Denkmale
der
Kunst des Altertums.

1767.

Aus dem Italiänischen übersezt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

[Weñ der Styl in dieser übersezung dem Style Winckelmañs auch nicht nahe kommen sollte, so erinnere ich, daß es mir nicht sowohl um genaue Nachahmung des Autors, als vielmehr um ein reines und planes Deutsch zu thun war, das man hoffentlich nirgends vermissen wird.]

Erklärung
der
in diesem Werke befindlichen Verzierungsbilder.

I.

Das Verzierungsbild auf dem Titelblatte dieses ersten Theils [1]) ist von einem erhobenen Werke aus gebrañter Erde genommen, welches sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, und das Schif Argo vorstellet, das die Argonauten von Holz aus dem Walde des Bergs Pelion erbaueten, welches auch durch den darauf befindlichen Baum angedeutet zu sein scheinet. Dieses Schif wurde entweder von Glaukus, [2]) oder nach der gemeinen Meinung von Argus, einem Sohne des Alektor, oder, wie Andere wollen, des Danaus, [3]) unter dem Beistande der Pallas erbauet. Indessen erzählet man auch, daß diese Göttin es selbst verfertiget [4]) und sich dazu einer von den wahrsagenden Eichen zu Dodona bedienet habe. [5]) Noch andere sagen, daß sie nur die Segelstange nebst dem Segel daran be-

1) [In dieser Ausgabe ist es Numero 1 der Verzierungsbilder zu den Denkmalen.]

2) Athen. l. 7. [c. 12. n. 47.]

3) Hygin. fab. 14.

4) Orph. Argon. v. 66.

5) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 526.

festiget habe,[1]) wie es auf diesem Kunstwerke auch abgebildet ist. Derjenige, welcher darauf das Segel in die Höhe hält, um gleichsam der Göttin bei der Arbeit zu helfen, scheinet Tiphys, der Steuermañ des Schiffes, zu sein, so wie die andere Figur, welche mit dem Eisen und dem Hammer arbeitet, den Argus selbst vorstellet. Derjenige Theil des Schiffes, an welchem er arbeitet, ist wahrscheinlich das Hintertheil, weil von diesem durch Pallas unter die Gestirne versezeten Schiffe nur dieser hintere Theil mit dem Baume und dem Segel erschien. Das Gebäude mit dem Bogen oder Eingange kañ vielleicht der Tempel des Apollo auf dem Vorgebirge Pagasä in Magnesien, am Fuße des erwähnten Berges Pelion, andeuten,[2]) indem das Schif Argo dasselbst verfertiget wurde.[3])

II.

Vor der Zueignungschrift[4]) ist ein erhobenes Werk aus eben dieser Villa abgebildet, wo auf einem viereckichten Stamme eine kleine Statue des Apollo stehet. Von den drei weiblichen Figuren ist die erste eine Muse mit einem Diadema, welche ich in der vorläufigen Abhandlung anführe.[5]) Sie spielet auf einer Leyer, welche βαρβιτος heisset, wie ich dort gezeiget habe. Die zweite ist Diana mit einem Bogen und Köcher auf der Schulter und einer brennenden Fakel in der lin-

1) Valer. Flacc. Argonaut. l. 1. v. 526.

2) Hygin. astron. c. 37. Jo. Diac. Schol. in Hesiod. scut. Hercul. p. 194.

3) Schol. Apollon. Argonaut. l. 1. v. 238.

4) [Hier unter Numero 2 der Verzierungsbilder.]

5) [§. 98.]

ken Hand: die dritte scheinet Vesta zu sein, wegen des Zepters, den sie in der Hand hat, wie ich unter Numero 5 der folgenden Denkmale zeigen werde.

III.

Aus eben dieser Villa ist auch die Abbildung des verstümmelten erhobenen Werks, die nach der Zueignungschrift folget. [1]) Dasselbe dienete offenbar zum Friese eines Tempels oder andern Gebäudes, und es war darauf irgend ein heiliger Gebrauch symbolisch vorgestellet. Dieses beweiset die Weihrauchpfanne, welche dieser geflügelte Knabe in der Hand hält, und die Schale in der Hand, die von einer anderen Figur übrig geblieben ist. Deñ daß die Schale und die Rauchpfanne Gefäße waren, die zu den heiligen Verrichtungen gebraucht wurden, ist eine ganz bekañte Sache. Es gab kein Haus, das damit nicht versehen gewesen wäre: wenigstens berichtet Cicero, daß vor den Räubereien des Verres fast jedes Haus in Sicilien dergleichen Gefäße von Silberarbeit gehabt. [2]) Eben so pflegte auch ausser der Schale und Rauchpfanne in den Tempeln und Kapellen für die heiligen Verrichtungen eine Art von Leuchter zu sein, wie auf unserm Marmor, welcher den beiden, die ehedem im Palaste Barberini waren, und fünf andern, die izo in der Kirche der h. Agnese sind, [3]) so wie einem andern in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, gleichet. Der grösste Theil dieser Leuchter dienete dazu, eine brennende Lampe darauf zu sezen; andere auch, statt der Altäre, zu Libationen oder

1) [Hier Numero 3.]

2) Cic. in Ver. II. 4. c. 21.

3) [Es waren nur drei, wovon zwei in das Pio-Clementinum gekommen sind.]

Opferfeuern, wie man aus Numero 186 der folgenden Denkmalen siehet. Zu einem solchen Gebrauche war nun eben der Leuchter auf unserm Marmor bestimt, wie man aus der Schale und der Rauchpfanne schließen kan. Brennende Lampen pflegete man vor den Bildern der Götter zu unterhalten, und Pausanias erzählet, daß diejenigen, welche das Orakel des Mercurius zu Paträ, einer Stadt in Achaja, um Rath zu fragen kamen, vorher Weihrauch auf einen Altar streueten, und darauf Öl in die Lampen der Leuchter goßen: indem dieses Orakel seine Antworten in der Nacht ertheilete.[1] Eine Art von Kranz, den der Knabe in der andern Hand hat, deutet einen von den Kränzen an, mit denen die Altäre selbst umwunden waren, und mit welcher man auch die Leuchter auf vielen Kunstwerken geschmüket findet.

IV.

Das Bild, welches vor dieser Erklärung stehet,[2] ist ein erhobenes Werk aus dem Palaste Farnese, das ich nicht etwa darum gewählet habe, weil es keiner Erläuterung bedarf; sondern weil es eines der vorzüglichsten ist, die man finden kan.

V.

Am Ende dieser Erklärung ist ein Musaico aus der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani abgebildet.[3]

VI.

Um mit desto größerer Deutlichkeit die von mir

1) L. 7. [c. 22. Nicht zu Paträ, sondern zu Pharä.]
2) [Hier Numero 4.]
3) [Hier Numero 5.]

in der Vorrede aufgestellete Conjectur in Ansehung des Gegenstandes eines Grupo zweier Figuren von natürlicher Größe, das izo zu Aranjuez in Spanien existirt, erklären zu können, habe ich dasselbe auf der darauf folgenden Seite in Kupfer stechen lassen.[1])

VII.

Das erhobene Werk aus der Villa Belvedere zu Frascati, das vor dem Anfang der Vorrede stehet,[2]) stellet den Achilles in Skyros vor, wie er in seiner ersten Jugend als Mädchen verkleidet unter den Töchtern des Lykomedes, Königs dieser Insel, sich aufhielt: deñ hieher hat ihn Thetis, nachdem sie ihn seinem Erzieher Chiron, weggenommen, gebracht, um ihn dem Zuge wider die Trojaner zu entreissen, weil sie gehört hatte, daß das Orakel den Anführern des griechischen Heeres die Antwort ertheilt habe, daß vom Achilles der ganze glükliche Erfolg dieses Krieges abhängen werde. Es ist bekañt, daß, sobald man den Aufenthalt des Achilles erfuhr, Ulysses und Diomedes sich rüsteten, um ihn von da wieder abzuholen. Weil aber die Züge seines Gesichts so schön waren, daß man ihn nicht von den jungen Mädchen an diesem Hofe unterscheiden koñte; so beschloß Ulysses nach seiner bekañten Klugheit, demselben ausser verschiedenen andern weiblichen Geschenken auch einige Waffen vorzulegen. Die List glükte ihm nach Wunsch; deñ kaum erblikte Achilles den Schild, Helm und Spieß als seine kriegerische Neigung wieder erwachte. Er warf sogleich alle die weiblichen Spielsachen von sich, zog den Weiberrok aus, nahm den Schild und verlangte nichts als Krieg.

1) [Hier Numero 6. Die Figur ohne Fakel ist offenbar ein Apollo Sauroktonos gewesen.]
2) [Hier Numero 7.]

Das Geschlecht des Achilles war indessen der ältesten Tochter des Lykomedes, der Deidamia nicht unbekant und sie hatte sogar schon die Früchte der heimlichen Liebe mit ihm geschmekt, wovon nachher Pyrrhus geboren wurde. Da sie folglich unter allen ihren Schwestern am meisten bei dieser Entdekung interessirt war; konte sie ihre Bestürzung darüber nicht verbergen; und sie ist es eben, die auf unserm Marmor zu den Füßen des geliebten Achilles liegt und seine Kniee umfaßt.

Den Ulysses erkennet man an der Müze, so wie auch seinen Gefährten Diomedes in der Figur des jungen Helden, der, um in Achilles den kriegerischen Muth noch mehr zu entflammen, das Schwert ziehet, und die Stellung eines Kämpfenden annimt.

Der unter dem Achilles liegende Korb deutet auf die Beschäftigungen und auf die Kleidung, die er unter diesen Mädchen angenommen hatte. Man zählt deren auf unserm Marmor sechs, und eine von ihnen hat eine Leier in der Hand. Auf einem andern erhobenen Werke in der Villa Panfili, wo eben diese Geschichte, aber auf verschiedene Art, vorgestellet ist, sind neun weibliche Figuren zu sehen. Die Mythographen haben indessen nicht bestimt angegeben, wie viel Töchter dieser König gehabt habe.

Übrigens kan man unsern Marmor mit dem Anfange der Achilleis des Statius und mit einem uns von Philostratus dem Jüngern beschriebenen Gemälde vergleichen, auf welchem der nämliche Gegenstand vorgestellet ist, um den Werth der gegenwärtigen Bildhauerei gehörig schäzen zu lernen. Derselbe würde unstreitig noch größer sein, wen sie nicht bei der Ergänzung an einigen Stellen

von Künstlern, die mit der Geschichte nicht bekañt waren, eine Veränderung erlitten hätte.

VIII.

Von dem erhobenen Werke, welches zu Anfang der vorläufigen Abhandlung stehet,[1] habe ich im vierten Kapitel dieser Abhandlung[2] geredet, daher ich den Leser darauf verweise.

IX.

Von dem geschnittenen Steine mit dem Namen des Steinschneiders Teuker,[3] welcher zur Verzierung am Ende des ersten Kapitels der folgenden Abhandlung dienet, habe ich ebenfalls daselbst gehandelt.[4]

X.

So auch von der am Ende des zweiten Kapitels in Kupfer gestochenen von Solon geschnittener Bakchantin,[5] von welchem sich eben so wie vom Teuker mehrere geschnittene Steine erhalten haben.

XI.

Das Verzierungsbild am Ende des dritten Kapitels[6] stellet die Vase von gebrañter Erde vor, die ich in der Abhandlung selbst angeführet habe[7] und die im Museo des Collegii Romani befindlich ist.

1) [Hier Numero 8.]
2) [§. 86.]
3) [Hier Numero 9.]
4) [§. 159.]
5) [Hier Numero 10.]
6) [Hier Numero 11.]
7) [§. 111.]

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Man siehet darauf einen Herold mit dem Caduceus in der rechten und einem Spieße in der linken Hand. Ein anderes Kenzeichen seines Botenamtes ist der weisse Hut, der hinten auf der Schulter zurükgeworfen ist; den so pflegen die Helden auf ihren Wanderungen und auch andere Reisende vorgestellet zu werden, wie ich bei Numero 85 und 97 der folgenden Denkmale zeige. An dem Schwerte, das ihm unter dem linken Arme herabhängt, ist das Gefäß und die Scheide weiß; der Gürtel ist mit gelben ovalen Schilden geschmükt und die obere und untere Spize des Spießes ist ebenfalls gelb, um dadurch die Farbe des Metalls auszudrüken. Übrigens ist das untere Ende, welches σαυρωτηρ oder συραξ genant wird, dem untern Ende eines Spießes auf einem andern Kunstwerke ähnlich, das ich unter Numero 72 aufführe.

XII.

Am Ende des vierten Kapitels ist eine Victoria vorgestellet,[1] wie sie einen Stier opfert. Sie ist von Sostratus, einem berühmten Steinschneider, verfertiget, von welchem noch drei andere geschnittene Steine bekant sind.[2] Der gegenwärtige existirt im Kabinet des Herzogs von Devonshire. Das Bild dieser Victoria könte allegorisch und aus dem Grunde geschnitten sein, um den Göttern für irgend einen erfochtenen Sieg zu danken. Man findet diese Vorstellung nicht nur auf vielen andern geschnittenen Steinen, von denen ich selbst einen, obwohl zerbrochenen, von ganz vorzüglicher Kunst, von dem schon erwähnten Solon besize,

1) [Hier Numero 12.]

2) Stosch, pierr. gravées. pl. 66—67.

sondern auch auf einigen Werken in der Villa Borghese und Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani,[1]) so wie auch in gebrañter Erde im Museo des Collegii Romani.

XIII.

Nicht so deutlich ist der Inhalt des Basreliefs von rothem Marmor im Museo Capitolino,[2]) wovon eine Zeichnung auf der lezten Seite befindlich ist. Da dieses Marmorwerk sehr hoch stand, und ich es von unten betrachtete, so schien mir das, was die weibliche Figur mit der linken Hand dem Bilde der Hygiea reichet, ganz rund zu sein, so wie ich auch die beiden andern Dinge, die zur Seite des Gefäßes auf dem Tische liegen, für zwei kleine Kugeln hielt. Dieser falsche Schein machete, daß ich dabei an gewisse, auf einigen Münzen abgebildete Gefäße mit kleinen Kugeln, welche nach der Meinung des Ritters Olivieri di Pesaro, eines sehr fleissigen Altertumsforschers, diejenigen Preise vorstelleten, welche man in den öffentlichen Spielen auszutheilen pflegete.[3]) Da er aber nicht saget, worin diese auf besageten Münzen vorgestelleten Preise bestanden haben, ich indessen seine Vermuthung annahm: so glaubete ich, einiges Licht darüber aus gewissen andern Münzen erhalten zu können, auf welchen man ebenfalls ein Gefäß erblikt, das voll von einer Art kleiner Kugeln ist,[4]), besonders aus einer, deren Gefäß mitten auf dem Bauche das Wort ΠΥΘΙΩΝ hat; weil diese Gefäße

1) [Zoega Bassirilievi tav. 60.]

2) [Hier Numero 13.]

3) Lett. premessa alla traduz. della spiegaz. de monument. Pelasghi. p. 26.

4) Conf. Noris epoc. Syr. Macedon. p. 303.

unstreitig diejenigen Töpfe sein mußten, welche in den alten Zeiten als Preise bei dergleichen Spielen ausgetheilet wurden,[1]) und dasjenige, was kleinen Kugeln glich, konten die Äpfel sein, welche man in den Gärten beim Tempel des Apollo zu Delphi pflükte[2]) und den Überwindern in den daselbst gefeierten pythischen Spielen austheilte.[3])

Ich glaubete, sage ich, daraus erfahren zu können, worin diese Preise bestanden. Den wen man diese Nachrichten mit jenen vergleichet, die wir von den zu Ehren der Kaiser und verschiedener Gottheiten, unter andern des Äskulapius,[4]) gefeierten Spielen haben: so bildet man sich in Gemäßheit der oben erwähnten Voraussezung leicht ein, daß auf dem capitolinischen Marmor eine Verwandte oder Braut irgend eines Überwinders in den pythischen Spielen, die für das Wohl eines Kaisers angestellet waren, abgebildet sei, oder daß diese Person die Göttin der Gesundheit für das Wohl des Überwinders, ihres Verwandten oder Bräutigams, der die Jagd liebte, bitte, welches Leztere vielleicht durch den an dem Baume befestigten Schädel des wilden Thieres angedeutet ist. Da nun dieser Baum ein Lorbeer zu sein scheinet, so könte dies um so mehr auf die dem Apollo geweiheten Spiele gehen.

Allein als ich diesen Marmor von neuem in der Nähe betrachtete, so fand ich aller dieser Betrachtungen ohngeachtet bald, daß ich mich geirret hatte, indem ich nun sahe, daß die weibliche Figur zwar

1) Callim. hymn in Del. v. 286. Athen. l. 2. [c. 2. n. 6.] Nonn. Dionys. l. 19. p. 358.

2) Lucian. de gymn. [c. 9.]

3) Anthol. l. 1. epigr. 1. Max. Tyr. dissert. 35. p. 350.

4) Spanhem. de præstant. numism. t. 2. p. 526 — 527.

etwas Rundes, aber Ebenes oder vielmehr platt Gedrüktes in der Hand hat, und daß die erwähnten kleinen Kugeln zwei zusammengerollete Binden sind. Dieses gab mir Veranlassung zu einer andern Vermuthung, die sich mit mehrerer Wahrscheinlichkeit vorbringen läßt, nicht zur Erklärung des gegenwärtigen erhobenen Werkes, sondern vielleicht auch einiger Münzen, besonders zweier vom Marcus Aurelius, auf welchen man dieselbe Vorstellung findet. [1])

Ich bin also der Meinung, daß das Runde und Platte, welches der Göttin der Gesundheit dargebracht wird, ein Taig von Mehl, μαζα, πεμμα, [2]) sei, der mit Öl und Wein zubereitet wurde, und wie die Göttin selbst ὑγιεια hieß, [3]) und daß das Gefäß, κρατηρ, welches mit einem Theile des Gewandes der weiblichen Figur bedekt ist, der μεταναπτης ὑγιειας, das ist: der Becher der Gesundheit sei, welcher dieser Gottheit und Zeus Soter geweihet war. [4]) Da ich überdem noch sahe, daß die weibliche Figur, welche der Göttin den Taig darbringt, das Haar gerade wie die Jungfrauen gebunden und keinen Gürtel hat: so glaube ich, daß die beiden zusammengerolleten Binden diejenigen seien, womit sie sonst gegürtet zu gehen pflegete, so daß also hier der Stand einer eben erst verheiratheten Frau vorgestellet ist: indem man weiß, daß der Gürtel, ἁμμα κορειας genañt, [5]) sowohl das Band der Jung-

1) Tristan, Comment. histor. t. 1. p. 628.

2) Pausan. [l. 6. c. 20.]

3) Pollux, l. 6. segm. 76. Hesych. v. Ὑγιεια.

4) Athen. l. 11. [c. 11. n. 73.]

5) Suidas, v. ἁμμα. [Von Meleager in der Anthologie παρθενης ἁμματα genañt. Conf. Spanh. in Callim. p. 11.]

frauschaft war, als auch sie andeutete, und daß man ihn nach der Verheirathung lösete, wie ich bei Numero 71 der folgenden Denkmale zeigen werde. Es würde folglich dieses Kunstwerk ein Gelübde vorstellen, welches eine nova nupta der Göttin der Gesundheit thut. Übrigens wurde der Gürtel, welchen die Mädchen mit der Jungfrauschaft zu lösen und der Venus zu übergeben pflegeten,[1] nach der Geburt der Diana geweihet.[2]

XIV.

Das Titelblatt des zweiten Bandes ist mit einem erhobenen Werke gezieret,[3] welches dem Marchese Rondinini gehöret und den Vulcanus vorstellet, welcher dem Jupiter einen Schlag mit dem Hammer vor die Stirn gegeben hat und nun erwartet, daß Pallas aus dessen Gehirne, aus welchem sie nach der Fabellehre geboren wurde, herausgehe.

XV.

Vor dem Inhalte dessen, was in den Kupfern dieses Werkes enthalten ist,[4] stehet ein erhobenes Werk aus der Villa Negroni, das viermal daselbst zu finden ist. Das Besondere darauf sind einige lange Schläuche, die statt der gewöhnlichen Zieraten um die Thyrsusstäbe gehen, wie ich schon anderwärts bemerket habe.[5]

1) Callimach. epigr. 40. p. 212.

2) Theocrit. idyll. XVII. v. 60. [Bei Theokrit kömt weiter nichts vor als das Beiwort λυσιζωνος; man sehe vielmehr die Noten zu Appoll. Argonaut. l. 1. v. 287.]

3) [Hier Numero 14.]

4) [Hier Numero 15.]

5) [In der Beschreib. der geschnitt. Steine und in dem Versuche einer Allegorie, §. 74. Indessen sind es Bänder und keine Schläuche.]

XVI.

Am Ende des ersten Theils der Erklärungen stehet ein geschnittener Stein,[1]) der zu Rom im Kabinet des Herzogs von Piombino existirt und von mir in der vorläufigen Abhandlung citirt worden ist.[2]) Es ist auf demselben der Kopf einer unbekañten Person von dem berühmten Künstler Dioskorides eingeschnitten.[3])

XVII.

Am Ende des dritten Theils der Erklärungen stehet als Verzierung ein Pferdekopf,[4]) der mit ausserordentlicher Kunst in einen Stein geschnitten ist, der sich in dem ehemaligen stoschischen, izo königlich preußischen Kabinet befindet. Der Künstler hat seinen Namen darauf mit den ersten drei Buchstaben: MIΘ. angezeiget.

XVIII.

Für das Ende der sämtlichen Erklärungen[5]) habe ich das Andenken an eine schöne Figur, die uns in einem erhobenen Werke übrig geblieben ist, und dergleichen sich nicht mehrere in Rom befinden, aufbewahren wollen.

1) [Hier Numero 16.]

2) [S. 172.]

3) [Dieser tief geschnittene Stein ist ein Amethyst und enthält nicht den Kopf einer unbekañten Person, sondern des Demosthenes. G. d. K. 10 B. 1 K. 34 §.]

4) [Hier Numero 17.]

5) [Hier Numero 18.]

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Vorrede.

Ich halte mich für verpflichtet, meinen Lesern erstlich von den Beweggründen zur Herausgabe dieses Werkes, und zweitens von den darin aufgeführeten Denkmalen selbst, und endlich von der Methode, die ich bei Erklärung derselben befolget habe, Rechenschaft abzulegen.

Beweggründe dazu hatte ich besonders zwei: erstlich sahe ich, daß die Samlungen, die wir bis izo von den übriggebliebenen Werken der alten Bildhauerei haben, gewöhnlich, weñ sie gleich von gelehrten Männern veranstaltet sind, nur solche Denkmale enthalten, die leicht zu erklären sind; oder weñ auch einige schwere darunter vorkommen, diese doch nicht darin aufgestellet worden, um den Inhalt derselben vor Augen zu legen und den verborgenen Unterricht an's Licht zu bringen; sondern lediglich in Ansehung der reizenden Erfindung und der schönen Zeichnung.

Zu diesen rechne ich vornehmlich Boissard und Bellori, die mehr Zeichnungen der alten erhobenen Werke als jeder andere Autor bekañt gemachet haben; auch Montfaucon, welcher, indem er so Vieles umfassen wollte, Nichts ergriffen zu haben scheinet, und da er alles, was ihm in die Hände fiel, das Schöne und Mittelmäßige, das Leichte und Schwere, aufnahm, beides ohne Unterschied behandelt hat; so daß in seinen Zeichnungen das Schöne bis zum Mittelmäßigen, wo nicht gar Schlechten herabgewürdigt, und das Schwere eben so eilfertig als das Leichte behandelt ist.

Der zweite Beweggrund zu meinem Unternehmen ist weit triftiger und bestehet darin, daß ich bemerk-

te, durch die Betrachtung vieler alten Kunstwerke nach und nach in den Stand gesezet zu sein, eine große Menge Stellen in den alten Autoren zu verbessern und zu erläutern, und zwar, wie ich bis zur Überzeugung darzuthun hoffe, weit besser, als dieses mit Beihülfe alter Handschriften hätte geschehen können. Dasjenige also, was eigentlich zur Kunst der Zeichnung gehöret, bei Seite gesezet, würde der größere Nuzen, den man aus den Werken eben dieser Kunst ziehen kañ und den man immer vor Augen haben muß, weñ man deren Vorstellungen auszuforschen suchet, hauptsächlich darin bestehen, daß sie dazu dienen können, den Siñ der Scribenten jener Zeiten aufzuklären.

Um diese Autoren zu verstehen und neue Entdekungen in Absicht auf die Sitten und Gebräuche der Alten machen zu können, bleibet uns auch, die Wahrheit zu sagen, nach den Bemühungen so vieler in diesem Fache der Literatur vorzüglich erfahrner Kritiker kein anderer Weg übrig als dieser, indem man bereits, um immer zu mehrerer Keñtniß zu gelangen, so viel als nur möglich den einen Schriftsteller mit dem andern verglichen und alle Handschriften, die nur immer vorhanden sind, nachgesehen hat. Überdem sind der Handschriften, die man wirklich für so alt halten kañ, daß darin die Worte des Autors richtig geschrieben stehen, so wenige in den Bibliotheken, und die wenigen, die sich darin befinden, sind von den Gelehrten schon so oft durchsuchet worden, daß sie izo, weñ ich so sagen darf, ausgedrükten Citronen gleichen, die keinen Saft mehr haben.

Was nun die von mir bekañt gemacheten Denkmale betrift, so bestehen dieselben in Statuen, in erhobenen Werken von Marmor und gebrañter Erde, in geschnittenen Steinen und alten Gemälden. Ich nenne sie unausgegebene Denk-

male, weil der größte Theil derselben bisher noch nicht bekañt gemachet war; und weñ gleich einige darunter sind, die schon in andern Samlungen stehen, so kañ man doch von ihnen sagen, daß die Herausgeber derselben sie, wenigstens was den Inhalt betrift, selbst nicht gekañt haben; ja nicht einmal glaubten, irgend eine Vermuthung in Ansehung derselben vorbringen zu können. Denkmale von dieser Art sind zum Beispiel die Vermählung des Peleus und der Thetis unter Numero 110; die Fabel vom Protesilaus und der Laodamia unter Numero 123, und der Tod Agamemnons unter Numero 148.

Diese Denkmale können nun auf der einen Seite in Ansehung ihres Inhalts und auf der andern in Ansehung der Kunst, mit welcher sie gezeichnet sind, betrachtet werden. Was den Inhalt betrift, so darf man sagen, daß sie fast die ganze Götterlehre, und die Geschichte des heroischen oder fabelhaften Zeitalters, besonders die vornehmsten Begebenheiten aus der Ilias und Odyssee, oder dasjenige, was den griechischen Helden im trojanischen Kriege und nach demselben bis zur Rükkunft des Ulysses nach Ithaka widerfahren ist, begreifen. Dieses machet den Inhalt des ersten und zweiten Theils dieses Werkes aus. Der dritte Theil gehöret zur griechischen und römischen Geschichte und ist weniger reichhaltig an Denkmalen, weil es überhaupt an dergleichen gebricht. Der vierte Theil endlich, in welchem ich von den Sitten, Gebräuchen und Künsten der Alten handle, enthält viele Nachrichten, welche man bisher noch nicht über diese Gegenstände kañte, und die aus dem, was die alten Autoren davon sagen, nicht genug erwogen sind. Bei der Auswahl derselben habe ich mehr auf den Inhalt der Werke und auf den Unterricht, als auf die Schönheit der Zeichnung, gesehen: deñ weñ ich mich bei

der Samlung aller jener noch nicht bekañt gemacheten Denkmale, deren Werth zum Theil in der bloßen Zeichnung, zum Theil in der Vollendung der Ausführung bestehet, hätte einlassen wollen: so würde ich hinlänglichen Stof gehabt haben, den Umfang des Werkes zu verdopeln.

Was die Kunst der Zeichnung anlanget, so sind in dieser meiner Samlung viele Proben von Werken enthalten, die in jedem Zeitalter von Völkern, die sich in der Kunst vor andern auszeichneten, verfertigt worden, und die Denkmale der griechischen Kunst gehen bis zum Verfalle derselben. Das lezte ist das Grabmal des Fechters Baton, das zu den Zeiten des Caracalla gemachet und unter Numero 199 beigebracht ist. Durch diese so reiche Samlung und die Nachrichten, die ich aus vielen andern Denkmalen hergenommen habe, bin ich in den Stand gesezet, in der folgenden vorläufigen Abhandlung über die Kunst der Ägypter, Hetrurier und Griechen so zu sprechen, daß man dadurch zu einer systematischen Keñtniß der Kunst dieser alten Völker gelangen kañ.

Der Hauptpunkt indessen, von welchem ich meinen Lesern Rechenschaft ablegen zu müßen glaube, ist die Methode, die ich bei der Erklärung der aufgestellten Denkmale befolget habe. Ich hatte dabei zwei Grundsäze vor Augen: erstens nahm ich nicht an, daß die Alten in ihren Kunstwerken blos leere Phantasien, sondern vielmehr lauter Gegenstände aus der Mythologie vorgestellet haben; zweitens, daß ich aus diesem Grunde die Werke selbst auf die Götterlehre und Fabelgeschichte bezog, und Achtung gab, auf welchen Theil derselben die hier aufgeführeten besonders gehen.

Der erste Grundsaz, nämlich anzunehmen, daß

die Abbildungen auf den alten Kunstwerken nicht leer, das heißt: nicht ohne bestimte, obwohl nicht unsern, aber doch jenen alten Zeiten bekante Gegenstände seien, weñ sie gleich für das Denkmal, auf welchem sie ausgedrükt sind, blos erfunden worden, ist, die Wahrheit zu sagen, meine eigene Voraussezung, kañ aber als eine Einleitung zu dem zweiten Grundsaze, dem sie den Weg bahnet, angesehen werden. Indessen will ich hiemit nicht durchaus behaupten, daß die alten Künstler den von mir aufgestelleten Grundsaz immer vor Augen gehabt hätten, indem man in manchen ihrer Werke das Gegentheil wahrnimt, auf welchen wirklich bloße Erfindungen des Eigensinns und der Laune, die in gar keiner Verbindung mit der Geschichte stehen, vorgestellet sind. Allein sobald man nicht ganz offenbare Spuren von diesem Eigensinne daran findet, habe ich durch Erfahrung gelernt, daß man beinahe ganz sicher gehen kañ, den aufgestelleten Grundsaz zu befolgen, bis man von dem Gegentheile überzeuget wird; deñ nur sehr selten trügt die von mir angegebene Regel bei ernsthaften Abbildungen, die nichts Eigensinniges und Phantastisches an sich haben, das heißt: bei Sachen, in welchen die Phantasie des Künstlers in Vorstellung seltsamer Ideen keine Übertreibung zeiget, weil es in diesem Falle wahrscheinlicher ist, daß der Künstler lieber eine schon bekañte und bereits vor ihm von andern abgebildete Geschichte, als blos ersonnene, auf gar keine bestimten Gegenstände gehende Vorstellungen gewählet habe.

Zur Erläuterung dessen, was ich hier gesaget habe, kañ unter so vielen andern Abbildungen eine weibliche Figur, die man auf mehrern geschnittenen Steinen findet, zum Beispiele dienen. Sie ist vorgestellet, wie sie ein Gefäß am Fuße eines Blokes

ausgießet; daher man vermuthen könte, daß sie eines von den Weibern sei, welche Wasser, zuweilen auch Honig, auf das Grab ihrer verstorbenen Eltern gossen,[1] wie den auch das, was uns durch den Blok angedeutet wird, ein Grab zu sein scheinet. Diese Weiber hießen εγχυτριαι,[2] εγχυτριστριαι,[3] von χυτρα, ein Gefäß, ein Topf; und das auf das Grab gegossene Wasser ward απονιμμα,[4] χοα[5] und χυτλα[6] genant. Auf dem Grabe der Jünglinge pflegete dieses von anderen Jünglingen verrichtet zu werden, so wie es auf dem der Mädchen von andern ihres Alters geschahe; daher sahe man immer auf den Grabmalen der lezten eine jungfräuliche Figur mit einem Gefäße in der Hand gebildet.[7] Dieses war schon meine Meinung, als ich die Erklärung einer ähnlichen Figur auf einem geschnittenen Steine des Musei Strozzi vorlegete,[8] und ich glaube, daß dieselbe zufolge des erwähnten Mädchens, das man auf einigen Grabmalen mit einem Gefäße vorgestellet findet, eben diese Bedeutung habe. Ich will dieses indessen nicht in Ansehung des aufgestelleten Grundsazes als gewiß behaupten, indem ich bedenke, wie vielerlei Bedeutungen dergleichen haben kan, und wie vielerlei sich die Künstler bei der Reichhaltigkeit der Materien, welche die Fabellehre und die heroische Geschichte darbieten, darunter haben einbilden können.

1) Euripid. Iphigen. Taur. v. 634.

2) Schol. Aristophan. Vesp. v. 288.

3) Suid. v. Εγχυτρις.

4) Athen. l. 9. [c. 18. n. 78.]

5) Id. l. 12. [c. 5. n. 23.]

6) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 1075. l. 2. v. 928.

7) Athen. l. 13. [c. 6. n. 55.]

8) [Beschreib. d. geschnitt. Steine. 3 Kl. 3 Abth.]

In dieser Rükſicht bin ich der Meinung, daß unter den weiblichen Figuren, die am Fuße eines Grabſteines ein Gefäß ausgießen, Elektra, die Tochter Agamemnons, vorgeſtellet ſei, welche auf dieſe Art ihrem Vater auf ſeinem Grabe die lezte Ehre erweiſet, ſo wie Äſchylus und Sophokles ſie vorſtellen. [1])

Weñ man nun dieſen erſten Grundſaz der von mir beobachteten Methode annehmen wird, daß man nämlich, wovon ich ſo viele Beweiſe habe, nicht vorausſezet, auf alten Denkmalen leere Gegenſtände abgebildet zu finden; ſo wird man ſich deſto mehr von dem durch mich aufgeſtelleten und vor Augen gehabten zweiten Grundſaze überzeugen, daß nämlich auf dieſen Denkmalen Gegenſtände vorgeſtellet ſeien, die man in der Fabellehre und heroiſchen Geſchichte aufſuchen muß. Von dieſem Grundſaze habe ich zuerſt die Haltbarkeit, ſodañ den Nuzen zu beweiſen, und endlich dasjenige zu widerlegen, was man dagegen einwenden könte.

Die Haltbarkeit deſſelben wird erſtlich jedem einleuchten, der bedenket, daß, ſo wie Simonides die Malerei eine ſtumme Poeſie nennet, [2]) und nach dem Plato das Weſen derſelben in der Fabel beſtehet: [3]) alſo auch der Künſtler, um ſich als Dichter zu zeigen und der poetiſchen Phantaſie ein deſto freieres Feld zu öfnen, eben ſo wie dieſer Gegenſtände aus der Fabellehre wählen müße. Zweitens wird ſich dieſe Haltbarkeit offenbaren, weñ man in den alten Autoren, vornehmlich im Pauſanias, die Beſchreibung der Bildhauereien und Malereien, wel-

1) Æschyl. Choëph. v. 85. 127. Sophocl. Antigon. v. 435.

2) Plutarch. de gloria Atheniens. initio. [Sympos. t. 8. p. 980. edit. Reisk.]

3) Phædon. p. 23.

che in Tempeln und öffentlichen sowohl als besonderen Gebäuden befindlich waren, lieset, und auch die übrig gebliebenen Kunstwerke betrachtet, (es versteht sich, daß ich hier immer von ernsthaften Vorstellungen rede,) auf welchen man nicht das Geringste findet, das nicht aus der Fabellehre und aus dem Homerus genommen wäre. Horatius gibt davon in folgenden Versen einen Grund an:

— — — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in *actus*,
Quam si proferres *ignota indictaque* primus; [1])

bei der Gelegenheit, da er von dem Stoffe spricht, den der Dichter, und zwar besonders der Trauerspieldichter, wählen soll. Diesem ertheilet er die Vorschrift, lieber Gegenstände aus der Ilias zu nehmen, als ganz neue zu erfinden, die noch von keinem andern Dichter bearbeitet worden. Nun schließe ich, daß die griechischen Künstler eben diesen Grundsaz befolget haben, ja, daß Horatius ihn von den griechischen Dichtern und Künstlern gelernet habe, so daß von dieser bessern Partei: *rectius deducis in actus*, die leztern bewogen worden seien, Gegenstände aus der Fabellehre und aus den Gedichten des Homerus vorzustellen. So viel ist gewiß, daß nicht nur die Griechen, sondern auch die Römer, seitdem sie an der griechischen Literatur Geschmak fanden, sogar ihre Kinder, ehe sie dieselben in irgend einer andern Wissenschaft unterrichten ließen, zur Lesung des Homerus anhielten, und dieser Dichter wurde von einem jeden, der sich auf die Philosophie oder auf die Kunst der Zeichnung legete, auswendig gelernet. Auf diese Art wurden seine Gedichte die allgemeine Quelle, aus welcher sowohl die Trauerspieldichter als die

1) Ad Pis. v. 128 — 130.

Künstler den Stof zu ihren Werken nahmen, und beide waren versichert, daß dieselben von jederman, der sie anhörete oder anschauete, verstanden würden. Da die Gedichte Homers ferner mit den übrigen Traditionen der Götterlehre durch das engste Band verknüpft waren, so wurden sie zugleich für eben so viele die Religion betreffende Nachrichten gehalten, und diese deswegen in den Schulen bei der Lesung dieses Dichters förmlich gelehret. Man machete dabei den Anfang von der Vereinigung des Uranus oder des Himmels und der Erde, und dieses ganze Systema der Fabellehre bis zur Wiederkunft des Ulysses nach Ithaka, welches der mythische Cirkel, κυκλος μυθικος, genant wurde,[1] war nunmehr das weite Feld, auf welchem sich die Kunst übete. Von dem Worte κυκλος, in diesem Sinne genommen, glaube ich, wurden diejenigen Autoren, welche sich in ihren Schriften über diesen ganzen Cirkel oder wenigstens über dasjenige, was die Ilias und Odyssee in sich begreift, *Cyclii* genant. Daraus würde sich erklären lassen, was Horatius gleich nach den oben angeführeten Versen saget, und was bisher, so viel ich weiß, nicht gut verstanden worden ist:

> Nec sic incipies, ut scriptor *Cyclius* olim:
> Fortunam Priami cantabo et nobile bellum.[2]

Doch dies sei nur im Vorbeigehen gesagt. Wahr ist es, wie ich schon bemerket habe, daß Homerus der große Lehrer der griechischen Künstler gewesen, und jeder, der die Bedeutung ihrer Vorstellungen zu wissen wünschete, mußte daher zu dem Dichter selbst seine Zuflucht nehmen, um sich Aufklärung darüber zu verschaffen.

1) Procl. chrestomath. ap. Phot. biblioth. p. 521.

2) Ad Pis. v. 136 — 137.

Von eben diesem von mir aufgestelleten Grundsaze, welcher schwer zu erklärende Vorstellungen zum Augenmerke hat, sind folglich alle die zu Ehren der Kaiser errichteten öffentlichen Denkmale und der größte Theil ihrer Münzen, so wie auch die der Könige und Städte, ausgeschlossen; weil sie bis auf einige darauf angebrachte Symbole, die etwas dunkel bleiben könten, auf die damaligen Zeiten anspielen, wie z. B. die marmornen Denkmale der Kaiser, auf welchen ihre Thaten vorgestellet sind.

Ich komme nunmehr zum Beweise des Nuzens dieses Grundsazes, wobei man bedenken muß, daß, weñ man von den alten Denkmalen die Vorstellungen aus der nicht fabelhaften Geschichte ausschließet und sich blos auf die Fabellehre einschränket, der Geist des Altertumsforschers in engere Gränzen eingeschlossen bleibet und mit weniger Zerstreuung das weite Feld der alten Vorstellungen durchläuft, indem er sich leichter auf einen einzigen Gegenstand fixiren kañ, als jemand, der sich mit seinen Gedanken in die spätere Geschichte der Griechen und Römer verlieret. Ich habe das, was ich hier sage, genug selbst erfahren, als ich die wahre Bedeutung des Bruchstüks eines Basreliefs, das in diesem Werke unter Numero 127 aufgeführet ist, gern aufsuchen wollte. Die erste Idee, welche mir dabei in Gedanken kam, war die Geschichte des Arztes Philippus, von welchem erzählet wird, daß er einst, als er dem kranken Alexander dem Großen einen Trank reichete, beschuldigt worden, ihm Gift statt der Arznei geben zu wollen; daß ihn aber Alexander bei sich freigesprochen und mit dem größten Zutrauen zu ihm die Arznei unerschroken ausgetrunken habe. Nun ist aber die Figur, die man für den Alexander halten köñte, nakend oder heroisch und ohne Diadema vorgestellet; die andere hingegen, die ich für den Arzt hielt, hat ein Diadema. Wie

schiket sich aber wohl die Nacktheit für Alexander und das Diadema für seinen Diener? Ist nicht die folgende Erklärung, die ich im Homerus fand, viel schicklicher, daß der vermeintliche Arzt nämlich Nestor sei, wie er dem verwundeten Machaon einen Becher mit Wein zur Labung reichet?

Daraus, daß man bis izo das gar zu weite Feld der ganzen Fabellehre, der griechischen und römischen Geschichte durchlaufen wollte, um zu finden, was in so vielen und so verschiedenen Werken der alten Künstler vorgestellet sein könte, ist das erfolgt, was nothwendig daraus erfolgen mußte: die aus einem so weiten Felde hergenommenen Erklärungen haben den Geist der Gelehrten so sehr ermüdet, daß endlich alle ihre Vermuthungen bei der Entzifferung des Geheimnißvollen dieses oder jenes Werkes sich auf die Geschichte und auf Begebenheiten eingeschränket haben, die uns bekanter sind, weil sie näher an unsere Zeiten gränzen. Da wir ihre Methode befolgten, haben Homerus und die Fabellehre angefangen, für uns ganz unbekante Länder zu werden; und da diese Ausleger in Rom selbst waren, wo so viele Werke der Alten vor Aller Augen liegen: so sind wir um so mehr geneigt, ihnen Glauben beizumessen, und sie selbst finden es um so leichter, zu behaupten, daß daselbst Züge aus der römischen Geschichte abgebildet seien. Sie erfuhren daher immer weniger von den schönsten Manieren, welche die alten Künstler befolgeten, um etwas ganz anderes, als man glaubet, vorzustellen.

So wird man z. B. die in der Fabelgeschichte so berühmte, durch die Dioskuren veranstaltete Entführung der Töchter des Leucippus, die ich unter Numero 62 aufstelle, ohngeachtet der Müzen, wodurch sich diese Söhne Jupiters und der Leda so sehr auszeichnen, etwa für den Raub der Sabineri-

nen ausgeben;[1] so wie man die nämliche Geschichte in zwei andern vortreflichen Werken hat finden wollen, auf welchen der Streit Agamemnons und Achillis wegen der Briseis vorgestellet ist, und wovon ich eines ebenfalls in diesem Werke unter Numero 124 beibringe; wiewohl ich recht gut weiß, daß der Raub der Sabinerinen auch auf einigen Münzen abgebildet ist.[2] Wollte man auf eben die Art der Meinung dieser Ausleger folgen, so würde man auf einem Musaico, das unter Numero 66 zu sehen ist, die Kleopatra finden, welcher Marcus Antonius die Hand reichet, um ihr aus dem Schiffe steigen zu helfen, da doch vielmehr Hesione, die Tochter Laomedons, wie sie dem Seeungeheuer ausgesezet ist, und von Herkules, der sie hernach seinem Gefährten Telamon zur Gemahlin gibt, befreiet wird, darauf vorgestellet ist. Wie weit sind ferner diejenigen von der Wahrheit entfernt, welche behaupten, auf zwei erhobenen Werken den Mars mit der Rhea Sylvia zu sehen: da wir hingegen, sobald wir die Geschichte bei Seite sezen und uns an die Fabellehre halten, bald wahrnehmen werden, daß Thetis, von der Liebe des Peleus überwältigt, darauf abgebildet sei. Das eine von diesen erhobenen Werken wird unter Numero 110 aufgeführet. Nicht weniger irren sich diejenigen, welche geglaubet haben, daß in der auf dem Grabe des Achilles getödeten Polyxena, die unter Numero 144 zu sehen ist, Lucretia vorgestellet sei, wie Sextus Tarquinius ihr Gewalt anthut,[3] oder daß in der Figur des Diomedes, der den Kopf des von ihm getödeten Dolon in der Hand hat, Dolabella mit

1) Bartoli admir. antiq.

2) Pedrusi Mus. Farnes. t. 6. tav. 8. n. 5.

3) Scarfo letter. p. 61.

dem abgehauenen Kopfe des Trebonius, der mit zu den Verschwornen gegen den Julius Cäsar gehörete, zu nehmen wäre.[1])

Doch, da ich einmal von den erhobenen Werken zu den Statuen gekommen bin, so will ich noch weiter bemerken, wie weit die romanisirenden Ausleger fernerhin durch Beilegung der Namen von der Wahrheit abgewichen sind. So haben sie z. B. die Hekuba im Museo Capitolino unter dem Namen einer Präfica bekañt gemachet;[2]) die Leukothea in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die ich unter Numero 54 habe in Kupfer stechen lassen, hat lange Zeit hindurch für die Göttin Numilia gegolten;[3]) in dem berühmten Schleifer in der Galerie des Großherzogs von Toscana,[4]) den man mit Hülfe mehrerer erhobenen Werke und geschnittenen Steine sehr leicht für den Skythen hätte erkennen mögen, der das Messer schleifet, um den Marsyas damit zu schinden, sahe man lieber jenen Sklaven, welcher die vom Catilina gegen den römischen Senat angesponnene Verschwörung entdekte.[5]) Eben dieses könte man noch von so vielen andern Statuen sagen, wie z. B. von dem berühmten Grupo in der Villa Ludovisi, einem Werke des griechischen Bildhauers Menelaus, worin ein jeder, der mit der Fabellehre bekañt ist, die in ihren Stiefsohn Hippolytus verliebte Phädra sehen wird. Da man nun gern auch dieses Werk auf eine Begebenheit aus der römischen Geschichte

1) Ibid. p. 58.

2) Mus. Capitol. t. 3. tav. 62.

3) [Ist Bakchus.]

4) Massei raccolta di Stat. tav. 41.

5) [G. d. K. 11 B. 1 K. 10 §. Note.]

deuten wollte: so fing man damit an, daß man sagete, es sei Papirius mit seiner Mutter hier vorgestellet.[1]) Diese Meinung verfocht man hernach mit so vieler Hize, daß ein übrigens einsichtsvoller Scribent, statt in der Figur des Jünglings Bestürzung über den Antrag seiner Mutter, die ihn zur Blutschande verleiten wollte, wahrzunehmen, ein boshaftes Lächeln darin siehet, so wie es sich für das gewöhnliche Betragen des Papirius gegen seine Mutter schike.[2])

Weniger kan man es tadeln, daß man einem andern sehr schönen Grupo, das ehedem im Kabinet der Königin von Schweden, izo aber zu S. Ildefonso in Spanien, existirt, die Namen des Kastor und Pollux, oder wie Maffei glaubet,[3]) des Phosphorus und Hesperus, beigeleget hat. Hätten indessen die Gelehrten bei der Erforschung des Inhalts desselben ihre Zuflucht zur heroischen Geschichte genommen, so würden sie sich vielleicht der wahren Bedeutung mehr genähert haben. Dieses Werk stellet nämlich zwei ganz nakte Jünglinge vor, von denen der erste eine Schale in der rechten Hand hat, mit der linken aber den anderen umfasset, der auf einen Altar zwischen Beider Füßen eine Fakel hält und eine andere auf der Schulter hat. Diesem Jünglinge zur Seite stehet eine kleine weibliche bekleidete Figur, mit einem Kasten oder Gefäße auf dem Kopfe und in der Stellung, als wollte sie einen Finger der rechten Hand den Lipen nähern, und mit der andern Hand hebet sie das Gewand etwas in die Höhe. Um dieses Grupo mit desto mehr Deutlichkeit zu erklären, habe ich es für

1) [Ebendas. 11 B. 2 K. 29 — 30 §.]

2) Du Bos, réflex. sur la poésie. t. 1. p. 372.

3) Raccolta di Stat. tav. 121.

rathsam gehalten, dasselbe auf der lezten Seite vor der Vorrede in Kupfer stechen zu lassen. [1])

Ob ich nun gleich nicht, wie bei dem vorhergehenden Grupo, meine von der gemeinen Meinung verschiedene Vermuthung mit gleicher Zuversicht vorlegen kan: so unterwerfe ich sie doch, da ich gerade nichts Unwahrscheinliches darin finde, der Untersuchung des Lesers. Ich glaube nämlich, daß in diesem Grupo die Freundschaft des Orestes und Pylades und zugleich der Anfang der Elektra, eines Trauerspiels des Euripides, vorgestellet sei. Die beiden Jünglinge, welche bei den Alten zu den berühmtesten Mustern wahrer Freundschaft gerechnet wurden, [2]) scheinen mir nämlich im Begriffe zu sein, den traurigen Vorsaz auszuführen, die Mutter des Orestes, Klytämnestra, und ihren Buhlen Aegisthus umzubringen und so die Ermordung des Agamemnon zu rächen, auf dessen Grabe sie, nach Art der Opfernden umkränzt, ein Stük Vieh nebst angezündetem Holze opfern. [3]) Dieses Grab scheinet durch den kleinen niedrigen Altar angedeutet zu sein, welcher gerade so wie diejenigen gestaltet ist, die man auf die Grabhügel der Verstorbenen zu sezen pflegete. Auch nennet Äschylus das Grabmal des Agamemnons einen Altar. [4]) Das Vorhaben, mit welchem sie umgehen, scheinet durch die Fakel ausgedrükt zu sein, welche meiner Voraussezung zufolge Orestes auf der Schulter in die Höhe gerichtet hält, gleichsam als weñ er einen Schlag damit geben und anzeigen wollte, daß er die heilige Verrichtung vergeſ-

1) [Unter den Verzierungsbildern Numero 6.]

2) Bion. Idyll. ap. Fulv. Vrsin. p. 245.

3) Euripid. Electra. v. 90.

4) Choëph. v. 104.

sen habe, und das, was er in die Höhe hebet, um damit zu schlagen, ein Gewehr und keine Fakel sei. In dieser Stellung könte man unserm Orestes auch das Beiwort δασπλητης, der mit der Fakel schlägt,[1] geben, so wie man der Hekate das Beiwort δασπλητις gab. Zu dieser vorhabenden Rache schiket sich auch der etwas niederhängende Kopf der andern Figur, indem man darin ein tiefes Nachdenken, das mit einem wichtigen Unternehmen beschäftigt ist, wahrnimt; und daher drüket ihre Stellung mehr den Affect der Freundschaft, als die Aufmerksamkeit auf das Opfer aus. In der weiblichen Figur endlich scheinet der Künstler uns seinen Gegenstand vor Augen zu legen; den sie stellet wahrscheinlich Elektra, des Orestes Schwester vor, welche in dem Augenblike, da dieser mit seinem Freunde am Grabe seines Vaters stehet, vom Euripides mit einem Gefäße voll Wasser auf dem Kopfe eingeführet wird,[2] um ihren damaligen Stand anzudeuten, da der Buhle ihrer Mutter sie mit einem bloßen Landmanne verheirathet hatte. Selbst das Stillschweigen, das sie durch die Haltung der Hand ausdrüket, kan meine Meinung unterstüzen, indem das Vorhaben ihres Bruders sehr geheim gehalten werden mußte.[3]

Man mag indessen gegen meine Meinung, daß in den Werken der alten Bildhauer statt wirklicher Begebenheiten aus der Geschichte vielmehr Gegenstände

1) Conf. Palmer. exercit. in auctor. Græc. p. 793.

2) L. c. v. 55.

3) [Es ist schon oben bemerkt worden, daß in diesem Gruppo die Figur mit der Schale ursprünglich ein Apollo Sauroktonos gewesen, wie sich offenbar aus der Vergleichung ergibt, und also die übrige Verschiedenheit gewiß nur von einer neuern Restauration herrührt, welche ohne Zweifel auch bei den zwei andern Figuren statt finden wird.]

aus der Fabellehre vorgestellet seien, auch anführen, daß alle Attribute und Gebräuche auf einigen geschnittenen Steinen und Münzen wirkliche Begebenheiten aus der Geschichte verrathen, wie z. B. aus dem Leben Alexanders des Großen und aus der Geschichte der Römer: so verlieret doch dadurch der von mir aufgestellete Grundsaz nichts von seiner Festigkeit; deñ was die Thaten Alexanders betrift, so waren dieselben eben so allgemein bekañt, wie die Fabelgeschichte und die Thaten der alten Helden, also in der Einbildung der alten Künstler gleichsam einheimisch. Weñ ich daher behaupte, daß diese sich blos an die Fabellehre hielten; so begreife ich darunter auch die Geschichte dieses Königs, welcher, um sie desto enger mit der Fabellehre zu verbinden, sich rühmete, daß er ein Abkömling des Achilles sei, des berühmtesten unter den alten Helden. Allein wie viele Denkmale dieser Art gibt es wohl? Ohne zu behaupten, daß nicht noch andere entdekt werden könten, gibt es, so viel ich weiß, izo nur ein einziges, die Unterredung dieses Königs mit Diogenes, welches von mir unter Numero 174 beigebracht ist. Ausserdem haben wir noch Nachricht von einer Schale, um welche herum die Thaten eben dieses Königs in sehr kleinen Figuren vorgestellet waren. [1])

Eben dieses mag man auch von geschnittenen Steinen und Münzen, und weñ man will, auch von einigen Rükseiten der Schaumünzen sagen; deñ weñ wir auf solchen Werken auch nicht gerade Gegenstände aus der Fabellehre vorgestellet sehen, so enthalten sie doch wenigstens Begebenheiten aus der allerältesten Geschichte Roms, die an die Fabelgeschichte gränzen oder, besser zu sagen, mit derselben auf das engste verbunden sind, wie z. B. der kurz vorher angefüh-

1) Trebellii Pollion. trig. tyrann. in *Quieto.*

rete Raub der Sabinerinen. Ausserdem siehet man auch auf einer Schaumünze des Antoninus Pius den Augur Navius, wie er den Stein mitten von einander schneidet[1]) und auf einer andern eben dieses Kaisers den Horatius Cocles, wie er über die Tiber schwimmet.[2]) Aus eben diesem Grunde und wegen des Wunderbaren, welches in der Erzählung von dem Schiffe liegt, in welchem das Bildniß der Cybele von Pessinus nach Ostia gebracht, und, da es auf keine Art und Weise in die Mündung des Flusses einlaufen konte, um nach Rom zu gelangen, von der Vestalin Claudia mit ihrem Gürtel hineingezogen wurde:[3]) wegen dieses Wunderbaren, sage ich, und wegen des mythologischen Bildes muß man glauben, daß diese Begebenheit auf einer Schaumünze der Faustina, Gemahlin des Antoninus Pius[4]) und auf zweien Marmorwerken abgebildet sei, wovon das eine im Palaste Colonna, das andere im Museo Capitolino befindlich ist. Ich kan mich daher nicht überzeugen, daß eine andere Schaumünze, die weder ich selbst, noch derjenige, der uns Nachricht davon gibt, gesehen hat,[5]) eine Arbeit älterer Zeiten sei. Diesem Scribenten zufolge war auf der Rükseite derselben auf der einen Hälfte das Bildniß des Marcus Coriolanus an der Spize des Heers und im Begriffe, gegen sein eignes Vaterland zu fechten; auf der andern Hälfte aber seine Mutter und Gattin, die ihm mit ihren Kindern entgegenka-

1) Vaillant. nummi imperat. max. mod. p. 122. [Cic. de divinat. I. 17.]

2) Venuti nummi Alb. Vatic. tab. 23.

3) [Sueton. in Tib. c. 2. Cic. de harusp. rep. c. 13. Ovid. fast. IV. 305.]

4) Venuti tab. 27.

5) Vaillant. l. c. p. 133.

men; so wie auch in einem Grupo in der Villa Borghese niemand, der es gesehen hat, den erwähnten berühmten Römer, von seiner Gattin begleitet, erkennen wird, wie Jakob Gronovius darin zu sehen glaubet.[1]) Auch beweiset das alte Gemälde, das sich in den Bädern des Titus erhalten hat, und auf welchem man dieselbe Geschichte wie auf der eben genañten Schaumünze vorgestellet zu sein glaubet, nicht wider meine Meinung.[2]) Deñ ausserdem, daß der Kupferstich ganz von dem Gemälde verschieden ist, findet sich auf diesem eine Begebenheit abgebildet, die in einem eingeschlossenen Orte vorgefallen ist, welches doch bei der Unterredung des Coriolanus mit seiner Mutter und Gattin, die auf offenem Felde gehalten wurde, nicht statt finden kañ. Man muß daher dieses Gemälde vielmehr auf den Hektor und die Andromache beziehen, um so mehr, da die weibliche Figur, welche mit dem angeblichen Coriolanus spricht, nicht bejahrt, wie sie auf dem Kupferstiche erscheinet, sondern noch jung ist.

Weit größer ist die Anzahl der geschnittenen Steine, als die der Münzen, auf welchen Gegenstände aus der römischen Geschichte eingeschnitten sind; allein auch diese beschäftigen sich blos mit der allerältesten Geschichte, die, wie ich schon gesaget habe, mit der Fabellehre zusammenhänget, und sind folglich meinem Systema ebenfalls nicht zuwider; wohin unter andern auch diejenigen gehören, auf welchen Mucius Scävola erscheinet, wie er die rechte Hand ins Feuer hält:[3]) wiewohl ich übrigens bemerket habe, daß die geschnittenen Steine, auf

1) Thesaur. antiquitat. Græcar. tab. 78.

2) Bartoli admir. antiq. tab. 83.

3) [Beschreib. der geschnitt. Steine, 4 Kl. 2 Abth.]

welchen man die eben erwähnte Geschichte vorgestellet siehet und für die bessern ausgibt, [1]) Arbeiten unserer Zeiten und um andere damit zu betrügen gemachet sind; welche Bedenklichkeit uns bei so vielen andern geschnittenen Steinen aus dieser Klasse aufstoßen kan.

Noch könte man gegen meine Meinung zwei Schilde anführen, die man für angelobte [2]) ausgibt, und zu denen gehören, welche man auf einigen Münzen der Kaiser geprägt siehet. Auf beiden soll die Enthaltsamkeit des Scipio vorgestellet sein; aber wenigstens ist der eine davon, den Dodwell so sehr empfiehlt, [3]) neu, was auch schon andere Kenner vor mir bemerket haben. [4]) Der zweite, der sich im Kabinet des Königs von Frankreich befindet und noch einen größern Ruf hat, ist unstreitig wirklich alt. Allein wer siehet deñ dafür, daß auf demselben auch in der That die Enthaltsamkeit des Scipio vorgestellet sei, und er aus den Zeiten des Scipio selbst herrühre, wie Spon [5]) und viele nach ihm behaupten? [6]) Die darauf erhoben gearbeitete Hauptfigur ist zur Hälfte von oben nakt, ein anderer Krieger aber völlig nakt. Alles ist so angeordnet, daß man, weñ ich nicht irre, weit schiklicher auf diesem Werke, statt des Scipio, die Briseis abgebildet sehen kan, wie sie dem Achilles wieder

1) Mus. Flor. gemm. t. 2.

2) [Clypei votivi.]

3) Dodwelli de parma equestri Woodward. dissertatio.

4) De Boze, dans la dissertat. de Melot sur la prise de Rome par les Gaulois, p. 16.

5) Recherch. d'antiq. dissert. 1.

6) Histoire de l'Academie des inscript. t. 9. p. 154.

zugestellet wird und dieser sich mit Agamemnon aussöhnet. [1])

Ohne indessen noch mehr Beispiele anzuführen, erstreket sich der Nuzen dieses Grundsazes auch auf die Allegorie, welche nach der von mir angegebenen Methode mit vielen Bildern bereichert werden könte. Ich will darunter nur dasjenige anführen, wodurch die brüderliche Liebe und zugleich die Übereinstimmung des Charakters unter Blutsverwandten angedeutet wird. Das Symbol der Idea dieser Eigenschaft siehet man auf einer sehr seltenen Schaumünze der Stadt Philadelphia mit dem Bildnisse des Kaisers Trajanus Decius. [2]) Es befinden sich nämlich drei Figuren darauf, wovon eine die Iphigenia vorstellet, welche das Bildniß der Diana aus dem Tempel der Göttin, der ebenfalls darauf angedeutet ist, wegträgt; die beiden andern Figuren aber sind Orestes und Pylades. Das Bild selbst wird auf eben dieser Münze durch die Inschrift: OMONOIA, Concordia, Übereinstimmung der Gedanken und des Willens, erkläret. Es spielet auf den Namen der Stadt Philadelphia an, welcher Liebe zwischen Brüdern und Schwestern bedeutet. Diese Rükseite der gedachten Münze ist übrigens, so viel ich weiß, noch von niemanden erkläret worden, selbst von demjenigen nicht, der sie bekant gemachet hat.

Ich verlange indessen nicht, daß man blos wegen dessen, was ich hier gesaget habe, mein Systema annehme; sondern ich verweise meine Leser auch auf dasjenige, was ich bei Gelegenheit der Erklärung

1) [Versuch einer Allegorie, §. 30. G. d. K. 11 B. 1 K. 1—4 §.]

2) Vaillant numm. mus. de Camps. p. 37.

der Denkmale, die ich in diesem Werke vorlege darüber noch beibringen werde.

Nachdem ich nun alles vorgebracht habe, was ich für nothwendig hielt, um den Leser von meinen Beweggründen zur Herausgabe dieses Werkes, von den darin enthaltenen Denkmalen und von meiner Methode bei Erklärung derselben gehörig zu unterrichten, überlasse ich mich im Übrigen den geneigten Gesinnungen derjenigen, welche einsehen können, daß man mit so vielen Materialien eine noch einmal so große Fabrik hätte anlegen können, wenn ich die Gelehrsamkeit nicht mit den Fingern, sondern, wie man zu sagen pfleget, mit Scheffeln hätte ausstreuen wollen. Es könte daher vielleicht gerade die Präcision dieser meiner Arbeit, die ich blos unternommen habe, um die alten, entweder bisher noch nicht herausgegebenen, oder wenig bekanten und bis izo dunkeln Kunstwerke zu erklären einigen Werth geben.

Ich kan am Ende dieser Vorrede nicht umhin meine Leser vor der ungetreuen Auslegung meiner im Deutschen in der Geschichte der Kunst des Altertums geäusserten Gedanken, die man neulich in's Französische übersezet hat, zu warnen, besonders in Ansehung der Geschiklichkeit und der Talente, welche die heutigen Nationen für die Kunst selbst bis izo hatten und noch haben. Diese Untreue in der Übersezung werden diejenigen, welche beide Sprachen verstehen, leicht finden können.[1]) Wenn daher in dem gegenwärtigen Werke einige Ausdrüke vorkommen sollten, die man, entweder weil man sich nicht Mühe genug gegeben, meine Gedanken zu verstehen, oder aus Bosheit so auslegen könte

1) [Biographie, S. 114.]

als wollte ich einige von den heutigen Nationen dadurch beleidigen, so können meine Leser versichert sein, daß meine gebrauchten Ausdrüke ganz etwas anderes bedeuten, da sie lediglich zur Absicht haben, zu unterrichten.

Vorläufige Abhandlung

zu den

Denkmalen der Kunst des Altertums.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

[Diese vorläufige Abhandlung ist ein Compen-
dium der Geschichte der Kunst des Altertums, da-
her die vielen Nachweisungen auf Noten daselbst, die man
hier nicht wiederholen wollte.]

Vorläufige Abhandlung

von der

Kunst der Zeichnung der alten Völker.

Erstes Kapitel.

Von dem Ursprunge der Kunst der Zeichnung.

§. 1. Die ersten Versuche in der Kunst der Zeichnung waren eben so unförmlich, als jedes Thier bei seiner Geburt ist; daher sie, weñ gleich von Künstlern hervorgebracht, die der Heimat und den Sitten nach himmelweit verschieden sein mögen, nichts desto weniger einander ähnlich sehen; wie Samenkörner, von welchen man nicht sagen kañ, ob eine gewisse Pflanze vielmehr aus diesem als aus einem andern hervorkeimen werde. Nachdem diese Versuche mit der Zeit zur Vollkommenheit gediehen waren, zeigeten sie allmählig dasjenige, was bei den Meistern der Kunst der Charakter heisset, und was wir der mehrern Klarheit wegen, Verschiedenheit der Züge, der Gestaltung und Eigenheit bei diesem oder jenem Volke nennen wollen.

§. 2. In diesem Betrachte kañ ich denjenigen nicht beistimmen, welche ohne irgend eine Unterscheidung dafür halten, daß die Ägyptier, so wie sie zuerst die Kunst der Zeichnung ausgeübt, auch darin die Lehrer der Hetrurier und Griechen gewesen seien.

Um zu glauben, daß die ersten Keime derselben sowohl in Hetrurien und in Griechenland, als in Ägypten, durch eine Art von Nothwendigkeit entstanden seien, darf man nur erwägen, daß die Kunst der Zeichnung, so wie die Poesie, bei den Völkern eine Tochter des Vergnügens ist, und das Vergnügen zufolge der Erfahrung eben so nothwendig für die Menschheit ist, als andere Dinge, ohne welche sie nicht bestehen kan. Doch, ohne anzunehmen, daß die Kunst der Zeichnung blos dem Vergnügen diene: wie würde das Leben beschaffen sein, wen man entfernten Freunden und der Nachwelt nicht das, was man wünschet, durch Hülfe der Buchstaben mittheilen könte? Nun ergibt sich aber aus der Geschichte verschiedener Völker, daß die Kunst, Gedanken und Begebenheiten durch Bilder vorzustellen, älter ist als die Schrift.

§. 3. Ob ich nun gleich, wie gesaget, mit denjenigen nicht einerlei Meinung sein kan, welche behaupten, daß die Ägyptier Lehrer der Hetrurier und Griechen in der Zeichnung gewesen: so gebe ich doch zu, daß nach Beschaffenheit die in Ägypten übliche Kunst, und alles, wovon die Zeichnung Vorbild und Anweisung ist, so wie die Verehrung der Götter, den Griechen und Hetruriern von da aus mitgetheilt worden. Aber was folget hieraus? — Nichts, als daß es dieser durch die Ägyptier verpflanzten Kunst eben so erging wie der Mythologie, deren Fabeln unter dem griechischen Himmel gleichsam von neuem geboren wurden, und ganz andere Gestalten und Namen erhielten.

§. 4. Es ist wahr, niemand läugnet es und niemand kan nach meinem Dafürhalten es läugnen, daß die Hetrurier und Griechen später als die Ägyptier angefangen, Figuren in menschlicher Gestalt zu bilden. Ein jeder, welcher die Geschichte kent, weiß

daß zu einer Zeit, wo in Griechenland schon dreissig Gottheiten verehret wurden, die Gegenstände der Verehrung eben so viele viereckichte Steine waren, welche sich in der Stadt Pherä in Achaja noch in den Tagen des Pausanias befanden,[1] und nicht weniger ungestalt waren damals die Bilder der in dem übrigen Griechenlande verehrten Götter.[2] Jupiter mit dem Beinamen Milichius, und Diana Patroa zu Sicyon waren zwei Säulen,[3] so wie die Venus zu Paphos eine Säule war;[4] auch Amor selbst[5] und die Gratien waren in den ältesten Zeiten bloße Steine.[6] So konten die Ägyptier, welche ihre Götter schon in menschlicher Gestalt geformt hatten, wohl keinen Einfluß auf diese Werke haben, an welchen man keine, oder doch nur eine geringe Kunst wahrnahm.

§. 5. Auf diese Bilder, welche man eigentlich nicht also nennen kan, weil sie aus der Hand der Steinmezen und Zimmerleute hervorgegangen, wurden mit der Zeit von der etwas weiter vorgerükten Kunst Köpfe gesezet, wodurch ein Gegenstand der Gottesverehrung entstand, und sich ein Bild von dem andern zu unterscheiden anfing. Um die Hetrurier und Griechen unter einen Gesichtspunkt zu stellen, und um zu zeigen, daß, was ich von den einen sage, auch von den andern gelte, führe ich unter vielen andern Beispielen nur eine hetrurische Schale an, worauf man den Gott Terminus und den Gott Pria-

1) Pausan. l. 7. c. 22.

2) Ibid. l. 8. c. 31. 32. 35. [G. d. K. 1 B. 1 K. 8 §.]

3) Pausan. l. 2. c. 9.

4) Maxim. Tyr. diss. 8. §. 8. Fea.

5) Pausan. l. 9. c. 27.

6) Ibid. l. 9. c. 38.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

pus am Fuße des Thrones von Jupiter siehet.[1]) Daher wurden nach dem Muster dieser göttlichen Klöze noch in spätern Zeiten viele Jupiter gebildet, die man gemeiniglich Terminales nañte, und auch die Bildnisse berühmter Männer erhielten dieselbe Gestalt.

§. 6. Mit der Zeit wuchs die Kunst, und die also mit Köpfen versehenen Klöze verloren von ihrer Unförmlichkeit um so mehr und wurden desto gefälliger, je größer die Geschiklichkeit war, welche die Verfertiger derselben erworben hatten. Nunmehr zeigete man ausser dem Kopfe auch diejenigen Theile noch an, welche den übrigen menschlichen Körper ausmachen; aber sie waren so beschaffen, daß sie nicht die mindeste Action gaben. Die Füße blieben geschlossen und dicht beisammen, wie man noch an vielen kleinen hetrurischen Figuren von Erzt siehet, und wie nach der Ansicht oder Keñtniß des Apollodorus das Palladium Trojas war,[2]) oder desgleichen wir es auf verschiedenen geschnittenen Steinen abgebildet sehen. Eben so ist auf einer sehr schönen erhobenen Arbeit der Villa Borghese die von Kassandra umarmte Pallas von der Mitte bis unten eine bloße Herma, weñ mich nicht ein Gewand mit geraden und kleinen Falten, das diesen Theil bedekt, und der Schein von parallelen, dicht aneinander geschlossenen Füßen trügen.

§. 7. Ich sehe izo, daß ich, um meine Behauptung zu beweisen, die Hetrurier und Griechen hätten die Kunst, von welcher hier die Rede ist, vielmehr von sich selbst, als von den Agyptiern erlernet, etwas weit abgegangen bin.

Diese Rohheit, kañ jemand sagen, ist die nämli-

1) Mus. Kircher. t. 1. p. 35.

2) L. 3. c. 12. n. 5.

che, die wir in vielen Werken selbst der Ägyptier antreffen und überdies ließen sich mir, ausser der untern Hälfte der Statuen, auch die gestrekten an den Seiten fest angeschlossenen Arme entgegenstellen, gerade wie wir sie an den ägyptischen Statuen erblikken. So war in Arkadien dem Athleten Arrhachion zu Phigalia, seiner Vaterstadt, in der vier und funfzigsten Olympias eine Statue errichtet, welche dem Pausanias zufolge an den Seiten herabhängende Arme, und nicht weit von einander gesonderte Füße hatte.[1]) Wen aber die Griechen, als sie schon an dreissig Gottheiten verehreten, das heißt: zur Zeit, wo die Ägyptier den menschlichen Körper, sei es auf eine steife oder belebte Art, abzubilden verstanden, denselben, statt eben dieses zu thun, als einen Stein, Kloz, oder als eine Säule vorstelleten: so ist es doch wohl offenbar, daß sie, unvermögend es anders zu machen, noch nicht in der Schule der Ägyptier gewesen waren. Wollte man aber sagen, sie seien schon damals in diese Schule gekommen, als sie den menschlichen Körper noch so plump und unbeweglich abgebildet: so läuft es auf meine im Anfang geäusserte Behauptung hinaus, daß die ersten Versuche in der Kunst der Zeichnung bei allen Völkern dieselben gewesen.

§. 8. Um sagen zu können, daß die Hetrurier und Griechen die Kunst der Zeichnung von den Ägyptiern erlernet haben, reichet der Grund nicht aus, daß die einen anfangs eben das thaten, was die andern gethan hatten. Wir wollen vielmehr untersuchen, ob die Griechen und Hetrurier, als sie es in dieser Kunst weiter trieben, denselben Styl an ihren Werken beibehielten, welcher bei den Ägyptiern immer fortdauerte. Da wird mir gleich die so eben erwähnte

1) L. 8. c. 40.

Statue mit den nach ägyptischer Art fest an die Seiten angeschlossenen Armen entgegenhalten, welche dem Athleten Arrhachion zu Phigalia in der vier und funfzigsten Olympias, also in einer Zeit, wo sich die Griechen schon eine gute Weile mit der Zeichnung beschäftigt hatten, errichtet worden. Allein die Künste wurden in Arkadien weit weniger und viel später als in dem übrigen Griechenlande getrieben; auch ist überdies, es mag mit solchen nach Ähnlichkeit der ägyptischen Figuren geformten Werken beschaffen sei wie es will, so viel gewiß, daß diese Manier, diese Art der Gestaltung, anstatt wie in Ägypten vervollkommet zu werden, in Griechenland und Hetrurien bei der ursprünglichen Form verblieb. Man würde mich selbst dañ nicht eines andern belehren, weñ man gleich wüßte, was ich in dem folgenden Kapitel anzeigen werde, daß nämlich diejenigen Statuen in ägyptischer Manier, welche in unsern Tagen in der Villa des Kaisers Hadrianus zu Tivoli gefunden, und theils in das Museum Capitolinum, theils in die Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani gebracht worden, ägyptische Werke sind, die von griechischen Künstlern mit der Vollkommenheit verfertigt worden, deren diese Art der Gestaltung fähig war; deñ derlei Werke wurden zu den Zeiten dieses Kaisers von Meistern gearbeitet, die sich für Schüler der Ägyptier ausgaben, ohne es gewesen zu sein. Daher frage ich, soll man etwa die Griechen und die Hetrurier Schüler der Ägyptier nennen, weil sie anfangs Werke verfertigt haben, in welchen der abzubildende Gegenstand wahrlich mehr entstaltet als nachgeahmt war? Lasset uns eher, wie ich oben sagte, daraus folgern, daß es in Griechenland mit der Kunst der Zeichnung, weñ sie anders von Ägypten aus dahin gekommen, eben so

wie mit der Mythologie ergangen sei: die eine wurde dort von neuem geboren, und die andere erhielt ganz verschiedene Gestalten und Namen.

§. 9. Ich bemerke noch, daß die Häfen Ägyptens den Völkern jenseit des Meers erst geöfnet wurden, nachdem die Griechen jene Manier, welche sie von den Ägyptiern sollen erlernet haben, schon verlassen und angefangen hatten, in ihren Werken jene Eigentümlichkeit zu zeigen, die man allgemein den griechischen Styl nennet. Wie sollten sie daher aus diesem Lande dasjenige erlernet haben, was dort keiner zu lehren wagte, oder was zu lehren, wie ich gleichfalls im folgenden Kapitel zeigen werde, verboten war? Wir wollen vielmehr den wahrscheinlichen Schluß ziehen, daß die Kunst der Zeichnung bei ihrem Ursprunge unter mehreren von einander entlegenen Völkern gleich gewesen, nicht etwa durch Mittheilung der Verfahrungsart oder der Zweke, die sie bei ihren Arbeiten hatten, sondern durch die Natur selbst, welche überall beim Unterrichte vom Einfachen und Leichteren ausgehet. Von ihr also, und nicht von den Ägyptiern, lernten die Griechen und Hetrurier zuerst rohe und steife Figuren mit Umrissen, die fast nur in geraden Linien bestanden, zu zeichnen und zu bilden, und ferner diesen Figuren den platten oder vielmehr länglich gezogenen Contur der Augen zu geben, wie ihn die Figuren der Ägyptier haben, und wie man ihn an den von Dädalus, das heißt: von den ersten griechischen Künstlern gearbeiteten Statuen nach dem Zeugnisse des Diodorus sah, 1) wen anders die von diesem Autor gebrauchte Redensart: ομμασι μεμυκοτα, nicht, wie die Neueren bisher übersezten, so viel bedeutet als luminibus clausis, mit zugeschlossenen Augen, sondern vielmehr,

1) L. 4. c. 76.

nach meiner Meinung, mit platten Augen; wie es sich gewiß mit den Worten: χειλεα μεμυκοτα[1] verhält, welches halb geöfnete Lipen anzeiget, das heißt: die so länglich gezogen sind wie jene Augen; deñ wer könte glauben, daß man Statuen mit zugeschloffenen Augen gemachet habe?

§. 10. Aber um wieder zur Sache zu kommen: weñ kein haltbarer Grund da ist, zu glauben, daß die Griechen zu irgend einer Zeit von den Ägyptiern in der Bildhauerei unterrichtet worden, so ist bis izo noch keiner aufgefunden, um zu behaupten, daß es in der Malerei gewesen. Und in der That, zu den Zeiten Homers wurde in Griechenland die Kunst zu schnizen und einzugraben nicht nur geübt, sondern sie war auch zu einigem Grade der Vollkommenheit gediehen, wenigstens nach der Beschreibung zu urtheilen, welche er uns von des Achilles Schilde gibt. Dagegen hat dieser Dichter nicht nur keines Gemäldes Erwähnung gethan, sondern es findet sich bei ihm nicht einmal das Wort γραφειν oder irgend ein anderes, welches Bilder bedeutet, die auf einer ebenen Fläche nach dem Muster der erhobenen gemacht wären.[2] Hieraus schließe ich, daß bei den Griechen die Malerei, weñ sie bei ihnen nicht zugleich mit der Bildhauerei entstand, eben so wenig von den Ägyptiern mitgetheilet worden; deñ es ist

1) Nonn. Dionys. l. 4. v. 150.

2) [Constat verbum γραφειν, ut χαραττειν et similia, ex numero *factitiorum*, ονοματοποιημενων, esse, et proprie *fodiendi* seu *scalpendi* significationem habere. Schol. Theocrit. VI. 18. Γραψαι το ξεσαι οι παλαιοι ελεγον. Hesych. Γραψαι· ξυσαι, χαραξαι, αμυξαι. Hic usus manifesto deprehenditur in his locis omnibus: Ιλ. Δ. 319. Λ. 388. N. 559. P. 599. Φ. 166. Οδυσσ. X. 280. Ω. 228. — neque significationem *pingendi* habet apud Homerum. *Wolfii proleg. Homer.*]

nicht zu glauben, daß unter den Griechen, die begierig gewesen wären, die Bildhauerei von den Agyptiern zu erlernen, keiner sollte Neigung zur Malerei gehabt haben. Im Gegentheile wird hierdurch um so mehr die Meinung widerlegt, daß die Griechen von dorther die Bildhauerei erlernt hätten; deñ waren die Agyptier zugleich Bildhauer und Maler, so läßt sich nicht füglich vermuthen, daß die Griechen von ihnen die ersten Arbeiten in der Bildhauerei erlernt hätten, weñ dieses nicht auch in der Malerei der Fall gewesen.

§. 11. Ausserdem, daß Homer dieser Kunst gar nicht erwähnt, wird es leicht zu begreifen sein, daß sie in Griechenland später als die Bildhauerei entstanden ist, weil das Modelliren von Figuren eine handgreifliche Nachahmung der Natur ist; daher auch Kinder in Taig, Wachs oder Thon Figuren mit einer Leichtigkeit formen, welche ihnen beim Zeichnen auf dem Papiere fehlt. Der Maler, um die zu malenden Gegenstände der Natur näher zu bringen, muß ausser der Zeichnung, welche beim Bildhauer die Hauptsache ist, eine vollkommene Kentniß der Perspective, der Beleuchtung und des Colorits haben. [1]) Damit die Malerei sich der Wahrheit nähere, muß sie dem vorzustellenden Gegenstande durch Licht und Schatten, so wie durch den Widerschein Empfindung und Leben ertheilen, und alles dies in einer solchen Gemäßheit und Abstufung, daß uns der Gegenstand auf der ebenen Fläche, wo die Malerei arbeitet, wie das von der Oberfläche eines Spiegels zurükgeworfene Bild erscheine. Aber wie koñte man dieses leisten, da Licht und Schatten nicht vor Apollodorus, dem Meister des Zeuxis, bei den Griechen im Gebrauche waren? [2]) Kurz, so viel

1) [Man begnügt sich im Anfang mit weniger.]
2) Plutarch. de Gloria Atheniens. princ.

das Erdichten schwerer ist, als das Arbeiten nach der Natur und Wirklichkeit: eben so viel ist auch die Malerei schwerer als die Bildhauerei.

§. 12. Alles dieses ist, wie ich sehe, noch nicht hinreichend, um zu beweisen, daß die Malerei in Griechenland später als die Bildhauerei entstanden, sondern man wird hieraus nur schließen können, daß sie wegen der vielen mit ihr verbundenen Schwierigkeiten daselbst später zur Vollkommenheit gelanget sei. Deßhalb will ich zum vollständigen Beweise noch hinzufügen, daß die Kunst der Zeichnung aus dem Verlangen, Abbildungen der Gottheiten hervorzubringen, das heißt: aus der Religion und dem Götterdienst entstanden ist; aber dieser Götterdienst verlangte nur Statuen, und hatte für dieselben so eingenommen, daß man, weñ deren Urheber nicht bekañt war, glaubte, sie wären vom Himmel herabgefallen; [1]) war er hingegen bekañt, so half man sich, um diese Statuen nicht weniger als die andern zu einem Gegenstande heiliger Verehrung zu machen, mit dem Vorgeben, sie seien mit der Kraft der Gottheit, welche in ihnen vorgestellet werde, erfüllt. [2]) Die Malerei aber hatte dieses Loos nicht, und gelangete zu solcher Ehre auch dañ nicht, als man sie brauchte, die Wände der Tempel zu schmüken.

§. 13. Dieses mag hinreichen, um zu beweisen, daß dieser Theil der zeichnenden Kunst jünger sei als die Bildhauerei. Wir können also wieder einlenken, und unserm Hauptsaze zufolge sagen: daß von den schönen Künsten bei den Agyptiern, Hetruriern und Griechen jede einzeln aus ihrem Samen, an welchem man nicht zu erkennen vermochte, wie un-

1) Suid. v. Διιπετες.

2) Joann. Philoponus contra Jamblich. περι αγαλματ. ap. Phot. cod. 215. p. 554. ex edit. Rotomag. 1653.

ähnlich sie einander werden dürften, hervorkeimte, und nach den drei Haupturſachen, die auf sie einwirken mußten, nämlich nach der Eigenheit, Religion und Regirung eine verschiedene Gestalt angenommen, wie ich in der Abhandlung von der Kunst der Agyptier und Hetrurier noch näher darthun werde. Im folgenden Kapitel will ich zeigen, daß die Kunst der Zeichnung bei den Agyptiern einem Schößlinge zu vergleichen sei, der zwar anfangs gut gepfleget war, dessen Wachstum aber durch zu viele Schatten oder durch das Benagen der Würmer gehemmet worden; deñ sie blieb stehen, als sie auf einen bestimmten Punkt gekommen war. Im dritten Kapitel wird man sehen, daß die Kunst der Hetrurier in ihrer Blüthe gewissermaßen kañ verglichen werden mit einem wilden Gewässer, welches aus der Höhe zwischen Klipen und Felsen herabstürzet, und alles, was auf dem Wege liegt, ungestüm mit sich fortreisset; deñ das Eigentümliche in ihrer Zeichnung wie in den daraus entstandenen Werken war, den Figuren heftige Gebärden, gezwungene Stellungen und in allen Theilen übertriebene, scharf angedeutete Umrisse zu geben. Im vierten Kapitel werde ich zeigen, daß die Kunst der Zeichnung unter den Griechen einem Flusse gleichet, dessen klares Wasser in öfteren Krümmungen ein schönes Thal durchströmet, und demselben, anstatt es zu überschwemmen und seinen Erzeugnissen zu schaden, Fruchtbarkeit verleihet.

Zweites Kapitel.

Von der Kunst der Zeichnung unter den Ägyptiern.

§. 1. Die Kunst der Zeichnung bei den Ägyptiern hat sich nicht, wie bei den andern Völkern, von ihrem anfänglichen Style entfernt, sondern ist immer viele Jahrhunderte hindurch dieselbe geblieben, das heißt: bis zu der Zeit, wo die alte nationale Regirung unterging; wenigstens scheinet sie früher nicht viel von ihrem Systema gewichen zu sein. Dieses erhellet sowohl aus den ägyptischen Statuen, welche ganz menschliche Gestalten vorstellen, als aus jenen, die mit dem symbolischen Kopfe irgend eines Thiers versehen sind. Sie gleichen immer, weñ sie auch mit noch so großem Fleisse gearbeitet sind, jenen ersten Versuchen in der Bildhauerei, welche wir bei den Hetruriern und Griechen finden, und sind so wie diese alles dessen beraubt, was nur irgend einen Begrif des Schönen geben könte.

§. 2. Von den geringen Fortschritten der Kunst bei den Ägyptiern lassen sich, nach meiner Meinung, drei Ursachen angeben, nämlich die fast gleiche Gesichtsbildung unter diesem Volke, ihre mit der Religion innig verwobne Verfassung, und der Zustand, worin sich die Künstler befanden.

Was die erste Ursache, die fast gleiche Gesichtsbildung der Ägyptier betrift, so darf man nicht zweifeln, daß ihre Künstler dasjenige, was sie in der Natur sahen, nachzubilden gesuchet, wenigstens zu der Zeit, da die Kunst bei ihnen sich der früheren

Fesseln entladen hatte; auch bezeuget dieses ein heiliger Kirchenvater. [1]) Wie konte man aber auch nur eine Spur von Schönheit der Züge an ihren Figuren verlangen, weñ alle oder doch beinahe alle Originale, nach welchen sie gebildet waren, die Gestalt der Afrikaner hatten, das heißt: wie diese, den aufgeworfenen Mund, das zurüktretende und kleinliche Kiñ, das gesenkete und platt gedrükte Profil, [2]) und, um nicht nur den Afrikanern, sondern auch den Äthiopiern zu gleichen, [3]) bisweilen die gepletschte Nase und die dunkelbraune Farbe der Haut? [4]) Daher gebrauchete man in Griechenland das Wort αἰγυπτιασαι von solchen, die von der Sonne verbrañt waren, und eben deswegen haben auch alle auf den Mumien gemalete Figuren ein dunkelbraunes Gesicht. [5])

1) S. Theodoret. Serm. 3. p. 519.

2) Aus anatomischen Untersuchungen, welche von mehrern Gelehrten an Mumienschädeln angestellt worden, soll sich ergeben haben, daß die Gestalt der alten Ägyptier, nach den verschiedenen Kasten verschieden gewesen; die Schädel der gemeinen Mumien sollen eine ganz andere Stammesart als die der kostbar geschmükten verrathen. Man hat aus diesem Umstande den Schluß gezogen, daß die Bevölkerung Ägyptens doppelter Art gewesen: das gemeine Volk aus äthiopischem, die Kaste der Priester und Könige aus asiatischem, vermuthlich indischem Geblüte. Man hält auch die an Statuen bemerkte ungemeine Schmächtigkeit der Weiber über den Hüften für ein indisches Merkmal, das ebenfalls an den Bildern der Bajaderen vorkommen soll. Übrigens stimmen alle Nachrichten der alten und neuen Autoren darin überein, daß die ägyptische Gestalt bei weitem nicht so schön und so günstig für die Kunst gewesen, als die griechische. Meyer.

3) Bochart. Hieroz. part. 1. l. 5. c. 27. Diod. Sic. l. 3. c. 8.

4) Herodot. l. 2. c. 104. Propert. l. 2. eleg. 33.

5) [2 B. 1 K. 3 §. Note.]

§. 3. Übrigens rede ich nur von der Gesichtsbildung der Ägyptier, ohne ihres hohen Wuchses, weñ dieses eine Schönheit ist, zu gedenken, welchen Paufanias nach einigen Leichnamen, die er gesehen, mit der Statur der Celten verglich,[1]) und diese Nachricht wird durch die im Instituto Clementino zu Bologna befindliche Mumie bestätiget, welche eilf römische Palme hält. Viel weniger begreife ich unter die hier gemachete Beschreibung von der Bildung der Ägyptier jene Griechen mit ihren Kindern, die sich später in Ägypten niederließen; und diese hatte gewiß auch Martialis im Sinne, als er wünschete, einen schönen Knaben aus jenen Gegenden zu besizen,[2]) obgleich der Dichter nicht sowohl durch die Schönheit zu diesem Wunsche veranlasset worden, als vielmehr durch die üpigen Sitten der dortigen Jugend, wie aller Griechen in Ägypten,[3]) und sonderlich derer zu Alexandria, die mehr als irgend ein anderes Volk den Schauspielen und und der Musik ergeben waren.[4])

§. 4. Zum Beweise der zweiten Ursache des geringen Fortgangs in der Kunst der Zeichnung bei diesem Volke, die in ihrer mit der Religion innig verwobnen Verfassung liegt, dienet uns das von Plato angeführete Gesez, wodurch den Künstlern verboten war, bei Verfertigung ihrer Werke von dem bisher im Lande üblichen Style abzugehen;[5]) so daß nach dem Zeugnisse eben dieses Autors die Statuen, die zu seiner Zeit, das ist: als Ägypten unter persischer Bot-

2) L. 1. c. 35.

1) L. 4. epigr. 42.

3) Martial. l. c. v. 4. Juvenal. sat. 15. v. 45 — 46.

4) Quintil. l. 1. c. 2. Ovid. trist. l. 1. eleg. 2. v. 79 — 80.

5) De legib. l. 2. p. 656.

mäßigkeit stand, gemachet und von ihm während seines dortigen Aufenthalts gesehen worden, ganz und gar denen glichen, die nach der Sage tausend und mehr Jahre früher gearbeitet worden.[1] Mit Ausnahme der Attribute also, welche natürlich verschieden sein mußten, und wodurch ebenfalls auch in der Bewegung und Anordnung der Glieder eine kleine Verschiedenheit entstand, waren die Götterbildnisse einander völlig ähnlich.

§. 5. Man wende nicht ein, daß die Verfassung und Religion dieses Gesez blos den Künstlern, welche Götterbildnisse machten, nicht aber auch allen übrigen habe vorschreiben können; denn erstlich scheinet die Kunst, Figuren in menschlicher Gestalt zu bilden, bei den Ägyptiern auf die Götter, auf die Könige und deren Familie, und auf die Priester eingeschränkt gewesen zu sein,[2] (die zur Zierde an ihren Wohnungen erhoben gearbeiteten Figuren ausgenommen[3]) das ist: auf eine einzige Art Bilder, weil die Götter der Ägyptier Könige waren, die ehemals dieses Volk beherscht hatten, oder wenigstens dafür gehalten wurden,[4] so wie die ältesten Könige Priester waren;[5] wenigstens gibt es keine Überlieferung, noch meldet irgend ein Autor, daß andern Personen daselbst Statuen errichtet worden. Zweitens war die Religion bei den Ägyptiern mit ihrer Verfassung genau verflochten; daher das, was jene vorschrieb, auch durch diese geboten war. Drittens ist es immer eine Maxime ihrer Gesezgeber gewesen, keine Neuerung vorzunehmen

1) L. c.

2) Herodot. l. 2. c. 143. Diod. Sic. l. 1. c. 44.

3) Herodot. l. 2. c. 148 et 153. Diod. Sic. l. 1. c. 47.

4) Diod. Sic. l. 1 c. 44—45. [Nicht so richtig!]

5) Plat. de republ. p. 290.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

und in ihr Land keinen fremden Gebrauch einzuführen.[1])

§. 6. Die dritte Ursache endlich, daß die Kunst der Zeichnung bei den Ägyptiern nicht weiter vorrükte, liegt in einem ändern Geseze, welchem zufolge alle Handwerker, und mit ihnen auch die Meister der schönen Künste ohne Unterschied zur dritten oder niedrigsten Volksklasse gerechnet wurden;[2]) wozu noch kam, daß der Sohn verbunden war, der Lebensart seines Vaters zu folgen, und also seinen Zustand niemals verbessern konte.[3]) Es fehlten demnach die zwo Triebfedern, durch welche allein die Meister in den schönen Künsten zu den herlichsten Werken bewogen wurden: Eigennuz und Ehrbegierde. Da überhaupt der Künstler keinen Schritt thun konte, welcher so zu sagen fein eigen heissen durfte, was war zu hoffen? Es folgte hieraus, daß alle sowohl frühere als spätere Kunstwerke nach einer Form, und alle, wie die chinesischen Gemälde, aus der nämlichen Schule zu sein scheinen.

§. 7. Ausserdem mangelte es ihnen an einem zur Kunst der Zeichnung wesentlichsten Stüke, nämlich an der Anatomie, welche aus Eigensin und zu großer Ehrfurcht gegen die Verstorbenen in Ägypten gänzlich verboten war; daher nicht nur keine Zergliederung an Leichnamen angestellet wurde, sondern auch der Paraschistes, oder derjenige, welcher der Sitte gemäß den Schnitt in die Seite that, um die Eingeweide herausnehmen und den Leib einbalsamiren zu können, unmittelbar nach dieser Verrichtung davonlaufen mußte, um sein Leben vor den Verwandten

1) Herodot. l. 2. c. 91.

2) Id. l. 2. c. 167. Diod. Sic. l. 1. c. 74.

3) Diod. Sic. l. c.

des Verstorbenen zu retten, welche ihn nunmehr verfolgten. [1])

§. 8. Nachdem ich die Ursachen kurz angeführet habe, warum die Kunst der Zeichnung bei den Ägyptiern nicht zu dem Grade von Vollkommenheit gelangte, den sie hätte erreichen sollen, da sie von ihnen so viele Jahrhunderte hindurch geübet worden: muß ich nunmehr auch genau angeben, auf welcher Stufe sie stehen blieb. Hier muß man jedoch zuvor zwei oder vielleicht drei Epochen unterscheiden. Die erste hat während der uralten Verfassung dieses Landes gedauert, in welcher sich der ursprüngliche Styl ganz rein, wie ihn die Gesetze vorschrieben, erhalten hatte; die zwote während der durch die Griechen erfolgten Eroberung Ägyptens, wo zuerst nach meiner Meinung dieser alte Styl einige Veränderung erlitt; und endlich die dritte, welche den Ägyptiern nicht einmal eigentlich zugehört, begreifet die Zeit, wo man in Rom unter den Kaisern und namentlich unter Hadrianus ein Vergnügen darin fand, Bildwerke nach ägyptischem Geschmake zu verfertigen.

§. 9. Indem wir diese Epochen also unterscheiden, ist es vortheilhaft, in Ansehung der ersten, welche die rein ägyptische Kunst umfasset, die allgemeinen Eigenschaften des ursprünglichen Styls ebenfalls von dem abzusondern, was ihm insbesondere zukomt. Die allgemeine Eigenschaft desselben oder die Wissenschaft, welche jene Künstler von der Zeichnung hatten, bestehet, wie ich schon angemerket habe, in Umrissen der Figuren, die nur wenig von der geraden Linie abwichen, so daß es vergeblich sein würde, nach Beschaffenheit der Haltung oder Stellung an diesen Figuren, die Muskeln, Adern und Sehnen zu suchen. Ohne also bei den Merkmalen zu verweilen, welche dieses

1) Id. l. 1. c. 91.

oder jenes Götterbild haben mußte, um sich von andern zu unterscheiden, dürfen wir dreist behaupten, daß die Figuren alle einerlei Form hatten, weil man die Kunst der Zeichnung nicht weiter verstand, die wir einzig und allein aufsuchen.

§. 10. Wir wollen gleichwohl die Stellungen beschreiben, um darzuthun, mit welcher Angstlichkeit sie gemacht waren. Diese Figuren stehen entweder aufrecht, oder sizen, oder knieen; alle aber sind mit dem Rüken gegen einen Pfeiler gelehnet. Die stehenden Figuren, sie mögen männlichen oder weiblichen Geschlechtes sein, machen, weñ nicht beide Arme gerade an den Seiten herunterhängen, mit dem einen oder dem andern weiter keine Bewegung, als um etwa die Hand vorn an die Brust hinzubringen. Alle männlichen Figuren, welche aufrecht stehen, haben die Arme fest an den Seiten angeschlossen, so wie auch unter den stehenden Figuren des anderen Geschlechts jene zwei, die vorn an dem Stuhle des berühmten Memnon eingehauen sind;[1]) die andern weiblichen Figuren, welche stehen, pflegen eine Hand gebogen auf der Brust zu halten. Ferner stehen die Füße parallel, aber nicht beide nach derselben Linie, sondern einer dem andern vor; weßwegen der hinterwärts gezogene, weil er in der Ansicht durch das Zurükweichen kürzer erschienen wäre, etwas verlängert wurde. Eben diese Ausgleichung findet man auch von einigen griechischen Bildhauern angewandt: wenigstens sieht man es so an den Füßen des vaticanischen Apollo. Die sizenden Figuren haben die Füße in paralleler Linie, ihre Arme an den Seiten fest angedrükt, und die Hände liegen platt auf den Schenkeln. Die knieenden Figuren endlich halten, weñ

1) Norden's drawings of some ruins at Theb. in Egypt. tab. 1. [Auch abgebildet bei Fea.]

man dies etwa für Handlung und Bewegung ansehen will, ein Kästchen mit kleinen Götterbildern vor sich hin.

§. 11. Was die Bekleidung anlanget, so haben alle weibliche Statuen zwar Gewänder, aber gewöhnlich nur wie aus einem sehr dünnen Schleier ohne irgend eine Falte, und dem Nakten so angeschmiegt, daß man sie gar nicht bemerken würde, weñ man nicht bei Betrachtung des Halses und der Füße einen kleinen vorspringenden Rand wahrnähme, der das obere und untere Ende eines solchen Gewandes andeutet. Um die Brüste, welche die Künstler, wie ich schon gesagt habe, sehr voll bildeten, warf das Gewand eben so wenig Falten, und weñ es hier der Natur gemäß mehr als anderswo faltig erscheinen mußte, so begnügten sie sich, anstatt der vielen kleinen Falten, welche dort hätten sein sollen, auf den Brüsten selbst ein Zirkelchen mit Nadien einzuhauen. Ist dieses ein Zeichen, daß ihnen Muth verliehen war, die Natur nachzuahmen, oder ein Bekeñtniß, daß sie im Falle, weñ ihnen keine Fesseln angelegt worden, das Talent besäßen, zu leisten, was sie nicht wagen durften? Man kañ es daher dem Herodotus wohl verzeihen, daß er die zwanzig weiblichen kolossalen Statuen von Holz in der Stadt Sais für unbekleidet gehalten.[1]) Von den mänlichen Figuren sage ich nichts, sie waren ganz nakt bis auf eine Art Schurz, welcher sie vom Unterleibe bis an die Knie bedekt.

§. 12. Um alles zu melden, was die ägyptischen Künstler der ersten Zeit betrift, muß ich noch anmerken, daß, weñ ihre großen Statuen durchgängig also gebildet waren, doch die kleinen Gözenbilder von Erzt und die in Stein gehauenen Figuren etwas mehr Freiheit zeigen, wenigstens in Ansehung der Arme; und

1) L. 2. c. 130.

nachdem ich dieses angeführt, habe ich alles beigebracht, was jene Künstler im Allgemeinen von der Bildung der Figuren in menschlicher Gestalt verstanden, oder was ihnen die Gesetze zu wissen erlaubeten.

§. 13. Wen sie aber von der Zeichnung so wenig verstanden, was konten sie wohl von der Gratie wissen? Diese war ihnen fremd, so wie man auch selbst nach Herodots Zeugniß in jenem Lande nicht einmal die drei Göttinen kante, welche diesen Namen führen.[1] In dieser Hinsicht darf man überhaupt sagen, was Strabo von ihren Gebäuden erwähnt,[2] nämlich daß ihnen die Gratie und das Malerische fehlten: ωδεν εχει χαριεν, ωδε γραφικον. Dieses sei nicht sowohl gegen die Künstler, von denen hier die Rede ist, als vielmehr gegen den Casaubonus gesagt, welcher das Wort γραφικον buchstäblich übersezte und der Meinung war, daß es nicht heisse: es mangle jenen Gebäuden das malerische Ansehen und die Gratie, sondern daß *nihil pictum* in denselben gewesen; wovon wir das Gegentheil aus alten Autoren und aus Berichten neuerer Reisenden wissen, welche in den Trümmern von Theben erhoben gearbeitete und bemalte kolossalische Figuren gesehen haben.[3]

§. 14. Ich weiß wohl, daß man diesem über die ägyptischen Kunstwerke der ersten Epoche gefällten Urtheile viele Figuren von Thieren entgegensezen kan, welche von jenen Künstlern mit einem großen Verständnisse der Muskeln und des Knochenbaus gearbeitet sind, und an welchen man sowohl eine sanfte Übereinstimmung als viel Fließendes in allen Theilen bemerkt, z. B. an den Löwen am Aufgange zum Capitolium; an zwei anderen an der Fontana Felice,

1) L. 2. c. 50.

2) L. 14. c. 1. §. 28.

3) Norden's travels in Egypt. pref. p. 20. 22. t. 2.

und an einigen Sphinxen, sonderlich an einem der größten, welcher sich in der Villa Borghese befindet.[1] Ohne aber in Ansehung dieser Thiere meine Zuflucht zu den Kunstwerken der zweiten Epoche zu nehmen, wozu ich keine überzeugenden Gründe habe, scheint es mir, daß ich im vorigen Kapitel angekündigt habe, nur Figuren in menschlicher Gestalt berüksichtigen zu wollen. Der Vorzug übrigens, welchen diese Figuren der Thiere vor den menschlichen haben, gibt nach meiner Meinung einen neuen Grund zu glauben, daß jenes angeführte, den Künstlern durch die Religion selbst vorgeschriebene Gesez sich nur auf Figuren in menschlicher Gestalt bezog, also daß die Künstler in Ansehung der übrigen Gegenstände ein freies Feld hatten, und daher bei diesen ihre Geschiklichkeit in der Kunst zu zeigen werden gesuchet haben.

§. 15. Ich gehe izo von dem Allgemeinen ihres Styls auf das Besondere über, und fange mit den menschlichen Köpfen an. Hier bemerket man, ausser der von mir oben angezeigeten Gleichförmigkeit, gerade das Gegentheil von dem, wodurch die Köpfe der griechischen Bildhauerei sich unterscheiden; den diejenigen Theile, welche an diesen mit einer edlen Schärfe hervorgehoben sind, siehet man an jenen platt und niedergedrükt; wie den der obere Knochen der Augenvertiefung oder der Augenbraunen an den ägyptischen Köpfen ohne Vorsprung und mit den Augen beinahe auf gleicher Fläche zu sein pflegt. Die sanfte Einheit der Wangen mit dem ganzen Ovale, wie man sie an den griechischen Köpfen, an welchen die Jugend ausgedrükt ist, wahrnimt, ist an den Köpfen

1) [G. d. K. 2 B. 2 K. 5 §. Unter Numero 93 und 94 der Abbildungen ist von jedem Paar der angeführten Löwen einer zu sehen.]

der ägyptischen Figuren durch den Bakenknochen ganz und gar aufgehoben, und die rundlich erhobene Form des Kiñs durchaus nicht sichtbar.

§. 16. Einen andern Unterschied geben die Ohren, welche so hoch hinaufgerükt sind, daß ihr unteres Ende fast in gerader Linie mit den Augen steht; wie man dieses auch an den Figuren bemerkt, die auf den Obelisken erhoben gearbeitet sind, besonders an der sizenden Figur unter der Spize des Obelisks, welcher vor dem Palaste Barberini auf der Erde liegt. Dieses scheint uns ein Mißverhältniß, da wir gewohnt sind, die Ohren auf die Linie der Nase gesezet zu sehen. Aber in Betracht der Arbeit des Meißels sind einige ägyptische Köpfe wegen der äusserst fleissigen Ausführung vielen griechischen Köpfen überlegen; und ohne hier andere Beispiele anzuführen, nenne ich nur den Sphinx an der Spize des Sonnenobelisks, welcher in dem Campo Marzo auf der Erde liegt; indem diese Figur in Gyps abgeformt ist, und man sie also auch ausserhalb Rom untersuchen kañ.[1]) Der Kopf dieses Sphinx, welcher gewiß zur Zeit, da der Obelisk noch aufgerichtet stand, kaum gesehen werden koñte, hat nichts desto weniger eine solche Ausführung, wie die griechische Kunst nur ihren vollendetsten Werken zu ertheilen strebte. Nicht allein die Ränder der Lipen und der Augenlieder sind mit zwei parallel laufenden auf das Zarteste in den Stein eingegrabenen Linien angedeutet, sondern der Rand selbst erscheint wieder zwischen den Einschnitten erhoben und ist sorgfältig gleich gemeißelt. Die Falten der Haube, welche diesen Kopf bedeket, sind gelinde mit großem Fleisse ausgedrükt; und von dem Ohre kañ man ferner sagen, es sei an Figuren dieser Größe das schönste aus dem ganzen Altertume.

1) [Unter den Abbildungen Numero 25.]

§. 17. Ein Merkmal der ägyptischen Figuren bestehet auch darin, daß sie keine Knöchelfügung zeigen, weder an den Fingern der Hände, noch an den Zehen der Füße, die überhaupt keine Gelenke und Glieder haben. Die Füße unterscheiden sich durch die kleine Zehe, welche gerade und ausgestrekt ist; woran nicht sowohl die Ungeschiklichkeit der Künstler als vielmehr die Gewohnheit der Ägyptier, welche in ihrem sehr heissen Klima barfuß gingen, Ursache ist,[1]) so wie man es an den griechischen Statuen, daß die kleine Zehe gekrümt und einwärts gedrükt ist, den Schuhen zuschreiben muß, deren man sich in diesem nicht so heissen Klima bediente, und dem ledernen Riemen an denselben, welcher ζυγος hieß, schief über den Fuß ging und die kleine Zehe mehr als die übrigen drükte.[2])

§. 18. Endlich hatte die Brust der männlichen Figuren bei den Ägyptiern nicht jene großartige Erhobenheit, welche man an den griechischen Statuen sieht; und an weiblichen Figuren wurden, wie ich schon oben gesagt habe, zwei übermäßig volle Brüste gemacht; ausserdem unterscheiden sich diese Statuen von den griechischen auch durch die zu schmalen Lenden und Weichen.

§. 19. Nach der Untersuchung der einzelnen Theile an den ägyptischen Figuren des ersten Styls, kehre ich noch ein wenig zu dem Allgemeinen zurük, um mit ihnen und mit den Eigenschaften, welche man an ihnen bemerkt, andere Figuren zu vergleichen, welche zwar auch ägyptisch, aber von jenen in Ansehung auf die Zeichnung des Nakten und der Bekleidung verschieden sind. Da ich nun in Absicht auf das mehrmal erwähnte Verbot, welches den ägyptischen

1) Diod. Sic. l. 1. c. 80.

2) Pollux, l. 7. c. 20. segm. 81. l. 10. c. 45. segm. 177.

Künstlern auferlegte, bei den menschlichen Figuren keine Neuerung vorzunehmen, auf meiner gefaßten Meinung beharre: so möchte ich glauben, daß alle die vorkommenden Figuren, welche nicht mit dem angenommenen Style übereinstimmen, als keine Übertretungen jenes Gesezes anzusehen, sondern später verfertigt sind, da das Gesez seine Kraft verloren hatte. Nun kan dieses aber nicht eher geschehen sein, als nach der Eroberung Ägyptens durch den persischen König Kambyses, Sohn des Cyrus, welcher nicht nur die alte Verfassung abschafte, sondern auch die Religion auszurotten suchte. Da aber Plato, der lange darauf unter den Nachfolgern dieses Königs in jenem Lande war, eines solchen Gesezes erwähnt: so ist es wahrscheinlich, daß die ägyptischen Künstler, welche noch nicht durch die griechische Bildhauerei aufgeklärt waren, immer noch in den Fußstapfen ihrer Vorfahren fortgingen, bis Alexander der Große das persische Reich zerstörte und sich zum Herrn von Ägypten machte, von welcher Zeit an sich der Zustand der Dinge in diesem Reiche veränderte, und die Ptolemäer, Alexanders Nachfolger, zugleich mit den Wissenschaften der Griechen auch deren Künste nach Ägypten brachten, wie ich durch geschichtliche Beweise in dem vierten Kapitel dieser Abhandlung darthun werde. Da man nun unter diesen griechischen Königen, wie es bei derlei Umwälzungen zu geschehen pflegt, in Ägypten auch griechische Werke zu sehen bekam, so glaube ich deßhalb, daß die bis izo von den ägyptischen Künstlern in ihren Arbeiten befolgte Manier zwar nicht gänzlich abgeschaft, aber doch verbessert worden; und daher die Bildhauereien, welche ich zur zweiten Epoche zähle.

§. 20. Aus diesen Bildhauereien nehme ich nun besonders drei weibliche Statuen aus sehr hartem Basalte vor, deren zwei man im Museo Capitolino

sieht, und die dritte in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexänder Albani, welche der größten von jenen beiden sowohl in den senkrecht hängenden, an der Seite völlig anliegenden Armen, als auch in der Bekleidung gleichet,[1]) nur ist diese an der einen wie an der andern Figur von den Statuen der ersten Zeit ganz und gar verschieden; ausser dem unterscheidet man auch in beiden Statuen das Unterkleid von dem Roke und dem Mantel. Das Unterkleid oder Hemd, wie ich es nennen möchte, scheinet von sehr feiner Leinewand mit kurzen Ärmeln zu sein, reichet an diesen beiden Statuen nur bis an das Mittel des Oberarms, bekleidet die Brust und geht bis auf die Füße. Der Rok ist dem Unterroke unserer Frauen ähnlich, doch reichet er höher hinauf, indem er bis an die Brüste geht, wo er mit zwei Zipfeln des Mantels gebunden ist, die, über beide Achseln gezogen, vorn auf der Brust einen Knoten bilden, von dem die beiden Enden herabhängen. An einer dieser beiden Statuen, welche in der Villa Albani ist, sieht man jedoch nur einen Zipfel über die Achsel herübergehen, indem der andere unter dem Arme herumgenommen und mit dem schon erwähnten Knoten vereinigt ist. Dieser so in die Höhe gezogene Rok wirft auf den Schenkeln bis an die Brust sanfte Falten, welche von beiden Seiten aufwärts gehen, so wie ihn der Mantel, an welchem er mittelst jener Zipfel angebunden ist, heraufzieht.

§. 21. Beide Statuen können für Bilder der Isis gelten; wenigstens läßt es sich aus einigen griechischen Abbildungen dieser Gottheit schließen, welche auf dieselbe Weise bekleidet sind, das heißt: mit einem Mantel, welcher mittelst der zwei vorn auf der

1) Mus. Capitol. t. 3. tav. 79—80. [G. d. K. 2B. 3K. 2§. Note.]

Brust zugebundenen Zipfel über beide Achseln gezogen ist; und auch ohne diese Statuen kan man den also unter den Brüsten zugeknüpften Mantel als das beständige Merkmal der Isis annehmen, von den schönsten Statuen dieser Göttin, deren eine, mit dem Harpokrates zur Seite, im Palaste Barberini, und die andere im Museo Capitolino steht, [1]) bis zu den kleinsten Figuren derselben; daher sich an eben diesem Merkmale die Isis erkennen läßt in dem Rumpfe einer kolassalen Statue nebst ihrem Kopfe, die an dem venetianischen Palaste steht, und gemeiniglich von dem Volke Donna Lucretia genant wird. Dasselbe Merkmal zeigt auch in einer andern Statue des Musei Capitolini eine Isis an, welche in der Beschreibung eben dieses Museums auf der siebenten Tafel des dritten Bandes für eine Juno ausgegeben worden, wiewohl man nicht angeführet, daß sie nur den Kopf der Juno hat, welcher ihr aufgesezet worden, weil man sie ohne den eigentlichen Kopf gefunden. Zum Beweise endlich, daß die Ägyptier durch diesen zweiten Styl ihre uralte Manier in der Bildhauerei zwar verbesserten, aber nicht ganz verließen, bemerke man, daß der Kopf an einer der von mir oben am ersten angeführten Statuen im gedachten Museo, und zwar an der in demselben dritten Bande unter Numero 79 abgebildeten gerade so gearbeitet ist, wen man das Original untersuchet; den sie hat, ausser vielen Spuren des ursprünglichen Styls, auch die ausgehöhleten Augen, wie schon die ältesten Bildhauer zu machen pflegten, und wie man an vielen andern in Rom übrig gebliebenen Köpfen wahrnimt, besonders an zweien in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani.

1) Mus. Capitol. t. 3. tav. 73.

§. 22. Weñ die bis izo angeführeten Grünte, wie ich nicht zweifle, hinreichend sind zu beweisen, daß die zwei so eben erwähnten Statuen der Isis erst zu der Zeit gearbeitet worden, da Ägypten unter die Herschaft der Griechen gekommen war: so kañ ich hier die Bemerkung nicht unterdrüken, daß erstens dadurch Pater Kircher widerlegt wird, welcher meinte, daß die Wissenschaft der Hieroglyphen durch die Gottlosigkeit und den Übermuth des Kambyses, wie er saget, bald nach seinem Einfalle in Ägypten ganz und gar vertilgt worden;[1]) und zweitens auch diejenigen, welche behaupten, daß sich diese Wissenschaft beim Anfange der griechischen Herschaft daselbst verloren habe; deñ eine jede dieser Statuen ist mit dem Pfeiler, an welchem sie stehet, aus einem einzigen Stüke, und an beiden Pfeilern sind Hieroglyphen eingegraben. Wollte man aber jene Meinung annehmen, so würde man dadurch zugleich behaupten, daß die Griechen, sobald sie Meister von Ägypten geworden, die Religion des Landes ausrotteten, welche doch, wie jederman weiß, einen sehr großen Einfluß auf die Begräbnißfeierlichkeiten hatte, und wir sehen hingegen an einer Mumie, von welcher Pater Kircher selbst die Beschreibung und Abbildung gibt,[2]) daß diese in Ägypten gefundene Mumie eben so verziert und aufbewahrt ist, wie die Ägyptier, ehe sie von fremden Völkern beherscht wurden, zu thun pflegten; obwohl auf derselben mit griechischen Buchstaben das Wort ΕΥΨΥΧΙ, ein gewöhnlicher Zuruf an die Abgeschiedenen, wie man aus verschiedenen Inschriften ersieht,[3]) geschrieben steht, woraus wir

1) OEdip. Ægypt. t. 3. synt. 18. c. 3. p. 515.

2) L. c. p. 405.

3) Gruter. Inscr. p. 691. n. 6. p. 783. n. 3. [G. d. K. 2B. 1K. 8§. Note, u. 1Band S. 108.]

zuverläßig schließen können, daß diese Mumie von einem der Griechen herrühre, welche sich in Ägypten zur Zeit der Ptolemäer niedergelassen. Man kann deßhalb vielmehr sagen, daß die Wissenschaft der Hieroglyphen zwar fortdauerte, aber nach und nach abnahm, bis sie endlich ganz erlosch, weil die Religion und Mythologie der Griechen, welche, wie ich gleich im Anfange dieser Abhandlung bemerkte, von der ägyptischen sehr verschieden war, mit der Zeit immer festeren Fuß in jenem Lande faßte.

§. 23. Um aber auf die Hauptsache zurükzukommen, so lassen sich einige Werke der dritten schon erwähnten Epoche nicht so leicht von denen des ersten oder zweiten Styls unterscheiden, wie die des zweiten Styls von jenen des ersten; den da die Künstler, welche keine Ägyptier waren, wie ich erinnert habe, offenbar zur Absicht hatten, in dieser dritten Art von Kunstwerken die ältesten ägyptischen Figuren nachzuahmen, so wähleten sie nicht nur zum Theil selbst ägyptische Steine, wie den Basalt und rothen Granit, sondern sie suchten auch, dieselben den ägyptischen in der Anordnung, Handlung, Bewegung und in den Attributen so ähnlich zu machen, daß einige darunter von allen Altertumsforschern für Werke des ältesten ägyptischen Styls sind gehalten worden. Sie ahmten indessen nicht zugleich das Fehlerhafte nach, sondern nebst dem, daß sie dem Geschmake dessen, welcher solche Statuen bei ihnen bestellte, gefällig waren, beobachteten sie weislich nur die äussere Gestalt der ägyptischen Statuen; in allen übrigen Stüken aber nimt jeder, welcher tiefer einzudringen versteht, an denselben die Wissenschaft und Absicht griechischer Künstler wahr.

§. 24. Das Schönste, was in dieser Art übrig ist, sind zwei männliche Statuen von röthlichem Granit, noch einmal so groß als die Natur; welche vor

der Wohnung des Bischofs zu Tivoli stehen.[1]) Es mag seltsam scheinen, daß ich ihnen jenes entfernte Altertum streitig machen will, welches ihnen bis dahin die Altertumsforscher beigelegt haben: allein diese sind, wie schon gesagt, von dem äusseren Scheine getäuschet worden, und man sieht an der Zeichnung und Gesichtsbildung recht wohl, daß es Werke von ganz anderer Arbeit sind.

§. 25. Der griechische Styl offenbart sich in der mächtig und heldenmäßig erhobenen Brust, in den ausgedrükten Muskeln, in den Hüften und übrigen Theilen des Körpers, in der ganzen Form des Kopfs, das heißt: in dem schönen Ovale desselben, in der majestätischen Vertiefung der Augen, in dem sanften Profile, in dem vollen Kiñ und in der Anmuth des Mundes. Weñ man nun die Gesichtsbildung betrachtet, und sie mit jener des Antinous vergleichet, so wird man bald eine vollkommene Ähnlichkeit wahrnehmen, so wie man dieselbe auch in dem äusserst beschädigten Gesichte eines Torso von rothem Marmor sieht, welcher sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet und gleichfalls nach der ägyptischen Manier gebildet ist. Die scheinbare Seltsamkeit in meiner Behauptung über die oben erwähnten Statuen zu Tivoli wird um so mehr verschwinden, weñ man eine andere Statue von weissem Marmor in dem Museo Capitolino betrachtet,[2]) welche unter dem Namen eines ägyptischen Gözen bekañt gemacht und gleichfalls im ägyptischen Style gearbeitet ist, nur daß der Pfeiler hinter dem Rüken fehlt. Aber, ohne mich auf eine Untersuchung des

1) Maffei raccolta di Stat. tav. 148. [G. d. K. 2 B. 3 K. 9 — 10 §.

2) Mus. Capitol. t. 3. tav. 75.

Styls oder der griechischen Kunst an dieser Statue einzulassen, was einem jeden in die Augen leuchten muß, da die Gesichtszüge an derselben besser als an den oben erwähnten Statuen erhalten sind, so darf man sie nur ansehen, um darin ein wahrhaftes Bildniß des Antinous zu erkennen, wiewohl die Haare oben auf der Stirn, welche sonst viel beitragen, ihn zu erkennen, von der Haube zugedekt werden. Das Kin und der Mund allein, ohne das übrige Gesicht, reichen hin, meine Behauptung zu bestätigen, so wie auch blos die von einem andern Kopfe des Antinous erhaltenen Augen anzeigen, daß es sein Bildniß war.

§. 26. Überdies weiß man, daß die Statuen, von welchen hier die Rede ist, in der tiburtinischen Villa des Hadrianus gefunden worden, wo unter andern Gebäuden ein Tempel theils mit ägyptischen, theils mit andern auf ähnliche Art gearbeiteten Statuen, von denen ich nachher reden werde, ausgeziert war, worunter Hadrianus auch die Bildnisse des von ihm so sehr geliebten Jünglings wahrscheinlich aufstellen lassen. Der Beweggrund, den Antinous, welcher doch von Abkunft ein Grieche und aus Bithynien gebürtig war,[1]) in Form und Ähnlichkeit ägyptischer Statuen vorzustellen, war zuverläßig die göttliche Verehrung, welche ihm als einem Heros in Ägypten, wo er sein Leben endigte, zu Theil geworden, und von wo aus sich hernach diese Verehrung auch in andere Länder des römischen Reichs verbreitete; da Hadrianus den Namen dieses seines Geliebten sogar einer Stadt in jenem Lande gab, und sie Antinoia nante.[2])

§. 27. Ausser den Bildnissen des Antinous nach ägyptischer Manier wurden in den Trümmern

1) Spartian. in Adrian. c. 14.

2) Pausan. l. 8. c. 9. [Ammian. XXII. Vorher Abydos, Besantinon.]

der oben erwähnten Villa viele andere Statuen aus schwärzlichem Marmor gefunden, an welchen man die ägyptische Bildhauerei nachahmen wollen, und verschiedene derselben sieht man sowohl im Museo Capitolino als in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani aufgestellt; andere sind nach Engeland gegangen. An einigen ist die eigentümliche Stellung der ägyptischen Statuen in den senkrecht hängenden, an den Seiten fest anliegenden Armen beobachtet; andere sind, was die Hände betrift, in mannigfaltiger Bewegung vorgestellt. Doch ist zu bemerken nöthig, daß man aus der Bildung ihrer Köpfe nichts folgern kan; den unter zehn solchen Statuen ist kaum eine, welche ihren alten Kopf hat; bei allen übrigen ist er falsch und neu verfertigt ohne Beobachtung des Styls und der Zeiten.

§. 28. Zu dieser Klasse muß man, ausser verschiedenen Gemälden des herculanischen Musei, auch alle uns bekante aus grünem Basalt gearbeitete Kanopen zählen, von welchen sich einer im Museo Capitolino,[1] und zwei in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befinden;[2] den man erkennet in diesen Götzenbildern offenbar die Kunst aus den Zeiten der Kaiser. Kaum ist es nöthig, noch von den erhoben geschnittenen Steinen zu reden, wie derjenige im Collegio Romano ist, der einen Kopf der Isis vorstellet, und aus welchem die Nachahmung der ägyptischen Zeichnung in jenen Zeiten noch deutlicher erscheinet; den alle erhobenen Werke, welche nicht mit der Oberfläche ganz gleich sind, sondern über dieselbe emporgehen, sind Arbeiten im griechischen Geschmake. Man muß sich

1) Mus. Capitol. t. 3. tav. 82.

2) Borioni Collect. ant. Rom. tab. 3—4.

die Figuren auf den ägyptischen geschnittenen Steinen nicht auf eine andere Art eingegraben und gearbeitet vorstellen, als man sie an den Obelisken und andern Denkmalen findet, von welchen ich unter Numero 76 und 79 zwei anführe,[1]) das eine aus weissem Marmor, das andere aus röthlichem Granit; und von derjenigen Gattung, welche man gemeiniglich Camei nennet, ist mir nur einer bekant, welcher einen Sperber mit der Haube vorstellet, und noch einer, aber verstümmelt, auf welchem eine sizende Isis abgebildet ist; beide in der ehemals stoschischen, nun königlich preußischen Samlung,[2]) aus Agathonyx genau auf die oben erwähnte ägyptische Art geschnitten.

§. 29. Weil man bis izo auf die zwei angezeigten Epochen der ägyptischen Kunstwerke keine Acht gehabt, und nicht verstanden hat, von diesen die Nachahmungen zu unterscheiden, welche besonders nach dem Muster der ersten gemachet worden: so erzeugten sich die verworrenen und irrigen Vorstellungen derer, welche über die Kunst dieses Volks zu urtheilen gewagt haben, und die Werke der dritten Epoche mit denen, welche wirklich alt sind, verwechseln; oder umgekehrt, wie Warburton gethan hat, welcher kühn behauptet, daß die isische Tafel im königlichen Museo zu Turin um die Zeit der römischen Kaiser verfertigt worden.[3]) Wer aber die drei Arten von Kunstwerken, von welchen ich gehandelt habe, mit Ernst untersucht, wird bald auch von dem kleinsten Bruchstük einer Figur die wahre Zeit der Entstehung mit Sicherheit angeben, und z. B. blos aus einem in ägyptischen Stein gemeißelten Knie wahr-

1) [Der Denkmale.]

2) [G. d. K. 2 B. 4 K. 3 §.]

3) Essais sur les hiérogl. t. 1. p. 294.

nehmen können, ob das Werk diesem Volke oder der griechischen Kunst angehöre.

§. 30. Ich erinnere mich, in dem ersten Kapitel den Zweifel aufgeworfen zu haben, ob von den Ägyptiern die Malerei auf eine solche Weise, und in einem so großen Umfange ausgeübt worden, als man annehmen könte, weñ sich der Gebrauch derselben in Europa von ihnen eben so herschriebe, wie man in Ansehung der andern Theile der Zeichnung geglaubt hat. Daher kañ ich izo nicht umhin, eine Bemerkung zu wagen, die ich über die oben erwähnten Gemälde im herculanischen Museo gemacht habe, und sie entfernt sich glüklicherweise nicht so sehr von der Wahrscheinlichkeit, als die bisher gegebenen Erklärungen über jene Stelle des Petronius, worin er von dem Verfalle der Kunst redet, und denselben unter andern Ursachen einer gewissen in die Malerei eingeführten ägyptischen Manier zuschreibt, weñ er sagt: pictura quoque non alium exitum fecit, qostquam Ægyptiorum audacia tam magnæ artis *compendiariam* invenit. [1])

§. 31. Der Mühe, die Dunkelheit dieser schwierigen Stelle, welche in dem Worte *compendiaria* liegt, aufzuhellen, haben einige Gelehrte sich zu entledigen geglaubt durch Anführung anderer Redensarten bei Autoren, wo sich eben dieses Wort findet, und auf solche Weise suchet Burmañ nach seiner Gewohnheit die Leser abzuspeisen. Andere aber, die ein wenig mehr Bescheidenheit als er besizen, haben eingestanden, daß sie nicht wüßten, was die Worte sollen, auch nicht einmal Muthmaßungen fänden, wie dieses Franz Junius ehrlich von sich erklärt. [2]) Aber einige dieser Männer waren nicht im Stande,

1) Satyric. c. 2. p. 13.

2) De pictura veter. l. 2. c. 11. p. 130.

diese Stelle auszulegen, da ihnen die Kentniß der Kunst und alle Aufklärung mangelte, welche man aus den später gemachten Entdekungen, und besonders aus den neuesten, den schon erwähnten herculanischen Gemälden schöpfen kan; ja ohngeachtet aller dieser neuen Hülfsmittel behaupte ich dennoch nicht, die Stelle, von welcher hier die Rede ist, ganz deutlich zu machen, sondern ich will nur, wie schon gesagt, meine Muthmaßungen über dieselbe wagen.

§. 32. Die herculanischen Gemälde bestehen aus gewissen Streifen, von etwas mehr als einem römischen Palm in der Breite; wo man auf denen, die verschiedene Abschnitte haben, in der Mitte auf einem schwarzen Grunde kleine in ägyptischer Manier gebildete Figuren gemalet sieht.[1]) In demselben Maß der Breite ist noch oben und unten ein mit verschiedenen Zieraten geschmükter Rand befindlich, und selbst zwischen den kleinen Figuren sind wunderliche Gestalten und ausserordentlich erdachte phantastische Bilder angebracht.

Diese Art Malerei mit solchen kleinen ägyptischen Figuren, die mit abenteuerlichen Dingen verschränkt sind, scheinet dasjenige zu sein, was bei Petronius ars *compendiaria* Ægyptiorum heißt, und also nach diesem Volke benant worden, entweder weil man diese Manier von den Ägyptiern, deren Gebäude wahrscheinlich also verziert waren, entlehnt hatte, oder weil die meisten Figuren in dieser Art von Malerei ägyptische waren. *Compendiaria* scheinet diese Malerei benant zu sein von so vielen und so verschiedenen Dingen, die in einem engen Raum zusammengedrängt und in's Kleine, in compendium gebracht worden. Man muß auch bemerken, daß diese Malerei in ägyptischer Manier nicht von dem

3) Pitture d'Ercol. t. 4. tav. 68 — 70.

verschieden ist, was wir Arabeske oder Grotteske nennen; welches nichts anderes als abenteuerliche und seltsame Gestalten sind, in welchen gewöhnlich kein Grund der Wahrheit zu finden ist, wie Vitruvius saget. Ja, indem er diese Erfindungen mit folgenden Worten tadelt: nunc pinguntur tectoriis *monstra* potius, quam ex rebus finitis *imagines certæ;* [1]) so könte man sagen, daß er eben dasjenige im Sinne gehabt, was Petronius von der Kühnheit der Ägyptier andeuten wollte, welche tam magnæ artis *compendiariam* invenit. Daher schließe ich mit größerer Wahrscheinlichkeit, der Sin dieser bis izo noch nicht verstandenen Worte sei kein anderer, als daß die Ägyptier durch jene Entfernung von der Natur, durch jene kleinen, mit andern abenteuerlichen Bildern untermischten Figuren, durch jene Arabesken, kurz durch eine so armselige und der Wahrheit widersprechende Erfindung, der Malerei die Flügel beschnitten haben, oder daß die Malerei, welche sonst die Freiheit gehabt, auf Tafeln und Wänden der öffentlichen und andern Gebäude die Thaten und Begebenheiten der Völker, die Bildnisse der Götter, Heroen und Menschen in vollkommener Nachahmung der Natur vorzustellen, durch diese Kühnheit der Ägyptier dahin beschränket worden, nur solche abenteuerliche, armselige Dinge zu bilden, als man auf den erwähnten herculanischen Gemälden sieht, und wozu sich damals alle Maler bequemen mußten.

1) L. 7. c. 5.

Drittes Kapitel.

Von der Kunst der Zeichnung unter den Hetruriern.

§. 1. Nach den ägyptischen Kunstwerken sind die der Hetrurier die ältesten. In vielen Museen finden sich kleine Figuren von Erzt, an welchen man die ersten Anfänge ihrer Kunst und die Zeiten erkent, in welchen die Zeichnung und Gestalt der vorgestellten Gegenstände, wie schon gesagt, und wie auch Strabo erwähnt,[1]) den ägyptischen Figuren ähnlich waren.

§. 2. Es scheinet, daß die Kunst der Zeichnung in das Land der Tyrrhenier oder nach Hetrurien von den Griechen gebracht worden; und dieses ist zu schließen theils aus den griechischen Einwanderungen, die daselbst ihre Wohnung aufschlugen, theils noch mehr aus den Bildern der griechischen Fabel und Geschichte, welche, wie ich zeigen werde, von den hetrurischen Künstlern auf den mehresten ihrer Werke vorgestellt und ausgedrükt sind.

§. 3. Was die griechischen Einwanderungen nach Hetrurien betrift, so findet sich in den alten Autoren Nachricht von zwei derselben, wovon die erste ohngefähr sechshundert Jahre vor der zweiten geschah, und diese war der Zug der Pelasger, die ursprünglich aus Arkadien kamen, und von welchen ein Theil schon in Athen gewohnet hatte.[2]) Diese werden vom Thu-

1) L. 17. c. 1. §. 28.

2) Bianchini istor. univ. c. 32. §. 17. p. 558.

cydides,[1]) vom Plutarchus[2]) und Andern, nachdem sie unter dem Namen der Pelasger angeführt worden, auch Tyrrhenier genant. Hieraus kan man schließen, daß die Tyrrhenier ein Volk gewesen, welches unter dem allgemeinen Namen der Pelasger begriffen war. Als dieses gesamte Volk in seinem Vaterlande nicht mehr Siz genug fand, theilete es sich, und ein Haufen desselben ging nach den Küsten von Asien hinüber, ein anderer nach Hetrurien, und vornehmlich in die Gegend von Pisa, wo sie dem Lande, welches sie besezten, den Namen Tyrrhenien gaben.[3]) Diese den alten Einwohnern einverleibten Ankömlinge trieben früher als die Griechen den Handel zur See, und eifersüchtig auf den Zug der Argonauten nach Kolchis, widersezten sie sich diesen, griffen sie mit einer starken Flotte nahe am Hellespont an, und brachten ihnen jene blutige Niederlage bei, in welcher alle griechischen Helden, Glaukus ausgenommen, verwundet wurden.[4]) Ferner ist es wahrscheinlich genug, daß in dem Zwischenraume etlicher Jahrhunderte, die von der ersten Einwanderung bis zur zweiten verstrichen, die ersten Colonien der Pelasger von ihrem Volke durch neue verstärkt worden; ausserdem weiß man, daß die Lydier, ein Volk in Kleinasien, kurz nach dem trojanischen Kriege ebenfalls Colonien in diesen Theil Italiens abschikten.[5])

1) L. 4. c. 109.

2) De virt. mulier. p. 247.
Stellen, wo sie Tyrrhenier genant werden, sind angeführt von Casaubonus (ad Dionys. Halic. l. 1. c. 28.) und Cluver. (Ital. antiq. p. 428. 429.) Meyer.

3) Dionys. Halic. l. 1. c. 17.

4) Athen. l. 7. c. 12. [n. 47.]

5) Strab. l. 5. c. 2. §. 2.

§. 4. Die spätere Einwanderung der Griechen nach Hetrurien geschah ohngefähr dreihundert Jahre nach den Zeiten Homers und eben so viel Jahre vor dem Herodotus, zufolge der Zeitrechnung, die dieser Geschichtschreiber selbst angibt, das ist: zu den Zeiten des Thales und des spartanischen Gesezgebers Lykurgus.[1]) Mit diesen neuen Colonien immer mehr verstärkt, erweiterten die Hetrurier ihren Handel und konten ihn bis zu einem Bündnisse mit den Phöniziern ausdehnen, so daß die Karthaginenser als Bundesgenossen der Perser, nachdem sie unter Hamilkars Anführung Sicilien angegriffen, und von Gelo, dem Könige zu Syrakus, geschlagen worden, demohnerachtet vereinigt mit der Flotte der Hetrurier[2]) die Griechen in Italien überfielen, die Stadt Kumä belagerten, aber von neuem mit großem Verluste von Hiero, dem Nachfolger des eben genanten Gelo, zurükgetrieben wurden.[3])

§. 5. Daß diese neuen Colonien, welche gebildeter als die ursprünglichen Hetrurier waren, iene gewesen, welche in Hetrurien ihre Art mit griechischen Buchstaben zu schreiben, nebst ihrer Mythologie eingeführet, und diese rohen Völker mit den Thaten der Helden bis zu End' des trojanischen Kriegs bekant gemacht, und daß hiedurch die schönen Künste in diesem Lande zu blühen angefangen: ist nach meiner Meinung offenbar aus den hetrurischen Werken, welche

1) Herodot. l. 1. c. 94.

Man vergleiche die Kritik der von Herodot erzählten Sage bei Dionysius von Halikarnaß. (L. 1. c. 17.) Des Autors Angaben der Zeit passen nicht, da Herodot (l. 2. c. 53.) den Homer nur 400 Jahre vor seiner Zeit sezt. Meyer.

2) Pindar. Pyth. I. v. 139.

3) Diod. Sic. l. 11. c. 51.

auf uns gekommen sind, und fast alle eben dieselbe Mythologie und eben dieselben Begebenheiten vorstellen. Wen die alten Hetrurier die Kunst zu schreiben verstanden hätten, so würde man auf den bis izo in ihrem Lande aufgefundenen Denkmalen, anstatt der griechischen Geschichten, die Begebenheiten ihres eigenen Landes vorgestellt sehen, von welchen sie aus Mangel der Schrift, daß ist: der Jahrbücher, keine Kentniß haben konten. [1]) Wie kömt es aber, daß die Hetrurier zu unsern Zeiten, nachdem einige ihrer Grabmäler entdekt worden, (die doch meiner Meinung nach immer die elendesten Werke eines Volks sind,) berühmter geworden, als sie es bei den Römern waren, und zwar nicht etwa unter den Kaisern oder in den lezten Zeiten des Freistaats, sondern damals, wo man in Rom anfing die Augen zu öfnen, und man bei der geringen Entfernung von jenem Zeitpunkte wissen konte, wie der Lauf der Dinge in Hetrurien gewesen? Die Ursache ist diese: die Hetrurier wußten nichts von den Begebenheiten ihres eigenen Volks, sondern nur von den ihnen durch Griechen mitgetheilten Geschichten oder Fabeln zu erzählen, so daß die Römer zu der Zeit, als sie schreiben gelernt und hierdurch berühmt zu werden anfingen, glaubten, da sie

1) Wir möchten den Umstand, daß die Hetrurier in ihren Denkmalen nicht die Begebenheiten ihres eigenen Landes, sondern vielmehr Gegenstände der griechischen Mythologie und Geschichte vorgestellt haben, nicht mit dem Autor aus dem Mangel der Schrift und der Jahrbücher, sondern aus dem Charakter des hetrurischen Volks herleiten, das seinen Stolz in Zeichendeuterei und Priestertum sezte, und dem das freie Leben des Geistes in Dichtung und Wissenschaft immer fremd blieb. Daher scheint auch die Literatur der Hetrurier, selbst nachdem sie durch die Griechen dieser ihre Mythologie und Poesie kennen gelernt, dennoch in ihrer ursprünglichen Rohheit geblieben zu sein. Meyer.

nicht sowohl von Hetruriern als von Griechen unterrichtet worden, vorgeben zu müßen, sie seien vielmehr Schüler von denen gewesen, bei welchen jene Begebenheiten vorgefallen waren, (wie sie auch wirklich dieselben genauer kañten) als von einem Volke, welches eben die Begebenheiten nur kurze Zeit vor ihnen gelernt hatte.

§. 6. Es köñten wider diese Meinung einige hetrurische Werke angeführt werden, worauf Begebenheiten etwas verschieden von Homers Erzählung abgebildet sind, wie zum Beispiel auf einer hetrurischen Schale von Erzt das Schikſal des Hektors und Achilles, welches hier nicht vom Jupiter, wie jener Dichter sagt, [1]) sondern vom Mercurius abgewogen wird, und so noch verschiedene andere Abweichungen, von welchen ich im Verlaufe dieses Werkes zu handeln Gelegenheit finden werde. Aber es ist ja etwas gewöhnliches, und bestärkt meine Behauptung vielmehr, anstatt sie zu widerlegen, daß die Überlieferungen des einen Landes in dem andern umgeformt werden; und wer vermag in Ansehung der Hetrurier darzuthun, daß dieses nicht von einem ihrer Dichter geschehen sei?

§. 7. Ferner ist die Mythologie der Hetrurier und ältesten Griechen in ihrem Wesen die nämliche; weßhalb man mit Grunde sagen kañ, die Hetrurier haben an Keñtnissen zugenommen, weil sie mit einigen Stämmen Griechenlands, die sich unter ihnen niedergelassen, vermischt worden. Unter andern Beweisen darf man auch die Flügel anführen, welche an sehr vielen Figuren auf hetrurischen Werken vorkommen, deñ nach dem Pausanias hatten die ältesten Gottheiten Griechenlands ebenfalls Flügel, [2])

1) Il. X. XX. v. 209.

2) L. 5. c. 19.

welche späterhin, als etwas Unnatürliches und Überflüssiges, von mehr erleuchteten Künstlern weggelassen worden. Ausser so vielen andern schon bekannten Denkmalen, welche ich bei der Beschreibung des ersten in diesem Werke anführen werde, sind die hetruriſchen Figuren größtentheils geflügelt, und besonders diejenigen in den aufgefundenen Gräbern bei Corneto, in dem alten Gebiete von Tarquinii, welche Genien vorstellen. Unter diesen geflügelten Genien ist einer, welcher auf einen gekrümten Schäferstab gelehnt, während sich zwei Schlangen wider ihn erheben, im Gespräche mit einer weiblichen Figur steht. Ich will nicht sagen, indem es nicht zu meinem Vorhaben gehört, daß dieser Genius etwa Tages bei den Hetruriern sein könne, welcher ebenfalls ein Genius, oder wie Festus sagt,[1]) der Sohn eines Genius war, und, obwohl aus einem gepflügeten Aker geboren, für ein Meister in der Wahrsagerkunst galt;[2]) den der Stab dürfte sehr gut seine fabelhafte Geburt symbolisch anzeigen; auch sage ich nicht, daß die weibliche Figur vielleicht Bygois die Nymphe, gleichfalls Meisterin der Wahrsagerkunst nach dem Tages, und dessen Schülerin, sein könne;[3]) den schon Buonarroti hat ein Kind von Erzt mit einer Bulle am Halse, aber ohne Flügel, welches in dem Museo des Großherzogs von Toscana aufbewahrt wird, für ein Bild des Tages ausgegeben.[4]) Wohl aber will ich bemerken, daß, wen auch die griechischen Colonien die Buchstaben und Mythologie in Hetrurien einführten, dennoch die schönen Künste hier

1) In voce *Tages*.

2) Cic. de divinat. l. 2. c. 23.

3) Gori Mus. Etrusc. p. 49.

4) Explic. ad Dempst. Etrur. p. 23. 62.

früher als in Griechenland zu blühen anfingen; den auf hetrurischen Denkmalen, welche bis izo entdeket worden, sie mögen von gebrannter Erde, von Marmor, von Erzt oder geschnittene Steine sein, wird dieser oder jener Zug aus der heroischen Geschichte der Griechen vorgestellt, und was besonders merkwürdig ist, selbst bis zu der Zeit hin, da diese erst aus dem rohen Zustande traten und das Andenken an ihre vornehmsten Thaten auf die Nachwelt zu bringen anfingen: so daß man unter Leitung der hetrurischen Denkmale bis zu den Anfängen der griechischen Begebenheiten gelangt.

§. 8. Das älteste und berühmteste Ereigniß, an welchem die mächtigsten Staaten von Griechenland Theil nahmen, ist das Bündniß der Argiver wider die Thebaner vor dem trojanischen Kriege, oder der Zug der sieben Helden wider Theben. Das Andenken dieses Krieges aber hat sich nicht so in griechischen Denkmalen, wie in hetrurischen, erhalten; den fünf von den sieben Helden des argivischen Bündnisses finden sich mit ihren Namen in hetrurischer Sprache auf einer Gemme des stoschischen Musei, von mir unter Numero 105 mitgetheilt, welche zu den ältesten geschnittenen Steinen gehört, die man nur kent. Tydeus, einer von diesen Helden, ist mit seinem hetrurischen Namen auf zwei andern Gemmen geschnitten, die ich ebenfalls unter Numero 106 und 107 abbilden lassen. [1] Kapaneus, ein anderer von diesen Helden, durch Jupiters Bliz von der Leiter gestürzet, als er die Mauer von Theben ersteigen wollte, befindet sich also auf verschiedenen Gemmen geschnitten, die nicht minder Arbeiten hetrurischer Künstler zu sein scheinen. Andere griechische Helden, die auf hetru-

1) [1 B. 3 K. 7 §.]

rischen Steinen und gleichfalls mit ihren Namen in hetrurischer Sprache gebildet worden, sind Theseus, den ich unter Numero 101 mittheile, und Peleus, Vater des Achilles, unter Numero 125. In dem Museo des Herrn Duca Caraffa Noja zu Neapel ist Achilles selbst samt seinem Namen von einem hetrurischen Künstler in einen Stein geschnitten, welcher schon vom Graven Caylus bekant gemacht worden. [1]) Auf einem andern Steine sind Achilles und Ulysses gleichfalls mit ihren Namen in hetrurischer Sprache vorgestellet zu sehen, [2]) so daß man im Allgemeinen behaupten kan, alle Denkmale der griechischen Kunst, die sich erhalten haben, stehen in Ansehung des Altertums den hetrurischen nach. Überdies erhellet aus der Geschichte beider Völker, daß die Kunst der Zeichnung frühzeitiger in Hetrurien als unter den Griechen geübet worden, welches nach einer Vergleichung der Umstände, worin sich Hetrurien im Verhältnisse zu jenen der Griechen um die Zeiten befand, welche auf die erwähnte zweite Einwanderung gefolgt sind, nicht zu bezweifeln ist.

§. 9. Daß die Hetrurier nach dem trojanischen Kriege einen tiefen Frieden genoßen, während sich Griechenland in einer fortdaurenden Zerrüttung befand, können wir, auch ohne die älteste Geschichte von jenen zu besizen, dennoch fast mit Gewißheit aus der Nachricht schließen, die uns etliche Autoren über die Verfassung geben, woraus zugleich erhellet, daß dieselbe gleichförmig gewesen. [3]) Hetrurien

1) [Recueil d'antiq. t. 6. pl. 37.]

2) Adami Stor. di Bolsena p. 32. Gori Mus. Etrusc. tab. 198. n. 4.

3) Der Autor scheint hier und in der Geschichte der Kunst unter dem Ausdruke gleichförmige Verfas-

bestand aus zwölf Theilen, [1]) deren jeder sein eigenes Haupt hatte, genant Lucumo, [2]) und diese Lucumones standen unter einem gemeinschaftlichen Oberhaupte oder Könige, wie Porsenna scheinet gewesen zu sein. [3]) Die zwölf Häupter, so wie das Oberhaupt, entstanden durch Wahl; [4]) welches unter andern auch durch die Abneigung erhärtet wird, so die Hetrurier gegen die Könige anderer Völker bezeugten, und welche so weit ging, daß sie, als ihre Bundesgenossen, die Vejenter, die vorher eine republicanische Regirung gehabt, sich einen König wählten, dem Bündnisse mit ihnen entsagten, und aus Freunden ihre Feinde wurden. [5]) Die Regirung von Hetrurien scheint mehr demokratisch gewesen zu sein: den man handelte weder vom Kriege noch vom

sung eine Demokratie zu verstehen; (3 B. 1 K. 8 §.) allein die Zeugnisse der Alten, und die früheste, zuverläßig von den Hetruriern entlehnte Verfassung Roms, nebst dem aus ihr entstandenen Verhältnisse des römischen Patronats, machen es mehr als wahrscheinlich, daß sich in Hetrurien, so lange es unabhängig war, kein freier Volksstand ausgebildet habe, und die Regirung in den Händen der Vornehmen oder des Adels war. Aus Livius (l. 10. c. 16. l. 27. c. 24.) sieht man, daß noch in späteren Zeiten daselbst die Gewalt bei dem Adel lag. Meyer.

1) Flor. l. 1. c. 5.

2) Festus in *Lucumones*. Nach der von Festus gegebnen Erklärung dieses Worts und einer Stelle bei Cicero (de legib. l. 2. c. 9.) scheinen die Lucumonen eine Priesterkaste gewesen zu sein. Meyer.

3) Serv. ad Virg. Æn. l. 2. v. 278. l. 10. v. 200.

4) Liv. l. 1. c. 8. Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 3. c. 61.

5) Liv. l. 5. c. 1.

Sie entsagten dem Bündnisse mit den Vejentern, nicht sowohl aus Haß gegen die königliche Regirung, als vielmehr gegen die Person des erwählten Königs. Meyer.

Frieden, als nur in den öffentlichen Versamlungen der zwölf Stämme, die den Staat ausmachten,[1] und zu Volsena in dem Tempel der Göttin Volturna zusammenkamen.[2] Eine solche Regirung, an welcher ein jeder im Volke Antheil hatte, mußte auf den Charakter des ganzen Volks einen Einfluß haben, und den Geist und Sin erheben, ohne welche die Übung der schönen Künste nicht gedeihen kan. Es war also der Friede, der sich in Hetrurien durch die Vereinigung und Macht eines Volks erhielt, welches über ganz Italien herschte, und sich den angränzenden Völkern furchtbar machte, die vornehmste Ursache von dem Hervorkeimen und Wachstume der Künste unter ihnen.

§. 10. Griechenland hingegen befand sich um die Zeit, da es Colonien nach Hetrurien sandte, in einer jammervollen Lage und in beständigen Empörungen, welche die alte Verfassung zerrissen, und den ganzen Staat umkehrten.[3] Diese Verwirrung fing im Peloponnese an, wo die Achäer und Jonier die vornehmsten Völkerschaften waren. Die Nachkommen des Herkules, um diesen Theil von Griechenland wieder zu erobern, erschienen mit einem Heere mehrentheils aus Doriern von Thessalien bestehend und verjagten die Achäer, worauf ein Theil dieser Verjagten über die Jonier herfiel, aber durch die andern Achäer von Lacedämon, Abkömlinge des Aolus, wieder vertrieben wurde; daher sie zuerst nach Thracien und sodan nach Kleinasien flohen, wo sie das von ihnen eingenommene Land Aolien nanten, und Smyrna nebst andern Städten grün-

1) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 9. c. 1. Liv. l. 10. c. 16.

2) Liv. l. 4. c. 23. l. 5. c. 17.

3) Thucyd. l. 1. c. 2 et 5.

deten. Die Jonier zogen theils nach Attika, theils verließen sie Griechenland und gingen ebenfalls nach Kleinasien unter Anführung des Nileus, Sohn des lezten athenienſischen Königs Kodrus. Hier gründeten sie in dem Landstriche, der von ihnen Jonien genant wurde, Ephesus, Klazomenä, Samos und andere Städte. Die Dorier, welche den Peloponnes eingenommen hatten, übeten weder Künste noch Wissenschaften, sondern trieben nur den Feldbau; [1]) andere Theile von Griechenland blieben verheert, so daß die Küsten des Meers, da Handel und Schiffahrt darnieder lag, beständig von Seeräubern heimgesucht wurden, und die Einwohner genöthigt waren, sich vom Meere zu entfernen und die schönsten Länder öde zu lassen. Die inneren Gegenden genoßen kein besseres Schikſal: deñ die Einwohner vertrieben einander aus ihren Wohnsizen und es fehlte ihnen, da man immer bewafnet gehen mußte, [2]) die zur Anbauung des Landes und zur Ausbildung der Künste nothwendige Ruhe.

§. 11. In solchen Umständen befand sich damals und noch eine lange Zeit hindurch Griechenland, während das ruhige und arbeitsame Hetrurien unter allen Völkern von Italien das angesehenste war, und sowohl im tyrrhenischen als jonischen Meere ohne Schwierigkeit den Handel an sich zog, [3]) welchen es durch seine Colonien in den fruchtbarsten Inseln des Archipelagus, und sonderlich in der Insel Lemnos befestigte. [4])

§. 12. Was nun die Kunst der Zeichnung betrift, so entstand sie bei den Hetruriern auf

1) Id. l. 1. c. 141.

2) Id. l. 1. c. 6.

3) Euseb. chronic. p. 36.

4) Schol. Apollon. Argonaut. l. 1. v. 608.

eben die Art, wie sie aus dem Dunkel der barbarischen Jahrhunderte sich neu erhob und vervollkommnete, nachdem die Wissenschaften wieder aufgelebt waren. Die Zeichnung, deren Gegenstand die Nachahmung der Natur ist, machte immer die ersten Schritte unter deren Leitung; aber es ist ebenfalls immer geschehen, daß sie von ihr abwich, indem sie die Spuren derselben verließ, bis sie endlich wahrnahm, daß sie die rechte Bahn verfehlt und nun von neuem zu ihrer alten Führerin und den Grundsäzen zurükkehrte, von welchen sie ausgegangen war. Diese unabänderliche Erfahrung findet sich auch in der Zeichnung der hetrurischen Künstler bestätigt.

§. 13. Die ältesten von ihnen gemeißelten Figuren gleichen größtentheils hölzernen Pupen und können nicht für Nachahmungen der belebten Natur, sondern des Geripes der menschlichen Gestalt gelten. Diese Zeichnung ist von der spätern Manier ihrer Künstler durch die Benennung des ersten Styls der hetrurischen Kunst zu unterscheiden und zum zweiten Style sind die in den nachfolgenden Zeiten gearbeiteten hetrurischen Werke zu rechnen.

§. 14. An den Werken des ersten hetrurischen Styls bemerkt man verschiedene Stufen der Kunst und Zeit, indem er mit den plumpesten und ungeschiktesten Figuren beginnt, deren man viele theils in Erzt gegraben, theils in Stein geschnitten in den Museen findet. Dann gelangte er zu jenen Werken, an welchen man wahrnimt, daß er eine bessere Form gewonnen und systematischer geworden. Von dieser lezten Art aber sind nur sehr wenige Arbeiten auf uns gelangt, oder noch nicht bekant. Das größte, welches wegen seiner guten Erhaltung zur Richtschnur bei Beurtheilung dieses Styls dienen kan, ist die Leukothea, eine erhobene Arbeit, welche sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn

Cardinals Alexander Albani befindet, und unter Numero 56 dieses Werks vorkömt. [1])

§. 15. Die Zeichnung an diesem Marmor kan sowohl in Ansehung der ganzen Gestalt der Figuren, als einzelner Theile mit jener an ägyptischen Werken verglichen werden. Nicht nur die Umrisse weichen wenig von der geraden Linie ab, sondern auch die Falten der Gewänder fallen beinahe senkrecht und sind nur durch zwei und zwei parallel laufende Einschnitte angedeutet. In den Umrissen der platten und schräg aufwärts gezogenen Augen, in dem nach derselben Richtung laufenden Munde, und in dem kleinlichen Kinne gleichen sie ebenfalls den ägyptischen Figuren, und auch den Köpfen auf den ältesten griechischen Münzen. Die Haare auf der Stirn und an den Schläfen sind in kleine parallel laufende Ringeln gelegt, welches ebenfalls eine Eigenschaft des zweiten hetrurischen Styles ist.

§. 16. Mit der Zeit mußten doch die Künstler bemerken, daß sie im Wesentlichen ihren Zwek, welcher die Nachahmung der Natur ist, verfehlt hätten. Als sie aber diesem Übelstande abhelfen wollten, verfielen sie, wie es in ähnlichen Dingen zu geschehen pflegt, von einem Extrem in's andere, das heißt: von einer kraftlosen, magern, spillenmäßigen Zeichnung in eine übertriebene, sowohl in der empfindlichen Andeutung der einzelnen Theile als auch in der Handlung und dem Ausdruke der Figuren; und dieses ist der zweite Styl der hetrurischen Kunst. Der nämliche Fall, ein Extrem für das andere zu ergreifen, ereignete sich auch in den verflossenen Jahrhunderten; den da die Zeichnung nach Art der hetrurischen mager und kleinlich zu werden angefangen, warf sich Michael Angelo Buonarroti,

1) [G. d. K. 3 B. 2 K. 13 §. Note.]

um sie zu verbessern, auf das gänzliche Gegentheil. Dieses war auch natürlich; deñ beim Lehren bemühet man sich, um richtig verstanden zu werden, die Gegenstände so fühlbar und klar als nur möglich ist zu machen, und, um die Hälfte einer Sache zu erlangen, pflegt man gewöhnlich drei Viertheile zu fordern.

§. 17. Die unterscheidende Eigenschaft des zweiten Styls der hetrurischen Künstler ist die empfindliche Andeutung der Umrisse und das Gezwungene in der Handlung und Stellung der Figuren; wovon man das eine sowohl als das andere mehr in ihren geschnittenen Steinen als in den Werken von Marmor erkeñt. Da aber jene, und besonders Tydeus im stoschischen Museo, welchen ich hier unter Numero 106 beibringe, mit der äussersten Feinheit, deren die Schneidekunst fähig ist, gearbeitet sind: so können wir durch dieselben unser Urtheil mit mehr Zuverläßigkeit als selbst durch die Marmorwerke begründen, besonders, da von diesen nur kleine erhobene Arbeiten, Altäre und Brunnenmündungen erhalten sind. In Rükſicht des hetrurischen Styls kañ man also die Statue eines Jünglings von Erzt, in natürlicher Größe, welche sich in der Galerie des Großherzogs von Toscana befindet, nicht für ein Werk aus dieser Schule erklären; deñ die Zeichnung hat gar nichts von einer empfindlichen Andeutung, sondern ganz den Charakter der griechischen Bildhauerei. Weñ Gori, um diese Statue für eine hetrurische auszugeben, anführt, daß sie bei Perugia gefunden worden, so ist dieses nur zufällig, und die Arbeit der Haare, welche er für eine Eigentümlichkeit der hetrurischen Künstler ausgibt, hat die größte Ähnlichkeit mit den Haaren an mehrern Köpfen von Erzt im herculanischen Museo, besonders mit dem Kopfe einer Büste, welche einen jungen Helden vor-

stellt, und worauf der Name des athenienſiſchen Künſtlers Apollonius eingegraben iſt. [1])

§. 18. Aus der übertriebenen Andeutung in der hetruriſchen Zeichnung entſtanden zwei andere Eigenſchaften ihrer Figuren: ſie ſind nämlich ohne Charakter und ohne Gratie. Weil ein gemeinſchaftlicher Charakter in allen Figuren iſt, werden ſie unbeſtimt, und die zu ſtarke Andeutung gleichet einem Syllogiſmus, welcher, indem er zu viel beweiſet, gerade darum nichts beweiſet. Und ſo wie es der ſchlechteſte Charakter eines Menſchen iſt, gar keinen Charakter zu haben: eben ſo würde man die hetruriſchen Figuren, wen man von ihnen die Attribute wegnähme, oft für etwas ganz anderes halten, als ſie vorſtellen, und alſo mit vollem Rechte von ihnen ſagen können, daß ſie ein fehlerhaftes Anſehen haben. Dieſes Urtheil über die Zeichnung der Hetrurier läßt ſich durch faſt alle Denkmale der Kunſt dieſes Volks beſtätigen. An dem runden Altare im Muſeo Capitolino, der unter Numero 38 vorkömt, iſt Apollo eben ſo gezwungen und die Formen ſind eben ſo empfindlich angedeutet, als an dem bärtigen Mercurius zu ſeiner Seite. [2]) Auf dem andern runden Werke unter Numero 5 erſcheint Vulcanus in einem eben ſo jugendlichen Alter als Apollo und weder dieſer noch jener ſind vom Jupiter und Neptunus, auf demſelben Denkmale, der Idee nach verſchieden. [3])

§. 19. Der Mangel der Gratie war ſchon, wie ich bemerket habe, eine Unvollkommenheit an den Figuren des erſten hetruriſchen Styls, oder dieſes war vielmehr Plumpheit; den Figuren des zweiten

1) Gori Mus. Florent. t. 3. tav. 45. 46. [G. d. K. 3 B. 2 K. 9 §.]

2) [G. d. K. 3 B. 2 K. 14 §.]

3) [G. d. K. 3 B. 2 K. 16 §.]

Styls aber fehlt die Gratie aus dem gesuchten Wissen in den scharf angezeigten Umrissen, aus übel verstandener Zierlichkeit, Übertreibung und Gewaltsamkeit in der Bewegung. Die Stellung des Peleus auf der Gemme unter Numero 125, und die steife Bewegung der Hände auf den so eben erwähnten Denkmalen bezeugen diesen gerechten Tadel. Ähnliche Unvollkommenheiten lassen sich ebenfalls in den Werken des Michael Angelo Buonarroti bemerken, weñ man sie mit unparteiischen Augen betrachtet. Dieser Künstler, indem er seinen Schülern und der Welt sein tiefes Wissen zeigen wollte, verfiel in's Gezwungene, sowohl was die Zeichnung der Theile, als was die Stellung der Figuren betrift, besonders der weiblichen, zumal derer auf den Grabmälern des Giuliano und Lorenzo Medici in der neuen Sacristei der Kirche S. Lorenzo in Florenz; weßhalb man sagen kañ, daß diese Figuren, da sie von dem eigentümlichen Charakter ihres Geschlechts abweichen, gar keinen haben, und darum der Anmuth völlig beraubt sind.

§. 20. Ein anderes Merkmal des zweiten sowohl als des ersten Styls der hetrurischen Bildhauerei sind die Haare des Haupts und der Schaam, welche in kleinen krausen Loken reihenweis liegen, auf eben die Art, wie das Haar der Leukothea und der drei Nymphen auf der oben angeführten erhobenen Arbeit, oder wie das des Theseus und des Tydeus unter Numero 101 und 106.

Eben so gekräuselt sieht man die Haare des Herkules auf einem vierseitigen Altare im Museo Capitolino, worauf die Arbeiten dieses Helden vorgestellet sind. [1]) Auf gleiche Art sind auch die Haare der Wölfin von Erzt im Capitolio, welche den Ro-

1) [G. d. K. 3 B. 2 K. 15 §.]

mulus und Remus säugt, gebildet;[1]) daher man sie nach diesem und anderen Merkmalen für ein Werk hetruriſcher Kunſt halten kan, und zwar aus der Zeit, wo die Bildhauerei und andere Künſte in Rom von Hetruriern ausgeübt worden. Sie wurde in dem Tempel des Romulus, welcher izo dem h. Theodor geweihet iſt, am Fuße des palatiniſchen Berges gefunden, und ſcheinet dieſelbe zu ſein, welche zur Zeit des Dionyſius von Halikarnaß in einem Tempel unterhalb des palatiniſchen Hügels ſtand, und nach dem Zeugniſſe dieſes Autors für ein Werk der älteſten Kunſt galt.[2]) Da nun Cicero meldet, daß eine Wölfin aus Erzt vom Blize getroffen worden, und man an der capitoliniſchen Wölfin die offenbare Spur einer ſolchen Verlezung am linken hintern Schenkel bemerkt: ſo iſt es wahrſcheinlich, daß Cicero von dieſer geredet habe.[3])

§. 21. Aus den angeſtellten Betrachtungen ergibt ſich endlich, daß die hetruriſchen Künſtler von den griechiſchen im Ausdruke der Schönheit übertroffen worden, weil dieſe immer getrübt wird und verloren geht, ſobald man die Formen einer Figur zu empfindlich andeutet und den Gliedern gewaltſame Wendungen gibt. Daher bemerkt man weder auf den oben angeführten Gemmen, welche übrigens beweiſen, daß der Künſtler eine große Keñtniß des menſchlichen Körpers und der Anatomie hatte, noch auf andern geſchnittenen Steinen ſchöne Geſichtsbildungen; und weñ ſich aus irgend einer in Kupfer geſtochenen hetruriſchen Gemme das Gegentheil zeigt, ſo kañ man glauben, daß der Zeichner im Nachbilden des Origi-

1) [G. d. K. 3 B. 3 K. 11 §. Unter den Abbildungen Numero 95.]

2) Antiq. Rom. l. 1. c. 79.

3) De divinat. l. 2. c. 20. l. 1. c. 12.

nals wenig Treue und Genauigkeit beobachtet, und, was ihm nicht schön genug geschienen, verbessert habe.

§. 22. Nachdem ich den wahren Charakter und die Eigentümlichkeit der Zeichnung bei den hetruriſchen Künſtlern angegeben habe, muß ich noch jenes Merkmal anführen, welches die gewöhnlichen Alterthumsforſcher in der Bekleidung einiger Figuren zu finden vorgeben. Die Bekleidung hat nämlich theils ſchmale parallel liegende, theils geſchlängelte Falten, ſo wie an den drei Gottheiten auf dem kurz vorhin erwähnten Altare im Muſo Capitolino. Es iſt wahr, alle hetruriſche Figuren haben ähnliche gezwungene Falten, aber darum kañ man doch nicht mit Grund behaupten, daß alle auf dieſe Art bekleideten Figuren hetruriſch ſeien; deñ es finden ſich Figuren, die ohne Zweifel dem griechiſchen Style angehören, und doch eine ſolche Bekleidung haben; dergleichen ſind in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani zwei erhobene Arbeiten, einander ganz ähnlich oder vielmehr Wiederholungen, wovon eines vor die Vorrede meiner Geſchichte der Kunſt des Alterthums geſezet iſt. [1]) An dieſen Denkmalen liefert unter andern die korinthiſche Bauart eines darauf vorgeſtellten Tempels den offenbaren Beweis, daß es ein griechiſches Werk und nicht einmal aus den älteſten Zeiten iſt, weil die Erfindung einer ſolchen Bauart erſt nach dem Phidias geſchah. Sogar auf den Münzen Alexanders des Großen ſieht man eine Pallas mit dieſem trokenen Faltenwurf geprägt. Eine ähnliche Bekleidung haben auch einige Gottheiten auf einem vierſeitigen in der eben genañten Villa befindlichen Altare; aber dennoch

1) [Unter Numero 103 der Abbildungen.]

kañ auch dieser Altar, weñ man nach der äusserst feinen Vollendung des Gesimses und seiner Verzierungen urtheilen will, nicht für eine Arbeit hetruriſcher Künſtler oder der griechiſchen aus der älteſten Zeit, deren Zeichnung der hetruriſchen ähnlich war, gehalten werden.

§. 23. Es wird daher wahrſcheinlich genug, daß die griechiſchen Künſtler in der Blüthe ihrer Kunſt jene alte Art der Bekleidung an den Figuren ihrer Gottheiten nachzuahmen pflegten, um ſie von den blos menſchlichen Figuren zu unterſcheiden, und durch dieſe den erſten Zeiten der Kunſt eigentümliche Tracht verehrungswürdiger zu machen, gerade wie die Hermen des Jupiter Terminalis immer mit einem langen vierekichten Barte und mit langen geringelten Haarſtripen, die vorwärts über die Achſeln fallen, vorgeſtellt ſind, um ihnen das Anſehen eines achtbaren Altertums zu geben, wie die Figuren Jupiters aus den Zeiten haben, als die Kunſt noch nicht die ganze menſchliche Geſtalt auszudrüken vermochte, und daher die Gottheiten blos durch Köpfe abbildete, die auf Klöze geſtellt waren. Der Gebrauch, noch in unſern Tagen die Porträte auf die van dykiſche Art zu bekleiden, beweiſet, daß eine gewiſſe Neigung zum Altertümlichen und zu den Sitten vergangener Zeiten in der Kunſt nicht ungewöhnlich iſt.

§. 24. Zu den Werken, die meiſtens für hetruriſche gelten, gehören auch die bemaleten Gefäße aus gebrañter Erde, von welchen ich einige in dieſem Werke bekañt gemacht habe, die aus der Samlung in der vaticaniſchen Bibliothek und aus der des berühmten Malers, Herrn Mengs, entlehnt ſind. Weil die Zeichnung vieler Figuren auf dieſen Gefäßen den Bildern auf hetruriſchen Opferſchalen von Erzt ähnlich iſt, ſo hat man auch ihnen Hetrurien

zum Vaterlande angewiesen, da man sie doch vielmehr campanische Gefäße nennen sollte; deñ der gröſte Theil derselben, weñ nicht alle, die man bis izo keñt, sind in Campanien und Großgriechenland ausgegraben worden; besonders in den alten Gräbern bei der Stadt Nola und in der Gegend des alten Capua; daher man sich nicht wundern darf, weñ auf einigen griechische Buchstaben vorkommen. Von dieser Art beſinden sich verschiedene in der mastrillischen Samlung zu Neapel, die schon von dem Canonicus Mazzochi bekañt gemacht worden, und in dem Museo des Herrn Hamilton, großbritannischen Ministers bei dem Könige beider Sicilien. Eine Schale oder Tasse ebenfalls mit griechischen Buchstaben ist in der Gegend des alten Capua ausgegraben, und steht im herculanischen Museo. Zu solchen Gefäßen kañ ich auch dasjenige in der vaticanischen Bibliothek zählen, das ich unter Numero 134 beibringe; und auf welchem man sogar den Namen des Künstlers in griechischer Schrift also gezeichnet sieht: ΑΑΣΙΜΟΣ. [1]) Da man übrigens aus dem, was Kritias beim Athenäus sagt, weiß, daß die Hetrurier auch vergoldete Gefäße arbeiteten, welche von den Griechen sehr geschäzt wurden, [2]) und

1) Millin (Peintures des Vases ant. t. 2. p. 60.) liest den Namen des Künstlers nicht ΑΑΣΙΜΟΣ, sondern ΑΑΣΙΜΟΣ. Beiläufig wollen wir hier noch an einen vom Autor nicht angeführten hetruriſchen Künstler erinnern, der Mamurius hieß, ein Zeitgenoſſe des Numa war [Plutarch. in Num. c. 13.] und die Schilde der Salier verfertigt hat. (Ovid. fast. l. 3. v. 383.) Sein Name ward durch die Gedichte der Salier verherlicht. (Festus v. *Mamurii Veturii.*) Auch die in Erzt gegoſſene Bildsäule des Vertumnus, die am römischen Foro stand, war seine Arbeit. (Propert. l. 4. eleg. 3. Lanzi, Saggi di lingua Etrusca. t. 1. p. 144.) Meyer.

2) L. 2. c. 21. [n. 50.]

daß die Gefäße aus gebrannter Erde von Arezzo, einer Stadt Hetruriens, in vorzüglichem Werthe standen; da ferner glaubwürdige Personen versichert haben, daß welche von dieser leztern Gattung in der Nachbarschaft von Viterbo und um Corneto, in dem alten Gebiete von Tarquinii, gefunden worden, die folglich hetrurische Arbeit wären: so will ich wohl zugeben, daß zwischen den Gefäßen des einen und des andern Landes eine Ähnlichkeit statt finde; aber über den Styl der Zeichnung der Figuren und der Malerei, womit diese Gefäße geziert waren, kan ich kein Urtheil fällen, da ich sie nicht gesehen habe.

§. 25. Die meisten der erwähnten campanischen Gefäße und besonders die größten scheinen statt unseres Porcellans zur Auszierung der Zimmer und Grabmäler gedienet zu haben, welches man daraus schließen kan, daß sich einige ohne Boden gefunden haben. Die Vorstellung von der Zeichnung an eben diesen campanischen Gefäßen und von der Ähnlichkeit derselben mit jener der hetrurischen Künstler hat sich gemeiniglich nach den Gemälden der gewöhnlichsten Gefäße gebildet, so daß sich diese Ähnlichkeit nur auf dasjenige beschränkt, was man auf den mittelmäßigen Gemälden der Gefäße und an den Figuren der hetrurischen Opferschalen bemerkt und also auf andere hetrurische Denkmale keine Anwendung leidet; den der allgemeine Charakter der auf jenen Gefäßen gemalten Figuren ist Schlankheit, welche bei einigen zu weit geht, da manche ungewöhnlich lang und mager sind, also den Gegensaz zu der empfindlichsten Andeutung und dem Gewaltsamen in der hetrurischen Zeichnung bilden.[1])

§. 26. Endlich muß ich noch beifügen, daß der

1) [G. d. K. 3 B. 3 K. 18 §. 3 B. 4 K. 1 §. 10 §. 14 §. 25 §. 32 §. 35 §. 42 §.]

Leser, weñ er in der gegenwärtigen Abhandlung über die Kunst der Hetrurier bestimtere und genauere Gedanken erwartet hat, als ich aufstellte, dieses der geringen Anzahl der uns übrig gebliebenen Denkmale zuschreiben muß, weßhalb wir nicht zu einem völlig richtigen Systema von der Zeichnung jener Künstler gelangen können. Da aber der älteste griechische Styl, wie ich schon gesagt habe, dem der hetrurischen Künstler ähnlich gewesen, so wird man sich oft, weñ man eine solche Arbeit dem einen oder dem andern Volke zueignen will, sehr in Acht nehmen müßen; deñ wir haben eine Menge kleinere hetrurische Figuren: aber von Statuen, welche zur Richtschnur beim Urtheilen und Entscheiden dienen könten, ist auch nicht eine einzige in Rom vorhanden; und darum kañ sich unser Urtheil fast einzig auf die Arbeit der geschnittenen Steine gründen, welche uns von diesem Volke erhalten sind. Allein diese sind wie das kleine Gestrüpe von einem ausgehauenen Walde, von welchem nur noch einzelne Bäume stehen; und so wie sich nach einem Schifbruche aus wenigen Brettern eines zu Grunde gegangenen Schifs kein sicheres Fahrzeug bauen läßt: eben so wenig wird man, bei dem Mangel großer Figuren mit genauer und bestimter Zeichnung, von den übrig gebliebenen Denkmalen ein Systema zu bilden vermögen.

Viertes Kapitel.

Von der Kunst der Zeichnung unter den Griechen und von der Schönheit.

§. 1. Die Kunst der Zeichnung unter den Griechen, als der wesentlichste Theil dieser schon begonnenen Abhandlung, muß, weñ man einen deutlichen Begrif von ihr haben und sie nach ihrem ganzen Werthe erkennen will, nicht nur in ihren ersten Anfängen betrachtet, sondern in allen ihren Fortschritten, in ihrem Wachstume, ihrer Vollkommenheit und ihrem Verfalle untersuchet werden. Hierzu aber ist erforderlich die Veränderungen, welche sowohl die Kunst als auch das Volk, von dem sie ausgebildet wurde, erlitten hat, mit einander zusammenstellen; und ich werde darum, weil ich dieses izo unternehme, die Abhandlung in zwei Abschnitte theilen, wovon der erste systematisch, der zweite historisch ist.

Erster oder systematischer Abschnitt.

§. 2. Von der Kunst der Zeichnung unter den Griechen reden, heißt eben so viel als von der Schönheit in allen ihren Theilen handeln, weil diese von ihrer Kunst der Zeichnung die Grundlage und der Endzwek war. Dieses zeigen ihre Werke, bei deren Verfertigung sie offenbar dem Ideal der Schönheit, das sich in ihnen gebildet hatte, sowohl die etwaige Wissenschaft, alles nachzubilden, wie es in der Natur erscheint, als auch den Ausdruk, welchen die Figuren erhalten sollten, um diese oder jene Geschichte vorzustellen, untergeordnet haben. Ich sagte, daß sie

nach der Schönheit in allen ihren Theilen strebten, aber ich wollte sagen, daß sie in ihren Werken nicht nur die Jugend und die Blüthe der Jahre, sondern auch jede Person und jedes Alter auszudrüken suchten, indem sie zum Beispiel bei allen Figuren dieselbe Regel befolgten, welche man in der Vorstellung der Jahreszeiten beobachten muß, von denen jede, sie mag unter dem Bilde einer jugendlichen oder einer betagten Person erscheinen, auf ihre Weise schön und anmuthig sein wird. Dieses Bestreben, alle Alter des Lebens schön zu bilden, wie das Jahr etwa vom Frühlinge bis zum Herbste schön und angenehm ist, wurde von den griechischen Künstlern nicht nur in dem Ganzen ihrer Werke, sondern auch in jedem einzelnen Theile derselben beobachtet; daher man sagen kañ, daß sie sanft vom Allgemeinen zum Besondern übergingen, wie die Natur vom Stamme des Baums zu den Zweigen.

§. 3. Ich sehe, was ich unternehme, weñ ich weiter gehe: bei dem Unterrichte ist das Schwerste, die Sache, von welcher man handelt, zu zerlegen und in ihren Theilen zu betrachten; weßhalb uns jene, die bisher von der Schönheit schrieben, aus Trägheit des Geistes oder vielmehr aus Mangel an Keñtniß mit metaphysischen Ideen abgefertigt haben. Sie sezten sich eine Unendlichkeit von Schönheiten in den Kopf, die sie an den griechischen Statuen wahrgenommen; aber anstatt uns dieselben anzuzeigen, haben sie nur im Allgemeinen davon geredet, auf die Art, wie Cäsar Ripa seine Ikonologie verfertigte, gleichsam als weñ alle Denkmale vernichtet und verloren wären.

§. 4. Um nun von der Kunst der Zeichnung unter den Griechen, oder von der Schönheit, die sie in den menschlichen Figuren angebracht haben, zu handeln, und die Vorzüge derselben zum Nuzen des

Liebhabers und Künstlers darzulegen, ist es nothwendig, vom Idealen zum Wirklichen, und vom Allgemeinen zum Besondern herabzusteigen, und unsere sowohl als der griechischen Künstler Vorstellungen von dem durch die ganze Natur verbreiteten Schönen, und besonders von dem, womit der Mensch begabt ist, mit der Betrachtung jener Schönheiten zu verbinden, welche dieselben Griechen in ihren Werken gebildet haben. Dieses muß aber nicht in schwankenden und unbestimten Worten geschehen, sondern durch eine genaue Bestimmung der Umrisse und Linien, aus welchen dasjenige entstehet, was wir schöne Formen nennen. Meine Abhandlung wird daher in zwei Theile zerfallen; in dem ersten werde ich von der Schönheit der Zeichnung überhaupt oder von dem Anblik handeln, den uns die menschliche Gestalt im Ganzen betrachtet sowohl durch das, was sie an sich ist, als durch den Ausdruk und die Stellung gewährt: im zweiten werde ich von den Theilen reden, welche zur Schönheit der menschlichen Gestalt beitragen.

Erster Theil.

§. 5. Die Schönheit läßt sich auf gewisse Grundbegriffe zurükführen, aber nicht bestimt erklären. Gewöhnlich sagt man, sie bestehe in der wechselseitigen Übereinstimmung des Geschöpfs mit dessen Absichten und der Theile unter sich und mit dem Ganzen. Aber auf diese Weise verwechselt man die Schönheit mit der Vollkommenheit, welche ebenfalls dadurch nicht bestimt ist, noch bestimt werden kan, weil die Menschheit derselben nicht fähig ist. Kan wohl eine Erklärung des Schönen genügen, wen sie dasselbe mit dem Vollkommenen verwechselt?

§. 6. Die Unmöglichkeit, das Schöne genau zu

bestimmen, entstehet daher, weil es unsere Begriffe übersteigt; und da wir uns nichts so Erhabenes und Vollkommenes als die Schönheit vorstellen können: so war die natürliche Folge, daß uns das Schöne und das Vollkommene für gleiche Dinge galten. Wäre das nicht, so würden wir auch von dem Schönen die wahre Erklärung haben, wie von jedem andern Dinge, dessen ganzes Wesen man kent. Wie es sich aber mit dieser Erklärung verhalten mag, so wird doch ein jeder, welcher überzeugt ist, daß allen Geschöpfen das Gepräge der Vollkommenheit in dem Grade aufgedrükt sei, dessen sie fähig sind, und daß ein jeder Begrif auf einer Ursache beruhe, die ausser diesem Begriffe in etwas anderm gesuchet werden müße, ohne Zweifel erkennen, daß die Ursache der Schönheit, welche man für eines mit der Vollkommenheit halten kan, nicht ausser derselben zu finden sei, da sie in allen erschaffenen Dingen vorhanden ist.

§. 7. Dieses angenommen, muß ich zu meinem Zweke noch die Bemerkung vorausschiken, daß die höchste Schönheit nur in Gott ist; daher die menschliche Schönheit um desto vollkommener wird, je mehr sie dem höchsten Wesen gemäß, entsprechend und einstimmig kan gedacht werden, welches durch seine Einheit und Untheilbarkeit von der Materie unterschieden ist. Diese beiden Eigenschaften sind die Quelle der zwei vornehmsten Begriffe von der Schönheit, die ein jeder in den Gegenständen, welche ihm vorkommen, zu sehen sucht, nämlich die Einheit und die Einfachheit harmonisch mit einander verbunden, und in den Theilen gleichförmig vereinigt: deñ die Einfachheit entspringt aus der Einheit, und beide zusammen erzeugen das Erhabene.

§. 8. Ich will ebenfalls die andere Wahrheit vorausschiken, daß jede Sache begreiflicher wird,

sobald man die Theile, aus welchen sie zusammengesezt ist, in einen einzigen Begrif oder in so wenige als möglich einschließen kañ; so daß jeder Gegenstand, welcher sich unserm Geiste unter einer einzigen Ansicht und auf einen Punkt vereinigt vorstellet, uns in seiner völligen Größe und in seiner ganzen Ausdehnung erscheinet. Je mehr aber ein Gegenstand getheilt ist, und je mehr wir folglich mit unserer Betrachtung umherschweifen müßen, desto kleiner wird er uns vorkommen und desto weniger werden wir ihn begreifen können, weil wir wegen der getreñten und vervielfältigten Theile das Ganze nicht mit einem Blike zu übersehen und zu umfassen vermögen. Es geht hier dem Auge wie einem Wanderer, dem die Reise sich um desto mehr verlängert, je öftere Ruhepunkte er findet, auf welchen er anhält. [1]) Aus demselben Grunde erscheinet ein kleines Haus, weñ es im einfachen Style aufgeführt ist, groß und prächtig; aber ein mit Zieraten überladener Palast, weñ er auch noch so groß wäre, klein; gleich wie eine Musik, die aus unendlich gebrochenen, gekettelten und geschleifeten Tönen beste̊het, kleinlich und armselig ist; hingegen groß und entzükend wird, weñ sich alles in einfachen, lang anhaltenden Zügen künstlich an einander schließt.

§. 9. Eben so verhält es sich mit der Einheit, welche in der Zeichnung erfordert wird; sie ist aber verschieden von der Einerleiheit oder steten Vorstellung einer und derselben Sache, das

1) [Der Widerspruch in diesem Gleichnisse hier und in der Geschichte der Kunst, 4 B. 2 K. 22 §. wo der Autor sagt, „ daß dem Reisenden der Weg kürzer werde," ist nur scheinbar, deñ beides ist wahr: die Reise verzögert sich durch das öftere Verweilen, und der Weg verkürzet sich, da man auf andere Dinge achtet als auf ihn.]

heißt: sie bestehet in so geformten Umrissen, daß die Theile, indem sie die ganze Gestalt geben, gleich viele Veränderungen der Einheit sind oder zu sein scheinen. Diese Idea, oder dieser Gedanke, wie wir ihn nennen wollen, ist in der That ein wenig abstract; aber ausserdem, daß er nicht weniger fest stehet, ist er von wichtigen Folgen in Ansehung dessen, was ich noch späterhin zu sagen habe. Daher muß ich ihn, weñ es mir anders gelingt, noch verständlicher zu machen suchen; und dieses glaube ich dadurch thun zu können, weñ ich sage, daß in diesem Begriffe der Einheit auch die Unbezeichnung liege, welcher Ausdruk mir bei der Anwendung zu Statten komt. Weñ ich also sage, daß eine Gestalt, um schön zu sein, unbezeichnet sein müße: so will ich dadurch andeuten, daß die Form derselben weder dieser oder jener bestimten Person eigen sei, noch irgend einen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrüke, als welche die Einheit unterbrechen und die Schönheit vermindern oder verdunkeln. Daher gilt von der Schönheit, was von dem Wasser, welches aus dem Schooße der Quelle geschöpft wird, das um desto gesunder geachtet wird, je weniger Geschmak es hat, und von allen fremden Theilen geläutert ist.

§. 10. Es scheint mir kaum nöthig, noch zu bemerken, daß die Einheit und die Einfachheit, von welcher ich rede, entweder materiell oder moralisch ist, und daß die moralische sich auf die Stellung, welche die Künstler ihren Figuren geben, die materielle aber auf die Formen derselben beziehe; ich bemerke nur, daß hier von der materiellen die Rede ist. Die materielle Einheit, welche wir auch die linearische nennen können, ist geeigneter, das Alter des Menschen, in welchem die Schönheit ihren Siz zu haben scheint, das heißt:

die Jugend, vorzustellen; deñ hier ist die Einheit um so größer, je mehr die Linien, welche zur Bildung einer jugendlichen Gestalt erforderlich sind, wiewohl sie sich von der geraden Richtung entfernen und sich zu den Ellipsen hinneigen, nichts desto weniger, indem sie durch excentrische Kreisbogen gebildet worden, bei dieser Ausfließung der einen aus der andern so sanft fortlaufen, daß man sie mit der Fläche eines von den Winden nicht beunruhigten Meers vergleichen kañ, von welchem man, obwohl es in steter Bewegung ist, dennoch saget, daß es still sei. Diese also von mir bestimte Einheit der Umrisse wurde von den griechischen Künstlern vorzüglich gesuchet, und erhielt sich auch bei ihnen durch die Betrachtung solcher Personen, deren blühende Jugend durch die Benehmung der Samengefäße länger erhalten wurde, wie bei den Priestern der Cybele und der Diana zu Ephesus; [1]) deñ in solchen vereiniget sich die sanfte Rundung beider Geschlechter mit einer weniger empfindlichen Andeutung der Muskeln und der knorpelichten Theile, als es bei unserer schnell verblühenden Jugend gewöhnlich ist.

§. 11. Im Gegensaze mit den neuern Künstlern, welche glauben, einen desto größeren Beweis von ihrem Wissen zu geben, je stärker sie die Adern und Muskeln an ihren Bildern von jeglichem Alter hervorheben, verwandten die Griechen, um die Schönheit zu erzeugen, ihre ganze Einsicht und allen Fleiß auf die Gestalten des jugendlichen Alters, weil natürlich an diesen die rauhen und stark hervorspringenden Theile fehlen, und sie daher geschikter sind, die Einheit der Zeichnung zu erhalten. Hier zeigten sie ihren Geist und die Zartheit ihres Gefühls, indem sie dieses Alter vor allen andern, bisweilen auch

1) Strab. l. 14. c. 1. §. 13.

mit Hintansezung der Mythologie, ausgewählt und wohl eingesehen hatten, daß die Jugend allein geschikt sei, in ihr die Gottheiten vorzustellen und mit Körpern zu bekleiden, die nicht materiell, sondern geistig wären.

§. 12. Ich sagte, daß die griechischen Künstler sich mehr beflissen und ihr Studium darein gesezt haben, Gestalten von diesem Alter und vielleicht mehr als von jedem andern zu bilden, im Gegensaze mit den Neuern, welche die starken Umrisse der Glieder in jedem andern Alter nebst der empfindlichen Andeutung der Muskeln und anderer Theile auch im Jugendlichen ausdrüken möchten. Würden wir aber wohl diesen Künstlern, selbst abgesehen von der Schönheit, bei gleicher Schwierigkeit der Arbeit den Vorzug einräumen? Ein jeder begreift, daß es sehr schwer ist, indem die Umrisse der jugendlichen Gestalten unmerklich in einander fließen, die eigentlichen Punkte der Höhe und die Linie, welche dieselbe umschreibt, so wie die Stellen, wo die eine Linie sich mit der andern verbindet, zu sammeln; und hat man sie gesammelt, so ist es noch weit schwerer, sie genau zu bestimmen, weil in solchen Gestalten alles, was man in den männlichen bemerkt, zwar auch sein aber nicht erscheinen soll; den in den männlichen Gestalten hat die Natur ihre Bildung vollendet, folglich die einzelnen Theile genau bestimt; in den jugendlichen aber ist die Bildung der Theile zwischen dem Wachstume und der Vollendung gleichsam unsicher gelassen, weßhalb man dieselben nicht innerhalb der Jugend, sondern erst nach den Jahren bemerkt, welche das männliche Alter von dem jugendlichen unterscheiden. Es ist auch kein so großer Fehler, bei der Bildung einer männlichen oder betagten Figur die Andeutung der Muskeln und anderer Theile zu verstärken oder zu übertreiben, als es die geringste Abweichung von den

Umrissen in einem jugendlichen Gewächse ist, wo auch der geringste Schatten, wie man zu sagen pfleget, zum Körper wird.

§. 13. Die Schönheit ist von zweierlei Art, entweder individuell oder idealisch; die erste ist ein Inbegrif der schönen Formen eines einzelnen Wesens, und die zweite ist eine Wahl schöner Theile aus vielen einzelnen; idealisch heißt sie nicht in Rükſicht auf die Theile, sondern auf das Ganze, in welchem die Natur von der Kunst kan übertroffen werden. Die Natur hat immer erzeugt und erzeugt noch täglich Bildungen des Gesichts, die mit den Köpfen der höchsten Schönheit, welche man in Marmor und auf geschnittenen Steinen findet, zu vergleichen sind; auch sieht man zu unsern Tagen in der Wirklichkeit Gestalten, wie die Niobe und der vaticanische Apollo. Gewisse Köpfe an Gottheiten, von welchen mancher glauben möchte, daß sie ohne Beobachtung der Wirklichkeit nur mit dem Verstande aufgefaßt und gleichsam, um die Natur zu beschämen, gezeichnet worden, sind vielleicht nichts als Bildnisse von Personen, die vor Alters gelebt haben. So wissen wir, daß einige Statuen der Venus und anderer Göttinen nach dem Ebenbilde schöner Weiber gemacht sind, selbst solcher, welche ihre Gunst feil hatten. [1]) Aber nichts desto weniger wird die Natur, wiewohl sie bei der Bildung ihrer einzelnen Wesen nach der Vollkommenheit strebt, durch die Materie und durch so viele Zufälligkeiten, denen die Menschheit unterworfen ist, immer gleichsam beschränkt, so daß sie nicht zu dem Ziele, welches ihr vorgesekt ist, gelangen kan; es wird daher fast unmöglich sein, einen in allen Thei-

1) Xenoph. memorab. l. 3. c. 11. §. 1. Athen. l. 13. c. 6. [u. 59. G. d. K. 4 B. 2 K. 26 §. Note.]

len vollkommen schönen Menschen zu finden. Doch hat auf der einen Seite die eingepflanzete Neigung des Menschen, sich über seine Bestimmung zu erheben, und, was die Natur unvollendet läßt, zu verbessern, dieser Unvollkommenheit abzuhelfen gesucht, und auf der andern Seite hat die durch Religion erhizte Phantasie der Heiden, deren erste Lehrer Dichter waren, mitgewirket. Indem diese suchten, Gegenstände der Verehrung, und zwar, um Ehrfurcht und Liebe zu erweken, Bilder von höherer Natur, als die menschliche ist, zu geben: so dachten sie, daß die der Gottheit würdigsten und für die Einbildung des Menschen reizendsten Bilder diejenigen wären, welche den in einer ewigen Jugend und in dem Frühling des Lebens fortdauernden Zustand der Götter ausdrükten. Dieser Zustand war dem Begriffe von der Unveränderlichkeit des göttlichen Wesens gemäß, und allein fähig, die menschliche Seele in einen süßen Traum entzükender Liebe zu versezen, worin die Seligkeit bestehet, die bis izo von den Sterblichen in allen Religionen, gut oder übel verstanden, gesuchet worden. Zu der von Dichtern erhaltenen Idea von stets jugendlichen Gottheiten, sowohl männlichen als weiblichen Geschlechts, kam noch eine andere, vermöge welcher man annahm, daß alle Göttinen ein jungfräuliches Ansehen hätten, welches man besonders an den Brüsten wahrnehmen könte. Daher sind die Brüste von den Künstlern ohne sichtbare Warzen gebildet worden, wie an jungen Mädchen, denen Lucina, um mit den Dichtern zu reden, den Gürtel noch nicht aufgelöset hat, und welche die Frucht der Liebe noch nicht empfangen haben. [1])

§. 14. Beseelt von dieser eingepflanzten Neigung und von solchen Grundsäzen der Religion, suchten die alten Künstler aus den schönsten Theilen die

1) [G. d. K. 5 B. 1 K. 2 §. Note.]

schöne Gestalt zusammenzusezen, indem sie nakte Personen beobachteten; die Gymnasien Griechenlands, wo sich die schönste Jugend übte, [1]) gaben ihnen ein weites Feld, ihre Einbildung zu bereichern; und in Sparta übten sich sogar junge Mädchen im Angesichte der ganzen Stadt im Ringen. [2]) Nachdem sich die Künstler so viele Ideen von Schönheit, welche sie an verschiedenen einzelnen Personen erblikt, eigen und gegenwärtig gemacht hatten, wurden sie gleichsam neue Schöpfer, und suchten dieselben in dem Bilde, welches sie von irgend einem Individuum entwerfen wollten, darzustellen, indem sie zugleich von aller persönlichen Neigung, welche unsern Geist von dem wahren Schönen abzieht, wegsahen.

§. 15. Diese idealischen Figuren sind, wie ein durch das Feuer gereinigter ätherischer Geist, von jeder menschlichen Schwachheit befreiet, so daß man an ihnen weder Sehnen noch Adern bemerkt. Die hohe Absicht jener Künstler ging dahin, Geschöpfe hervorzubringen, die mit einer göttlichen und übersinlichen Genugsamkeit begabt wären, so daß deren Aussenseite einem ätherischen, auf den äussersten Punkten begränzten und mit menschlicher Gestalt bekleideten Wesen scheinbar zum Körper diente, ohne aber an der Materie, aus welcher die Menschheit zusammengesezt ist, noch an der menschlichen Nothdurft Theil zu nehmen. Durch ein also geformtes Wesen wird Epikurs Meinung von der Gestalt der Götter, denen er nicht einen Körper, aber gleichsam einen Körper, und nicht Blut, aber gleichsam Blut beilegt: Hominis esse specie Deos confitendum est, nec tamen ea species *cor-*

1) [Schol.] Aristoph. Pac. v. [764.]

2) Aristoph. Lysistrat. v. 82. Pollux, l. 4. c. 14. segm. 102. Euripid. Andromach. v. 596.

pus est, sed *quasi corpus*, nec habet *sanguinem*, sed *quasi sanguinem*; welche Art des Ausdruks Cicero dunkel und unverständlich findet. [1])

§. 16. Der berühmte Bernini konte sich nicht in die von den alten Künstlern befolgte Weise, die Schönheit aus vielen Theilen derselben, welche sich in der Natur bei verschiedenen Einzelwesen zerstreut finden, zu vereinigen. Dieses erhellet theils aus seinen Werken, theils aus dem Umstande, daß er die Erzählung, Zeuxis habe, um eine Juno in Krotona zu malen, die schönsten Theile von fünf schönen Jungfrauen in dieser Stadt ausgewählt, für ungereimt und erdichtet ansah, weil er sich einbildete, ein bestimtes Theil oder Glied reime sich zu keinem andern Körper, als dem es eigen ist. [2]) Allein er mußte beweisen, daß entweder die Schönheiten, welche man an den einzelnen durch die Kunst hervorgebrachten Figuren der Alten wahrnimt, sich alle zusammen an einer Person in der Wirklichkeit vereinigt vorfinden, oder daß die Wahl der schönsten Theile und deren harmonische Verbindung zu einer Figur unstatthaft sei.

§. 17. Der höchste Begrif jugendlicher Schönheit wurde den Figuren des Bakchus und Apollo zugeeignet. Diese Gottheiten zeigen uns, vermöge der ihnen von den Dichtern gegebenen Vereinigung beider Geschlechter, in ihren auf uns gekommenen

1) De nat. Deor. l. 1. c. 18 et 25.

Der Torso des Neptunus vom westlichen Giebel des Parthenons vernichtet das Ansehen der Behauptung Winckelmañs, daß die Griechen alle göttlichen Figuren ohne Nerven und Adern gebildet, deñ das Schwellen der Haut ist daran bewunderungswürdig. Schorn.

2) Baldinucci Vit. di Bernini. p. 70.

Nicht um eine Juno, sondern um eine Helena für den Tempel der Juno in Krotona zu malen. (Cic. de invent. l. 2. c. 1. Plin. l. 35. c. 9. sect. 36. n. 2.) Meyer.

Abbildungen eine vermischte und zweideutige Natur, welche sich durch die Völligkeit und stärkere Ausschweifung der Hüften und durch die zarten und rundlichen Glieder dem Körper der Verschnittenen und Weiber nähern. Daher kan man den Bakchus in bekleideten Figuren für eine verkleidete Jungfrau halten, wie uns ihn Seneca, der Tragödiendichter, beschreibt. [1])

§. 18. Das Bild des Bakchus in der sehr schönen Statue der Villa Medici, so wie in andern Vorstellungen desselben, ist das eines schon herangewachsenen Jünglings, welcher die Gränzen des Frühlings des Lebens betritt, wan die Regung der Wohllust wie die zarte Spize einer Pflanze zu keimen anfängt. Er scheinet daher in derselben Statue wie zwischen Schlummer und Wachen die ihm übrig gebliebenen Bilder eines fröhlichen Traumes, welchen er eben gehabt hat, nachsinnend zu samlen, als wünsche er dieselben wirklich machen zu können. Seine Züge sind voll lüsterner Süßigkeit, aber dennoch tritt die fröhliche Seele nicht ganz in das Gesicht. [2])

§. 19. Dieser Bildung des Bakchus sehr ähnlich erscheinet auch Apollo in den Statuen, welche einen Schwan zu den Füßen haben. Zwei derselben stehen in der eben genanten Villa Medici, und eine im Museo Capitolino; aber in dem Palaste Farnese ist die schönste, deren Kopf man das Höchste der menschlichen Schönheit nennen kan. Auch Herkules ist sowohl in Marmor als auf geschnittenen Steinen im Jünglingsalter abgebildet, und erscheinet bisweilen mit einem Kopfe von so seltner Schönheit, daß die Gesichtszüge den Unterschied des Geschlechts fast zweideutig lassen; daher diese Figu-

1) OEdip. v. 419 — 423.

2) [G. d. K. 5 B. 1 K. 21 §. Note.]

ren des Herkules für Abbildungen der Jole gehalten wurden; aber vom Gegentheil überzeugen uns die kurzen und krausen Haare oben auf der Stirn, welche ein beständiges Merkmal des Herkules sind, und an einer weiblichen Figur unschiklich sein würden. [1])

§. 20. Die schöne Jugend im Bakchus und Apollo gehet nachher stufenweis zu reifern Jahren über, und die Formen waren männlicher im Mercurius und Mars, welches sich besonders in ihren Gesichtsbildungen offenbart. Im Gesicht des Mercurius entdekt man die Schärfe des feinen und gedankenvollen Bliks; die Züge des Mars offenbaren in den ruhigen Minen einen jungen Helden von sanfter und menschlicher Natur. [2]) Als einen solchen sieht man ihn abgebildet auf vielen Münzen, in der schönsten Statue desselben, welche man in der Villa Ludovisi findet, auf einem der Leuchter, welche sonst in dem Palaste Barberini waren, und auf dem runden Denkmale im Museo Capitolino, das in diesem Werke unter Numero 5 vorkömt. [3])

§. 21. Mit eben diesen Ideen von göttlicher Genugsamkeit und Unveränderlichkeit des Zustandes wie des Alters schritten die Künstler von den Figuren der Gottheiten, welche die Mythologie als Jünglinge vorstellte, zu denen des reifen und betagten Alters fort. Sie bekleideten dieselben mit dem Ansehen und der Gestalt dieses Alters, aber ohne ihnen die Kennzeichen unseres schwachen Zustandes aufzudrüken. Die Schönheit dieser Gottheiten bestehet in einem

1) [G. d. K. 5 B. 1 K. 19 — 20 §.]

2) Lucian. dial. Mercur. et Apoll. p. 211. Justin. Mart. orat. ad Græc. §. 3.

3) [G. d. K. 5 B. 1 K. 16 — 18 §. u. 3 B. 2 K. 16 §.]

Inbegriffe der Kraft gesezter Jahre und der Fröhlichkeit der Jugend, so wie in bestimteren Formen, welche nicht so rundlich sind wie im jugendlichen Alter, aber dennoch fleischig und ohne runzlichte Haut. Von den Bildern des Vaters der Götter, welche übrig geblieben und wohl erhalten sind, kan man einen Schluß machen auf die Würde und das Wesen der überirdischen Hoheit, mit welcher jener olympische Jupiter, den ganz Griechenland immer als ein übermenschliches Werk verehrte, aus den Händen des Phidias hervorgehen mußte.

§. 22. Jupiter ist in allen seinen Bildern immer in vollkomnen und betagten Jahren vorgestellt, aber ohne Zeichen eines hohen Alters, und stets mit einem heitern und gnädigen Blike; [1]) die Augen sind mit mehr Erhabenheit gewölbt, als bei den andern Göttern, die in demselben Alter vorgestellt worden. Der gütige und gnädige Blik, welcher sein Gesicht erheitert, unterscheidet ihn von den Köpfen des Pluto, die man bis izo noch nicht als solche erkant, und wegen des Scheffels, den sie tragen, für Köpfe des Jupiter Serapis gehalten hat. An zweien dieser Köpfe aus grauem Marmor, von denen der eine in dem Palaste Giustiniani, und der andere in der Villa Mattei ist, bemerkt man ganz im Gegensaze mit jenen des Jupiters eine gestrenge und gleichsam drohende Mine, so daß der zulezt erwähnte Kopf von einem neueren Autor Jupiter terribilis benant worden. [2]) Daß in diesen Köpfen das Bild des Pluto vorge-

1) Martian. Capell. l. 1. p. 18. Phurnut. de nat. Deor. c. 9. p. 151. in opusc. mythologic. edit. Gale. [G. d. K. 5 B. 1 K. 30 §.]

2) [Von Spence in seinem Polymetis. G. d. K. 5 B. 1 K. 30 §.]

stellt sei, läßt sich durch das Zeugniß des Tragödiendichters Seneca beweisen, welcher uns lehrt, daß Pluto Ähnlichkeit mit dem Jupiter fulminans hatte, das heißt: mit dem Aussehen, welches für den Jupiter paßte, weñ er im Begriffe wäre, seine Blize gegen die Giganten zu schleudern. [1]) Ausserdem ist auch ein Pluto mit einem Scheffel auf dem Haupte, nach Art des Jupiter Serapis, auf einem erhobenem Werke in dem bischöflichen Hause zu Ostia, [2]) und auf einem geschnittenen Steine zu sehen. [3]) Man erkeñt ferner solche Köpfe des Pluto auch an den Haaren, welche über der Stirn herunterhängen, da die Haare des Jupiters sich von der Stirn erheben, wie ich später zeigen werde. Dieser gegründeten Bemerkung zufolge glaube ich, daß ein fast kolossaler Kopf in der Villa Panfili, [4]) und eine Büste in der Galerie des Großherzogs von Toscana, [5]) gleichfalls mit einem Scheffel auf dem Haupte, beide den Pluto vorstellen.

§. 23. Der sehr schöne Kopf der einzigen Statue des Neptunus, zu Rom in der Villa Medici, scheint nur allein im Barte und in den Haaren sich von den Köpfen des Jupiters etwas zu unterscheiden. [6]) Der Bart ist nicht etwa länger, oder so, wie er bei andern dem Neptunus untergeordneten Meergöttern zu sein pflegt, das heißt: gestrekt und gleichsam naß, sondern er ist krauser als beim Jupiter, und der Knebelbart ist diker;

1) Hercul. Fur. v. 721.

2) [G. d. K. 5 B. 1 K. 30 §. Note.]

3) Natter, pierr. gravées pl. 33.

4) [G. d. K. 5 B. 1 K. 30 §. Note.]

5) Mus. Florent. t. 1. tab. 52.

6) [G. d. K. 5 B. 1 K. 36—38 §.]

auch die Haare erheben sich von der Stirn auf eine verschiedene Art. [1])

§. 24. Durch die oben angeführten Kenzeichen göttlicher Genugsamkeit unterscheidet sich in dem Sturze einer Statue im Hofe von Belvedere Herkules, wie er rein von den Schlaken und Mängeln der Menschheit die Unsterblichkeit und den Siz unter den Göttern erlanget hat, von andern Statuen, die ihn noch sterblich vorstellen, wie er die Erde von gewaltthätigen Menschen, die sie bedrükten, reinigte und gegen Ungeheuer kämpfte. [2]) An diesem Sturze, welcher uns den Helden sizend vorstellt, sind, wiewohl er ohne Kopf, Arme und Beine ist, nichts desto weniger die Merkmale der Stellung übrig geblieben, in welcher man ihn durch die Einbildung sich vorstellen muß: er hatte nämlich den rechten Arm über sein Haupt gelegt, um ihn als ruhend nach allen seinen Arbeiten zu bilden, welche er sich in's Gedächtniß zurükzurufen scheinet, und für welche ihm die Freuden der Liebe bei der Göttin der Jugend zur Belohnung geworden. Sein Körper ist ohne Adern und Nerven, ohne Bedürfniß menschlicher Nahrung und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte vorgestellt. Die Muskeln sind schwellend ohne Spannung und gleichsam beseelt von einem frischen Lebenshauche, der sich über die ganze Oberfläche verbreitet, so daß vor unsern Augen ein Herkules erscheint, der verjüngt worden, ohne sein Alter und seinen körperlichen Zustand zu verändern. Die allen Figuren des Herkules gemeinsamen Eigenschaften sind ein mächtiger Hals und ein kleiner Kopf, welches Verhältniß man als ein Symbol seiner Stärke betrachten kan, indem ich glaube, daß die Idee hier

1) Philostrat. jun. icon. 8. p. 873.

2) [1 Band, S. 226 — 233. G. d. K. 10 B. 3 K. 16 §.]

von den Stieren entlehnet ist, deren Kopf klein ist im Verhältnisse zum Halse. Diese am Herkules nicht wahrgenommene Eigenschaft scheinet der Grund des allgemeinen aber falschen Schlusses gewesen zu sein, welcher nach demselben Verhältnisse auf alle Köpfe alter Figuren männlichen Geschlechts gemacht worden. [1]) Man darf annehmen, daß die kurzen und krausen Haare auf der Stirn des Herkules ebenfalls zur Nachahmung der kurzen und etwas krausen Haare, welche die Stiere mitten zwischen den Hörnern haben, dienen sollen.

§. 25. So wie die alten Künstler stufenweis, und mit Unterscheidung dieser und jener Schönheit, von der Menschheit bis zu den Ideen eines ungeschaffenen und vom irdischen Stoffe entfernten Wesens empor gestiegen: eben so gingen sie auf der andern Seite stufenweis in Vorstellung der Helden und Faune wieder herab. In den Bildern der Helden, das ist: der Menschen, denen das Altertum die höchste Würdigkeit der menschlichen Natur gab, näherten sich die Künstler bis an die Gränzen der Gottheit; sie erhielten sich jedoch innerhalb dieser Gränzen, ohne sie zu überschreiten oder den sehr feinen Unterschied zu verwischen. Das Bild des Battus, des Gründers von Cyrene in Afrika, würde auf den Münzen dieser Stadt, welche ihm göttliche Ehre erwies, durch einen einzigen Blik zärtlicher Lust einen Bakchus, und durch einen Zug von göttlicher Großheit einen Apollo vorstellen können. Der Kopf des Minos auf Münzen von Kreta würde ohne einen stolzen Blik, den man ihm gegeben, um einen König anzudeuten, einem Jupiter voll Huld und Gnade ähnlich sehen.

§. 26 Eine niedrigere Stufe in Ansehung des

1) Caylus, du caract. des peintr. Grecs. p. 208.

Ideals haben die Faune oder die jungen Satyri, bei deren Zeichnung die griechischen Künstler weniger auf die Schönheit des Gesichts sahen, als auf behende Formen und auf Schlankheit der Figur, welche sich in der Stellung durch den einen Fuß, der nicht auf der Erde ruhet und hinter den andern gesezt ist, zu unterscheiden pfleget, um ihre bäurische und auf den Wohlstand unachtsame Natur auszudrüken. Eben diese Stellung hat der rechte Fuß des sogenannten Apollo Sauroktonos, wie es die Statue in der Villa Borghese zeiget, die in diesem Werke unter Numero 40 vorkömt, um seine Minderjährigkeit und seinen Hirtenstand anzudeuten, wie ich gehörigen Orts entwikelt habe. Die Köpfe der jungen Faune haben nicht das schöne Profil, welches nur durch eine geringe Senkung von der geraden Linie abweichet und die vornehmste Eigenschaft der idealischen Köpfe auszumachen pflegt, wie ich im zweiten Theile dieses Abschnitts zeigen werde. Die Nase der Faune ist mehr eingedrükt, jedoch weniger als bei den kleinen Kindern, und in dem etwas in die Höhe gezogenen Munde zeiget sich an den Winkeln ein freudiges Lächeln. Dieses gibt ihnen ein gewisses anmuthiges und kindliches Aussehen, das man ein corregisches nennen könte, weil den Köpfen des Corregio sowohl jenes etwas gezierte Lächeln als auch das eingebogene Profil eigen ist.

§. 27. Hieraus, glaube ich, könne erkläret werden, auf welche Art nach dem Plato das Wort επιχαρις, mit Gratie begabt, als gleichbedeutend mit σιμος gebraucht worden. [1]) Dieses leztere Wort bedeutet eigentlich eine gesenkte und eingedrükte Nase, und ist das Gegentheil von γρυπος,

1) De republ. l. 5. p. 474. [G. d. K. 8 B. 2 K. 22 §. Note.]

wodurch eine erhobene und Adlersnase bezeichnet wird, so daß es bei diesem Gegensaze nicht auf ein mit Gratie begabtes Äussere angewandt werden kañ. Lucretius, bei welchem das lateinische Wort Simus, Simulus, von dem griechischen σιμος genommen, gleichbedeutend ist mit σιληνος, Silenus, erklärt und enthüllt vielmehr den Siñ des Plato, weñ wir nach dem bekañten Saze, daß zwei Dinge, die einem dritten gleich sind, auch unter sich selbst gleich seien, unsern Schluß machen. [1]) Da nun σιμος gleichbedeutend mit σιληνος ist, so ist auch επιχαρις gleichbedeutend mit σιληνος, und da unter der Benennung der Silenen bei den Griechen auch die Satyri und Faune begriffen sind, so kañ diesen ebenfalls die Gratie zugeeignet werden; eben so kañ σιμασ γελων, vom Amor gesagt in einer griechischen Siñschrift, durch sein mit Gratie vermischtes aber schalkhaftes Lächeln erkläret werden. [2])

§. 28. Von der absoluten Schönheit der Formen, oder von der linearischen Schönheit, kommen wir auf den Antheil, den der Ausdruk und die Handlung an derselben haben, welche Eigenschaften für den Künstler das erste, das zweite und das dritte Erforderniß sind, so wie es dem Demosthenes zufolge die Action bei dem Redner ist. [3])

§. 29. Man kañ sagen, daß der Ausdruk gewissermaßen die Handlung mit in sich begreife, weil er die Quelle von dieser ist und seinen Siz hauptsächlich im Gesichte hat, von wo alle Veränderun-

1) De rer. natur. l. 4. v. 1162.

2) Analect. t. 1. p. 26. n. 91. v. 4. p. 27. n. 95. v. 3. p. 16. n. 52. v. 3.

3) [Cic. Brut. c. 38. alias 37. de Orator. III. 56. Orator, 17. G. d. K. 5 B. 3 K. 2 §.]

gen der Gebärden und der Haltung des Körpers ausgehen. Dieses vorausgesezt, verhält es sich mit dem Antheile, welchen die Schönheit an dem Ausdruk und der Handlung hat, oder mit der Schönheit dieser beiden Eigenschaften, weñ sie sich zu der Gestalt dieser oder jener Person gesellt, eben so wie mit dem Bilde dessen, der sich in einer Quelle spiegelt, indem dasselbe nur deutlich erscheinet, weñ die Oberfläche des Wassers unbewegt hell und ruhig ist. Die Stille und die Ruhe ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit, so wie dem Meere, am eigentlichsten zukömt. Der Ausdruk und die Handlung deuten in der Zeichnung wie in der Natur auf den handelnden oder leidenden Zustand der Seele; die Schönheit wird nur dañ völlig im Gesichte zu erkennen sein, weñ das Gemüth heiter ist und frei von jeder, oder wenigstens von jener heftigen Bewegung, welche die Züge, aus denen die schönen Formen bestehen, zu trüben und zu zerstören pfleget.

§. 30. Weñ daher die griechischen Künstler in den Bildern von dieser oder jener Gottheit das Höchste der menschlichen Schönheit vorstellen wollten: so suchten sie mit den Gesichtszügen und der Handlung derselben eine Stille zu vereinigen, welche auch nicht das Geringste von Bewegung und Leidenschaft verriethe, weil solches der Natur und dem Zustande der Gottheiten, zufolge der Philosophie, fremd war.[1]) Die in einer solchen Stille und Ruhe vorgestellten Figuren offenbarten ein vollkommenes Gleichgewicht der Empfindung, und dieser Zustand allein konte dem Gesichte des Genius, welcher in der Villa Borghese aufbewahrt wird, jene hohe Schönheit

1) Archyt. Tarent. in Gale opuscul. mytholog. p. 674. princ.

geben, für welche er uns als ein Muster gelten darf. [1])

§. 31. Da aber im Handeln die höchste Gelassenheit nicht statt findet, und die Kunst es nicht vermeiden konte, die Gottheiten mit menschlichen Gefühlen und Affecten vorzustellen: so mußte sie sich mit dem Grade von Schönheit begnügen, welchen die handelnde Gottheit zeigen konte. Daher wurde der Ausdruk, wie stark er auch immer war, nichts desto weniger so zugewogen, daß die Schönheit das Übergewicht behielt und der Cymbel in einem Orchester gleichet, die alle andern Instrumente, von denen sie übertäubt zu werden scheint, regiret.

Dieses zeiget sich ganz offenbar in dem Gesicht der Statue des vaticanischen Apollo, welches den Unmuth über den mit Pfeilen erlegten Drachen Python und zugleich die Verachtung dieses Sieges ausdrüken sollte. Der weise Künstler, welcher den Schönsten der Götter bilden wollte, sezte den Zorn nur in die Nase, wo nach den Dichtern der Siz desselben ist, [2]) und die Verachtung auf die Lipen: diese hat er ausgedrükt durch die hinaufgezogene Unterlipe, wodurch sich zugleich das Kin erhebt, und jener äussert sich in den aufgeblähten Nasenläpchen. Aber sollten diese beiden Empfindungen nicht die Schönheit stören? Keineswegs; den der Blik dieses Apollo ist heiter und die Stirn ist ganz Friede und Stille.

§. 32. Indem die alten Künstler von den Gottheiten zu Wesen unserer Art übergingen, in welchen die Leidenschaften die Winde sind, die das Schiflein unsers Lebens treiben, mit welchen der Dichter segelt,

1) [Hirt, in seinem Bilderbuche, S. 218, will ihn für eine Nachbildung des Eros von Praxiteles halten.]

2) [Theocrit. I. 18. οἱ αει δριμεια χολα ποτι ῥινι καθηται.]

und der Künstler sich erhebet, verführen sie in Vorstellung der Figuren aus der Heldenzeit mit gleich bescheidenem Maße des Ausdruks. Die Leidenschaften, welche sich an denselben äussern, sind allezeit der eigentümlichen Fassung eines weisen Mannes gemäß, welcher die Aufwallung der Leidenschaften unterdrüket, und von dem Feuer nur die Funken zeiget, das Verborgene in ihnen aber den entdeken läßt, welcher es erforschen will. In diesen Figuren aus der Heldenzeit bemerket man immer einen weisen Mañ, welcher zwar bewegt wird, aber, wie Plutarchus saget, nach Art eines Schiffes, das durch den Anker befestigt ist.[1] Weniger ist hier dem Künstler als dem Dichter erlaubt: dieser kañ seine Helden vorstellen nach ihren Zeiten, wo die Leidenschaften nicht durch die Regirung oder den gekünstelten Wohlstand des Lebens zurükgedrängt und geschwächt waren; jener aber, da er das Schönste wählen muß, ist in Hinsicht der Leidenschaften auf einen gewissen Grad des Ausdruks eingeschränkt, welcher der Schönheit nicht nachtheilig werden soll.

§. 33. Um zu erklären, was ich behaupte, weiß ich keine berühmteren und vollkomneren Beispiele als die Niobe und den Laokoon, von welchen das erste ein Bild der Furcht vor dem gegenwärtigen Tode, das andere ein Bild des höchsten Leidens und Schmerzes ist.[2] Sowohl Niobe die Mutter, als auch ihre Töchter, auf welche Diana ihre tödlichen Pfeile gerichtet hat, sind in dieser Todesfurcht, mit übertäubeter und erstarreter Empfindung vorgestellt, wañ der gegenwärtige Tod der Seele alles Vermö-

1) De placitis philosophor. p. 876. [t. 9. p. 473. edit. Reisk. Plutarchus sagt nur: „Unsere Seele ist die Luft, „welche uns regirt.“]

2) [S. d. K. 5 B. 3 K. 13—14 §. 9 B. 2 K. 26—30 §. 10 B. 1 K. 16 §.]

gen zu denken nimt. Von solcher Todesangst geben die Dichter ein Bild durch die Verwandlung der Niobe in einen Felsen, daher führete Aschylus die Niobe stillschweigend auf in einem seiner Trauerspiele. [1]) Ein solcher Zustand der Seele, wo Empfindung und Überlegung aufhören, und welcher der Gleichgültigkeit ähnlich ist, verändert keine Züge der Gestalt und Bildung, weßhalb der Künstler in diesem Werke die höchste Schönheit bilden konte, wie er es gethan hat: den Niobe und ihre Töchter sind die höchsten Ideen derselben.

§. 34. In dem Schmerze und Leiden des Laokoon, welches in ieder Muskel und Nerve empfindlich wirket, erscheinet der geprüfte Geist eines grosen Mannes, welcher mit Martern ringet, und den Ausbruch der Empfindung zu unterdrüken und in sich zu verschließen suchet. Er bricht nicht in lautes Geschrei aus, wie Virgilius ihn uns beschreibet, [2]) sondern es entsteigen ihm nur bange und stille Seufzer, welche ihm die Eingeweide zusammenpressen; daher ziehet er den Unterleib zurük, und seine Brust schwellet empor und hier sammeln sich die verschlossenen Schmerzen. [3])

§. 35. Man könte mir die Statue einer betagten Frau im Museo Capitolino entgegenstellen, [4]) welche, wie man sieht, in großer Bewegung ist und den Mund geöfnet hat, als wollte sie ein lautes Geschrei erheben; besonders, wen man, wie ich, annähme, daß in ihr Hekuba, die Mutter des

1) Schol. ad Æschyl. Prometh. v. 435. Meyer.

2) Æn. l. 2. v. 222. Meyer.

3) [Über die Gränzen, welche dem Dichter und dem Maler durch die Natur ihrer Kunst selbst gesezt sind, sehe man die vortrefliche Erörterung in Lessings Laokoon.]

4) Mus. Capitol. t. 3. tav. 62.

Hektors, in dem Augenblike abgebildet sei, wo diese Königin den Astyanax von den Mauern der Stadt Troja herabstürzen sah. Aber diese Statue, in welcher ich die Hekuba erkañt habe, kañ nicht zur Widerlegung meiner Behauptung angeführt werden; vielmehr bestätigt sie gar sehr meine Meinung und der Künstler wollte, wie es scheinet, die unruhige Gemüthsart dieser Königin ausdrüken, welche ihre Zunge nicht bezähmen koñte und unaufhörlich in Schimpfworte gegen die Häupter der Griechen ausbrach; daher die Fabel von ihrer Verwandlung in einen Hund entstanden ist. [1])

§. 36. Der Ausdruk in Verbindung mit der Handlung ist in dem Worte ἦθος begriffen, und auf das eine sowohl als auf das andere beziehet sich der Tadel des Aristoteles gegen des berühmten Malers Zeuxis Gemälde, an welchen er aussezt, daß sie ohne ἦθος gewesen. [2]) Dieses Urtheil ist von den Auslegern dieses Philosophen theils nicht berühret, theils nicht verstanden worden, wie Franz Junius freimüthig von sich gestehet, [3]) und Castelvetro fällt in Verwirrung über das Colorit, welches, wie er glaubet, durch jenes Wort getadelt werde. [4]) Nach meiner Meinung kañ dieses Urtheil des Aristoteles in Hinsicht des Zeuxis bequem von dem Ausdruke im engern Verstande erkläret werden, indem man dem Worte ἦθος, von der menschlichen Figur gebraucht, die Bedeutung des lateinischen vultus beileget, [5]) so daß der Philosoph von dem Ausdruke,

1) Lycophr. v. 330 — 334. [et Schol. ad h. l.] Hygin. fab. 111.
2) Aristot. poët. c. 6. §. 13.
3) De pictura veter. Catalog. v. *Zeuxis*. p. 231.
4) Poet. d'Aristot. volgar. part. 3. p. 143.
5) Philostr. Jun. Icon. 2. p. 865. [G. d. K. 5 B. 3 K. 2 §. 9 B. 3 K. 25 — 26 §.]

den man im Gesichte sehen muß, und von den Merkmalen, durch welche sich auf demselben die Gemüthsbewegungen und Leidenschaften äussern, hat reden wollen.

§. 37. Um den wahren Sin dieses Worts noch näher zu bestimmen, vergleiche man es mit der Antwort, welche Nikomachus,[1]) ein gleichfalls sehr berühmter Maler, jemanden gab, der die Helena, ein Gemälde des Zeuxis, tadeln wollte: „Nim „meine Augen, (sagte er) und Helena wird dir „ein Göttin scheinen." Hieraus scheinet zu folgen, daß der Hauptzwek des Zeuxis in seiner Kunst die Schönheit gewesen; daß er ihr einen Theil des Ausdruks aufgeopfert, und daß seine Figuren, da er sie auf das Schönste zu bilden suchte, eben darum nicht ausdruksvoll geschienen. Auf der andern Seite kan Aristoteles auch haben sagen wollen, daß des Zeuxis Gemälde ohne Handlung gewesen, welches, wie ich schon gesagt habe, gleichfalls in dem Worte ἦθος liegt, und dieser Tadel wird gemeiniglich gegen alle Werke der Alten von denen erhoben, welche in die schöne Einfalt jener großen Meister nicht eingeweihet sind. Das Gegentheil von diesem Vorwurf hatte Zeuxis in seiner Penelope gezeiget, in welcher er nach dem Plinius *mores* gemalet, wo dieser Scribent, wie man offenbar sieht, das Urtheil irgend eines griechischen Kunstrichters nachgesprochen und das Wort ἦθος mit dem gemeinsten Worte *mores* übersezet hat, ohne seine Gedanken, wen er etwas dabei hell und bestimt gedacht, deutlich zu erklären.[2]) Der Grav Caylus, welcher diese Stelle des Plinius angeführet, ohne sich bei der

1) [Nicht Timomachus. Stobæi serm. 184. Ælian. var. hist. l. 14. c. 47.]

2) Plin. l. 35. c. 9. sect. 36. n. 2. [G. d. K. 9 B. 3 K. 26 §.]

Erklärung derselben aufzuhalten, würde vielleicht meiner Meinung gewesen sein, weñ er des Plinius Anzeige mit dem Urtheile des Aristoteles verglichen hätte. [1])

§. 38. Der Ausdruk der griechischen Figuren insbesondere entspricht den Grundsäzen des Anständigen, wie es bei jenem Volke festgestellt war, welches eine große Sittsamkeit in Gebärden und Handlungen beobachtete, so daß ein geschwinder Gang wider die Begriffe des Wohlstandes gehalten wurde. Die Griechen glaubten in einem solchen Gange eine Art Frechheit und Übermuth zu sehen; daher wirft Demosthenes einen solchen Gang dem Nikobulus vor, und er verbindet frech reden und geschwind gehen mit einander. [2]) Dieser Denkungsart zufolge hielten die Alten eine langsame Bewegung des Körpers für eine Eigenschaft großmüthiger Seelen. [3]) Man weiß, wie ehrwürdig die Haltung der athenienſischen Frauen gewesen; Philostratus hat dieselbe durch das Wort ὑποτεμνος ausgedrükt, welches bei ihm das Merkmal und Beiwort einer Athenienserin iſt. [4]) Diese Sittsamkeit haben die alten Künſtler bis in ihren tanzenden Figuren, die Bakchantinen ausgenommen, beobachtet, und Athenäus verſichert, daß die Handlung in den Figuren nach dem Maße und der Bewegung der älteren Tänze abgewogen worden, und daß in den fol-

1) Réflex. sur quelq. chap. du 35. livre de Pline. 3. part. Caract. des peintr. Grecs. Acad. des Inscript. t. 25. Mém. p. 195.

2) Demosth. adv. Pantænet. p. 995. princ. Conf. Casaub. ad h. l. [t. 2. p. 981. edit. Reisk. G. d. K. 5 B. 3 K. 5 §.]

3) Aristot. ethic. l. 4. c. 8.

4) Icon. l. 1. n. 29. p. 806. in fine.

genden Zeiten wiederum ihre Figuren den Tänzerinnen zum Muster gedienet, um sich in den Gränzen eines züchtigen Wohlstandes zu erhalten. [1]) Diese Züchtigkeit in den Tänzen der Griechen sieht man ausgedrükt an vielen weiblichen leicht bekleideten Statuen, von welchen die mehresten weder unter der Brust noch um die Hüften einen Gürtel haben und weñ ihnen auch die Arme fehlen, bemerkt man doch, daß sie mit der einen Hand von oben über die Achsel, und mit der andern von unten über die Füße ihr Gewand sanft und mit Anmuth in die Höhe gezogen. Statuen in dieser Stellung finden sich in der Villa Medici und in der Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani; und da einige derselben einen idealischen Kopf zu haben scheinen, so kañ in ihnen vielleicht eine von den beiden Musen, denen der Tanz vor andern eigen war; nämlich Erato und Terpsichore abgebildet sein. [2]) In der Villa Ludovisi steht eine andere sehr schöne tanzende Statue, deren Kopf zwar reizend, aber nicht idealisch schön zu nennen ist; es kañ also scheinen, daß diese Statue wirklich das Bildniß irgend einer berühmten Tänzerin sei, da wir wissen, daß diese Personen mit den Helden und Athleten an der Ehre der Statuen Theil hatten. [3])

§. 39. Die Statue eines Helden mit über einander geschlagenen Beinen würde bei den Griechen getadelt worden sein, deñ es wurde derlei Stand auch an einem Redner verworfen, [4]) so wie es Py-

1) L. 14. c. 6. [n. 26.]

2) Schol. ad Apollon. Argonaut. l. 3. v. 1. Tzetz. in Hesiod. op. et dies. p. 7.

3) Analecta, t. 3. p. 104. n. 5—8. p. 105. n. 9—10.

4) Plutarch. consol. ad Apoll. p. 194.

thagoras mißbilligte, den linken Schenkel über den rechten zu legen. [1]) Zwar sieht man in dieser Stellung einige Statuen des Bakchus und des Apollo mit einem Schwane zu den Füßen; [2]) aber der eine und der andere sind im jugendlichen Alter abgebildet, für welches jene Stellung nicht unanständig ist; vielmehr deutet sie beim Bakchus auf seine Weichlichkeit, so wie in der Statue des Paris, welche also in dem Palaste Lancellotti stehet. [3]) In dieser Stellung ist auch Meleager abgebildet worden, um die Ruhe anzudeuten, welche er nach der ihm durch die Jagd verursachten Ermüdung genießt. Unter den weiblichen Gottheiten ist mir, mit Ausnahme einer Nymphe in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, und einer andern Figur im Museo Capitolino, die beim Ergänzen in eine Muse verwandelt worden, keine einzige also gestellt bekant, und es würde eine solche Stellung, da sie für Redner unanständig war, vielleicht noch weit mehr an Frauen getadelt worden sein. Daher überlasse ich es dem Ermessen des Lesers zu beurtheilen, ob eine Münze des Kaisers Aurelius, auf welcher die Vorsicht mit über einander geschlagenen Füßen steht, alt sein könne. [4]) Verschieden von dieser Stellung ist diejenige an den vorgeblichen Statuen der Agrippina, die sich in der Farnesina, im Museo Capitolino und in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befinden;

1) Plutarch. de vitioso pudore p. 532. [G. d. K. 5 B. 3 K. 10 §.]

2) Mus. Capitol. t. 3. tav. 15. Pitt. d'Ercol. t. 2. tav. 17.

3) [G. d. K. 5 B. 3 K. 10 §.]

4) Tristan. Comm. hist. t. 3. p. 183.

diese Statuen sind sizend vorgestellt, und lassen den einen Fuß sanft auf dem andern ruhen.[1])

§. 40. In eben der würdigen Haltung, in welcher die Helden abgebildet worden, erscheinen allezeit die Kaiser in ihren Statuen und auf den öffentlichen Denkmalen als die ersten unter ihren Bürgern ohne monarchischen Stolz, wie mit gleich ausgetheilten Vorrechten begabt: ισονομοι. Den die umstehenden Figuren im Gefolge der Kaiser scheinen alle ihrem Herrn gleich zu sein, welchen man nur durch die vornehmste Handlung, die ihm gegeben ist, von anderen unterscheidet. Niemand, der dem Kaiser etwas überreichet, verrichtet es fußfällig, die Kriegsgefangenen ausgenommen, und niemand redet die Kaiser an mit gebeugtem Leibe oder Haupte. Und wiewohl die Schmeichelei mit der Zeit die bürgerliche Gleichheit aufgehoben hatte, wie wir vom Tiberius wissen, dem der römische Senat zu Füßen fiel,[2]) und vom Caligula, welcher den Senatoren die Hand und den Fuß zum Küssen reichete:[3]) erhob dennoch die Kunst ihr Haupt, und behielt jene alte Weise bei, die in Athen, als die Kunst zu ihrer Höhe stieg, von jenen Künstlern beobachtet worden, welche dieselbe verherlichten.

§. 41. Wie sehr diese Eigenschaften den Künstlern neuerer Zeit entweder unbekant gewesen oder von ihnen vernachläßiget worden, zeiget unter vielen andern Beispielen, die ich anführen könte, das neulich gemachte erhobene Werk an der Fontana di Trevi. Der Baumeister überreichet mit einem gebogenen Knie den Plan dieser Wasserleitung dem Marcus Agrippa, von welchem ich, wen es hierher gehörte, an-

1) [G. d. K. 11 B. 3 K. 3 §.]

2) Sueton. in Tiber. c. 24.

3) Xiphilin. Caligul. p. 132.

führen könte, daß er einen langen Bart hat, so vielen Bildnissen zuwider, die sich sowohl auf Münzen als in Marmor von ihm finden, alle ohne Bart.[1])

§. 42. Den Grundsäzen der griechischen Künstler von dem Wohlstande zufolge, werde ich keineswegs glauben, daß unter den Figuren am Giebelfeld des Tempels der Pallas zu Athen Hadrianus vorgestellt sei, wie er eine weibliche Figur umfasset, welches uns Pococke versichert.[2]) Dieses würde wider die Würdigkeit der Person und der Orts gedacht sein, und ich glaube nicht, daß Hadrianus oder dessen Gemahlin Sabina hier abgebildet worden, welches Spon zuerst will entdekt haben;[3]) deñ sein Ansehen kañ von keinem großen Gewichte sein gegen den von den Alten standhaft beobachteten Grundsaz, an den Tempeln nur Gegenstände aus ihrer Mythologie und Heldengeschichte vorzustellen.

§. 43. Nachdem wir bisher den Ausdruk und die Handlung betrachtet haben, erfordert es die Ordnung der Gegenstände, daß wir izo die Gratie, welche die Seele von beiden ist, in Erwägung ziehen. Zwei Gratien nimt man in der Kunst der Griechen wahr, und zwei Gratien nur wurden in den ältesten Zeiten von diesem Volke verehrt; alle beide sind, wie die Venus, von verschiedener Natur.[4]) Die eine ist, wie die himlische Venus, von höherer Geburt, und von der Harmonie gebildet, und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Gesezе von dieser sind. Die zweite Gratie ist, wie die von der Dione geborne Venus, mehr der Materie unter-

1) [G. d. K. 5 B. 3 K. 20—22 §.]

2) Descript. of the East. vol. 2. part. 2. p. 163.

3) Voyage, t. 2. p. 112.

4) Pausan. l. 3. c. 18. l. 9. c. 35. Euripid. Iphigen. in Aulid. v. 548.

worfen; sie ist eine Tochter der Zeit und nur eine Begleiterin der ersten, welche sie ankündiget für diejenigen, denen die Geheimnisse der himlischen Gratie unbekant sind.[1] Sie läßt sich, so zu sagen, herunter von ihrer Hoheit und machet sich mit Mildigkeit ohne Erniedrigung denen, die ein Auge auf sie werfen, theilhaftig; sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern will nur nicht unerkant oder unbeachtet bleiben. Nicht so die erste Gratie, welche als eine Gesellin aller Götter[2] sich selbst genugsam scheinet, und sich nicht anbietet, sondern gesuchet sein will. Ihr Wesen ist zu erhaben, um sich sehr sinlich zu machen; deñ das Höchste hat, wie Plato sagt, kein Bild.[3] Mit den Weisen allein unterhält sie sich und dem Pöbel erscheinet sie störrisch und unfreundlich; sie verschließet in sich die Bewegungen der Seele, und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur, welche die Künstler in den Bildern der Götter auszudrüken suchten.

§. 44. Diese erste Gratie würden die Griechen mit der dorischen, und die andere mit der jonischen Harmonie verglichen haben,[4] so daß, wie durch die jonische Ordnung die Baukunst, eben so durch die zweite Gratie die Kunst der Zeichnung vom Praxiteles und Apelles veredelt worden. Deñ die Werke jenes Bildhauers unterschieden sich, wie Lucianus berichtet, durch eine besondere Gratie von allen denen, die vor ihm gearbeitet worden,[5] und Plinius sagt, daß Apelles alle seine Vor-

1) Phurnut. de natur. deor c. 15. p. 163. in opuscul. mytholog. edit. Gale. [G. d. K. 8 B. 2 K. 14. Note.]

2) Homer. hymn. in Vener. v. 95. [G. d. K. a. a. O.]

3) De republ. p. 286. [G. d. K. a. a. O.]

4) Aristot. de republ. l. 8. c. 7.

5) Imagin. c. 6.

gänger in der Gratie übertroffen habe.[1] Daher ist diese Gratie den Werken des Phidias, Polykletus, Pythagoras, Alkamenes, Myron und Kalamis, welche übrigens die Kunst zum Gipfel der Vollkommenheit erhoben, noch nicht eigen gewesen; den sie blüheten ohngefähr hundert Jahre vor dem Praxiteles. Eben so wenig erreichten die berühmten Maler vor dem Apelles, als Polygnotus, Zeuxis, Pausias und Parrhasius die Gratie jenes Künstlers.

Sie hatte sich indessen schon lange vor dem Zeitalter des Praxiteles und Apelles der Kunst mitgetheilet: der göttliche Dichter erkante sie und hat sie in dem Bilde der mit dem Vulcanus vermählten Aglaja oder Thalia vorgestellet,[2] die daher Mitgehülfin dieses Gottes genant wird,[3] und mit demselben arbeitete sie an der Schöpfung der göttlichen Pandora.[4] Dieses war die Gratie, welche Pallas über den Ulysses ausgoß,[5] und von welcher der hohe Pindarus singet;[6] dieser Gratie opferten die ersten großen Meister der Kunst. Mit dem Phidias wirkte sie in Bildung des olympischen Jupiters, auf dessen Fußschemel dieselbe neben dem Jupiter auf dem Wagen der Sonne stand.[7] Sie krönete mit den Göttinen der Jahreszeiten, ihren Geschwistern, das Haupt der be-

1) L. 35. c. 10. sect. 36. n. 10. [G. d. K. 8 B. 2 K. 17 §.]

2) Ιλ. Σ. XVIII. v. 382.

3) Plat. de republ. p. 274.

4) Hesiod. Theogon. v. 583. [G. d. K. 8 B. 2 K. 14 §.]

5) Οδυσσ. Θ. VIII. v. 19.

6) Olymp. XIV. v. 4. [G. d. K. a. a. O.

7) Pausan. l. 5. c. 11.

rühmten Juno des Polykletus zu Argos,[1]) und sie lächelte in der Sosandra des Kalamis voll Unschuld.[2]) Durch sie unterstüzt und geleitet wagte sich der Meister der Niobe noch vor dem Praxiteles in das Reich unkörperlicher Ideen und erreichte das Geheimniß, die Todesangst mit der höchsten Schönheit zu vereinigen; er wurde ein Schöpfer reiner und himlischer Seelen, die keine Begierden der Sinne erweken, sondern eine anschauliche Betrachtung aller Schönheit wirken.

§. 45. Wie nun in den Werken der Kunst die eine Gratie von der andern unterschieden sei, und woran man diejenigen, welchen die erste eigen ist, vor denen, welche unter dem Einflusse der zweiten gearbeitet worden, erkenne: ist zu entdeken, wen man erwägt, daß Phidias und seine Zeitgenossen alle ihre Kunst mehr auf die Darstellung einer wahren als einer reizenden Schönheit verwendet, und mehr den Ausdruk des Erhabenen als des Lieblichen gesuchet. Da man ferner weiß, daß die Kunst der Zeichnung von dem Phidias, Polykletus und den andern kurz vorher genanten Künstlern auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gebracht worden: so muß man vermuthen, daß die Kunst, so wie die Staaten und Reiche, angefangen haben durch strenge Geseze groß zu werden. Diese werden zuerst in genau bezeichneten und scharfen Umrissen bestanden haben, welche von einer etwas schneidenden Härte fast unzertrenlich sind; daher die also gezeichneten müßen ein strenges Wesen gezeigt haben, welches beim ersten Anblike wohl wenig Anziehendes hatte. Solches muß man wenigstens voraussezen, wen man gehörig überlegt, nach welchen Grundsäzen und Regeln jeder,

1) Id. l. 2. c. 17.

2) Lucian. Imagin. c. 6.

welcher die wahre Kentniß der Zeichnung erlangen will, unterrichtet werden soll; den die wahre Methode erwirbt keiner durch schwebende und leicht angedeutete Umrisse, sondern durch feste und scharf begränzte, bei welchen man die Härte und Strenge nicht fürchten darf; gerade wie in der Erlernung der Musik und der Sprachen, dort die Töne, und hier die Sylben und Worte, scharf und deutlich dem Schüler müßen angegeben werden, damit er zur reinen Harmonie und zur fließenden Aussprache gelange.

§. 46. Man vergleiche eine Zeichnung vom Raphael, Andrea del Sarto, oder Leonardo da Vinci, welche die Meister in der Reinheit und Genauigkeit der Umrisse sind, mit irgend einer Zeichnung von Correggio, Guido und Albano, welche für die Väter der Gratie gehalten werden: und man wird sogleich begreifen, daß es mehr als eine Gratie in der Kunst gibt. Sie kan dem Raphael gewiß nicht streitig gemacht werden; aber jene Strenge seiner Zeichnung hat vielen gegen die rundlich und sanft gehaltenen Formen Anderer so hart geschienen, daß Malvasia an ihm eine steife Manier tadelt. Beim Correggio, Guido und Albano ist alles Gratie; allein da sie dieselbe bis zum Übermaße suchten, und einem jeden Theile Abrundung und Weichheit der Umrisse geben wollten, sind sie bei Einigen in den Tadel des Gezierten gefallen. Indem ich mir schmeichele, richtig bemerkt zu haben, woher diese Beschuldigungen entstehen, behaupte ich zugleich, daß diese Künstler die neuern Praxiteles und Apelles sind; Raphael, del Sarto und da Vinci die Phidias, Polyklete und Polygnote. Zwischen den einen und den andern kan man gewissermaßen dieselbe Verschiedenheit annehmen, welche in der Beredsamkeit zwischen Cicero und Demosthenes statt findet; dieser reisset uns

mit Ungestüm fort, und jener führet uns willig mit sich; der eine läßt uns nicht Zeit, an die große von ihm aufgebotene Kunst und an die unendlichen Schönheiten seines Styls zu gedenken, und in diesem erscheinen sie ungesucht und breiten sich mit einem allgemeinen Lichte aus über die Gründe und den Gegenstand, den er behandelt.

§. 47. Die Zeit hat uns der Gelegenheit beraubt, mit völliger Klarheit bestimmen zu können, wie weit die Werke der vorgenanten großen Meister der Kunst aus der ersten Klasse von der Gratie derer aus der zweiten Klasse, oder des Praxiteles und Apelles, entfernt gewesen. Nichts desto weniger sind wir nicht aller Denkmale beraubt, durch welche meine Behauptung mehr Licht und Deutlichkeit erhalten und der von mir angegebene Unterschied fühlbarer gemacht werden könte.

§. 48. Es haben sich einige erhobene Werke erhalten, aus welchen, in Hinsicht der Handlung im engeren Sinne, was ich gesagt habe, offenbar erhellet, obgleich diese Denkmale wegen der Kleinheit ihrer Figuren nicht zu Beweisen für den Ausdruk geeignet sind: ich meine den des Gesichts, welcher daher an Statuen beobachtet sein will; aber wir befinden uns auch von dieser Seite in keinem gänzlichen Mangel.

§. 49. Die erhobenen Werke, von welchen ich rede, sind alle in dem sogenanten ältesten Style gearbeitet, und gehören zum Theile wirklich jener alten Zeit und jenem Style an, oder sie sind Nachahmungen, die in den spätern Zeiten der griechischen Bildhauerei gemacht worden, wie ich in dem vorhergehenden Kapitel gezeiget habe. Es ist zwar richtig, daß, so viel wir zu urtheilen vermögen, die Werke, welche keine Nachahmungen sind, den Zeiten vor dem Phidias anzugehören scheinen; aber ohne

das Vor oder Nach zu berükſichtigen, iſt es gewiß, daß man den Styl ihrer Zeichnung in die Zeit vor der Einführung des Zierlichen in die Kunſt, das heißt: in die Zeit vor dem Praxiteles ſezen muß. Daher pfleget die Handlung jener erhoben gearbeiteten Figuren ſtreng zu ſein; die Umriſſe und die Muſkeln ſind empfindlich angedeutet, und der Mangel der Gratie offenbaret ſich in der Stellung und Bewegung des ganzen Körpers, beſonders der Hände.

§. 50. In Anſehung der Statuen beſchränke ich mich auf zwei; wovon die erſte eine Muſe über Lebensgröße im Palaſte Barberini iſt und in der Hand eine Leyer von der Art hält, welche man βαρβιτος nante. Nach einer im zweiten Abſchnitte dieſes Kapitels mitgetheilten Vermuthung glaube ich, daß dieſe Muſe vom Ageladas, dem Meiſter des Polykletus, und folglich in der Zeit verfertigt iſt, als die Kunſt ſich der Vollkommenheit näherte.[1] Man vergleiche dieſe Muſe und beſonders in Hinſicht des Kopfes mit einer andern im päbſtlichen Garten auf dem Quirinale, die wenig über Lebensgröße iſt, eine Leyer von gleicher Geſtalt hält, und in der Einfachheit der Bekleidung wie der geraden Falten jener erſten ſehr ähnlich ſieht: und man wird finden, daß die Statue im Palaſte Barberini für viel älter als dieſe muß gehalten werden. Jener kan man die Schönheit des Geſichts nicht abſprechen, aber ſie iſt eine geſtrenge Schönheit ohne die ſanft einſchmeichelnde Gratie; die andere hingegen iſt das lebendigſte Bild der Gratie, und zwar derjenigen, welche Liebe erweket und bezaubert, ſo daß ich zu behaupten wage, man habe in dieſer Art noch

1) [G. d. K. 8 B. 2 K. 1 §. Unter den Abbildungen Numero 97.]

keinen alten Kopf gefunden, welcher mit ihr zu vergleichen wäre.[1])

§. 51. Die andere zur Erklärung meiner Behauptung angeführte Statue ist ein Bakchus in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, in welchem man den Styl der ursprünglichen und der spätern Gratie vereint sehen kan. Der Kopf dieses Bakchus ist der Statue nicht eigen, sondern ein Apollo, welcher zwar schön und von hoher Bildung ist, aber der Mund hat nicht den lieblichen Zug, welchen man wünschen möchte, indem die Winkel so vertiefet sind, daß sie einige Härte verursachen. Dieses zeiget sich noch deutlicher bei Vergleichung dieses Kopfes mit zwei andern Köpfen des Apollo, welche diesem in Gesichtszügen und Anordnung der Haare ähnlich sind. Der eine von ihnen ist im Museo Capitolino, und der andere mit der noch nicht ergänzten Statue, zu welcher er gehöret, findet sich beim Bildhauer Herrn Cavaceppi. Diese beiden Köpfe sind nicht weniger schön als der an der Statue des Bakchus; aber an beiden hat die Gestalt des Mundes mehr Gratie und der Blik des Auges ist sanfter: daher gehöret nach meinem Urtheile die Statue des Apollo und der capitolinische Kopf zu dem Style nach dem Praxiteles, und der dem Bakchus aufgesezte Kopf ist aus der frühern Zeit. Das Eigentümliche dieses Kopfes zeiget sich noch deutlicher durch den Gegensaz, in welchem er zu dem Körper stehet, der nicht ihm, sondern, wie ich sagte, dem Bakchus angehöret; die hohe Schönheit dieses Körpers scheinet in der Einbildung dessen, der ihn ansieht, das zu ersezen, was dem Kopfe fehlt.

1) G. d. K. 8 B. 2 K. 25 §. Unter den Abbildungen Numero 98.]

Betrachtet man den Kopf allein und besonders, so bemerkt man wohl, daß er aus der Zeit der ursprünglichen Gratie ist; ergänzet man sich aber in Gedanken auf der andern Seite die ganze Figur, so begreifet man, daß sie aus der Zeit ist, wo sich die gefällige Gratie in die Kunst einschmeichelte; auf diese Weise erscheinen dieser Bakchus und der vaticanische Apollo als Werke eines und desselben Künstlers.

Zweiter Theil.

§. 52. Da ich in dem zweiten Theile dieses Abschnittes von der Schönheit der einzelnen Theile des menschlichen Körpers reden muß: so will ich mit der Betrachtung der äussersten Theile beginnen, nicht nur weil in denselben Leben, Bewegung, Ausdruk und Handlung bestehet, sondern auch weil ihre Gestaltung die schwerste ist und vornehmlich den eigentlichen Unterschied des Schönen vom Häßlichen und der neuen Arbeit von der alten bestimt; ausserdem daß Kopf, Hände und Füße im Zeichnen das Erste sind, und es auch im Lehren sein müßen.

§. 53. In der Bildung des Gesichts hängt das Wesentliche einer schönen Gestaltung vom Profile ab und besonders von der Linie, welche die Stirn mit der Nase beschreibt; das mehr oder weniger Gesenkete und Eingebogene an dieser Linie vermindert oder vermehret die Schönheit. Je näher das Profil der geraden Linie komt, desto mehr wird der Anblik der Gestalt zur Großheit und auch zur Anmuth gebildet, da die Einheit und Einfalt dieser Linie, wie in jedem andern Dinge die Ursache der Großheit und der sanften Harmonie ist. Die Wahrheit dieses Sazes kan man aus dem Gegentheile beweisen: den wer

jemand, der bei einer Person vorbeigehet, sich ihr von der Seite nähert, sie im Profile sieht, und an ihr eine platte oder eingebogene Nase bemerkt, so kan er sich die Mühe sparen, weiter nach ihr umzusehen, falls er die Absicht gehabt hat, eine harmonische Schönheit zu betrachten.

§. 54. Von dieser geraden Richtung der Nase muß man dasjenige verstehen, was die alten Scribenten eine viereckichte Nase nennen, indem man diese Form betrachten muß als eine Seite, auf welcher man ein Vierek errichten könte.[1] Franz Junius hat die viereckichte Nase für gleichbedeutend mit einer völligen Nase gehalten,[2] welche Auslegung keinen deutlichen Begrif gibt. Andere haben unter einer viereckichten Nase eine solche verstanden, welche sich von der Stirn in eine breite Fläche mit scharfen Eken herabsenket, aber eine solche Nase findet sich nur an den Statuen des ältesten Styls, wie an der sogenanten Vestalin im Palaste Giustiniani, von welcher ich im zweiten Abschnitte dieses Kapitels reden werde.[3]

§. 55. Die Schönheit der Stirn bestehet darin, daß dieselbe kurz sei, und eine kurze Stirn war den Begriffen der alten Künstler von der Schönheit dergestalt eigen, daß dieselbe ein Kenzeichen ist, vielmals eine neue Arbeit von der alten zu unterscheiden. Hiervon scheinet die Ursache in den Grundsä-

1) Philostrat. Heroic. c. 2. §. 2. c. 10. §. 9.

Es will heißen proportionirte Nasen, deren Breite mit der Länge im Verhältniß steht. [G. d. K. 8 B. 2 K. 2 §. u. 5 B. 5 K. 4 §.] So sagt Lucian (Imagin. c. 6.): ῥινα συμμετρον. Siebelis.

2) Jun. de pictura veter. l. 3. c. 9. p. 251.

3) [G. d. K. 5 B. 5 K. 4 §. unter den Abbildungen Numero 96.]

zen der Proportion selbst zu liegen, vermöge welcher sowohl der ganze menschliche Körper als auch das Gesicht bei den Alten drei Theile hatte,[1] so daß die Höhe der Stirn gleich war der Länge der Nase, und von eben dieser Länge war wieder das übrige Gesicht bis an die Spize des Kiñs.[2] Dieses Verhältniß war durch die Beobachtung festgesezt, und um uns hiervon deutlich zu überzeugen, dürfen wir nur an einer Person, die eine niedrige Stirn hat, die vordern Haare über der Stirn mit einem Finger bedeken und uns die Stirn um so viel höher vorstellen; dañ wird, weñ ich so reden darf, der Übelklang der Proportion merklich werden, und wie eine hohe Stirn der Schönheit nachtheilig sein kañ, wird deutlich in's Auge fallen. Arnobius lehret uns, daß diejenigen Weiber, die eine hohe Stirn hatten, über einen Theil derselben ein Band legten.[3]

§. 56. Die niedrige Stirn wird vom Horatius empfohlen, weñ er insignem *tenui fronte* Lycorida beſinget; den wahren Siñ dieſer Worte haben die alten Ausleger dieſes Dichters wohl verſtanden, indem ſie ihn erklären durch *angusta* et *parva* fronte, quod ex pulcritudinis forma commendari solet.[4]

Unter den neuern Erklärern erinnere ich mich nicht eines einzigen, welcher den rechten Punkt getroffen hätte. Cruquius verwirret ſich und reihet in ſeiner Idee Eigenſchaften zuſammen, welche dieſer *tenui fronti* gar nicht zukommen. *Tenuis et rotunda frons*, ſagt er, index est libidinis et mobili-

1) Nicomach. Gerasen. Theor. arithm. ap. Phot. bibl. p. 238.

2) [G. d. K. 5 B. 4 K. 9—13 §.]

3) Adv. Gent. p. 72.

4) Horat. l. 1. carm. 33. v. 5.

tatis simplicitatisque, sine procaci petulantia dolisque meretricis. Nicht viel verständiger zeiget sich Franz Junius,[1] welcher glaubt, daß *tenuis frons* eben dasselbe sei, was Anakreon am Bathyllus ἁπαλον και δροσωδες μετωπον nent;[2] mit welchen Worten dieser Dichter das Weiche und Zarte der Stirn dieses Jünglings preiset. *Frons tenuis* heißt mit einem deutlichern Worte *frons brevis* beim Martialis, welche er lobet und an einem schönen Knaben verlangt.[3] Eben so muß man *frons minima* in der Beschreibung verstehen, welche Petronius von seiner Circe macht;[4] das Stillschweigen, mit welchem seine Erklärer an diesem Ausdruke vorübergehen, läßt mich vermuthen, daß sie nicht verstanden haben, was doch ihrer Aufmerksamkeit würdig war.

§. 57. Zur Vollendung der Schönheit einer Stirn wird erfordert, daß der Haarwuchs um die Stirn herum fast einen Bogen beschreibe bis über die Schläfe, um dem Gesichte die eiförmige Gestalt zu geben, und eine solche rundliche Stirn pfleget fast allen schönen weiblichen Personen eigen zu sein. Diese Form der Stirn ist allen idealischen Köpfen so sehr eigen, daß man keinen einzigen findet, an welchem die Haare über den Schläfen winkelförmig wären. An diesem Merkmale der Stirn kan man die neuen Köpfe erkennen, welche auf alte Statuen gesezet worden, da die Bildhauer der lezten Jahrhunderte diese Bemerkung nicht gemacht haben.

§. 58. Die Augen sind, wie in der Natur, so in der Kunst an idealischen Köpfen und an Bildern

1) De pictura veter. l. 3. c. 9. p. 228.

2) Carm. 29. v. 9 — 10.

3) L. 4. epigr. 42.

4) Satyric. c. 126. p. 602 — 603.

der Gottheiten, von verschiedener Größe gebildet. Jupiter, Apollo und Juno haben die Ofnung der Augenlieder groß und rundlich gewölbet, und enger als gewöhnlich in der Länge, um den Bogen derselben desto erhabener zu halten. Pallas hat ebenfalls große Augen, aber die Augenlieder sind mehr als an jenen Gottheiten gesenket, um ihr einen jungfräulichen züchtigen Blik zu geben; und hierin unterscheiden sich ihre Köpfe von jenen der Göttin Roma, welche auch mit einem Helme bedeket sind, aber einen freiern und offenern Blik zeigen, wie er der Herscherin der Welt geziemte. Venus hat die Augen kleiner, und das untere Augenlied, welches etwas in die Höhe gezogen ist, bildet das Liebreizende und das Schmachtende, von den Griechen ὑγρον genant. So gestaltete Augen unterscheiden die himlische Venus von der Juno, und jene, weil sie ein Diadema wie die Königin der Göttinen hat, ist daher von denen, welche die Schönheit der alten Statuen nicht näher betrachtet haben, für eine Juno gehalten worden.

§. 59. Einige der neueren Künstler scheinen die alten übertreffen zu wollen, indem sie sich vielleicht einbilden, das homerische Beiwort βοωπις, das der Pallas gegeben wird,[1]) sei auf Ochsenaugen zu deuten; den an vielen ihrer Köpfe sieht man die hervorliegenden Augen fast aus ihrer Einfassung hervorquellen. Solche Augen hat der neue Kopf der irrig vermeinten Kleopatra in der Villa Medici;[2]) welchen Richardson für alt hält, so daß er ihn dem Erhabensten gleichstellt, was die Kunst der Griechen hervorgebracht hat.

1) Il. A. I. v. 551. 568. Das Beiwort zeigt große, schön gewölbte Augen an, wie auch der Juno in der berühmten ludovisischen Büste gegeben worden. Meyer.

2) Nunmehr in Florenz. Meyer.

§. 60. Die Augen liegen an den Köpfen der Statuen vertiefter, besonders an idealischen Köpfen, bei welchen auch der Augapfel mehr nach innen zurükgezogen ist, als insgemein in der Natur zu sein pfleget, wo tiefliegende und gedrükte Augen keine heitere und offene, sondern vielmehr eine trübe und finstere Mine hervorbringen. Hier ist die Kunst nicht ohne Grund von der Natur abgegangen; den an großen Figuren, welche entfernt vom Gesichte standen, würde, wen der Apfel des Auges mit dem Stirnknochen fast gleiche Höhe hätte, keine Wirkung durch Licht und Schatten entstanden sein, und das Auge selbst bliebe unter den wenig vorspringenden Augenliedern ohne Bedeutung und gleichsam erstorben. Diese bei den großen Statuen angewandte Regel wurde mit der Zeit allgemein, so daß man sie auch auf den Münzen nicht nur an idealischen Köpfen, sondern auch an Bildern aus der Wirklichkeit beobachtet sieht. Dieser Bemerkung zufolge und um den Ausdruk der Augen zu verstärken, fingen die Künstler schon seit den ältesten Zeiten an, die Augen auszuhöhlen, um Augäpfel, die aus einer von der Statue verschiedenen Materie verfertigt waren, einzusezen, und die Natur in den mancherlei Farben der Hornhaut des Auges, der Iris und ihres Ringes oder des Augensterns nachzuahmen. Dieses findet man schon an den ägyptischen Statuen, von welchen drei Köpfe mit ausgehöhlten und eingesezten Augen in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani sind. Eben diese Gewohnheit ward auch von den griechischen Künstlern eingeführt, bevor die Kunst zu ihrer Vollkommenheit gelangte, wie sich an einigen Köpfen von Erzt aus dem ältesten Style im herculanischen Museo zeiget, und an der Muse im Palaste Barberini, deren ich oben Meldung gethan; auch selbst

an dem olympischen Jupiter des Phidias war der Augapfel eingesezet und von einem Edelsteine.[1] Bei den Figuren von Erzt wurde hernach die Gewohnheit, die Augen von anderer Materie einzusezen, sehr gemein, wie man sieht, weñ man von der ältesten vorhandenen Figur aus Erzt im Palaste Barberini[2] bis zu der schönsten, dem Apollo Sauroktonos in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani fortgehet.[3] Das Licht der Augen findet sich schon vor den Zeiten des Phidias auf griechischen Münzen, an den Köpfen des Gelo und Hiero, der Könige von Syrakus, durch einen erhabenen Punkt auf dem Stern des Auges angezeigt. Von der besondern Schönheitsform der Augenlieder werde ich bei dem Kopf der Leukothea aus dem Museo Capitolino reden, den ich unter Numero 55 beibringe, und daselbst die Ableitung und ursprüngliche Bedeutung des Worts ἑλικοβλεφαρος aufsuchen, welches zuerst vom Hesiodus gebraucht worden, um eine besondere Schönheit der Augen auszudrüken.[4] Dort werde ich meine Meinung aus einander sezen und der Erklärung des Scholiasten zu dem eben genañten Dichter folgen, welcher will, daß jenes Wort Augen bezeichne, deren Lieder einen geschlängelten Zug

1) [In der G. d. K. 7 B. 2 K. 13 u. 15 §. neñt der Autor richtiger die elfenbeingoldne Pallas des Phidias, anstatt des Jupiters, deñ nicht dieser, sondern jene war mit Augen von Stein, wie Plato sagt (Hipp. maj. p. 290.) versehen, und nicht minder eine andere Pallas desselben Künstlers im Tempel Vulcans. (Pausan. l. 1. c. 14. u. Beilage VI. zum 5 Band.]

2) [G. d. K. 3 B. 2 K. 10 §. wird des Genius gedacht, der hier wahrscheinlich gemeint ist.]

3) [G. d. K. 5 B. 1 K. 8 §.]

4) Theog. v. 16.

machen, wie die Wendungen der jungen Schlingen der Weinreben, ἕλικες.[1])

§. 61. Die Schönheit, welche dem Pindarus zufolge in den Augenbraunen ihren Siz hat,[2]) beste-het in dem fein gezogenen dünnen Bogen, den die Haare derselben beschreiben, und ein Reisender will bemerkt haben, daß die fein sich hinziehenden Augen-braunen bei den griechischen Weibern häufiger sind als bei denen in anderen Ländern.[3]) Diese Form der Au-genbraunen ist an den schönsten Köpfen durch die schnei-dende Schärfe des Knochens über den Augen lebhaft ausgedrükt, und diese scharf gezogene Andeutung pfle-get den Köpfen des hohen Styls eigentümlich zu sein, wie man aus den Köpfen der Niobe und ihrer Töch-ter beweisen kan. Als man hernach anfing, das Liebliche mehr als das Erhabene zu suchen, und den Theilen, welche vorher durch strenge Umrisse genau bezeichnet worden, mehr Rundung gab, so machte man auch die Umrisse der Augenbraunen weicher, und milderte das Lebhafte derselben, um dem Auge und dem Blike eine größere Anmuth zu verleihen, wie man unter vielen andern Köpfen, die ich nicht anführen mag, an der Statue des Meleagers sehen kan, welche irrig für einen Antinous gehalten worden.

§. 62. Ich kan nicht umhin, hier meine Ver-wunderung zu äussern, wie Theokritus, der Dich-ter der Gratien, in Augenbraunen, welche ohne irgend eine Unterbrechung über der Nase zusammen-laufen, eine besondre und seltene Schönheit habe finden können.[4]) Mir ist dieses immer als eine wun-

1) [G. d. K. 5 B. 5 K. 23 §. Note.]

2) Nem. VIII. v. 3—4.

3) Struys voy. t. 2. p. 75.

4) Idyll. VIII. v. 72.

derliche Grille des Theokritus erschienen, dem andere Scribenten und Dichter blindlings gefolgt sind; daher auch Koluthus die verbundenen Augenbraunen an der Helena, und Dares an der Briseis lobet. Bayle ist erstaunt, solche Augenbraunen vom Dares gepriesen zu sehen, und tadelt stillschweigend diesen Geschmak an den Alten, indem er meinet, daß sie zu unserer Zeit für keine Eigenschaft der Schönheit würden gehalten werden.[1] Indessen sind die griechischen Künstler nicht gleicher Meinung mit den angeführten Scribenten gewesen, und es sind ihnen andere alte Autoren, welche sich auf die Schönheit verstanden, gefolget, unter welchen ich den Aristänetus anführen kañ, der die abgesonderten Augenbraunen für eine Erforderniß zur Schönheit hielt.[2] Dieses ist so wahr, daß obgleich Suetonius die zusammenlaufenden Augenbraunen des Augustus bemerket,[3] die Künstler dennoch dieselben an seinen Köpfen nicht also vorgestellet haben. Indessen will ich nicht unterlassen anzumerken, was ich aus Berichten erfahren, daß die zusammenlaufenden Augenbraunen von den Arabern für schön gehalten werden.[4]

§. 63. Das Kiñ bekömt seine Schönheit durch eine großartige Rundung und Völligkeit, und zu einer solchen Rundung trägt die in die Augen fallende Wölbung der untern Kinladen bei, welche, obwohl sie an vielen Köpfen größer und tiefer, als gewöhnlich ist, heruntergezogen scheinen, dennoch nicht idealisch, sondern nach Anweisung der schönsten Na-

1) Dictionn. in *Briseis*.

2) L. 1. epist. 1. p. 5.

3) In August. c. 79.

4) La Roque, mœurs et cout. des Arab. p. 217.

tur entworfen sind. Das Gegentheil hiervon sieht man in dem platten und glatt gedrükten Kin der berühmten Venus in der Galerie des Großherzogs von Toscana.[1] Ferner muß ich bemerken, daß das Kin nicht durch das Grübchen, welches bei den Griechen νυμφη hieß,[2] getheilet werden müße, weil das Grübchen dem Kinne die Rundung nimt, und nur einzeln in der Natur und etwas Zufälliges ist. Daher ist es durchaus nicht wahr, daß das Grübchen von den alten Künstlern für eine Eigenschaft der Schönheit geachtet worden, wie einige neuere Scribenten berichten und glauben, indem sie zu dieser Behauptung durch den Varro verleitet worden, welcher dieses Grübchen einen Eindruk von Cupidos Fingerlein nent.[3] Da nun die oben erwähnte Venus dieses Grübchen hat, wie es auch an der Statue des Bathyllus zu Samos war,[4] so bin ich veranlasset worden zu glauben, daß jene Venus das Bildniß irgend einer schönen Frau sein könne, bei welchem die Künstler in diesem Theile von der Idee, die sie sich vom Schönen gemacht hatten, abgehen mußten.

§. 64. Nicht weniger als auf die Form des Gesichts waren die alten Künstler aufmerksam auch auf die Haare, welche sie, wen nicht als einen wesentlichen Theil der Schönheit, doch als ein Hülfsmittel betrachteten, den Glanz derselben zu vergrößern und zu erhöhen. Sie verwandten daher allen ersinnlichen Fleiß auf die Ausarbeitung der Haare, und diese sind auch an den Figuren ein Merkmal der ver-

1) [G. d. K. 5 B. 5 K. 28 §. Note.]

2) Pollux, l. 2. c. 4. segm. 90. Hesychius v. νυμφη.

3) Varro ap. Nonium, c. 2. n. 514. v. *mollitudo.*

4) Apulej. Florid. c. 15. [*modica mento lacuna.*]

schiedenen Epochen der griechischen Kunst; den an Figuren des ältesten Styls pflegen die Haare geringelt und in kleine Loken gelegt zu sein; frei und ungezwungen sind sie in der Blüthe der Kunst; mühselig und fast blos mit dem Bohrer gearbeitet, als die Kunst in Verfall zu gerathen anfing.[1] Zu der Zeit, da die Kunst sich vervollkommnete, gaben die Künstler fast einer jeden männlichen Gottheit eine besondere Haartracht, und daher sind zum Beispiel die Haare des Jupiters, was für eine Abbildung von ihm man auch sehen mag, immer gleich. Auf der Stirn erheben sich seine Haare aufwärts, und fallen in verschiedenen Abtheilungen gekrümt seitwärts wieder herunter. Man kan annehmen, daß Phidias auf diese Weise das Haar seines berühmten Jupiters gebildet habe, um auch hierin, wie in der ganzen Idea des Hauptes, das vom Homerus beschriebene Urbild nachzuahmen.[2] Eben so ist das Haar auf der Stirn an einer der kolossalischen Statuen der Dioskuren auf dem Capitolio gelegt, vielleicht um durch diese Ähnlichkeit anzuzeigen, daß sie Söhne des Jupiters waren.[3]

§. 65. Die auf die angegebene Art gelegten Haare des Jupiters erregten bei mir zuerst einigen Zweifel gegen die von Gori gemachte Erklärung eines merkwürdigen erhoben geschnittenen Steins in dem Museo des Großherzogs von Toscana; auf welchem Ganymedes vorgestellet ist, wie er von einer weiblichen Gottheit geliebkoset wird; ihnen zur Seite ist ein großer Adler, hinter welchem man eine betagte Figur erblikt mit einem langen Stabe oder Zepter in der Hand, und mit einer Binde oder vielmehr

1) [G. d. K. 5 B. 5 K. 36—38 §.]

2) [Ilias A. I. v. 528—530.]

3) [G. d. K. 9 B. 1 K. 31 §.]

einem Diadema um das Haar.[1]) An dieser Figur, die Gori für ein Bild des Jupiters hält, gleichet ihm weder das Haar noch der Bart; das Haar fällt gerade auf die Stirn herunter, und der Bart ist nicht kraus; überdem ist diese Figur bekleidet, da Jupiter von der Mitte des Leibes nach oben hin nakt zu sein pflegt; auch hat das Gewand enge Ärmel, nach Art der Kleidung bei barbarischen Völkern. Daher glaube ich, daß hier der Raub des Ganymedes vorgestellet sei, und zwar der frühere, welcher vor der Entführung durch den Jupiter vom Tantalus, dem Könige der Lydier, vollbracht worden,[2]) und Veranlassung zu einem Kriege zwischen den Lydiern und Phrygiern gegeben; welcher vielleicht durch den Helm und Schild, die dem Ganymedes hier gegeben worden, angedeutet wird: oder, weñ man will, ist hier der erste und der andere Raub vorgestellet. In Ansehung des ersten kañ die Bewegung des Jünglings mit dem auf die Lipen gelegten Finger, welche ein Zeichen des Stillschweigens und der Heimlichkeit zu sein pflegt, auf die Erzählung einiger Scribenten anspielen, vermöge welcher Tantalus den Ganymedes für einen Spion gehalten, der gekommen sei, um sein Land auszukundschaften.[3]) In Ansehung des zweiten Raubes bedeutet der Adler die Verwandlung des Jupiters in diesen Vogel, um den Raub des Ganymedes auszuführen. Ferner kañ die weibliche Gottheit nicht Juno sein, welche Gori an dem über der Stirn befindlichen Diadema zu erkennen glaubt wegen der Ähnlichkeit desselben mit dem Diadema, das diese Göttin zu tragen pfleget; deñ man findet diese Göttin auf keinem einzigen alten Denk-

1) Mus. Flor. gemm. t. 2. tav. 37.
2) Euseb. chronic. p. 31.
3) Henning. theatr. geneal. t. 1. p. 398. [Conf. Suid. v. Ιλιον et Μινως.]

male unbekleidet und von der Mitte bis oben hin nakt, wie man die Figur sieht, von welcher hier die Rede ist. Mir scheinet sie vielmehr Venus zu sein, und zwar die sogenante himlische, welche sich immer durch ein solches Diadema von der andern unterscheidet; aber schwer ist es zu sagen, welche Beziehung Venus in dieser Geschichte zum Ganymedes habe, da die Gedichte des Phanokles, aus welchen die nachfolgenden Scribenten diese Erzählung geschöpft haben, verloren sind. [1]) Indessen könte man auf einen ähnlichen Umstand in dieser Fabel die Gesellschaft beziehen, in welche Pindarus den Ganymedes mit der Venus stellet. [2])

§. 66. Um aber auf meinen Vorwurf zurükzukommen: die Haare an den Figuren des Apollo sind verschieden geordnet, und zwar auf drei besondere Arten: an einigen Köpfen desselben ist das Haar oben auf dem Wirbel zusammengebunden, wie bei der Venus, und so ist es an der vaticanischen Statue dieses Gottes zu sehen; an andern erhebet es sich über den Ohren bis oben an die Stirn, wie man sieht an einem in dem Museo Capitolino befindlichen Kopfe und an dem oben erwähnten, welcher der Statue des Bakchus in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani aufgesezt ist; die dritte Art ist diejenige, welche an Jungfrauen κορυμβος und an Jünglingen κρωβυλος hieß, und wovon die Scribenten, weil sie dieselbe nicht in alten Denkmalen beobachtet haben, keine deutliche Anzeige zu geben wußten. [3]) Bei dieser Tracht sind die Haare rund herum am Haupte hinaufgestrichen

1) Scaliger. animadv. in Eusch. chronic. p. 41.

2) Olymp. X. v. 123 — 125.

3) Schol. ad Thucyd. l. 1. c. 6. [G. d. K. 5 B. 1 K. 14 §. Note.]

und auf dem Wirbel zusammengenommen, doch ohne ein sichtbares Band, das sie hielte; man kañ ein auf solche Weise herumgewikeltes und unordentlich in Loken gelegtes Haar mit den Epheutrauben vergleichen, und eben deßwegen ward es κορυμβος, Epheutraube, genañt. Solchen Haarpuz hat eine sehr schöne Statue des Apollo in der Villa Belvedere zu Frascati und dieser Statue gleichen sowohl in dem Haarpuze als auch in den Gesichtszügen zwei Köpfe eben dieses Gottes, von welchen der eine im Museo Capitolino,[1]) und der andere im Palaste Farnese steht. Auf völlig gleiche Art sind die Haare aufwärtsgenommen in einem herculanischen Gemälde und zwar an einer weiblichen Figur, die auf einem Knie sizet und an einer Tafel etwas schreibet.[2])

§. 67. Das Haar des Bakchus pfleget eben so lang aber weniger geringelt zu sein als das des Apollo, um auch in den weichen und sanft geschlängelten Haaren die Weichlichkeit dieses Gottes auszudrüken. Weñ man daher in den kurzen und abgeschnittenen Haaren eines angeblichen Bakchus im Museo zu Oxford das Gegentheil bemerket: so glaube ich nicht, daß diese Statue ehedem diese Gottheit vorgestellet habe.[3]) Mercurius hat keine langen aber krause und in dichte Loken gereihete Haare. Das Haar des Askulapius gleichet in etwas dem des Jupiters, wiewohl es nicht so lang ist, und nicht bis auf die Schulter reichet; übrigens erhebet es sich

1) [G. d. K. 5 B. 1 K. 22 §. wo am Ende noch für die Behauptung, daß zuweilen in einer der Gottheiten Bakchus oder Apollo beide verehrt worden, das Citat zu sezen ist: Macrob. saturnal. I. 18. 19. 21.]

2) Pitt. d'Ercol. t. 4. tab. 41.

3) Marmor. Oxon. part. 1. tav. 10.

auf der Stirn eben so wie bei dem Vater der Götter, und fällt wiederum herunter, um sie zu bedeken. Besser als an andern Figuren des Äskulapius sieht man dieses an dessen Statue in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die über Lebensgröße und das schönste uns bekante Bild dieser Gottheit ist.[1] Eine solche Haartracht auf der Stirn des Äskulapius mußten diejenigen ausdrüken, welche auf einer Gemme in dem Museo Strozzi zu Rom die fehlende Stirn an einem Kopfe dieses Gottes im Kupferstiche ergänzt haben.[2]

§. 68. Je niedriger die Stirn ist, desto kürzer sind an allen Figuren die Haare auf derselben und es pflegen sich die Spizen vorwärts überzubeugen; dieses zeiget sich besonders offenbar an den Haaren des Herkules. Eben solche Haare gibt Petronius seiner Circe; aber diese Schönheit haben weder die Abschreiber noch die Ausleger dieses Scribenten verstanden; und überdies scheinet der Text selbst verdorben zu sein, da man in allen Ausgaben liest: frons minima et quæ *radices* capillorum retroflexerat, wo man nach meiner Meinung anstatt des Worts *radices* sezen muß *apices* oder ein anderes ähnliches Wort, da *apex* die Spize eines jeden Dinges bedeutet. Man kan unmöglich die gemeine Lesart beibehalten, da sich wohl die Spizen, aber nicht die Wurzeln der Haare vorwärts beugen können. Der französische Übersezer des Petronius hat hier einen Puz von fremden aufgesezten Haaren finden wollen, unter welchen man die Wurzeln der

1) [G. d. K. 5 B. 1 K. 32 §.]

2) Gori Mus. Florent. gemm. t. 2. tab. 7. n. 3. Stosch pierr. gravées, pl. 18.

3) Satyric. c. 126. p. 602 — 603.

eigenen und natürlichen Haare der Circe entdekt habe: was kan ungereimter sein!

§. 69. An den kurzen und krausen Haaren auf der Stirn erkennet man die Köpfe des Herkules; und einige Altertumsforscher, welche auf dieses Kenzeichen nicht geachtet haben, halten einen jugendlichen mit Lorbeer bekränzten Herkules, den man im Museo des Großherzogs von Toscana in einen Stein geschnitten sieht, für einen Apollo. [1])

§. 70. Diese Bemerkung in Ansehung der etwas vorwärts gekrümten Haare auf der Stirn der Köpfe des Herkules, kan, um den Nuzen derselben zu zeigen, angewandt werden auf einen geschnittenen Stein im Museo des Königs von Frankreich, welcher den Kopf nebst der Schulter einer jugendlichen Person männlichen Geschlechts vorstellet. [2]) Dieser Kopf zeiget eine Figur, die mit einem sehr dünnen Gewande bekleidet ist, welches von der Schulter bis oben auf den Kopf und auch über den Lorbeerkranz, der das Haupt umgibt, hinaufgezogen ist, und zu gleicher Zeit nach Art eines durchsichtigen Schleiers den unteren Theil des Gesichts bis über die Spize der Nase dergestalt verhüllet, daß die Züge dieses Theils unter solchem Schleier deutlich ausgedrüket und kentlich sind.

§. 71. Es ist über diesen Stein eine besondere

1) Stosch pierr. gravées, pl. 8. Gori Mus. Florent. gemm. t. 2. tab. 2. n. 2.

2) Mariette pierr. gravées. t. 1. p. 379.

Der Stein befindet sich gegenwärtig in der russisch-kaiserlichen Samlung zu St. Petersburg, und Köhler hat über denselben eine Abhandlung geschrieben: Description d'une Améthyste du Cabinet des pierres gravées de Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies. Petersbourg 1798, worin die Auslegung ungefähr mit der von Winkelman zusammenstimt. Meyer.

Abhandlung geschrieben, [1]) worin vorgegeben wird, es sei hier Ptolemäus, König von Ägypten, mit dem Beinamen Auletes, weil er die Flöten (αυλοι) zu blasen liebte, abgebildet; und das Tuch, welches das untere Gesicht verhüllet, sei die Binde, φορβεια oder φορβιον genant, welche die Flötenspieler sich über den Mund legten, und durch deren Ofnung die Flöten bis zum Munde führeten. Wir haben von dieser Binde (φορβιον) einen deutlichen Begrif durch einen auf dem Capitolio befindlichen Altar, wo ein Faun, indem er zwei Flöten bläset, diese Binde über den Mund gelegt hat, [2]) und durch die Figur eines komischen Flötenspielers auf einem Gemälde des herculanischen Musei; [3]) wo sich an beiden Denkmalen ganz deutlich zeiget, daß φορβιον eine schmale Binde war, die über den Mund und über die Ohren gezogen und hinterwärts am Haupte gebunden wurde, so daß dieselbe mit der Verhüllung des Kopfes auf dem geschnittenen Steine, von dem die Rede ist, gar nichts zu schaffen hat.

§. 72. Es wird sich indessen der Mühe verlohnen, zu sehen, ob man nicht eine Erklärung finden könne, die besser auf diese mit ausgezeichneter Kunst gearbeitete Gemme passe; und in solcher Absicht vergleiche man das Bild mit den Köpfen eines jungen Herkules, so wird sich eine vollkommene Ähnlichkeit entdeken. Die Stirn erhebt sich an demselben mit der gewöhnlichen großartigen Rundung; die Haare sind kraus und kurz, wie ich von den Haaren des Herkules gemeldet habe, und ein Theil der Wangen fängt an sich mit Milchhaar zu bekleiden; das

1) Baudelot Dairval Dissert. sur une pierre gravée du Cabinet de Madame. Paris, 1698. 8.

2) [G. d. K. 5 B. 5 K. 13 §.]

3) Pitt. d'Ercol. t. 4. tav. 42.

Ohr scheinet den Pankratiastenohren ähnlich, welche dem Herkules gewöhnlich gegeben wurden. Aber was für ein Verhältniß kan jenes Gewand mit dem Herkules haben, und wie kan er in einer solchen Verhüllung gedeutet werden? Ich bilde mir ein, der Künstler habe in diesem Kopfe den Herkules, wie er als Mädchen verkleidet bei der Omphale, der Königin Lydiens, war, oder den an sie verkauften Herkules abbilden wollen. Auf diese Muthmaßung brachte mich zuerst ein Kopf des Paris in der Villa Negroni, dessen ganzes Kin bis an den Rand der untern Lipe mit einem sehr dünnen Gewande oder Schleier verhüllet ist, so daß dieses eine Tracht scheint, die bei den Lydiern und Phrygiern, als angränzenden und der grösten Üpigkeit ergebenen Völkern gemein gewesen. Ferner belehret uns Philostratus, daß die Lydier das Gegentheil von den Griechen thaten, und die Theile des Körpers, welche die Griechen unbekleidet zeigten, mit einem dünnen Gewande zu verhüllen pflegten. [1])

Wen man ausser dieser Nachricht die Ähnlichkeit zwischen dem Kopfe auf dem geschnittenen Steine und den Herkulesköpfen bedenkt, so schmeichle ich mir, daß meine oben erwähnte Meinung nicht verwerflich erscheinen dürfte; und dieses angenommen, wäre ein neues Merkmal für die Künstler aufgefunden, die etwa einen jungen Lydier, wie Pelops, der Sohn des Tantalus war, unter den ersten Helden der Griechen abbilden wollten.

§. 73. Indem ich Haare dieser Art von Anordnung nebst Pankratiastenohren an einem im Palaste Carpegna befindlichen Kopfe mit zwei Mercuriusflügeln beobachtete: entdekte ich die wahre Abbildung eines Hermerakles, (Ἑρμηρακλης) das

1) Icon. l. 1. n. 30. p. 808.

heißt: die wahre Art und Weise, auf welche die Alten den Mercurius und Herkules vereinigt in einem einzigen Kopfe abzubilden pflegten. Diese Art ist ganz der gewöhnlichen Meinung zuwider, nach welcher die Hermerakles solche Abbildungen des Herkules waren, die von der Mitte nach unten zu in einen vierekichten Gränzstein ausgehen; [1]) daher Spon einen von den vielen, die sich in Rom finden, statt der kleinen Figur auf einem geschnittenen Steine bekant machen konte. [2]) Der größte nach Art der Gränzsteine geformte Herkules ist in der Villa Ludovisi, und trägt in der rechten Hand das Horn des Überflusses.

§. 74. Die Haare der Faune oder der jungen und alten Satyre sind etwas straubig und krümmen sich etwas an den Spizen, um gleichsam eine Art Ziegenhaare vorzustellen; daher Pan mit Ziegenfüßen abgebildet zu werden pflegt und wegen der eben beschriebenen Haare das Beiwort φριξοκομης, Straubhaar, erhalten hat. [3]) Das Haar, welches dem der Faune gleichet, heisset ευθυθριξ, [4]) und beim Suetonius capillus leniter inflexus. [5]) Man darf sich nicht wundern, weñ im Hohenliede die Haare der Braut, um sie zu loben, mit Ziegenhaaren verglichen werden, [6]) da im Morgenlande die Ziegen nicht nur ein viel feineres Haar haben als bei uns, sondern auch ein so langes, daß es zu gewissen Zeiten pflegt geschoren zu werden. [7])

1) Tristan. comment. hist. t. 1. p. 49.

2) Misc. ant. p. 15.

3) Analecta, t. 1. p. 197. n. 3.

4) Pollux, l. 2. segm. 22.

5) In Aug. c. 79.

6) [4 K. 1 V.]

7) Bochart. Hieroz. t. 1. l. 2. c. 51. [G. d. K. 5 V. 5 K. 39 §. Note.]

§. 75. Auf die schöne Form der übrigen äusseren Theile des menschlichen Körpers waren die griechischen Künstler nicht weniger bedacht als auf die Schönheit des Kopfes. Es scheinet Plutarchus, wie überhaupt in seinem Urtheile über den olympischen Jupiter, so auch hier besonders sich wenig auf die Kunst verstanden zu haben, wenn er vorgibt, daß die alten Meister einzig und allein auf die Schönheit des Gesichts aufmerksam gewesen, die übrigen Theile der Figur aber nicht mit gleichem Fleisse gearbeitet hätten. [1]) Die äussersten Theile sind nicht schwerer in der Moral, wo die äusserste Tugend mit dem Laster gränzet, als in der Zeichnung des menschlichen Körpers, wo die Hände nicht weniger als die Füße der sicherste Beweis von dem Verständnisse des Künstlers sind. Aber von schönen Händen sind uns sehr wenige an Statuen erhalten worden, [2]) und die an der Venus zu Florenz sind bis an den Ellenbogen neu; eben so die Hände am vaticanischen Apollo; anders verhält es sich indessen mit den schönen Füßen.

§. 76. Zu den schönsten Händen, welche ich jemals gesehen habe, gehört vom männlichen Geschlechte die Hand eines Sohns der Niobe, welcher auf der Erde ausgestrekt liegt, und eine Hand des Mercurius, der eine Nymphe umfasset, in dem Garten hinter dem Palaste Farnese. [3]) Vom weiblichen Geschlechte haben sich die beiden Hände der eben erwähnten Nymphe erhalten, mit welchen sie den von ihr gleichfalls umfasseten Körper des Mercurius an sich drükt.

1) Plutarch. in Alex. [c. 1. G. d. K. 5 B. 6 K. 1 §. Note.]

2) [G. d. K. 5 B. 6 K. 2 §. Note.]

3) [G. d. K. 5 B. 1 K. 17 §.]

§. 77. Nach Betrachtung der äusseren Theile der menschlichen Gestalt ist auch bei den Theilen des Körpers selbst etwas zu verweilen. Eine prächtig gewölbte Erhobenheit der Brust wurde an männlichen Figuren für eine allgemeine Eigenschaft der Schönheit gehalten, und mit solcher Brust bildet sich der Vater der Dichter den Neptunus und Agamemnon,[1] und so wünschte Anakreon die Brust an dem Bilde des Jünglings, den er liebte, zu sehen.[2] Die Brust oder der Busen weiblicher Figuren ist bei Frauen von reiferem Alter eben so wie bei Jungfrauen gestaltet, der allgemeinen Idee gemäß, welche man sich in alten Zeiten von der Schönheit dieses Theils gebildet hatte; und dieses beobachtete man nicht allein bei den Figuren von Göttinen, sondern man gebrauchte einen Stein aus der Insel Naxus, welcher fein geschabt und auf die Brüste junger Frauen gelegt wurde, um die aufschwellende Größe derselben zu verhindern,[3] und eine jungfräuliche Brust zu behalten, welche man mit unreifen Trauben zu vergleichen pflegte.[4]

§. 78. Der Unterleib ist auch an männlichen Figuren immer so geformt, wie derselbe an einem Menschen nach einem süßen ruhigen Schlafe und nach einer gesunden Verdauung sein würde, das ist: ohne hervorragenden durch Überladung oder Fettigkeit verursachten Bauch, und so wie ihn die Naturkündiger zum Zeichen eines langen Lebens sezen.[5]

1) Il. B. II. v. 479. Meyer.

2) Casaubon. in Athen. l. 15. c. 10. in fin. Anacr. odar. 19. v. 30. Meyer.

3) Dioscorid. l. 5. c. 168.

4) Theocrit. Idyll. XI. v. 21. Nonni Dionysiac. l. 1. v. 71.

5) Baco de Verulam. hist. vitæ et mort. articulo longævitas et brevitas vitæ, n. 83. oper. p. 524.

Zweiter oder historischer Abschnitt.

§. 79. Bis izo haben wir von den Ideen der Schönheit gehandelt, und zwar ohne die Schönheit in Worten erklären zu wollen, weil dieses, wie wir schon gesagt haben, unmöglich ist; vielmehr sprachen wir von der Schönheit, welche wir vermöge unserer beschränkten Einsicht in den alten Werken zu erkennen glauben; aber nunmehr wollen wir von den Fortschritten reden, welche die Kunst der Zeichnung bei den Griechen gemacht hat, indem wir von den ältesten Denkmalen, die überhaupt übrig sind, anfangen und die Kunst nicht nur bis zu dem höchsten Gipfel, welchen sie im Laufe ihrer verschiedenen Zeiten erreichte, sondern auch bis zu ihrem Verfalle begleiten.

§. 80. Dieser Abschnitt wird daher historisch und kritisch sein, indem er bestimt ist, nicht nur die Ursachen aufzusuchen, welche die Zeiten herbeiführten, worin sich die griechische Kunst am meisten berühmt machte, sondern auch die Epochen, in welche die übrig gebliebenen Werke gesezt werden können, und die Nachrichten zu prüfen, welche wir von andern Denkmalen der Kunst haben, damit auf diese Weise die Geschichte mehr Licht erhalte.

§. 81. Die ältesten Denkmale der griechischen Kunst finden sich am meisten unter den Münzen von einigen Städten, sonderlich in Großgriechenland und Sicilien, ferner von Athen und Theben, an welchen man noch den Anfang und die Kindheit der Zeichnung entdekt. [1]) Ich seze Großgriechenland und Sicilien vor Athen und Theben, weil die ersten Münzen dieser beiden Städte später als die Münzen jener Länder geprägt zu sein scheinen. Der Grund

1) [G. d. K. 8 B. 1 K. 7 §.]

hiervon ist, weil diese Länder in jenen ersten Zeiten viel blühender waren als Griechenland selbst, und deßhalb die Künste früher ausbildeten.

§. 82. Die auf solchen Münzen abgebildeten Figuren bezeugen, daß die Begriffe der Schönheit den griechischen Künstlern nicht, wie das Gold in Peru wächst, ursprünglich eigen und angeboren gewesen, indem die ersten Künstler zwar fähig waren, die Begriffe der Schönheit aufzufassen, aber nicht sogleich geschikt, sie auszuführen und darzustellen. Wiewohl diese Münzen unter griechischen weit von einander gelegenen Völkern geprägt worden: so bemerket man dennoch auf ihnen ganz die nämlichen Begriffe in Ansehung der Form und ganz die nämliche Weise der Zeichnung; daher der Kopf, welcher auf den ältesten athenienſischen Münzen als ein Pallaskopf geprägt worden, der Bruder des Kopfs der Proserpina zu sein scheinet, welchen man auf den ältesten Münzen von Syrakus sieht. Die Augen sind an den Köpfen beider Münzen lang und platt gezogen und sie gehen aufwärts in ihrer Richtung; das Profil ist gesenket und gar nicht reizend; der Mund ohne Anmuth und das Kin ist kleinlich und bald einwärts gezogen, bald lang und ohne zierliche Wölbung. Die in diesen ersten Zeiten der Kunst geprägten Münzen von Krotona, Sybaris, Posidonia und andern Städten in Großgriechenland sind bisweilen, wie die Götterbilder der Agypter mit Umrissen gezeichnet, die wenig oder gar nicht von der geraden Linie abweichen, und dieses ist die Ursache, weßhalb ich sie für älter als alle übrigen halte. Die so gestaltete Gesichtsform auf diesen Münzen gleichet sehr dem Gesichte einer sehr alten Statue der Pallas in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die ich unter Numero 17 beibringe,

und mit welcher der Rumpf einer andern Pallas, woran der Kopf fehlet, bei dem Bildhauer Herrn Pietro Pacilli große Ähnlichkeit hat. 1)

§. 83. Von den Münzen dieser Zeiten muß man zuerst die mit dem Namen ΦΙΔΟ ausschließen, welche von Beger und Schott irriger Weise demjenigen Phidon zugeschrieben wird, der auf der Insel Ägina die ersten Münzen neunhundert Jahre vor Christi Geburt prägen lassen.

Ausser meiner Bemerkung hat schon ein scharfsinniger Untersucher dieser Art von Altertümern aus der Form des Schildes auf dieser Münze und auch aus dem Gepräge selbst bewiesen, daß dieselbe von Theben und aus den Zeiten der blühenden Kunst ist. 2) Eben so kan man nicht in jene ersten Zeiten eine andere Münze von Cyrene in Afrika sezen, die nach der Meinung Harduins von Demonax, dem Regenten dieser Stadt geprägt worden, 3) da die Unrichtigkeit dieser Behauptung schon klärlich erwiesen ist. 4)

§. 84. Es gibt ferner griechische Münzen, die auch zu den ältesten, aber nicht in dem Grade wie die oben angeführeten gehören, auf denen man gerade das Gegentheil sieht, das heißt: die Umrisse der Figuren sind mit starkem Ausdruke und mit einer empfindlichen Andeutung der Glieder und Muskeln gezeichnet. Zum Beweise, daß sie mit jenen

1) [G. d. K. 8 B. 1 K. 13 §.]

2) Barthélemy Rech. sur quelq. méd. dans les Mém. de l'Acad. des Inscript. t. 26. p. 542.

3) Hardouin dans les Mém. de Trévoux, l'an 1727. Août art. 72. p. 1444.

4) De Bimard la Bastie dans la science de la Numism. du P. Joubert t. 1. p. 455. Barthélemy Rech. sur quelq. méd. p. 534.

Münzen gleichzeitig sind, könte man die Inschrift anführen, welche auf beiden Arten von Münzen von der Rechten zur Linken gehet; diese Art zu schreiben aber muß geraume Zeit vor dem Herodotus aufgehöret haben; den dieser Geschichtschreiber, welcher in der sieben und siebenzigsten Olympiade blühte, [1] erzählet von den Agyptern, daß sie von der Rechten zur Linken schrieben, und anstatt hinzuzufügen, daß dieser Gebrauch kurz vor ihm auch in Griechenland üblich gewesen, sagt er vielmehr, daß die Agypter auch im Schreiben das Gegentheil von den Griechen gethan. [2] Allein der Gebrauch, die Inschriften auf Werken der Kunst von der Rechten zur Linken zu schreiben, erhielt sich in Griechenland bis zu den Zeiten des Lehrmeisters des Phidias; den sein Zeitgenosse Onatas zeichnete die Inschrift der Statue des Agamemnon zu Elis auf eben diese Art. [3] Anstatt also zu behaupten, daß die Münzen mit solchen Figuren, deren Glieder und Muskeln scharf und nachdrüklich angegeben sind, gleiches Alter mit jenen haben, auf welchen die Umrisse der Figuren wenig von der geraden Linie abweichen, will ich vielmehr bemerken, daß in Griechenland die entgegengesezte Art zu schreiben, nämlich von der Linken zur Rechten, viel früher bei den Gelehrten als bei den Künstlern aufkam, indem diese zulezt daran dachten. Daher finden wir auf ihren Werken, ja auf einem und eben demselben Werke die Schrift bald auf die eine bald auf die andere Art, und es ist wohl wahrscheinlich, daß diese zweite Gattung von Münzen nicht viel vor der Zeit des

1) [In der 81 Olympiade las er seine Geschichte zu Elis dem versammelten Griechenlande vor.]

2) L. 2. c. 36. [G. d. K. 8 B. 1 K. 6 §.]

3) Pausan. l. 5. c. 25.

Phidias geprägt worden. In diesem Falle können wir uns durch sie eine Vorstellung machen von der Beschaffenheit der Zeichnung zu der Zeit, als sie sich der Vollkommenheit näherte.

§. 85. Diesem zufolge dürfen wir in dem ältesten Style der griechischen Zeichnung zwei Arten annehmen; das Eigentümliche der ersten Art besteht in geraden Umrissen ohne Mannigfaltigkeit und ohne Ausdruk der Muskeln, und gleichet, um es mit einem Worte zu sagen, dem ägyptischen Style; bei der zweiten Art findet sich eine nachdrükliche und übertriebene Andeutung der Glieder und Muskeln, und sie hat die Eigenschaften des hetrurischen Styls; auf diese zweite Art muß man nach meiner Meinung die Ähnlichkeit beziehen, welche den Nachrichten des Diodorus Siculus und Strabo zufolge zwischen den ältesten griechischen und den hetrurischen Figuren statt fand. [1])

§. 86. Die Kenzeichen dieses leztern Styls erscheinen auf einem erhobenen Werke im Museo Capitolino, worauf drei Bakchantinen nebst einem Faune vorgestellet sind, mit der Unterschrift: ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ, Callimachus faciebat. [2]) Dieser Kallimachus kan nicht derjenige sein, welcher sich niemals in seinen Werken ein Genüge thun konte, und deßhalb κακιζοτεχνος, Tadler seiner Kunst, genant wurde; [3]) den an dem capitolinischen Marmor bemerket man nicht den geringsten Fleiß; [4])

1) Strab. l. 17. c. 1. [28 §.] Diod. Sic. l. 1. c. 98.

2) Fontanini antiq. Hort. l. 1. c. 6. [G. d. K. 8 B. 1 K. 13 §.]

3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 34. [G. d. K. 8 B. 1 K. 14 §.]

4) [Irrig; den er ist allen Berichten zufolge sehr sorgfältig gearbeitet.]

eben so wenig ist er der erste Künstler gewesen, wie der neuere Übersezer des Vitruvius eben diesen Beinamen gedolmetschet hat, der bei diesem Scribenten unrichtig in das nichts bedeutende Wort catatechnos verwandelt worden. [1])

§. 87. Auch kan unser Kallimachus nicht ein Bildhauer jener Zeiten gewesen sein, in welche die ihm beigelegte erhobene Arbeit mit der erwähnten Inschrift zu sezen wäre, die gewiß dem Phidias vorangingen; und eben so wenig hat er in der sechzigsten Olympiade gelebt, wie einige ohne den mindesten Grund vorgeben. [2]) Den die Art, wie sein Name geschrieben ist, und die Form der Buchstaben wurde erst später gebräuchlich, von den Zeiten des Simonides an, welcher in der zwei und siebzigsten Olympiade blühete. Und doch sieht man hier den Buchstaben X, welcher vom Dichter Simonides erfunden, [3]) und nebst andern neu erfundenen Buchstaben nicht vor der vier und neunzigsten Olympiade, also über dreissig Jahre nach der drei und achtzigsten Olympiade, in welcher Phidias blühte, öffentlich gebrauchet wurde. Folglich müßte der Name, von dem hier die Rede ist, um mit dem erhobenen Werke, an welchem er sich befindet, gleichzeitig genant werden zu können, so ge-

1) Galiani Vitruv. p. 131.
Vitruv. l. 4. c. 1. Das Wort κατατεχνος bedeutet so viel als kunstvoll und genau in der Ausarbeitung, und wir möchten κατατεχνος dem von Andern gewählten κακιζοτεχνος vorziehen, weil es besser zu den Worten *propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreæ* paßt. Meyer.

2) Felibien Hist. des Archit. l. 1. p. 18.

3) Mar. Victorin. de arte gramm. l. 1. p. 2459. col. 1.
Suidas v. Σαμιων. Scaliger. animadv. in Euseb. chronic. p. 109. [G. d. K. a. a. O.]

schrieben sein: ΚΑΛΛΙΜΑΚΗΟΣ oder ΚΑΛΙΜΑΚΟΣ, wie sich eben dieser Name in einer sehr alten Inschrift findet, die Fourmont unter den Trümmern der Stadt Amyklä im lacedämonischen Gebiete entdekt hat. [1]) Daher bin ich der Meinung, daß ein Name, der so, wie auf unserer erhobenen Arbeit, geschrieben ist, die Betrügerei irgend eines Alten sei, um so mehr als die Buchstaben nicht eingegraben, sondern eingerizet sind; das erhobene Werk selbst scheint mir eine hetrurische Arbeit oder eine Nachahmung eines der ältesten griechischen Werke zu sein, welche mit dem hetrurischen Styl Ähnlichkeit haben. Niemand erschreke, weñ ich behaupte, daß schon vor Alters in Absicht auf die schönen Künste und die Literatur solche Betrügereien vorgegangen; deñ von den vielen Beweisen, welche ich habe, will ich nur eine Statue von Marmor mit dem Namen des Lysippus [2]) und etliche geschnittene Steine mit dem Namen des Pyrgoteles, des Edelsteinschneiders bei Alexander dem Großen, anführen.

§. 88. In diesem Jahrhundert des Anfangs griechischer Kunst bildeten sich drei berühmte Schulen der Zeichnung: auf der Insel Agina, zu Korinth und zu Sicyon, [3]) welche leztere Stadt auch deßhalb das Vaterland der Künste genañt wurde, weil daselbst zwei berühmte Bildhauer, Dipönus und Scyllis, mit ihrer Schule geblüht hatten; [4]) als das Haupt derselben wurde nach sieben Menschenaltern Aristokles angesehen, welcher aus eben die-

1) Nouv. Traité de Dipl. t. 1. pl. 6. p. 616. [G. d. K. a. a. O.]

2) [G. d. K. 10 B. 1 K. 10 §.]

3) [G. d. K. 9 B. 1 K. 12 — 13 §. Note.]

4) Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 24. l. 36. c. 4. sect. 4. n. 1. [G. d. K. a. a. O. 5 §.]

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

ser Stadt gebürtig, ein Bruder des Kanachus und durch seine Bildhauerei noch bekanter als dieser war.[1] Die Malerei, welche auch in Sicyon geübt wurde, muß daselbst zahlreiche Werke hervorgebracht haben, da ein gewisser Polemon darüber geschrieben hat.[2]

§. 89. Die Schule von Ägina scheint ihre Stiftung aus der Zeit des Dädalus herzuführen; wenigstens war sein Zeitgenosse, der Bildhauer Smilis, von dieser Insel gebürtig.[3] Smilis machte eine Juno zu Argos und eine andere zu Samos; daher ich glaube, daß der Name eines der ältesten Künstler, den Kallimachus Σκελμις nent, und dessen kein anderer Scribent erwähnet, verdorben sei und man Σμιλις lesen müße.[4] Übrigens löste sich diese Schule auf und erlosch, seitdem die Athenienser über den Handel und die Seemacht dieser Insel eifersüchtig wurden,[5] sie unterjochten und alle ihre Besizungen verwüsteten.[6] Da sich durch die Übermacht der Athenienser die Lage der Dinge in Griechenland verändert hatte, gewannen auch die Künste eine andere Gestalt, und die verschiedenen Schulen vereinigten sich zu einer einzigen, welche hernach den Namen der helladischen oder vielmehr griechischen bekam.

1) Pausan. .6. c. 9. l. 6. c. 3.

Über die verschiedenen Künstler, welche den Namen Aristokles führten, vergleiche man Heynii Artium inter Græcos tempora. Opusc. acad. t. 5. p. 353. 377. 378. 384.) Meyer.

2) [G. d. K. a. a. O. 13 §.]

3) Pausan. l. 7. c. 4. [G. d. K. a. a. O. 5 §.]

4) Callimach. Fragm. 105. p. 358 — 359. [G. d. K. a. a. O. 3 §.]

5) Pausan. l. 1. c. 29. Herodot. l. 5. c. 80.

6) Pausan. l. 2. c. 29. Thucyd. l. 2. c. 27.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

§. 90. Diese Vereinigung erhielt sich so lange, bis Eupompus, der Meister des Pamphilus aus Ephesus, dessen Schüler Apelles war, es durch seine Wissenschaft dahin brachte, daß bei den Griechen drei Abtheilungen oder von einander unabhängige Schulen entstanden; eine Schule in Kleinasien, welche hernach die jonische hieß, und zwei in Griechenland, nämlich in Athen und Sicyon, von wo diese Kunst ausgegangen war. 1) Apelles selbst, welcher die Malerei zu Sicyon von dem eben genañten Pamphilus erlernt hatte, gab samt seinem Lehrmeister dieser gleichsam wieder belebten Schule einen neuen Glanz. 2) Daher läßt sich begreifen, daß sie in der Malerei den Vorrang vor allen andern Schulen erlangte; deñ es werden in dem prächtigen Aufzuge, den Ptolemäus Philadelphus durch ganz Alexandria machen ließ, unter den kostbarsten und wundersamsten Dingen von Gemälden nur allein die aus Sicyon namhaft gemacht. 3)

§. 91. Ich sehe, daß ich in dieser Geschichte der Kunst der Zeichnung bei den Griechen nicht ausführlich genug bin und gerade das verschweige, was man vielleicht vor allem andern wissen möchte, nämlich die bestimte Zeit, in welcher sich die Kunst aus jener Rohheit und jener Art der Zeichnung hervorgearbeitet, welche wir auf den oben angeführten Münzen bemerket haben. Aber wie kañ ich von einer Zeit reden, über welche uns jede Nachricht fehlt? Will man dennoch etwas in dieser Hinsicht hören, so möchte ich sagen, daß, weñ die Kunst unter allen Griechen mit gleichem Schritte vorwärts rükte, jene Münzen vor den Zeiten des Cyrus und Pisistra-

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 7.

2) Plutarch. in Arat. c. 13.

3) Athen. l. 5. c. 6. [n. 26.]

tus, des Tyranen von Athen, gepräget sein müßen; den damals, das heißt: in der sechzigsten Olympiade scheinet Myron geblühet zu haben, dessen Statuen von Erzt unter den herlichsten Werken, welche die Kunst bis dahin hervorgebracht, gepriesen werden.[1] Plinius sezet das Zeitalter dieses Bildgießers viel später, und machet ihn zu einem Zeitgenossen des Phidias.[2] Allein er gedenkt auch zugleich der Siñschriften der Dichterin Erinna auf die berühmte Kuh von Erzt eben dieses Myron.[3] Daher koñte Erinna nicht früher leben als Myron, und wir wissen, daß sie eine Zeitgenossin des Anakreon war, der in einer Siñschrift einer Statue des Mercurius gedenkt, die auf einem Arme den Namen desjenigen anzeigte, der sie hatte sezen lassen.[4] Eben diese Gewohnheit, seinen Namen auf den nakten Theil der Statuen zu sezen, hatte auch Myron, von welchem erzählet wird, daß er seinen mit silbernen Buchstaben eingelegeten Namen auf den Schenkel eines Apollo von Erzt, welcher in der Stadt Agrigentum in Sicilien war, gesezet hatte;[5] und

1) Sealiger. animadv. in Euseb. chronic. p. 124 — 125.

2) L. 34. c. 8. sect. 19. [Heyne (Opusc. acad. V. 371.) läßt ihn um die 74 Olympiade blühen.]

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

Dieser Siñschriften gedenkt er nirgends, aber eines Gedichtes der Erinna, worin sie ein Grabmal erwähnt, das Myron einem Paar Heuschreken verfertigt hat. Meyer.

[Ovid. ex Ponto IV. 1. v. 34. *Similis veræ vacca Myronis opus.* In der griechischen Anthologie kommen an 40 der schönsten Epigramme auf sie vor, und bei Ausonius 11 lateinische.]

4) Suid. v. Αγοραϊος. c. not. Küsteri.

5) Cic. in Verr. act. 2. l. 4. c. 43.

dieser Gebrauch war zur Zeit des Phidias nicht mehr üblich.[1] Ein französischer Akademiker hat aus der Nachricht, welche uns Cicero von der oben erwähnten Inschrift an dem Apollo des Myron gibt, ohne Grund gefolgert, daß dieser Künstler wider ein öffentliches Verbot seinen Namen auf jene Weise gezeichnet;[2] aber kein einziger Schriftsteller redet von einem solchen Verbote. Man führe hier nicht als Beispiel an, daß Phidias keine Erlaubniß erhalten habe, seinen Namen auf die Statue des olympischen Jupiters zu sezen; den hieraus kan man nicht schließen, daß er, wie Myron that, seinen Namen auf einen nakten Theil seines Jupiters zu sezen wünschte.[3] Endlich würde, wie ich glaube, selbst aus der Form der Buchstaben, die Myron bei solchen Inschriften, und unter andern bei den Inschriften der von ihm zu Elis verfertigten Statuen gebrauchte, immer mehr erhellen, daß er lange vor dem Phidias lebte, wen Pausanias, der von diesen Statuen redet,[4] jene eben so beobachtet hätte, wie er die vom Phidias und Polykletus unter ihre Statuen gesezten Inschriften erwähnet.

§. 92. Doch warum forsche ich dem Plinius nach, um zu beweisen, daß Myron älter als Phidias war? Warum bedachte Plinius seine eigenen Worte nicht? Capillum quoque, sagt er vom Myron, et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas,[5] das heißt auf die Art, welche

1) [G. d. K. 9 B. 2 K. 39 §.]

2) Fraguier, la Geler. de Verr. Academ. des Inscript. t. 6. Mém. p. 568.

3) [G. d. K. 10 B. 1 K. 8 §.]

4) [L. 5. c. 22. G. d. K. 9 B. 2 K. 38 §.]

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

ich im vorigen Kapitel angegeben habe. Deñ ist es nicht leichter und natürlicher, daß Myron die Haare auf dem Kopfe und an der Schaam auf die Art, quam rudis antiquitas instituerat, arbeitete, weil er jener alten Zeit nahe gewesen, als anzunehmen, daß er dieses noch zu der Zeit gethan, wo man schon allgemein verstanden, die Haare besser zu arbeiten? [1])

§. 93. Ich muß bei dieser Gelegenheit die von Harduin gegebene Erklärung einer Stelle des Plinius anführen, [2]) welche sich auch auf den Myron beziehet, und den obigen Worten vorausgehet. Die Stelle lautet also: Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Pelycletus. Harduin folgert aus diesen Worten zweierlei: erstens, Myron habe sich mehr auf dasjenige beflissen, was seine Kunst vervielfältigen könte, welche Erklärung ich nicht verstehe; zweitens, daß er der Meister von vielen Statuen gewesen. Weñ man auch begreift, was diese leztere Erklärung bedeutet, und weñ auch selbst Harduin sie der ersten vorziehet, so passet sie dennoch meiner Meinung nach keineswegs; deñ Plinius erzählt nicht, daß Myron, da er viele Werke verfertigte, die Mannigfaltigkeit vervielfältigt habe, sondern vielmehr in der Kunst selbst, und daß er in dieser numerosus war, nicht in der Menge jener Werke. Weñ man nun von jemanden sagt, daß er numerosior in der Kunst sei als ein anderer, welchen Siñ kañ dieses haben, weñ man es nicht auf die größere Harmonie und Genauigkeit der Zeichnung beziehen will? Wir lernen es aus der Wirkung, welche durch die numerositas des Myron hervorgebracht wurde: Primus hic

1) [G. d. K. a. a. O. 39 §. Note.]

2) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 3. [G. d. K. a. a. O. 40 §. Note.]

multiplicasse varietatem videtur. Diese Worte beziehen sich auf jene Mannigfaltigkeit, die man vor dem Myron noch nicht an den Statuen gesehen hatte, welche wegen geringer Genauigkeit der Umrisse und weniger Geschiklichkeit in angemessener Bildung der Glieder, die, so mannigfaltig an sich als unter einander, bis dahin immer einerlei geschienen hatten, eben wie wir oben gesagt, daß auch die Figuren auf den ersten Münzen wegen der mangelhaften Kentniß der Zeichnung einem einzigen Stüke gleichen und alle unter einander ähnlich sind, wiewohl sie verschiedene Gegenstände und in verschiedener Ansicht vorstellen. Man wird sagen, Plinius konte in diesem Falle, statt des Worts numerosior, irgend ein anderes gebrauchen, das diese vorzügliche Eigenschaft in der Kunst besser ausgedrükt hätte. Allein der von ihm gebrauchte Ausdruk ist der rechte, und verlangt, daß man von meiner Erklärung in Ansehung der größeren Harmonie nicht abweiche, indem Plinius durch jenes Wort anzeigen will, daß die angegebenen Umrisse zusammenstimten; den numerus bedeutet, ausser der Mehrheit der Dinge, auch die Harmonie sowohl in jeder andern Kunst als auch in der Dichtkunst; daher hat eben dieses Wort noch izo in der italiänischen Sprache die Bedeutung der Harmonie, indem man zum Exempel sagt: la maestà del numero omerico, die majestätische Harmonie der homerischen Verse.

§. 94. Um aber wieder dahin zu kommen, von wo wir ausgegangen sind: wen man aus den bisher angeführten Gründen glauben muß, daß Myron früher gelebt als Phidias, was wird man von dem neuern Dolmetscher des Vitruvius sagen müssen, welcher, obgleich er im Plinius nichts anderes fand, als daß eine Statue des Herkules, eine Arbeit des Myron in Rom apud Circum Maximum

in æde Pompeji Magni aufgestellt worden, [1]) sich dennoch einbildet und zu verstehen gibt, daß dieser Bildgießer ein Zeitgenosse von Pompejus dem Großen gewesen, und die Statue des Herkules für den Tempel gemacht habe, welchen Pompejus in Rom zu Ehren dieser Gottheit errichten lassen? [2])

§. 95. Da man nun so viele Ursachen hat zu glauben, daß Myron nicht später als Eladas und Ageladas, die Meister des Phidias und des Polykletus lebte, und daß alle drei in der sechzigsten Olympiade, das heißt, zur Zeit des Pisistratus blüheten: [3]) so muß man auch sagen, daß in dieser Olympiade die Art zu zeichnen nicht fortdauernd dieselbe geblieben, wie sie zuvor gewesen, sondern um vieles veredelt und vervollkommnet wurde durch das Bestreben, an den Figuren des menschlichen Körpers nicht nur im Einzelnen die richtige Formirung, sondern auch das Anmuthige und Schöne auszudrüken. Folglich kan man von dieser Olympiade bis zu der Zeit, in welcher Phidias und seine Nacheiferer blüheten, recht gut eine Epoche festsezen, und sie die Epoche des Fortschrittes und des Übergangs der Kunst der Zeichnung zur Vollkommenheit nennen.

§. 96. Es gibt nach meiner Meinung zwei Merkmale, durch welche man die Werke dieser Epoche, und besonders die des Myron von denen, welche vorher oder später verfertigt worden, unterscheiden kan. Diese Merkmale sind die Haare auf dem Kopfe und an der Schaam, welche nach der Anzeige des Plinius und anderer alten Scribenten eben so gebildet waren wie an den hetruriſchen Figuren; und

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

2) Galiani Vitruv. l. 3. c. 2. p. 105. n. 5.

3) [G. d. K. a. a. O. 10—11 §. Note.]

die Köpfe, welche, wofern nicht ganz, doch einigermaßen nach dem alten Style gewesen sind.[1] Diese Art zu arbeiten läßt sich sehr gut mit einer großen Wissenschaft vereinigen und wir danken ihr Figuren, die mit der äussersten Zartheit vollendet sind. Um die Sache näher zu bezeichnen, will ich hier als Beispiele die Bildhauereien und Gemälde anführen, die kurz vor Raphael verfertigt sind, als die wieder auferstandene und schon herangewachsene Kunst der Zeichnung ihrer völligen Reife entgegenging; was besonders die Gemälde betrift, so können sie in Hinsicht des Colorits und der Führung des Pinsels mit den Werken der ausgezeichnetsten Meister wetteifern.

§. 97. Weñ nun diese beiden Merkmale hinreichend sind, — und warum sollten sie es nicht? — um zu wissen, wie die kurz vor dem Phidias und Polykletus verfertigten Werke beschaffen waren: so will ich zuerst zwei nakte Statuen im Palaste Farnese anführen, welche ich für Figuren zweier Athleten halte; zweitens die oben erwähnte Pallas in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die ich unter Numero 17 beibringe: und drittens eine weibliche Statue im Palaste Giustiniani, welche man wegen des bis oben auf den Kopf gezogenen Gewandes irrig für eine Vestalin ausgibt,[2] wie auch die schon angeführete Muse im Palaste Barberini.[3] Wiewohl man bei den zwei Athleten an ihren gewandten und schlanken Gliedern und an den elastischen ohne irgend eine Härte angedeuteten Muskeln eine große Wissenschaft der Zeichnung wahrnimt, die mit seltner Meisterschaft

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

2) [G. d. K. 8 B. 2 K. 1 §. unter den Abbildungen Numero 96.]

3) [Unter den Abbildungen Numero 97.]

des Meißels ausgeführet ist: so haben die Köpfe, weñ sie auch klein und verhältnißmäßig sind, dennoch nicht die Gesichtszüge und Formen, welche man an so vielen andern in der Blüthe der Kunst verfertigten griechischen Statuen bemerkt, und die Haare sind gearbeitet, wie wir sagten, daß Myron sie zu machen pflegte. Die Pallas zeigt ähnliche Merkmale, und vielleicht solche, wie die Figuren im Anfange oder kurz vor dieser Epoche, von welcher wir handeln, haben mußten; und endlich die Muse kañ, weñ ich nicht irre, für die Arbeit irgend eines berühmten Künstlers aus eben dieser Epoche gehalten werden. Wer sie mit jener andern, schon von mir erwähnten Muse im päbstlichen Garten auf dem Quirinale vergleichet, wird meiner Meinung sein.

§. 98. Wir wissen aus einer griechischen Siñschrift des Antipaters, daß drei große griechische Künstler vor der Zeit des Phidias drei Musen gearbeitet hatten; wovon die eine zwei Flöten in der Hand hielt, und vom Kanachus war; die zweite mit einer Cithar (χελυς) war vom Aristokles, dem Bruder des Kanachus; und die dritte mit einer Leyer (βαρβιτος) vom Ageladas, dem Meister des Polykletus. [1]) Die Muse im Palaste Barberini könte eine von diesen drei Musen sein, und zwar gerade die leztere, weñ man dasjenige vergleichet, was ich oben über diese Statue gesagt habe. Die Leyer, welche βαρβιτος, und nach dem Pollux auch βαρυμιτος hieß, [2]) war ein Instrument mit groben Saiten, wahrscheinlich wie dasjenige, welches die beiden oben angeführeten Musen und eine Statue des Apollo im Museo Capitolino in

1) Analecta, t. 2. p. 15. n. 35. [G. d. K. a. a. O.]

2) L. 4. c. 9. segm. 59.

der Hand halten;[1] man sieht ein solches Instrument auch auf einem herculanischen Gemälde abgebildet.[2] Diesem Instrumente gleichet die Leyer in der Hand einer Muse auf einem erhobenen Werke, das in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani steht. Die Cithar (χέλυς) hatte ihren Namen von der Schildkröte, weil Mercurius bei der Erfindung derselben die Gestalt von der Schale dieses Thiers entlehnte, und so sieht man sie zu den Füßen einer Statue dieses Gottes in der Villa Negroni, und in der großen Grupe des sogenañten farnesischen Stiers, zu den Füßen des Amphion, der sie vom Mercurius erhielt.

§. 99. Die Statue der sogenañten Vestalin im Palaste Giustiniani muß irgend eine Göttin vorstellen, wiewohl ich sie nicht zu bestimmen weiß, da ihr ein Arm fehlet, welcher vielleicht das Symbol hielt, woran sie zu erkennen war. Sie hat ein kurzes Kleid, welches ihr bis an die Hüften reichet, und wovon ein Theil ihr den Kopf von hinten bis an den Wirbel bedeket; der Rok fällt in senkrechten, wie Rohr steifen Falten herab, und die Füße sind nicht sichtbar. Das Gesicht ist übrigens schön, aber strenge; die Augenbraunen und Augenlieder sind schneidend scharf, die Lipen durch einen Einschnitt umzogen, und die Nase hat einen flachen Rüken mit scharfen Kanten; folglich dürfte man, nach den Gesichtszügen zu urtheilen, dieses Werk für jünger halten als die eben zuvor erwähnte Pallas in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani.

§. 100. Weñ eine gewisse Härte, die den Wer-

1) Mus. Capitol. t. 3. tav. 13.

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

ken des Hegesias eigen war,[1] hinreichte, um zu behaupten, daß er in den Zeiten lebte, von welchen hier die Rede ist: so könte man vielleicht die kolossalen Statuen des Kastor und Pollux auf dem Capitolio als Denkmale dieser Zeiten anführen;[2] den man findet an ihnen bei einer aufmerksamen Betrachtung gerade die von mir bisher beschriebene Härte. Auch könte man sie für dieselben halten, welche von eben diesem Künstler gearbeitet waren und vor dem Tempel des Jupiter tonans am Fuße des Capitols standen,[3] weil sie gerade hier gefunden sind.

§. 101. Die Kunst der Zeichnung in Griechenland, welche immer gleiches Schikfal mit dem Volke hatte, war besonders eine unzertrenliche Gefährtin der Athenienser bei allen ihren Staatsveränderungen, und mehr als anderswo hatte sie in Athen ihren Siz genommen, und erreichte dort die höchste Stufe der Vollkommenheit. Als Athen, das von den Persern verbrant und zerstört worden, sich aus seiner Asche erhob durch die ewig denkwürdigen Siege in den Gefilden von Marathon und in den Gewässern von Salamis, wie auch durch die Bemühung des Themistokles, welcher den Staat von neuem auf Freiheit gründete: wurde Athen, das nun frei und mit solchem Ruhme gekrönet war, daß es denselben über ganz Griechenland verbreiten konte, die Lehrerin und die Freistätte der Kunst.[4] In Athen und von dort aus errichtete die Kunst den majestätischen Tempel, woher sie der damaligen Nachkommenschaft,

1) Quintil. l. 12. c. 10. princ. [G. d. d. K. 9 B. 1 K. 31 §.]

2) [G. d. K. a. a. O. Note.]

3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 16.

4) [G. d. K. a. a. O. 21—26 §. Note.]

und der heutigen, welche sie noch anerkent und bildet, Geseze und Vorschriften ertheilte; den Themistokles und nach ihm Perikles, stets bedacht, ihr Vaterland durch die Waffen und Künste vor der Welt furchtbar und glänzend zu machen, weften und belebten die geistige Kraft nicht nur ihrer Mitbürger, sondern reizten auch die andern Städte Griechenlands, welche über die Vorzüge Athens eifersüchtig wurden, zur Verherlichung des griechischen Namens und zu den Fortschritten der Kunst mitzuwirken. Jonien in Kleinasien, Sicilien und Großgriechenland in Italien vereinigten sich mit Hellas, ihrer gemeinschaftlichen Mutter und Ernährerin, und machten sich ebenfalls frei. Die Griechen in Jonien verdankten ihre Freiheit den Athenienfern; die in Sicilien und in Großgriechenland dem Hiero von Syrakus wegen des Siegs, den er über die Kathaginenfer, die Bundesgenossen der Perser und die Feinde der griechischen Freiheit davon getragen. So began die Freiheit, auch ausserhalb Athen in diesen Ländern ähnliche Wirkungen auf die zeichnenden Künste hervorzubringen, wie sie schon in Athen selbst gezeigt hatte.

§. 102. Die Natur schien damals alle ihre Kräfte in Bewegung zu sezen, um ausserordentliche Menschen in jeder Art von Fähigkeiten hervorzubringen, und die bis izo in Muße und ohne Aufmunterung gebliebenen Geister zu befruchten. Diese Länder glichen einem guten aber vernachläßigten Boden, welcher, wen man anfängt ihn zu bauen, mit ungewöhnlichem Reichtume Früchte trägt. Kurz, die auf die Freiheit geimpfte Kunst, von welcher hier die Rede ist, verbreitete sich über ganz Griechenland mit einer neuen Kraft und einem neuen Geiste des Ruhms und der Nacheiferung; und die Zeit einer so merkwürdigen und ruhmvollen Veränderung bei den Griechen

fällt in die nächsten funfzig Jahre nach dem persischen Kriege. [1])

§. 103. Äschylus, welcher unter den Vertheidigern der griechischen Freiheit in der Schlacht bei Marathon gewesen, erschien auf der Bühne mit den ersten durch verschiedene Begebenheiten weislich verflochtenen und durch seine erhabene und prächtige Sprache veredelten Tragödien. Sophokles erreichte wenige Jahre hernach durch Riesenschritte das höchste Ziel, wohin der menschliche Geist und die Einbildung in der tragischen Dichtung nur gelangen kan, und um eben jene Zeit wurde diese Kunst vom Euripides durch seine aus der tiefsten Philosophie geschöpften Lehren und Gedanken ausgeschmükt. Die epische Poesie kam in Aufnahme durch die Gedichte des Homerus, welche überall verbreitet und durch Rhapsoden abgesungen wurden; unter diesen war Cynäthus der erste, welcher in der neun und sechzigsten Olympiade öffentlich in Syrakus die Ilias und Odyssee absang. [2]) Epicharmus hatte kurz vorher die erste Komödie auf die Bühne gebracht, und Simonides schrieb um diese Zeit die ersten Elegien. [3]) Anaxagoras in Athen, Demokritus in Jonien, und unter den Griechen in Italien Zeno von Elea, lehrten die in wissenschaftliche Form gebrachte Weltweisheit; damals wurde die Redekunst eine Wissenschaft durch die Bemühung des Gorgias von Leontium in Sicilien. [4]) Herodotus, der Homerus unter den Geschichtsschreibern und der Zögling der

1) Diod. Sic. l. 12. princ. [G. d. K. 9 B. 2 K. 1 §. Note.]

2) Schol. ad Pindar. Nem. II. princ. [Wolfii proleg. Homer. XXIII.]

3) [G. d. K. 9 B. 1 K. 26 §. Note.]

4) Diod. Sic. l. 12. c. 53.

Gratien, brachte endlich die berühmten Thaten jener Zeiten auf die Nachwelt.

§. 104. Unter solchen für die schönen Künste günstigen und glüklichen Umständen erschienen in der Bildhauerei die großen Geister: Phidias, Polykletus, Alkamenes, Skopas, Pythagoras und Ktesilaus; in der Malerei Parrhasius und Zeuxis, dieser in Großgriechenland, jener in Jonien.

§. 105. Phidias blühete, wie Plinius berichtet, in der drei und achzigsten Olympiade. [1]) Diese Bestimmung beziehet sich nicht auf die Blüthe seines Alters, sondern auf die damaligen Zeitumstände, welche man beim Plinius als den Grund ansehen muß, weßhalb er die Blüthe der alten Künstler in gewisse Jahre sezet. In dem zweiten Jahre der eben gedachten Olympiade war nach dem Bericht des Diodorus in der ganzen Welt Friede, [2]) welcher sowohl zwischen Griechenland und dem Könige von Persien, als auch unter den Griechen selbst hergestellt wurde in dem dreissigjährigen Bündnisse, das die Athenienser mit den Spartanern schloßen. [3]) In Sicilien endigten die Feindseligkeiten durch den Vertrag der Karthaginenser mit dem König Gelon von Syrakus, welchem alle griechischen Städte dieser Insel beitraten; [4]) und gedachter Scribent sagt, daß damals in Griechenland nichts als Feste und Lustbarkeiten gesehen worden. [5]) Diese glüklichen Umstände sind vermuthlich der Grund, weßhalb Plinius die Blüthe des Phidias in die gedachte Olympiade

1) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 3. [5 Band, VI. Beilage.]

2) L. 12. c. 26. [G. d. K. 9 B. 2 K. 5 §. Note.]

3) [Ebendas.]

4) [Ebendas.]

5) Diod. Sic. l. 12. c. 26.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

sezet, und man begreift, wie sehr die allgemeine Ruhe und Fröhlichkeit unter den Griechen nothwendig die Künstler und besonders den Phidias ermuntern mußten, die schon angefangenen Werke zu vollenden und neue zu unternehmen. Hieraus erkläret sich, wie Aristophanes zu verstehen sei,[1]) weñ er von dem als Göttin aufgeführten Frieden sagt, daß Phidias Verwandtschaft mit demselben habe: ὁπως αυτη προσηκοι Φειδιας. In diesem Gedanken haben sowohl der griechische Scholiast als auch alle Kritiker,[2]) den einzigen Florenz Christian ausgenommen,[3]) etwas zu sehen vermeint, was ganz entfernt von der Meinung des Dichters ist.[4])

§. 106. Die zwei berühmtesten Schüler des Phidias waren Alkamenes aus Athen und Agorakritus von der Insel Paros, welche in Verfertigung einer Statue der Venus um die Wette stritten.[5]) Bei dieser Arbeit erhielt Alkamenes vor dem Agorakritus den Preis, weil die Athenienser zum Vortheile ihres Mitbürgers entschieden.[6]) Agorakritus, den dieser Vorzug seines Nebenbuhlers schmerzte, verkaufte seine Venus, weil sie nicht in Athen bleiben sollte, nach Rhamnus, einem kleinen Orte im attischen Gebiete, wo diese Statue von Einigen für ein Werk des Phidias gehalten wurde, weil

1) Pac. v. 615.

2) Erasmi Adag. p. 549. Hier schon sind die Worte richtig ausgelegt. Meyer.

3) Aristoph. Pac. edit. Q. Sept. Flor. Christ. p. 65.

4) [G. d. K. a. a. O. 7 §. Note.]

5) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3. Pausan. l. 1. c. 19.

6) [G. d. K. a. a. O. 16 §. Note.]

dieser an die Arbeiten seines Schülers Agorakritus, den er liebte, die lezte Hand zu legen pflegte.[1] Allein Agorakritus, hiermit noch nicht zufrieden, wollte auch sogar den Namen an jener Venus geändert wissen, und überließ sie den Rhamnusiern mit dem Bedinge, daß dieselbe als eine Nemesis aufgestellt werden sollte. In der Voraussezung, daß an dieser Statue, wie man glauben muß, weder die Gestalt noch die Kenzeichen verändert worden, entstehet natürlich die Frage: wie konte Venus eine Nemesis vorstellen? Und gleichwohl ist dieses Bedenken niemanden eingefallen. Aus dieser Frage fließen zwei andere Zweifel: ob diese Venus nakt oder bekleidet gewesen, und was für ein Kenzeichen beiden Göttinen gemein sei, daß die eine für die andere gelten könne. Der erste Zweifel wird durch die Antwort gelöset, daß die Statue nach der größten Wahrscheinlichkeit bekleidet gewesen, wie es Venus sowohl als die Gratien in den ältesten Zeiten waren; und auch noch in den spätern Zeiten des Praxitelis Venus auf der Insel Kos gewesen ist.[2] Von nicht größerer Erheblichkeit wird der zweite Zweifel sein, wen man auf dasienige achten will, was ich über die unter Numero 25 der alten Denkmale dieses Werks angeführte kleine Statue der Nemesis gesagt habe. Dan wird man nicht ohne Wahrscheinlichkeit schließen können, daß die Venus des Agorakritus eine ohngefähr gleiche Stellung mit der Nemesis gehabt habe, nämlich mit einem gebogenen Arme, so daß sie mit demselben ihr Gewand vor der Brust in die Höhe hielt; welches die Schamhaftigkeit bedeuten konte und auf

1) Pausan. l. 1. c. 33. [G. d. K. a. a. O. Note.]

2) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.

diese Art aus der Venus, ohne die Kenzeichen zu verändern, eine Nemesis zu machen war. [1])

§. 107. Polykletus, der große Nacheiferer des Phidias, war sein Nebenbuhler zu Argos in der berühmten kolossalen Juno aus Elfenbein und Gold, die nach dem Muster des aus eben diesem Stoffe verfertigten olympischen Jupiter des Phidias gearbeitet war. [2]) Unter den vielen berühmten Werken des Polykletus, die von den folgenden Künstlern studirt und nachgeahmt worden, will ich nur zwei kleine Figuren von Erzt anführen, welche Kanephoren vorstellten, das ist: Jungfrauen, die an Festen der Ceres Körbe, welche aus Weidenzweigen geflochten und mit gewissen auf die Verehrung dieser Göttin anspielenden Heiligtümern angefüllt waren, auf dem Haupte trugen; [3]) der berüchtigte Verres raubte diese Figuren den Thespiern in Böotien. [4]) Über zwei Kanephoren von gebrannter Erde, die unter Numero 182 der nachfolgenden Denkmale angeführet worden, habe ich die Muthmaßung gewagt, daß sie eine Abbildung jener sehr berühmten Figuren sein könten. [5]) In dieser Vermuthung bestärket mich selbst der Styl der Zeichnung, durch welchen sich deutlich offenbaret, daß in diesem Werke von gebrannter Erde eine sehr alte Zeichnung und

1) [G. d. K. a. a. O. 17 §.]

2) [G. d. K. a. a. O. 22 §.]

3) Pausan. l. 1. c. 27. Spanhem. ad Callimach. hymn. in Cerer. v. 127.

4) Cic. in Verr. act. 2. l. 4. c. 3.
[Nicht den Thespiern in Böotien, sondern dem Hejus in Messana, welcher diese Kanephoren in seiner Hauscapelle aufgestellt hatte, wie der Autor in der G. d. K. 9 B. 2 K. 23 §. richtig anführt.]

5) [G. d. K. a. a. O. 23 §. Note.]

vielleicht die des Polykletus nachgeahmt sein müße. Wird dieses als wahrscheinlich angenommen, so könte man aus den Kanephoren von gebrañter Erde ersehen, wie die Zeichnung in den Werken der berühmten Meister, von denen hier die Rede ist, beschaffen gewesen, das heißt: daß sie sich noch zu der systematischen oder derjenigen Art neigte, welche sich von der Natur entfernt. Man würde auch erkennen, worin das Verdienst des Lysippus bestanden, welcher ohngefähr hundert Jahre hernach die Kunst zu ihrem Ursprunge, von welchem sie sich entfernt hatte, nämlich zur Nachahmung der Natur zurükführete. Man bemerkt daher an den hier erwähnten Figuren eine gewisse steife Strenge in der Handlung und Stellung, sonderlich der Füße, und man könte auch den Händen noch ein wenig mehr Gratie wünschen.

§. 108. Während Polykletus sich durch Figuren von Erzt, und Phidias durch kolossale Statuen von Elfenbein und Gold auszuzeichnen suchte: bemühte sich Skopas, durch Statuen in Marmor Ruhm zu erlangen.[1] Dieser Bildhauer darf in der gegenwärtigen Abhandlung um so weniger übergangen werden, je wahrscheinlicher es ist, daß die unter dem Namen der Niobe bekañte Statuengrupe seine Arbeit ist. Man mag dieses Werk für dasjenige nehmen, von welchem Plinius redet,[2] oder für eine Copie desselben, welcher Zweifel indessen bis izo noch von niemanden erhoben ist: in beiden Fällen gibt es dieselben Gründe an die Hand, aus denen man sich ein Urtheil bilden kañ; deñ will man annehmen, daß es eine andere

1) [G. d. K. a. a. O. 25 §. Note.]

2) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 8. [G. d. K. a. a. O. 26—27 §. Note.]

gleichfalls berühmte Niobe gegeben, so kan man voraussezen, daß sie ohne Veränderung des Styls nach der berühmtesten copirt worden. Plinius sagt, daß die Niobe in Rom von Einigen dem Skopas, von Andern dem Praxiteles zugeschrieben wurde,[1] und die Niobe des leztern wird auch in einer griechischen Sinschrift angeführt.[2] Zur Zeit des Plinius konte man in Rom die Niobe mit so vielen andern Statuen dieser beiden Bildhauer vergleichen, daß wir uns wundern müßen, wie man damals nicht den Meister der Niobe zu bestimmen gewußt hat. Unsere Einsicht reichet nicht so weit; aber die reine Einfalt der Gewänder an den Töchtern der Niobe reimet sich besser zu den Ideen, welche wir von der Kunst in dem Jahrhundert des Skopas haben, als zu denen vom Style des Praxiteles, welcher ohngefähr achtzig Jahre nach jenem blühete. Die Wahrscheinlichkeit auf Seiten des Skopas vermehret sich durch Vergleichung eines in Gyps geformeten und in Rom erhaltenen Kopfes der Niobe mit dem gleich großen Kopfe an der Statue der Niobe, indem man an dieser den empfindlich scharfen Umriß der Augenbraunen erblikt, welcher ein Kenzeichen des entfernten Altertums zu sein pflegt; und welches man nicht an dem eben erwähnten Kopfe in Gyps sieht, wo im Gegentheile alles weich und rundlich gehalten ist, was mehr Gratie hervorbringt, von welcher Praxiteles der Vater in seiner Kunst war. Hieraus ergibt sich zum wenigsten, daß in Rom zwei von einander verschiedene Statuen der Niobe waren, und sollten wir über die Meister von beiden entscheiden, so würden wir dem Praxiteles diejenige zuschreiben, von welcher

1) L. c.

2) Analecta, t. 3. p. 214. n. 298.

der Kopf in Gyps herrühret, und dem Skopas die Niobe, welche sich in Marmor ganz erhalten hat.

§. 109. Der von mir zulezt unter den Zeitgenossen des Phidias genante Bildhauer ist Ktesilaus, welcher zugleich mit dem Phidias und Polyklet us eine der drei für den Tempel zu Ephesus bestimten Amazonen[1]) und die gleichfalls berühmte Statue des Perikles gearbeitet hat.[2]) Ich gedenke des Ktesilaus in der gegenwärtigen Abhandlung, weil man die Statue im Museo Capitolino, die gemeiniglich für die Figur eines sterbenden Fechters gehalten wird, für ein Werk eben dieses Künstlers ausgegeben.[3]) Um zu behaupten, daß es die Statue eines sterbenden Menschen von diesem Stande sei, führet man an, was Plinius von der durch die Hand eben dieses Künstlers gearbeiteten Statue eines verwundeten Sterbenden erzählet, in welcher die Gränze zwischen Leben und Tod so gut und mit so schöner Mischung ausgedrükt war, daß man empfinden konte, wie viel noch Leben in ihm übrig sei: *in quo possit intelligi quantum restet animæ.*[4]) Aber das vorzügliche Verdienst eben dieses Künstlers war dem Plinius zufolge, edle Menschen noch edler erscheinen zu lassen: *quod nobiles viros nobiliores fecit.*[5]) Nicht zu gedenken, daß die Klopfechter den Griechen der damaligen Zeit unbekant waren, möchte es unwahrscheinlich sein, daß Ktesilaus sich heruntergelassen, Statuen von einem so

1) [Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. Es waren nicht drei, sondern fünf. G. d. K. a. a. O. 32 §. Note.]

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 14.

3) Maffei raccolta di Statue, tav. 65. [G. d. K. a. a. O. 43 §. Note. Unter den Abbildungen Numero 99.]

4) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 14.

5) L. c.

gemeinen und niedrigen Stande zu arbeiten, wie die capitolinische ist; den daß dieselbe eine Person von gemeinem Stande vorstelle, zeigen die Gesichtszüge, die Hände und Füße. Man erkennet darin einen Menschen, welcher ein kümmerliches Leben unter Handarbeiten geführet und dadurch die Hände entstellet, und die Füße hart und schwielig gemacht hat. Ferner hat diese Statue einen Strik um den Hals und sie liegt auf einem länglich runden Schilde, und einem zerbrochenen Blasehorn, das dem römischen Lituus ähnlich ist; das Schwert und den Gürtel übergehe ich als neue Ergänzungen, die von einem Künstler, der nichts von den Schwertern der Alten verstand, gemacht worden. Da nun diese Statue nicht den Sterbenden des Ktesilaus vorzustellen scheint: aus welchem Grunde will man sie für einen Klopfechter ausgeben?

§. 110. Das Horn und der Strik um den Hals dieser Statue erinnern mich an eine Inschrift, welche an der Statue eines gewissen Archias, eines olympischen Siegers stand.[1] Die Inschrift lautet also:

Ουθ' ὑπο σαλπιγγων, ϰτ' αναδειγματ' εχων,

welches so viel heißt als: „weder auf dem Horne bla„send, noch den Strik um den Hals habend;" den das Wort αναδειγματα wird vom Hesychius mit ἡνιας περι τραχηλες, Zügel oder Strik um den Hals, erkläret.[2] Nun aber waren diejenigen, welche einen Strik um den Hals trugen, die Ausrufer oder Herolde, von den Griechen ϰηρυϰες genañt; das Horn und der Strik, die in der angeführten In-

1) Pollux, l. 4. c. 12. segm. 92.
Anthol. Græc. edit. Jacobs. t. 4. p. 185. n. 313. t. 12. p. 61. Meyer.

2) Voce αναδειγματα.

schrift zugleich erwähnt werden, lassen mich dieses glauben, und Salmasius vermuthet, daß die Herolde sich einen Strik bis auf eine gewisse Weite um den Hals schnüreten, um bei der starken Anstrengung im Blasen des Horns nicht etwa eine Ader zu zersprengen. [1]) Das Lob des Herolds in der Inschrift ist also, daß derselbe kein Horn noch Strik nöthig gehabt, sondern daß er blos mit seiner Stimme die ganze Versamlung der Griechen in den olympischen Spielen überrufen und den Sieg davon getragen. Ist dieses nicht hinreichend, um zu beweisen, daß die capitolinische Statue einen solchen Herold vorstelle? Ich glaube, mit Personen zu reden, welche wohl wissen, daß seit der sechs und neunzigsten Olympiade zu Elis auch ein Wettstreit zwischen den Hornbläsern (σαλπιγκται) und den Herolden eingeführt war; [2]) die Wettstreiter standen auf einer am Eingange der Neñbahn gemachten Erhöhung und der Sieger erhielt eine Belohnung, welche, nach der angeführten Inschrift zu urtheilen, in der Errichtung einer Statue oder in irgend einer andern Verewigung seines Namens bestand. [3])

§. 111. Man könte aber meiner Behauptung, daß die capitolinische Statue einen solchen Herold vorstelle, den Schild entgegensezen, auf welchem sie liegt; allein da man weiß, daß die Ausrufer und Herolde, die von einem Lande in das andere und von einem Heere an das andere abgeschikt wurden, den Heroldstab (caduceus) trugen: so kañ man wohl annehmen, daß sie zuweilen auch einen solchen Schild zu tragen pflegeten; deñ ein Schild schiket sich für einen Herold eben so gut als ein Spieß, wie man ihn in der linken Hand einer unbekleideten

1) Ad Pollnc. l. 4. c. 12. segm. 92. p. 402.
2) Euseb. chronic. p. 41.
3) Pausan. l. 5. c. 22.

Figur sieht, die einen Herold vorstellet, und auf einem Gefäße von gebranter Erde in dem Museo des Collegii Romani gemalt ist. Man erkennet diese Figur an dem Heroldstabe, den sie in der rechten Hand hält, und einen weissen Hut hat sie hinten auf die Schulter herabgeworfen. Diese Vase sieht man in Kupfer gestochen am Ende des vorigen Kapitels. [1] Wirklich pflegte man in Italien die Herolde, welche den Krieg ankündigen sollten, nicht nur mit einem Heroldstabe, sondern auch mit einem Spieße abzuschiken, um ihn in das feindliche Land zu werfen. Und warum sollte man nicht glauben, daß in Griechenland die Herolde statt eines Spießes mit einem Schilde, der eben so gut wie jener ihren Auftrag andeutete, abgeschikt worden?

§. 112. Übrigens könte man auch noch einen Unterschied unter den Herolden machen, so daß die, welche im Kriege gebraucht wurden, kein blasendes Instrument mit sich geführt hätten. Aber wir wissen aus dem Athenäus, daß die Herolde von gewissen barbarischen Völkern mit Flöten und mit einer Leyer an ihre Feinde abgeschikt wurden, um die Gemüther zu erweichen [2] Von den musikalischen Instrumenten, welche solche Herolde in alten Zeiten mit sich führen mußten, ist wahrscheinlich der heutige Gebrauch entstanden, von einem Heere an das andere Trompeter abzuschiken, welche das Geschäft der alten Herolde verrichten. Wirklich sieht man auf einem Gefäße von gebranter Erde in der vaticanischen Bibliothek einen bis auf den Helm entwafneten Jüngling abgebildet; der ein vielfach gewundenes Horn hält, von welchem eine Art Fahne

1) [Unter den Vignetten oder Verzierungsbildern Numero 11.]

2) Athen. l. 14. c. 6. [n. 24.]

oder Standarte herabhängt, und er stehet unter einigen Kriegern, indem er einer betagten Person, die unter der Halle eines Tempels oder Palastes sizt, die Hand reichet. [1])

§. 113. Endlich könte man fragen, wie und warum in der capitolinischen Statue ein verwundeter und sterbender Herold abgebildet worden? Obgleich ich nicht schuldig bin, hierauf zu antworten, nachdem ich glaube, Gründe und Keñzeichen genug angeführet zu haben, die uns in derselben einen Herold zeigen, will ich dennoch hinzufügen, daß hier Polyphontes, der Herold des Königs Laius von Theben, welcher zugleich mit seinem Herrn vom Ödipus ermordet wurde, abgebildet sein könne. [2]) Oder, da man in dem Gesichte unserer Statue gewisse Züge bemerket, welche von einer bestimten Person entlehnet zu sein scheinen: so könte mit mehr Grund gemuthmaßet werden, daß es etwa Anthemokritus sei, ein von den Megarensern erschlagener Herold der Athenienser. Man zweifle nicht, daß diesem Herolde Statuen errichtet, und die Sorgfalt angewendet worden, in denselben sein Bildniß zu treffen; den sein Tod schien, wie Pausanias meldet, von so großer Wichtigkeit, daß man glaubte, die Stadt Megara habe wegen dieser Verlezung des Völkerrechts den Zorn der Götter erfahren, und sich niemals, obgleich der Kaiser Hadrianus ihr wohlwollte, wieder erholen können. [3]) Man sah auch auf dem Wege, der von Athen nach Eleusis führte, ein Denkmal, das diesem Anthemokritus errichtet war. [4])

1) Dempster. Etrur. tab. 48.

2) Apollodor. l. 3. c. 5. sect. 7.

3) Pausan. l. 1. c. 36.

4) [G. d. K. 9 B. 2 K. 34—36 §. u. 6 B. 384 S.]

§. 114. Aber, um wieder einzulenken, es ist schwer zu sagen, ob uns aus dieser Zeit des ersten Glanzes der griechischen Kunst noch andere Denkmale übrig geblieben; wenigstens kan ich für ein solches Denkmal die Vergötterung des Homerus im Palaste Colonna nicht halten, wie ein gelehrter Brite aus einigen schwachen Gründen behauptet, die schon widerlegt waren, ehe er sie vorbrachte.[1] Dieses erhobene Werk mit Figuren, welche nicht völlig eine Spanne lang sind, würde seiner Meinung nach zwischen der zwei und siebzigsten und vier und neunzigsten Olympiade verfertigt sein und der einzige Grund einer solchen Vermuthung beruhet auf dem Worte XPONOΣ, das unter der Figur, welche die Zeit vorstellet, eingegraben ist, und von ihm KHPONOΣ gelesen wird, weil Kircher,[2] Cuper,[3] Spanheim,[4] und Andere[5] eine gleiche Schreibart dieses Wortes angenommen haben. Indem nun der gedachte britische Gelehrte voraussezet, daß die Schreibart dieses Wortes also sei, macht er folgenden Schluß: KH. bezeichnete in älteren Zeiten den doppelten vom Dichter Simonides nicht vor der zwei und siebzigsten Olympiade erfundenen Buchstaben X. (Allein dieser Buchstabe und die drei andern von neuer Erfindung wurden erst in der vier und neunzigsten Olympiade allgemein und öffentlich gebraucht; wie Pausanias bezeuget, und wir kurz vorher erwähnt haben.[6]) Folglich muß die Vergötterung des Homerus im Palaste Colonna

1) Reinold. hist. litt. Græc. et Ital. p. 9.

2) Lat. vet. et nov. part. 2. c. 7.

3) Apoth. Homer. p. 40.

4) De præst. et usu numism. dissert. 2. §. 3. p. 96.

5) Chishull. Antiquit. Asiat. ad Inscr. Sig. p. 23.

6) [G. d. K. 3 B. 1 K. 14 §.]

an welcher noch KH statt des X gebraucht ist, vor der vier und neunzigsten Olympiade verfertigt sein. Ohne zu bemerken, daß weder Cuper noch Schott, welche dieses Denkmal in weitläuftigen Abhandlungen erläuterten, einen gleichen Schluß aus den Buchstaben KH gezogen, würde Reinold allenfalls Beifall verdienen, weñ der Vordersaz seines Schlusses wahr wäre. Aber das Wort, von welchem hier geredet wird, ist XPONOΣ, und nicht KHPONOΣ, geschrieben, welches schon Fabretti vor mir bemerket hat. [1])

§. 115. Übrigens ist es nicht meine Absicht, eine ausführliche Geschichte der Kunst zu schreiben, sondern diejenigen Nachrichten zusammenzustellen, aus welchen man sich eine systematische Wissenschaft von der griechischen Zeichnung bilden kañ, so weit dieses bei dem Mangel an den hierzu nöthigen Hülfsmitteln möglich ist. In dieser Absicht übergehe ich viele Bildhauer und Maler, welche sich nach den oben erwähnten merkwürdigen funfzig Jahren in der Kunst berühmt gemacht, indem ich sie als die Schüler und Nachahmer der schon angeführten großen Meister betrachte.

§. 116. Die zweite Epoche der Kunst hebet sich an vom Praxiteles und gehet bis auf den Lysippus und Apelles, indem sie auch ihre unmittelbaren Nachfolger in sich begreift. Die erste Epoche kañ man den hohen und die zweite den schönen Styl nennen, weil Praxiteles und Apelles, wie ich schon oben gesaget habe, die Zeichnung durch die Gratie veredelten.

§. 117. So wie die öffentlichen Verhältnisse in Griechenland mitgewirket hatten, die Kunst der Zeichnung zu erheben: eben so erhielt sie auch durch den

1) Explicat. tab. Iliac. p. 347. [G. d. K. a. a. O. u. 9 B. 2 K. 43 §. Note.]

Einfluß der äussern Umstände ihre lezte Verfeinerung. Um diesen lezten Schwung hervorzubringen, wirkte besonders der Umstand, daß in der hunderten Olympiade das ganze Systema der Staaten in Griechenland durch den Epaminondas verändert wurde, welcher sein Vaterland Theben über Athen und Sparta erhob, nachdem die Spartaner dreissig Jahre hindurch Herren von ganz Griechenland gewesen waren.[1] Diese beiden Städte trieb die Furcht vor der Übermacht der Thebaner an, den zwischen ihnen glimmenden Zunder der alten Eifersucht auszulöschen, und sie machten ein Bündniß in der hundert und zweiten Olympiade, um den ruhmvollen Fortschritten jenes Kriegers einen Damm entgegenzusezen. Die übrigen Städte traten dem Bündnisse bei,[2] das in dem ersten Jahre der gedachten Olympiade durch den König von Persien vermittelt wurde, indem er seine Gesandten an alle Griechen abordnete.[3] Dieses Bündniß, oder diese in ganz Griechenland wieder hergestellte Ruhe ist vermuthlich die Ursache, weßhalb Plinius die Blüthe der berühmten Bildhauer Polykles, Cephissodotus, Leochares und Hypatodorus in die hundert und zweite Olympiade sezte.[4] Unter den Arbeiten des Leochares wurde besonders ein Ganymedes geschäzt,[5] von welchem noch die Base in der Villa Medici übrig ist, mit folgender Inschrift, deren Buchstaben jünger sind als diese Künstler:[6]

1) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 1. c. 4.

2) [G. d. K. 9 B. 3 K. 10—11 §.]

3) Diod. Sic. l. 15. c. 38.

4) L. 34. c. 8. sect. 19. princ.

5) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 17. [G. d. K. a. a. O. 12 §.]

6) Spon. miscell. erud. antiq. sect. 4. p. 127.

ΓΑΝΥΜΗΔΗϹ
ΑΞΟΧΑΡΟΥϹ
ΑΘΗΝΑΙΟΥ.

§. 118. Allein die Kunst konte ihre Absichten nicht ausführen wegen der Unruhen, welche von neuem in Griechenland und besonders in Athen entstanden. Diese Stadt wurde kurz nachher von den Spartanern, die jenen Bund gebrochen hatten, unterjochet; Lysander gab ihr eine neue Regirungsform und ließ auch die große, durch die Bemühung des Themistokles erbauete Mauer schleifen, welche den piräeischen Hafen mit Athen vereinigte. [1])

§. 119. In diesen Drangsalen, welche zu einer solchen Höhe gestiegen waren, daß die Athenienser von dreissig Tyrannen beherscht wurden, trat Thrasybulus hervor und wurde ein Erretter seines Vaterlandes. Später erhob Konon diese Stadt wiederum zu ihrem vorigen Glanze, da er an der Spize einer persischen Flotte die spartanische schlug, und die niedergerissenen Mauern Athens wieder aufführete. Wen man, wie es wahrscheinlich ist, auf diese Zeit die Nachricht des Plutarchus beziehen darf, daß den Athenienfern die Aufführung einiger Tragödien des Euripides, und namentlich der Bakchanten, der Phönissä, des Ödipus, der Antigone, der Medea und der Elektra mehr gekostet als der ganze peloponnesische Krieg: [2]) so läßt sich wohl beurtheilen, welche große Freude dieser Friede verursachte, und zugleich der Schluß

1) Der Autor begeht hier einen seltsamen Anachronismus, indem er die Herschaft der dreissig Tyrannen über Athen, und die Befreiung dieser Stadt durch den Thrasybulus als Begebenheiten vorstellt, die sich nach der durch Pelopidas und Epaminondas herbeigeführten Blüthe Thebens ereignet haben. Meyer.

2) De gloria Atheniens. p. 348. [t. 7. p. 373. edit. Reisk.]

machen, daß diese Stadt, als Beschüzerin der Künste, mit nicht geringerem Glanze wird zu neuen Denkmalen der Bildhauerei und Malerei mitgewirkt haben, besonders da diese Künste, wie schon gesagt ist, immer mit dem Glanze Athens verbunden waren. Da nun Plinius die Blüthe des Praxiteles in die hundert und vierte Olympiade sezt,[1] so wird er, wie auch beim Phidias der Fall war, diese friedlichen Zeiten, durch welche sich diese Olympiade auszeichnet, im Auge gehabt und sie für den Fortgang der schönen Künste besonders günstig gehalten haben.

§. 120. Dieser Künstler hatte unter vielen andern von den alten Scribenten und Dichtern gepriesenen Statuen auch einen jungen Apollo verfertigt, welcher eine Eidexe tödet und den Alten unter dem Beinamen σαυροκτονος bekañt war;[2] und man kañ nicht ohne Grund annehmen, daß die Figur in Lebensgröße, welche unter Numero 40 dieser Denkmale vorkömt, entweder ein Werk dieses großen Künstlers, oder wenigstens eine Copie ist, in welcher seine Manier auf's Sorgfältigste nachgeahmt worden; so groß ist die Vortreflichkeit dieser Statue, und in diesem Falle könte man sich aus ihr ein Urtheil über den Styl und die Kunst des Praxiteles bilden.

§. 121. Durch diese gegründete Voraussezung bestätigt sich meine kurz vorher in Ansehung der Niobe geäusserte Vermuthung, daß in dem Style des Praxiteles, welcher sich durch eine besondere Gratie unterschied, gewisse Theile wellenförmiger als in dem hohen Style der vorhergehenden Bildhauer sein könten, und zwar besonders die Augen-

1) L. 34. c. 8. sect. 19. princ.

2) [G. d. K. 9 B. 3 K. 15 — 17 §.]

braunen, welche an unserm Apollo nicht wie an den Köpfen der Niobe mit empfindlicher Schärfe angegeben, sondern rundlich und mit Lindigkeit gehalten sind. Man kan ferner hieraus schließen, daß diejenigen Statuen, an welchen die Augenknochen und die Augenbraunen ganz rund und stumpf sind, nach den Zeiten des Praxiteles gearbeitet worden, als die Kunst anfing, bis zur Übertreibung in allem die äusserste Weichlichkeit zu suchen. Zu dieser Art von Arbeiten zähle ich den Meleager im Hofe von Belvedere, welchen man unrichtig Antinous nennet.

§. 122. Kurze Zeit nach Praxiteles machte sich in der Bildhauerei und besonders in Arbeiten von Erzt Lysippus berühmt, dessen großes Verdienst war, die Natur mehr, als seine Vorgänger thaten, nachzuahmen.[1] Er machte in seiner Kunst auf eben die Art Fortschritte, wie man zu unserer Zeit in der Weltweisheit und Arznei weiter gekommen; denn in der Weltweisheit folget man gegenwärtig der Erfahrung und schließet nicht weiter, als das Auge unterscheidet und der Zirkel reichet, und auf solche Weise haben die Menschen in allen Wissenschaften den Anfang gemacht.

§. 123. Wenn Plinius die Blüthe des Lysippus in die hundert und vierzehnte Olympiade sezet, hat er gewiß, so wie es beim Phidias und Praxiteles geschehen ist, seine Absicht auf die damaligen friedlichen Umstände gehabt, indem man diese Olympiade als die Epoche des Friedens betrachten kan.[2] In dem ersten Jahre dieser Olympiade, nachdem Alexander nach Babylon zurükgekommen,

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 6. Meyer.

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. princ. [G. d. K. 10 B. 1 K. 6 §.]

war gleichsam in der ganzen Welt ein vollkommener Friede. [1]) Damals kamen bei diesem Könige die Gesandten unzähliger Völker an, theils um ihm Glük zu wünschen wegen der errungenen Siege, theils um sich ihn durch Geschenke geneigt zu machen, theils auch um die mit ihm geschlossenen Verträge und Bündnisse zu bestätigen. Die Griechen genoßen, nachdem der lezte Funke der alten Eifersucht, welche sie entkräftet hatte, durch die Übermacht der Macedonier, vor welcher sie sich endlich beugen mußten, ausgelöscht war, die Süßigkeit der Freiheit ohne alle Bitterkeit, zwar in einiger Erniedrigung, aber doch in völliger Eintracht. In dieser Ruhe überließen sie sich ihrer natürlichen Neigung zum Müßiggange und zu Lustbarkeiten, [2]) und Sparta selbst ging von der Strenge seiner Gesezе ab; [3]) der Müßiggang füllte die Schulen der Philosophen und die Lustbarkeiten beschäftigten die Phantasie der Dichter und Künstler.

§. 124. Von den Werken des Lysippus ist nichts erhalten; auch nicht zu hoffen, noch etwas von denselben aufzufinden, da sie alle von Erzt gewesen; wir können daher über die Arbeiten dieses Künstlers nur vermittelst der Induction, das heißt; vermittelst der Poesie in Ansehung ihrer innigen Gemeinschaft mit der Kunst, und besonders mit Hülfe der Lustspiele des Menanders, seines Zeitgenossen, urtheilen. [4]) Menander trat mit den ausgesuchtesten Worten, mit dem abgemessensten und wohlklingendsten Versmaße, mit völlig gereinigten Sitten, mit einem feinen attischen Salze, in der Absicht zugleich zu

1) Diod. Sic. l. 17. c. 113.

2) Aristot. polit. l. 7. c. 4.

3) Ibid.

4) [G. d. K. 9 B. 3 K. 30 §.]

belustigen und die Tugenden und weisen Lehren zu empfehlen, auf die Schaubühne, als der erste, dem sich die komische Gratie in ihrer lieblichsten und anmuthigsten Schönheit gezeigt hat. Die Kunst, welche mit der Poesie und Beredsamkeit immer gleichen Schritt hielt, richtete sich wie diese nach dem Geist des Jahrhunderts. So wie man nun ihre Beschaffenheit zu den Zeiten des Phidias aus den kühnen und erhabenen Bildern des Äschylus und des Pindarus und aus der heroischen Hoheit des Sophokles zu erkennen wird im Stande gewesen sein, und so wie der Styl des Praxiteles ohne Zweifel von eben der Gratie und Reinheit, welche man im Xenophon und Plato, den Zeitgenossen beider Künstler bewundert, beseelt war: eben so können wir uns die sicherste Vorstellung von der Kunst des Lysippus aus den Talenten des angeführten Menanders bilden. [1]

§. 125. Ich kan hier eine Statue des Herkules von Marmor, die in dem großherzoglichen Palaste Pitti zu Florenz steht, auf deren Sokel man in griechischen Buchstaben den Namen des Lysippus liest, [2] nicht mit Stillschweigen übergehen; zwar würde ich ihrer nicht erwähnen, weñ sie nicht von einem in diesem Fache unerfahrnen Scribenten als ein wahres Werk dieses Künstlers wäre gepriesen worden. [3] Ich verwerfe diese Meinung nicht aus dem Grunde, weil ich gedachte Inschrift für neu hielte; deñ sie wurde auf dem palatinischen Berge in Rom zugleich mit der Statue ausgegra-

1) [Nur Schade, daß wir von Menanders Werken zu wenig besizen, um uns daraus auch nur das geringste Urtheil auf den Geist der Kunst zu abstrahiren.]

2) [G. d. K. 10 B. 1 K. 10 §.]

3) Maffei raccolta di Statue, alla tav. 49. col. 49.

ben; [1]) aber es ist bekant, daß bei den Alten selbst dergleichen Betrügereien gemacht worden, [2]) und dieses war gewiß bei dieser Statue der Fall, wie man leicht aus der geringen Wissenschaft, wovon sie zeuget, und aus dem Stillschweigen der Scribenten über Arbeiten des Lysippus in Marmor schließen kan; den er beschäftigte sich während der ganzen Zeit seines Lebens, wie oben gesagt worden, mit Arbeiten in Erzt; auch hat der Marchese Maffei bereits bemerkt, daß dieser Name schon vor Alters unterschoben worden. [3])

§. 126. Da ich hier von dem berühmten Komiker Menander geredet habe, so verdient eine sehr schöne sizende Statue in der Villa Negroni, auf deren Sokel der Name ΠΟΣΕΙΔΙΠΠΟΣ eingehauen ist, des Zusammenhangs wegen erwähnt zu werden. In dieser Statue ist das Bildniß eines andern Lustspieldichters vorgestellet, welcher drei Jahre nach dem Menander blühete, und von welchem wir keine andere Nachricht haben, als daß Suidas ohngefähr dreissig seiner Lustspiele kante. [4]) Ich will

1) Montfauc. Diar. Ital. c. 13. p. 180.

2) [Phædri fabul. l. 5. in prolog. G. d. K. a. a. O.]

3) Osserv. lett. t. 1. p. 398.

4) Nicht blos Suidas gedenkt des Posidippus, sondern auch Athenäus, Pollux, Stobäus und Andere, aber eine vollständige Samlung seiner noch vorhandenen Fragmente wird bis jezo vermißt.

Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 3. p. 16 — 21.) hat es sehr wahrscheinlich gemacht, daß die hier erwähnten Statuen, welche man früher unrichtig Sylla und Marius genant, Gegenstüke seien, und jener vermöge der Inschrift wirklich den Posidippus vorstelle, wie zuerst Gronov, und nach ihm Winckelmañ angegeben; Marius aber stimme in den Gesichtszügen mit einem kleinen schildförmigen und eine Inschrift enthaltenden Brustbilde Me-

indessen nicht behaupten, daß diese Statue dem Posidippus während seines Lebens errichtet sei, obgleich sie in Ansehung des Gewandes, an welchem aber in neueren Zeiten die Falten überarbeitet und dadurch stumpf geworden sind, zu den schönsten erhaltenen Statuen gehöret. Eben so wenig hat man auf eine andere gleichfalls sizende Statue dieser Villa geachtet, welche der erwähnten gegenüber steht; woran das Belebte der Falten, oder das Schönste am Gewande, gleich wie an jener weggemeißelt und und verflächt ist.

§. 127. Ein Zeitgenosse des Lysippus war der Edelsteinschneider Pyrgoteles, welchen man in Ansehung seiner Kunst einen Nebenbuhler von jenem nennen kan; den er hatte zugleich mit ihm das besondere Vorrecht, Bildnisse Alexanders des Großen zu verfertigen. [1] Zwei Steine sind bekant mit dem Namen des Pyrgoteles; [2] dieser Name ist aber auf dem einen verdächtig und auf dem andern ist der Betrug eines neueren Steinschneiders in Ansehung eines solchen berühmten Namens gar nicht zweideutig. Der erste Stein ist ein kleines Brustbild von Agathonyx und etwas größer als die Hälfte desselben in dem Kupfer, welches der berühmte Stosch davon bekant gemacht; dieses Brustbild gehöret izo dem erlauchten Hause der Graven von Schönborn. In der Betrachtung aber, die ich über eine Form desselben von Wachs in dem stoschischen Museo und über das Kupfer gemacht habe,

nanders überein, welches vormals in der Farnesina gestanden. Meyer.

1) [Plin. l. 37. c. 1. sect. 4. l. 7. c. 37. sect. 38. Horat. epist. II. 1. 240. Und Apelles durfte ihn malen.]

2) Stosch pierr. gravées, pl. 55. 56. [G. d. K. a. a. O. 18 §.]

sind mir zwei Zweifel entstanden, und zwar der erste über den Namen selbst, welcher im Nominativo eingeschnitten steht, wider den Gebrauch der alten Steinschneider, die ihren Namen im Genitivo auf ihre Arbeiten sezten, so daß anstatt ΠΥΡΓΟΤΕΛΗΣ, hätte ΠΥΡΓΟΤΕΛΟΥΣ stehen sollen. Der zweite Zweifel ist mir erwachsen über das Bildniß selbst, welches einem Herkules, aber keinem Alexander, ähnlich sieht; und dieses ist offenbar nicht allein aus den Bakenhaaren, die von den Schläfen heruntergehen und einen Theil der Wangen bekleiden, als welches sich an keinem Bilde dieses Königs findet, sondern auch in den Haaren über der Stirn, welche kurz und kraus sind nach Art der Haare des Herkules, da hingegen die an Köpfen Alexanders, sich mit einer nachläßigen Großheit von der Stirn erheben nach Art der obern Haare Jupiters, wie man sowohl an einem Kopfe Alexanders im Museo Capitolino, den ich unter Numero 175 dieses Werkes beibringe, als auch an allen andern Bildnissen desselben bemerket;[1]) und dadurch wächst der Verdacht gegen das Alter des Namens auf diesem Stein noch mehr; daher man sagen könte, er sei von jemand eingeschnitten, welcher den Kopf des Herkules in den Kopf Alexanders verändern wollen, um den Werth des Brustbildes durch den Namen eines so berühmten Steinschneiders und dessen Vorrecht zur Verfertigung der Bildnisse dieses Königs zu erhöhen.

§. 128. Der zweite Stein ist erhoben geschnitten und auch von dem Herrn von Stosch bekant gemacht. Man sieht auf demselben das Bildniß eines betagten Mannes, aber ohne Bart, mit dem Namen ΦΩΚΙΩΝΟC auf der einen Seite; und auf

1) [G. d. K. 10 B. 1 K. 10 §. Note.]

dem untern Rande der Brust lieset man ΠΥΡΓΟ-ΤΕΛΗΣ ΕΠΟΙΕΙ. Hier wird der Betrug offenbar durch die verschiedene Form der Buchstaben in der einen und der andern Umschrift, weil in der einen das Sigma rund ist, das heisset, so gestaltet: C, und in der andern spizige Winkel hat, das ist, in seiner gewöhnlichen Form: Σ. Überdem ist das Epsilon rund gezogen: Ε, in welcher Form dieser Buchstabe zu Alexanders des Großen Zeiten noch nicht bekant war, und endlich ist es ungewöhnlich, den Namen eines Steinschneiders, statt des absoluten Genitivus, im Nominativo und mit dem Zusaze des Worts ΕΠΟΙΕΙ auf geschnittenen Steinen zu lesen.

§. 129. Man könte hier einen zerstümmelten tief geschnittenen Stein im Museo des Herrn Ritters Vettori zu Rom entgegensezen, wo man an den mit Rüstung bewafneten Beinen einer verstümmelten Figur die Umschrift sieht: ..... ΙΝΤΟCΑΛΕΞΑ.... ΕΠΟΙΕΙ, das ist: Quintus, Alexanders Sohn, hat es gemacht.[1]) Aber dieses Beispiel, welches einzig ist, kan, selbst wen noch so viele Beispiele dieser Art auf geschnittenen Steinen gefunden würden, meine Behauptung nicht schwächen, da diese nicht auf die Arbeiten späterer Zeiten, wo die Künstler, je schlechter sie waren, desto mehr durch eine solche Verlängerung ihres Namens ein Ansehen suchten, sondern vielmehr auf die geschnittenen Steine der Künstler geht, welche schon in alten Zeiten berühmt waren, und es auch in unsern Tagen sind.

§. 130. Der Kopf stellt übrigens nicht den berühmten Athenienser Phocion vor, dessen Namen er trägt; und dieser Name muß vielmehr den Steinschneider anzeigen; den so wie die Namen der Gottheiten insgemein nicht unter ihre Bildnisse gesezt

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 13 Abth. 919 Num.]

wurden, weil sie allen bekañt waren, [1]) eben so war es wenigstens bei den geschnittenen Steinen nicht gewöhnlich, die Köpfe berühmter Personen mit ihren Namen zu bezeichnen.

§. 131. Ferner weiß man, daß ähnliche Betrügereien schon in den alten Zeiten begangen wurden. Einige ließen, um den Werth irgend einer Statue zu erhöhen, den Namen des Praxiteles einhauen, [2]) so wie es erhobene Werke in Silber gab mit dem falschen Namen des berühmten Myron. Betrügereien dieser Art waren auch in der Literatur üblich; und es erschienen, da die Ptolemäer und die Könige von Pergamus in Vergrößerung ihrer Bibliotheken wetteiferten, unterschobene Schriften aller Art unter dem falschen Namen berühmter Autoren. [3])

§. 132. Und hier können wir uns nicht ohne Grund über das Stillschweigen des Plinius beklagen, welcher das Zeitalter so vieler Künstler bestimmet, deren Namen für uns nach dem Verluste ihrer Werke weniger wichtig sind, aber nicht angemerket hat, wañ Agesander, Polydorus und Athenodorus lebten. Sie waren aus der Insel Rhodus gebürtig und die Meister der Statue des Laokoon, eines Werks, das, nach dem Urtheile des Plinius, allen Werken der Bildhauerei und Malerei vorgezogen werden muß. [4]) Da Maffei fand, daß Plinius einen Bildhauer, mit Namen Athenodorus aufführte, als einen Schüler des berühmten Polykletus, welcher in der sieben und acht-

1) Dion. Chrysost. orat. 31. p. 338.

2) Phædri fabul. l. 5. in prolog. [G. d. K. a. a. O.]

3) Bentley's dissert. upon the epist. of Phalar. p. 13.

4) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 11.

tigsten Olympiade blühete: so hielt er ihn für einen der Künstler des Laokoon, und sezte ihn samt seinen Gehülfen ohne irgend einen Grund in die folgende Olympiade; [1]) Richardson ist ihm hierin mit dem größten Vertrauen gefolgt. Aber es läßt sich nichts anderes mit Gewißheit und Sicherheit behaupten, als daß Athenodorus ein Sohn Agesanders war, wie die nachfolgende Inschrift an einem Fußgestelle von grauem Marmor lehret, das von einer nicht mehr vorhandenen Statue übrig geblieben ist:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ. [2])

§. 133. Dieses Fußgestelle, welchem vor Alters eine Statue von weissem Marmor eingefugt war, ist durch Seine Eminenz den Herrn Cardinal Alexander Albani, in dessen Villa es sich izo befindet, mit andern Altertümern zu Porto d'Anzio ausgegraben worden; von der Statue aber konte man nichts als ein Stük des Gewandes finden.

§. 134. Da auf diese Art bewiesen ist, daß Athenodorus aus Rhodus ein Sohn Agesanders gewesen, so scheinet es wahrscheinlich, daß dieser auch der Vater des Polydorus war; und folglich ließe sich annehmen, daß ein Werk, welches den Vater mit zwei Söhnen vorstellet, von Agesander mit seinen Söhnen gearbeitet worden, und die Hauptfigur, als die schwierigste, von dem Vater selbst verfertigt sei. [3])

§. 135. Weñ wir bei dem Mangel weiterer Nachrichten zu untersuchen wünschen, ob man eine Sta-

1) Raccolta di Stat. tav. 1.

2) [G. d. K. a. a. O. 11 §. und die Beilage II. u. III.]

3) [G. d. K. a. a. O. Note.]

tue von solcher hohen Vortreflichkeit dem Jahrhundert des Lysippus zueignen könne, so wollen wir uns besonders auf das oben angeführte Urtheil des Plinius berufen, weil dieser Scribent nicht gewagt hätte, die Statue jedem andern Werke der Bildhauerei und Malerei vorzuziehen, weñ die Künstler derselben nicht aus dem Jahrhundert der schönsten Blüthe der Kunst gewesen wären, zumal, da die leidenschaftliche Vorliebe für das Altertum zu den Zeiten des Plinius nicht weniger groß war als in unsern Tagen. Ein übrigens scharfsinniger und gelehrter Schriftsteller in Deutschland könte mir hier den Einwurf machen, daß die Statue des Laokoon, welcher Plinius so große Lobsprüche beilegt, seiner Meinung zufolge erst nach der Zeit des Virgilius verfertigt sei. [1] Allein das weit frühere Alter der Statue erhellet deutlich aus der Form der Buchstaben in der kurz vorher angeführten Inschrift, und am meisten aus der Arbeit selbst, welche bei einer Vergleichung mit den ältesten und vollkommensten noch vorhandenen Werken, besonders weñ man die Köpfe der beiden Söhne betrachtet, einen und denselben Styl mit den Köpfen der Ringer in Florenz zu haben scheinen. [2] Und diese Ringer sind Söhne der Niobe, wie ich bei Numero 89 der Denkmale dieses Werks zu beweisen hoffe.

§. 136. Mit mehr Grunde kañ man in die Zeiten der Kaiser das erhobene Werk sezen, welches die Aussöhnung des Herkules vorstellt, [3] und von dem sehr gelehrten Pater Eduard Corsini mit großem Scharfsinne und vieler Keñtniß erklärt worden. Dieser Scribent sezet das Werk wegen der angeblichen Vor-

1) [Lessing. — G. d. K. a. a. O. und die Beilagen.]

2) [G. d. K. 9 B. 2 K. 28 §. u. 9 B. 3 K. 19 §. Note.]

3) [G. d. K. 7 B. 1 K. 5 §.]

treflichkeit der Arbeit in die Zeit kurz nach Alexander dem Großen, ehe noch Quintus Flaminius die Griechen für unabhängig von den Römern erklärte; [1]) allein Corsini würde anders geurtheilet haben, wen er den Marmor selbst gesehen. Er bildete sein Urtheil nach der Zeichnung des Kupfers und bei der Voraussezung, daß der dorische Dialekt, in welchem die Inschrift abgefaßt ist, ein Kenzeichen des hohen Altertums sei, konte die gewöhnliche Vorliebe der Gelehrten für die Gegenstände ihrer mühseligen Forschungen den Werth dieses Marmors in seinen Augen leicht über Verdienst vergrößern.

§. 137. Wie wir ohne Nachricht sind über die Zeit der Künstler des Laokoon, eben so wenig wissen wir, wan Apollonius und Tauriskus blühten, die Meister des Werks, das unter dem Namen des farnesischen Ochsen bekant ist. Plinius gibt nur allein das Vaterland des Tauriskus, die Stadt Tralles in Cilicien an, [2]) und meldet zugleich, das ganze Werk sei aus einem einzigen Marmorbloke gehauen und aus der Insel Rhodus nach Rom gebracht worden. Er berichtet ferner, daß in der Inschrift des Namens der Künstler nebst ihrem Vater Artemidorus auch ihr Meister Menekrates angezeigt worden, so aber, daß diese Künstler unentschieden gelassen, welchen von beiden sie als ihren wahren Vater erkant, den, der ihnen das Leben gegeben, oder aber ihren Vater in der Kunst. Diese Inschrift ist nicht mehr vorhanden, der sichtbarste Ort aber, wo sie eingehauen gewesen sein wird, ist der Stam eines Baums, welcher der Statue des Zethus zur Stüze dienet und an welchem man die

1) Corsini Expiat. Hercul. p. 33. p. 43.

2) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.

Inschrift nicht mehr sieht, weil er größtentheils neu ist, so wie der meiste Theil der Figuren selbst.

§. 138. Das Gegentheil wird von den meisten Autoren vorgegeben, und, wie ich mir vorstelle, aus einem Mißverstande der Nachricht Vasaris.[1] Es ist wahr, dieser Scribent sagt in dem Leben des Michel Angelo Buonarroti, daß dieses Werk aus einem einzigen Steine und ohne Stüke gearbeitet worden; aber er hat sagen wollen, wie der Augenschein beweiset, daß dasselbe vor Alters ohne Stüke bestanden, und nicht, daß es ohne Mangel irgend eines Stüks bei der Entdekung ausgegraben worden, wie man aus seinen Worten schließen will.[2] Eben daher, und weil man nicht gewußt hat, das Neue von dem Alten zu unterscheiden, ist das unerfahrne Urtheil desjenigen entstanden, welcher dieses Werk des Meißels eines griechischen Künstlers nicht würdig geachtet, und es für eine Arbeit der römischen Schule gehalten hat.[3] Die Ergänzungen, von einem gewissen Battista Bianchi aus Mailand gemacht und in dem Style seiner Zeit, das ist: ohne die mindeste Kentniß des Altertums, sind an der Figur der Dirce, die an den Ochsen gebunden ist, der Kopf und die Brust bis auf den Nabel, nebst beiden Armen, wie auch der Kopf und die Arme der Antiope; an den Statuen des Amphion und Zethus ist blos der Rumpf alt, und an beiden nur ein Bein; an dem Ochsen sind die Beine und der Strik neu. Was hier alt ist, als die Figur der Antiope, den Kopf ausgenommen, und der sizende

1) Vite de' più eccell. pittori. Vita di Michelang. t. 6. part. 6. p. 264.

2) Maffei raccolta di Statue tav. 48. Caylus de la sculpt. anc. Academ. des Inscript. t. 25. Mém. p. 325.

3) Ficoroni le Singol. di Roma mod. c. 7. p. 44.

Knabe, welcher erschroken ist über die grausame Strafe der Dirce, und nicht Lykus, ihren Gemahl vorstellen kan, wie Jakob Gronov sich eingebildet,[1] kan demjenigen, welcher einigen Geschmak des Schönen hat, womit die Werke der alten Kunst begabt sind, den Irrtum benehmen, und die rühmliche Meldung gedachter Künstler beim Plinius rechtfertigen. Der Styl an dem Kopfe des Knaben ist dem an den Köpfen der Söhne des Laokoon ähnlich. Die große Fertigkeit und Feinheit des Meißels erscheint in den Nebensachen und der geflochtene Dekelkorb (cista mystica), welcher von Epheu bedekt und umgeben, ist und unter der Dirce steht, um in ihr eine Bakchantin anzudeuten,[2] ist dergestalt geendigt und auf das Feinste ausgearbeitet, als immer jemand hätte leisten können, der in diesem Korbe allein eine Probe seiner Geschiklichkeit geben wollen. Über den Korb ist die Chlamys des Amphion geworfen, welche wegen der Mannigfaltigkeit der Falten, und wegen der Arbeit in den schattenden Vertiefungen derselben von unsern Künstlern für eines der schönsten Muster in dieser Art gehalten werden muß. Der Knopf, welchen man deutlich an diesem Gewande sieht, beweiset, daß es, wie ich sagte, eine Chlamys ist; den ohne diesen Knopf könte man es für ein Tuch halten, das bestimt sei, den Korb zu bedeken. Solche Körbe nante man σπυρίδες.[3]

§. 139. Mit den unmittelbaren Nachfolgern des Lysippus und Apelles hörte, wie Plinius sagt, in der hundert und zwanzigsten Olympiade die Kunst auf, das heißt: sie gerieth in Verfall.[4] Pli-

1) Thesaur. Antiq. Græc. t. 1.
2) Hygin. fab. 7.
3) [Hesych. v. σπυρίδες. Nicht heilige Körbe, sondern Deken für solche Körbe nent dieses Wort.]
4) L. 34. c. 8. sect. 19. princ. [G. d. K. 10 B. 1 K. 25 §.]

nius will dieses nur in Bezug auf Griechenland verstanden wissen, weil er selbst hinzufüget, daß die Kunst in der hundert und fünf und funfzigsten, oder hundert und fünf und vierzigsten Olympiade neues Leben bekam, wie ich in der Folge zeigen werde. Nach dem Tode Alexanders des Großen befand sich Griechenland in einem bedauernswürdigen Zustande; es war verarmt durch die großen Schazungen und durch die unaufhörlichen Kriege verheert. Die Athenienser wurden vom Demetrius Poliorcetes gezwungen, sich so harten Bedingungen zu unterwerfen, daß sie ihnen eine wirkliche Knechtschaft schienen.[1]) Auch die herabgewürdigte Kunst seufzete unter dem allgemeinen Druk, welchen die griechische Freiheit erduldete, bis endlich die Seleuciden die Kunst nach Asien riefen, großmüthig beschüzten und beförderten. An ihrem Hofe blühte sie mit so glüklichem Erfolge, daß die dortigen Künstler denen, die in Griechenland geblieben waren, den Vorzug streitig macheten;[2]) und um diese Zeit war Hermokles von der Insel Rhodus berühmt, welcher die Statue des wegen seiner Schönheit gepriesenen Kombabus machte.[3])

§. 140. Auch Ägypten wurde um jene Zeit der Sammelplaz berühmter Männer aller Art, welche aus Griechenland dorthin geflüchtet waren; die Kunst der Griechen, welche von Ptolemäus Soter, dem ersten Könige nach Alexander dem Großen, in das Land der Ägypter gerufen und mit Freigebigkeit aufgenommen worden,[4]) verpflanzte sich nach

1) Dicæarch. geogr. p. 168.

2) Theophrasti charact. c. ult. [G. d. K. 10 B. 2 K. 23 §. Note.]

3) Lucian. de Dea Syria c. 26.

4) Pausan. l. 1. c. 8. Wesseling. ad Diod. Sic. l. 20. c. 100. Meyer.

Alexandria, und Apelles selbst flüchtete sich zu diesem Könige.[1])

§. 141. Unter den Ptolemäern und zwar den erstern, scheinen einige Köpfe und Bruchstüke, die mit erstaunlicher Kunst aus Basalt gehauen sind, gearbeitet zu sein; den es ist gar nicht wahrscheinlich, daß vor oder nach der angegebnen Zeit dieser Stein und zwar der von grünlicher Farbe, welchen man für ein ägyptisches Erzeugniß hält, aus Ägypten nach Griechenland gebracht und daselbst verarbeitet worden. Unter mehreren andern Köpfen, die aus dieser Steinart von den Griechen verfertigt sind, nenne ich besonders zwei; der eine, welchen ich selbst besize, ist aus dem härtesten schwärzlichen Basalt; der andere von grünlichem Basalt befindet sich in dem Museo des Herrn Ritters von Breteuil, bevollmächtigten Gesandten des Maltheserordens bei dem heiligen Stuhle. Diese beiden Köpfe scheinen von einem und demselben Künstler gearbeitet zu sein und ihr Styl komt mit jenem der Zeiten, von welchen hier die Rede ist, ganz überein; daher nicht zu glauben ist, daß sie aus der Periode der Kaiser sein könten, welche als Herren von Ägypten alle Arten von Stein nach Rom kommen ließen; viel weniger gestatten die Pankratiastenohren des Kopfes aus grünlichem Basalte dieses anzunehmen; den man weiß nicht, daß zur Zeit der Kaiser den athletischen Siegern in öffentlichen Spielen der Griechen Statuen errichtet worden.

§. 142. Aus diesen wahrscheinlichen Gründen glaube ich, daß dieser lezte Kopf, welcher ehemals einer Statue, wie sich deutlich zeigt, eingefugt war, das Bild irgend eines alexandrischen Siegers in den großen griechischen Spielen sein könne, und daß ihm diese Statue in seinem Vaterlande errichtet gewesen,

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 14. Meyer.

den es war nichts Ungewöhnliches, daß jenen Siegern eine solche Ehre nicht nur selbst an dem Orte der Spiele, sondern auch in ihrem Vaterlande widerfuhr.[1] Doch die Ohren beweisen, daß der erwähnte Kopf nicht, wie man vermuthen könte, einen von den Siegern vorstelle, mit deren Namen die Olympiade, in welcher sie den Preis erhielten, bezeichnet wurde, weil diese höchste Ehre unter den Griechen nur denen ertheilet wurde, die in dem Stadium, das ist: in dem Wettrennen zu Wagen, den Sieg errangen.[2] Sieger von diesem höchsten Preise finden sich in den Fastis der Olympiaden unter den ersten Ptolemäern vier aus Alexandria in Ägypten: Perigenes in der hundert und sechs und zwanzigsten Olympiade, Ammonius in der hundert und dreissigsten, Demetrius in der hundert und sieben und dreissigsten, und Krates in der hundert und ein und vierzigsten Olympiade.[3] In unserm Kopfe ist also keiner von diesen, sondern ein alexandrinischer sogenannter Pankratiast abgebildet. Da nun Kleozenus aus Alexandrien als Ringer in den olympischen Spielen den Sieg in der hundert und fünf und dreissigsten Olympiade erhielt,[4] und Phädimus aus eben der Stadt als Pankratiast in der hundert und fünf und vierzigsten Olympiade: so läßt sich vermuthen, daß der Kopf von grünlichem Basalte mit den Pankratiastenohren das Bild eines von beiden sei.[5] Da ferner glaublich ist, daß die Stadt Alexandria den

1) Plutarch. apophth. 314. [G. d. K. 10 B. 2 K. 26–27 §. Note.]

2) [G. d. K. a. a. O. Note.]

3) Ολυμπιαδων αναγραφη in Euseb. chronic. p. 331. 332. 333. [G. d. K. a. a. O.]

4) [Ebendas.]

5) [Ebendas.]

ersten unter ihren Bürgern, durch dessen Sieg im Ringen bei den olympischen Spielen sie geehrt worden, mit irgend eine Statue wird belohnet haben: so wird auch dieselbe in Alexandria merkwürdig gewesen sein, und sie könte, da der Kaiser Claudius Statuen aus Porphyr, die von Griechen in diesen Zeiten gearbeitet waren, aus Ägypten nach Rom kommen ließ, zugleich mit andern Kunstdenkmalen weggeführt worden sein. [1])

§. 143. Der andere Kopf von schwärzlichem Basalt, den ich selbst besize, ist ein Bildniß, wie aus den Gesichtszügen deutlich erhellet, und es läßt sich vermuthen, daß derselbe ebenfalls einen alexandrinischen Sieger in den olympischen Spielen vorstelle. Da aber die Ohren von der gewöhnlichen Form sind, so würde folgen, daß die Statue, von welcher dieser Kopf ist, einen Überwinder in dem Wettlaufe zu Wagen und zwar einen von den vier ersten kurz vorher erwähnten vorstelle.

§. 144. Nicht weniger als jene beiden Köpfe verdienet unter den Denkmalen dieser Epoche ein weiblicher Kopf in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani erwähnt zu werden: er ist ebenfalls von grünlichem Basalt und auf eine alte bekleidete Brust von Porphyr gesezt. Dieser Kopf scheinet in der lebhaften Schärfe der Augenbraunen, welche auch an den zwei angeführten Köpfen sehr empfindlich und lebhaft angedeutet sind, ein Kenzeichen weit entfernterer Zeiten zu haben. Seine erhabene Schönheit könte uns das Bild irgend einer Göttin anzeigen; da er aber ohne Diadema und ohne Hauptbinde ist, so wird die Vermuthung ungewiß; man könte ihn vielleicht richtiger für ein Bildniß der ägyptischen Königinen, Arsinoe oder Be-

1) Plin. l. 36. c. 7. sect. 11.

renice halten, die wegen ihrer Schönheit berühmt waren. Zu diesen Köpfen kan man noch den sehr schönen Sturz einer Statue aus schwärzlichem Basalt in der Villa Medici gesellen, welcher ebenfalls nicht in Griechenland sondern in Ägypten muß gearbeitet sein. [1])

§. 145. Ehe ich aus Ägypten nach Griechenland zurükkehre, muß ich dem Leser berichten, daß alle die Statuen und Köpfe, welche unter dem Namen irgend eines Ptolemäers bekant sind, nichts mit diesen Königen gemein haben. Den blos die auf gewisse Art gelokten Haare an ihren Bildnissen auf Münzen, welche mit den Haaren an den erwähnten Figuren Ähnlichkeit haben, sind der einzige Bestimmungsgrund gewesen, ihnen solche Namen beizulegen. Der seltenste unter diesen Köpfen, und zwar von Erzt, findet sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. [2])

§. 146. Bald darauf, nachdem die Kunst mit ihren Vorzügen aus Griechenland in andere Länder geflohen war, sprossete unter den Griechen aus dem Stam der alten Freiheit ein neuer Keim hervor, durch die Verbindung einiger kaum bekanten Städte, welche in der hundert und vier und zwanzigsten Olympiade geschlossen wurde. [3]) Diese Vereinigung war der Grund und der Anfang zu dem berühmten achäischen Bunde; es wurden neue Gesetze entworfen, und eine neue Form der Regirung angeordnet, gegen welche sich die Ätolier und Spartaner vergebens auflehnten; den die Achäer gingen in den Kampf als muthige Vertheidiger der Freiheit und die lezten Helden der Griechen, Aratus und Phi

1) [G. d. K. 7 B. 1 K. 22 §.]

2) [G. d. K. 7 B. 2 K. 21 §.]

3) Polyb. l. 2. c. 41.

lopömenes, von welchen dieser kaum das zwanzigste Jahr seines Alters erreicht hatte, traten an ihre Spize.[1])

§. 147. Bei dieser Gährung der Eifersucht zwischen der einen und der andern Partei brach die Erbitterung bald in einen offenbaren Krieg aus, in welchem beide Theile gleichsam wetteiferten, die schönen Künste und die bis dahin hervorgebrachten Kunstwerke aus Griechenland gänzlich zu verbannen, indem man die Tempel in Brand stekte und die Statuen zerschlug.[2]) Endlich nahmen die Atolier, um den Achäern die Spize zu bieten, ihre Zuflucht zu den Römern, die damals zuerst ihren Fuß auf den griechischen Boden sezten. Da aber die Achäer, welche sich mit den Macedoniern vereinigten, durch Philopömenes einen Sieg wider die Atolier und ihre Bundesgenossen erfochten hatten, traten die Römer, nachdem sie besser von den Umständen in Griechenland unterrichtet waren, von denen ab, welche sie gerufen hatten, zogen die Achäer an sich, schloßen ein Bündniß mit ihnen, eroberten Korinth und schlugen den König Philippus von Macedonien.

§. 148. Dieser Sieg wirkte einen berühmten Frieden, in welchem sich dieser König der Entscheidung der Römer unterwarf, und alle eingenommenen Städte in Griechenland abtrat.[3]) Damals erklärte der römische Consul Quintus Flaminius bei Gelegenheit der zu Korinth gefeierten isthmischen Spiele alle Griechen für freie Leute und dieses ist eine der merkwürdigsten Epochen in der griechischen Ge-

1) [G. d. K. 10 B. 2 K. 36 §.]

2) Polyb. l. 4. p. 326. p. 331. [G. d. K. a. a. O. 37 §.]

3) Polyb. Excerpt. legat. n. 9. p. 795. Liv. l. 33. c. 30.

schichte und Kunst.[1]) Dieses geschah in der hundert und fünf und vierzigsten Olympiade, hundert und vier und neunzig Jahre vor der christlichen Zeitrechnung.[2]) Den Griechen wurde ihre Freiheit auch durch den Paulus Amilius bestätigt; daher scheint Plinius, wenn er von dem Wiederaufblühen der Kunst um diese Zeit spricht, diese Olympiade, und nicht, wie im Texte steht, die hundert und fünf und funfzigste im Sinne gehabt zu haben;[3]) denn die Römer kehrten in der zulezt genannten Olympiade als Feinde nach Griechenland zurük, wie wir späterhin sehen werden, und die Künste können sich nicht ohne Ruhe und Wohlstand in einem Lande erheben.

§. 149. In diesem neuen Glanze der Kunst, das heißt: zwischen der hundert und fünf und vierzigsten und der hundert und fünf und funfzigsten Olympiade blüheten Kallistratus, Athenäus, Polykles, der Meister eines berühmten Hermaphroditen,[4]) und Metrodorus, der Maler und Philosoph;[5]) und es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Hermaphrodit in der Villa Borghese ein Werk eben dieses

1) Liv. l. 33. c. 32. Meyer.

2) Richtiger 198 Jahre vor derselben. Meyer.

3) L. 34. c. 8. sect. 19. princ. [G. d. K. 10 B. 3 K. 13 §. Note.]

4) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. princ. et n. 20.

F. G. Welker, über die Hermaphroditen der alten Kunst, in den Studien von Daub und Creuzer, 4 B. S. 169, macht diesen Polykles, zum Zeitgenossen des Skopas und Praxiteles; wir möchten, geleitet durch das Zeugniß des Plinius und Pausanias, zwei oder gar drei verschiedene Künstler dieses Namens annehmen, und den erwähnten zu den Künstlern der 155 Olympiade zählen. Meyer.

5) Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 30.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Polykles sei.[1]) Ein Zeitgenosse dieser Künstler scheint auch Apollonius gewesen zu sein, Nestors Sohn aus Athen, und Meister der Statue des Herkules, von welcher uns der berühmte Sturz im Hofe des Belvedere übrig geblieben;[2]) wenigstens kan man auf diese Zeit schließen aus der Form der Buchstaben in dem Namen dieses Künstlers an dem Fußgestelle der eben genanten Statue. Den der Buchstabe Omega: Ω, hat in dieser Inschrift fast die Form des Cursivbuchstaben: ω, und das also geformte Omega erscheint zuerst auf Münzen der Könige in Syrien, und in der Inschrift des Gefäßes von Mithridates im Museo Capitolino, in dem Worte ΔΙΑCΩΖΕ. Man liest in dieser Inschrift vor dem Worte ΔΙΑCΩΖΕ das Wort ΕϽΦΑ, welches auf mehrere Arten erklärt worden, wie Pater Corsini in einer Abhandlung über eben dieses Gefäß zeiget;[3]) daher es dem Leser nicht unangenehm sein wird, wen ich im Vorbeigehen bemerke, daß ich in der Geschichte der Kunst eine andere Erklärung versucht habe, welche vielleicht auch haltbar sein könte.[4]) Ich glaube nämlich, daß ευφα ein um zwei Sylben abgekürztes Adjectiv sei, und man lesen müße ευφαλαρον. Dieses mit dem Worte διασωζε verbunden, würde heissen: Bewahre es rein und glänzend, und sich auf denjenigen beziehen, welcher über das vom Mithridates gegründete Gymnasium, wo jenes Gefäß war, die Aufsicht hatte.[5]) Diese Bedeutung kan das Wort ευφαλαρος haben,

1) [G. d. K. 4 B. 2 K. 39 §.]

2) [G. d. K. 10 B. 3 K. 17 §.]

3) Corsini Diss. de cratere aheneo Mithridatis regis Ponti, p. 8.

4) [10 B. 3 K. 15.]

5) Polyb. l. 5. p. 429.

da es von glänzendem metallenen Pferdegeschirr gebraucht wird.[1])

§. 150. Indem ich aber auf die Zeit Rükficht nehme, in welcher das Omega sich allmählig der Form der Cursivschrift näherte, so glaube ich, daß der Sturz im Belvedere weder vor, noch unmittelbar nach Alexander dem Großen gearbeitet sein könne, sondern daß sein Alter in die Zeiten, von welchen hier die Rede ist, und zwar in die hundert und fünf und vierzigste Olympiade zu sezen sei, als die Kunst unter den Griechen zugleich mit der Freiheit wieder aufblühete.

§. 151. Indessen war der Genuß dieser Freiheit von kurzer Dauer, weil die Griechen dieselbe nicht zu benuzen wußten; von Natur unruhig bewiesen sie sich den Römern abgeneigt, und diese schöpften zu großen Argwohn aus dem noch bestehenden achäischen Bunde. Da nun die Römer durch den Metellus vergebens gesucht hatten, für immer in ein gutes Vernehmen mit den Griechen zu treten, schikten sie nach dem Siege über den Perseus, den lezten König in Macedonien, und nach Eroberung seines Reichs den Lucius Mummius mit einem andern Heere nach Griechenland. Dieser kämpfte mit den Griechen bei Korinth, schlug sie, eroberte diese Stadt, das Haupt des achäischen Bundes, und zerstörte dieselbe. Dieses geschah in eben dem Jahre, in welchem Karthago ein gleiches Schikfal erfuhr.[2])

§. 152. Durch die Plünderung von Korinth kamen die ersten Werke der griechischen Kunst nach Rom, und Mummius ließ sie bei seinem Triumphzuge sehen. Sie gefielen den Römern so sehr, daß diese von izo nicht aufhörten, viele Städte Griechenlands

1) Hesych. v. φαλαρα, ενφαλαρα.

2) [G. d. K. a. a. O. 20 §. Note.]

zu berauben. Marcus Scaurus als Ädilis nahm der Stadt Sicyon, wegen rükständiger Schulden an die Staatskasse in Rom, alle ihre Gemälde aus Tempeln und öffentlichen Gebäuden, und sie dienten ihm zur Auszierung seines prächtigen Theaters, welches er auf einige Tage bauen ließ für die von ihm als Ädilis zu gebenden Spiele.[1] Gemälde samt der Mauer wurden fortgeschlept und so nach Rom gebracht, welche Gewaltthätigkeit die Ädiles Muräna und Varro in Sparta verübten.[2] Da auf diese Weise allen Räubereien Thür' und Riegel geöfnet und die griechischen Städte der Willkür ihrer Überwinder ausgesezt waren, entsagten sie der alten Gewohnheit auf öffentliche Kunstwerke Ausgaben zu verwenden, und die Künstler, denen die Mittel zur Ausübung ihres Fachs fehlten, verließen ihr Vaterland, um sich anderswo ein besseres Loos zu suchen.

§. 153. Wenig verschieden war das Schikfal der Kunst in Ägypten und Asien. Aus Ägypten gingen fast alle Gelehrte und Künstler bei der grausamen Verfolgung, welche Ptolemäus Physkon, der siebente König, nach seiner Rükkehr in das Reich, welches er verlassen mußte, wider die Stadt Alexandria ausübte;[3] auf diese Art machte Physkon das zweite Jahr seiner Regirung, welches in die hundert und acht und funfzigste Olympiade fällt, merkwürdig.

§. 154. Bei dieser Unterdrükung, welche die griechische Kunst erlitt, war ihr lezter Beschüzer König Antiochus, der Vierte dieses Namens, der

1) Plin. l. 34. c. 7. sect. 17. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 24. l. 36. c. 15. sect 24. n. 7. Meyer.

2) Id. l. 35. c. 14. sect. 49.

3) Athen. l. 4. c. 25. Justin. l. 38. c. 8. Excerpt. ax Diodor. p. 593 — 594.

Sohn Antiochus des Großen, und Nachfolger seines ältern Bruders Seleukus in der Regirung. Er liebte und beschüzte die Kunst so sehr, daß die Unterredung mit den Künstlern seine vornehmste Beschäftigung war. [1]) Aber nach dem Siege der Römer über Antiochus den Großen bei Magnesia, in der hundert und sieben und funfzigsten Olympiade, kam alles Land, das die Seleuciden in Kleinasien und Phrygien besessen hatten, in die Gewalt der Sieger, und das Gebirge Taurus wurde als Gränze zwischen beiden Reichen festgesezt. [2]) Die Gemeinschaft mit den Griechen war dadurch gleichsam abgeschnitten und jenseit des Gebirges war nicht das Land, wo die Griechen ihrer Kunst pflegen koñten. Die Kunst wurde hierauf von den Königen von Bithynien und Pergamus in Kleinasien aufgenommen und zugleich mit den Wissenschaften von ihnen beschüzet; auch gegen die Städte Griechenlands bewiesen sie sich freigebig und Sicyon bezeugte dem König Eumenes ihre Dankbarkeit für seine Verdienste durch eine kolossale Statue, welche sie ihm errichtet hat. [3])

§. 155. Endlich nach dem Tod des Königs Attalus von Pergamus, welcher den römischen Senat zu seinem Erben erklärte, und nach den Verheerungen und Verwüstungen des Lucius Sylla in Athen,

1) Athen. l. 5. c. 4—5.

2) Polyb. l. 22. c. 25—26.

Der Autor hat hier die Begebenheiten wunderlich zusammengestellt; die Schlacht bei Magnesia wurde gegen Antiochus den Großen geliefert, und daher früher, als Antiochus Epiphanes zur Regirung kam; auch fällt diese Schlacht nicht in die 157, sondern in die 147 Olympiade. Meyer.

3) Polyb. l. 17. c. 16.

Nicht dem Eumenes, sondern Attalus dem Ersten. Meyer.

wo er den piräeischen Hafen nebst allen zum Seewesen gehörigen Gebäuden niederriß,[1]) und sogar die Säulen aus dem Tempel des olympischen Jupiters wegnahm:[2]) war die Kunst unter den Griechen in der äussersten Noth und fast ohne Hofnung, jemals wieder empor zu kommen. Ja, die Stadt Athen wurde, weil sie mit dem Marcus Antonius gehalten hatte, kurze Zeit hernach, um ihre Erniedrigung zu vollenden, aller ihrer vorzüglichen Rechte vom Augustus beraubt.[3])

§. 156. Ganz Griechenland war wie Athen von seinem alten Glanze herabgesunken und allenthalben erblikte man traurige Spuren der Zerstörung und Wuth. Theben lag wüst und öde;[4]) Sparta war von Einwohnern entblößt;[5]) und von Mycenä nur noch der Name übrig.[6]) Drei der berühmtesten und reichsten Tempel der Griechen, der des Apollo zu Delphi, des Asklapius zu Epidaurus, und des Jupiters zu Elis, waren vom Sylla ausgeplündert.[7]) Großgriechenland war in eben so klägliche Umstände gesezt, und von so vielen mächtigen und berühmten Städten waren zu Anfang der römischen Monarchie nur Tarent und Brundusium in einiger Blüthe.[8]) In Sicilien sah man von dem Vorgebirge Lilybäum an bis an das Vorgebirge Pachynum, das ist: von einem Ende der Insel zum andern, nur

1) Plutarch. in Syll. c. 14. Meyer.

2) Plin. l. 36. c. 6. sect. 5.

3) Dion. Cass. l. 54. c. 7.

4) Pausan. l. 9. c. 8. Dion. Chrysost. orat. 7. p. 123.

5) Strab. l. 8. c. 4. § 11. Meyer.

6) Id. l. 8. c. 6. §. 10. Meyer.

7) Excerpt. Diodor. l. 37. p. 406.

8) Strab. l. 6. c. 3. §. 5.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Trümmer und traurige Überreste der vielen ehmals blühenden Städte. [1])

§. 157. Damals wurde Rom der Zufluchtsort und Siz der griechischen Kunst, und die Römer, welche die Kunst nebst der Sprache und den Wissenschaften der Griechen lieb gewannen, lokten die Künstler durch Belohnungen und Ehrenbezeugungen, und gebrauchten sie zu kostspieligen und prächtigen Werken. Unter den griechischen Künstlern, welche ihre Kunst zu Rom in den lezten Jahren des Freistaats ausübten, machte sich Pasiteles aus Großgriechenland berühmt. Er stellte den vortreflichen Schauspieler Roscius in Silber gearbeitet vor, wie ihn seine Amme in der Wiege von einer Schlange umwunden sah. [2]) Dieser Pasiteles ist von einigen neuern Scribenten aus Unwissenheit mit dem Praxiteles verwechselt worden, der mehr als zwei Jahrhunderte vor ihm blühete. [3]) Zugleich wird von eben diesen Scribenten das römische Bürgerrecht, welches Pasiteles erlanget, [4]) aus gleichem Irrtume dem Praxiteles beigelegt, den die damaligen Römer gewiß nicht einmal dem Namen nach kanten. Dieser grobe Irrtum ist auch durch die lezte Ausgabe des Plinius bestärket worden, wo man den Namen des einen an der Stelle des andern liest. [5])

§. 158. Zwei andere griechische Künstler, welche um dieselbe Zeit in Rom blüheten, waren Arcesi-

1) Id. l. 6. c. 2. §. 5.
2) Cic. de divinat. l. 1. c. 36. [G. d. K. 9 B. 3 K. 18 §. Note. 11 B. 1 K. 13 §.]
3) Riccoboni Not. ad fragm. Varr. in Comment. de hist. p. 133. Lettre sur une prétend. méd. d'Alexandre, p. 3. [In der Ausgabe des Cicero von Schütz steht noch in der angeführten Stelle Praxiteles]
4) Plin. l. 35. c. 12. sect. 45. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 12.
5) L. 33. c. 12. sect. 55.

laus und Evander.[1]) Arcesilaus war ein Freund des prachtliebenden Lucullus, und seine Modelle in Thon wurden selbst von Künstlern theurer bezahlt als anderer Meister geendigte Werke in Marmor oder Erzt.[2]) Er arbeitete eine Venus für den Julius Cäsar, die ihm, ehe er noch die lezte Hand an dieselbe gelegt hatte, aus den Händen genommen wurde.[3]) Evander, aus Athen gebürtig, ging mit dem Triumvir Marcus Antonius nach Alexandria, und wurde vom Augustus zugleich mit andern Gefangenen nach Rom gebracht,[4]) wo er den Auftrag erhielt, den fehlenden Kopf an einer Statue der Diana zu machen, welche von der Hand des Timotheus, eines Zeitgenossen des Skopas war und in dem Tempel des Apollo auf dem palatinischen Berge stand.[5])

§. 159. Man kan nicht mit Gewißheit behaupten, daß auch der Maler Timomachus und der Edelsteinschneider Teucer, welche um diese Zeit berühmt waren, sich in Rom niedergelassen;[6]) indessen ist es sehr wahrscheinlich. Timomachus, aus Byzanz malte den Ajax und die Medea, welche Gemälde Julius Cäsar mit achtzig Talenten bezahlte.[7]) Ein sehr gepriesener Stein, von Teucer geschnitten, befindet sich im großherzoglichen Museo zu Florenz: und stellet den Herkules mit der Jole vor.[8]) Von

1) Horat. serm. I. 3. v. 91.

2) Plin. l. 35. c. 12. sect. 45.

3) Id. l. c.

4) Horat. serm. I. 3. v. 91. et Schol. ad h. l.

5) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.

6) Id. l. 33. c. 12. sect. 55.

7) Id. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 30.

8) Stosch pierr. gravées, pl. 68.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

nicht geringerm Werthe sind zwei andere geschnittene Steine; auf deren einem in dem stoschischen Museo ein Faun mit einem Laubgewinde, welchen man am Ende des ersten Kapitels dieser Abhandlung in Kupfer gestochen sieht,[1]) abgebildet ist, und auf dem andern, den ich unter Numero 126 der Denkmale beibringe, Achilles.

§. 160. Es war jedoch die Kunst nicht gänzlich aus Griechenland gewichen, obgleich sie dort ausserordentlich schmachtete. Die Liebe des Vaterlandes hatte einige berühmte Meister daselbst zurükbehalten, unter denen zur Zeit Pompejus des Großen ein Arbeiter in Silber war,[2]) für dessen Werk man ein sehr schönes Gefäß Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Neri Corsini halten könte, das unter Numero 151 vorkommen wird, um so mehr, da es in dem alten Hafen der Stadt Antium gefunden worden, und zu glauben ist, daß dieses Gefäß nicht zu Rom gearbeitet, sondern anderwärts her gebracht, und durch einen Zufall im gedachten Hafen versenket worden.

§. 161. Zu den Denkmalen der Bildhauerei, welche in den lezten Jahren der römischen Freiheit in Rom und wahrscheinlich von griechischen Künstlern verfertigt worden, gehören die zwei gefangenen Könige von schwarzgraulichem Marmor, die vom Pabste Clemens XI, glorreichen Andenkens, gekauft und auf beiden Seiten der triumphirenden Roma im Capitolio aufgestellt worden,[3]) und die Statue

1) [Unter den Verzierungsbildern zu den Denkmalen Numero 9.]

2) Plin. l. 33. c. 12. sect. 55. [G. d. K. 11 B. 1 K. 15 §.]

3) Maffei raccolta di Statue, tav. 127. [G. d. K. 11 B. 1 K. 18 §. Note.]

des Pompejus im Palaste Spada. [1]) Die beiden ersten Statuen stellen thracische Könige und zwar derjenigen Thracier vor, die Skordisci hießen, welche, wie Florus berichtet, vom Marcus Licinius Lucullus, dem Bruder des prächtigen Lucullus, besiegt wurden. [2]) Erbittert über den wiederholten Meineid dieser Völker ließ er ihren Königen beide Hände abhauen, so wie die Statuen selbst gebildet sind, die eine mit abgeschnittenen Händen bis über den Ellenbogen, die andere mit abgehauenen Händen bis über die Knöchel, die folglich hierin den Statuen von Gefangenen in dem Mausoleo des Königs Osymandyas in Agypten ähnlich sind, welche auch mit abgehauenen Händen gebildet waren, [3]) gleichwie zwanzig hölzerne kolossale Statuen in der Stadt Sais in eben diesem Reiche. [4]) Die Chlamys an den beiden eben erwähnten capitolinischen Figuren, welche mit Franßen besezt und auf der rechten Schulter zusammengeknüpft ist, schlägt großartige, ungezwungene und mit solcher Kunst gearbeitete Falten, daß diese Statuen schon an sich selbst, ohne sie als Denkmale der Geschichte jener Zeiten zu betrachten, schäzbar sind; deñ sie zeigen einen so großen Fleiß der Ausführung, daß man an ihnen mehr als an andern Statuen die erhobenen und vertieften Reifen sieht, welche über die Chlamys hinlaufen und in den Gewändern der Alten blieben, nachdem sie zusammengelegt und auch mehrmal gepreßt waren, damit sie keinen falschen Bruch annehmen möchten. [5])

1) [G. d. K. ebendas.]

2) L. 3. c. 4.

3) Diod. Sic. l. 1. c. 48.

4) Herodot. l. 2. c. 131. [G. d. K. ebendas.]

5) Turneb. advers. l. 23. c. 19. p. 768.

Ähnliche Falten sieht man an dem Mantel einer weiblichen Statue im Museo zu Oxford in England. [1])

§. 162. So oft ich die Statue des Pompejus betrachte, befremdet es mich immer, diesen berühmten Römer heroisch und in Gestalt vergötterter Kaiser, das ist: mit Ausnahme der Chlamys, ganz unbekleidet vorgestellt zu sehen. [2]) Dieses scheinet mir mit der Bescheidenheit eines Bürgers zu streiten, da ich nicht denken kan, daß man ihm nach seinem Tode so sehr sollte geschmeichelt haben, da seine Partei vernichtet war, und sich niemals wieder erheben konte. Ich glaube auch, daß diese die einzige Statue eines römischen Bürgers aus den Zeiten der Republik sei, die heroisch abgebildet worden, da uns Plinius lehret, daß der Gebrauch bei den Griechen gewesen, nakte Statuen zu errichten, hingegen die römischen, sonderlich die der Krieger, in der Rüstung oder mit dem Panzer vorgestellt worden: *Græca res est, nihil velare: at contra romana ac militaris, thoraca addere.* [3])

§. 163. Man könte mir vielleicht zwei gleichfalls nakte Statuen entgegenstellen, welche gemeiniglich für Abbildungen von zwei berühmten römischen Bürgern gelten. Die eine befand sich sonst in der Villa Montalto zu Rom und steht izo zu Versailles. [4]) Die Figur ist vorgestellt, wie sie am rechten Fuße den Schuh zubindet, indem der linke Fuß bloß ist; und man glaubet, daß es die Statue

1) Marm. Oxon. part. 1. tab. 24.

2) [G. d. K. 11 B. 1 K. 19 §.]

3) L. 34. c. 5. sect. 10.

4) [Nun zu München.]

des Dictators Q. Cincinnatus sei; [1]) die andere im Palaste Grimani zu Venedig gilt für das Bildniß des Marcus Agrippa. Allein, welches Kennzeichen findet man an der ersten dieser Statuen um sie für eine Abbildung des Cincinnatus zu halten? Ein Pflugeisen, wird man mir antworten, das hinter der Statue zu ihren Füßen liegt, und sehr gut zu diesem Gegenstande paßt; denn die Abgesandten des römischen Senats, welche dem Q. Cincinnatus die Zeichen der Dictatur überbringen sollten, fanden ihn beim Pflügen. In der That, dieses ist ein sehr scheinbarer Einwurf. Aber zufolge des von mir in der Vorrede zu diesem Werke aufgestellten Grundsazes und vermöge der oben angeführeten Bemerkung des Plinius muß man annehmen, daß die Statue, von welcher wir reden, nicht einen römischen Bürger, sondern mit weit mehr Wahrscheinlichkeit einen Helden und vielleicht den Jason vorstelle; denn dieser war, wie man erzählet, schon in seiner frühen Jugend von seinem Vater aus seiner Heimat geschikt worden; und als er herangewachsen, wurde er vom Pelias, dem Bruder seines Vaters, obgleich er ihn nicht kannte, nebst andern Nachbarn zu einem feierlichen Opfer für den Neptunus eingeladen. Er wurde gerufen, da er pflügte, und aus Besorgniß, die ihm vorgeschriebene Zeit zu verfehlen, vergaß er in der Eile den Schuh an den linken Fuß zu legen, und erschien daselbst nur mit einem Schuhe. [2]) Damals lösete sich für den Pelias das ihm gegebene räthselhafte Orakel: vor dem, welcher mit einem einzigen Schuhe (μονοκρηπις) zu

1) Maffei raccolta di Statue, tav. 70. [G. d. K. 11 B. 2 K. 4 §. Unter den Abbildungen Numero 101.]

2) Apollod. l. 1. c. 9. n. 16. Schol. ad Pindar. Pyth. IV. v. 133.

ihm kommen würde, auf der Hut zu sein. Läßt sich wohl unter den Erzählungen der Alten eine andere finden, die es wahrscheinlicher machet, daß die Statue in Versailles nicht den Cincinnatus, sondern den Jason vorstelle? Es war auch eine Statue des Dichters Anakreon nur mit einem Schuhe vorgestellt, um anzudeuten, daß er den andern in der Betrunkenheit anzuziehen vergessen habe. [1])

§. 164. Was soll ich von Maffei sagen, welcher diese Statue für das Bildniß jenes römischen Bürgers hält, blos wegen dem Anziehen des Schuhs, nicht wegen dem Pflugeisen, welches in dem Kupfer, das er sah, nicht war, weil die Seite, von welcher diese Statue gezeichnet worden, den Anblik desselben den Augen entzog? Und nicht allein in dieser Statue will er aus einem so schwachen Grunde den Cincinnatus sehen, sondern auch, um die gemeine Meinung, welche er durchaus nicht begründen konte, zu begünstigen, in einem geschnittenen Steine, welcher schon früher von Leonardo Agostini bekant gemacht ist, [2]) und gleichfalls eine Figur, die Schuhe anzieht, vorstellt. [3]) Nach dem Kupfer zu urtheilen, scheinet dieser Stein von einer neuen Hand zu sein.

§. 165. Was die andere Statue, in Venedig, betrift, so müßte man an Ort und Stelle den Kopf des angeblichen Agrippa mit andern Abbildungen desselben vergleichen und untersuchen, ob der Kopf wirklich dieser Statue eigen sei.

§. 166. Da ich hier von Statuen mit falschen oder zweifelhaften Namen rede, erinnere ich mich

1) Analecta t. 1. p. 229. n. 37.

2) Agostin. gemm. tav. 114.

3) Maffei gemm. t. 4. n. 8.

zugleich einer Statue im Museo Capitolino, welche für ein Bildniß des Cajus Marius gilt; und es würde überflüssig scheinen, ihrer zu erwähnen, weñ sie nicht in der neuesten Beschreibung eben dieses Musei wiederum als ein wahrhaftes Bildniß dieses berühmten Mannes angegeben wäre. [1]) Selbst Faber, welcher sich sonst nicht viel Bedenken macht, ungewisse Bildnisse zu taufen, hat sich in seinem Commentar zu den Bildnissen berühmter Männer von Fulvius Ursinus gegen die gewöhnliche Meinung erklärt, weil diese Statue eine runde Kapsel zu Schriften an den Füßen stehen hat, als ein Keñzeichen eines Senators oder eines Gelehrten, nicht aber des Marius, welcher als kein Senator koñte angesehen werden und fern von aller Wissenschaft war. [2]) Wir haben kein Bildniß des Marius weder in Marmor noch auf Münzen, und wir können uns von seiner Bildung, ausgenommen was Cicero [3]) und Plutarchus von seiner störrischen Mine sagen, [4]) aus keinem andern Denkmale einen Begrif machen, so daß die Benennungen der zwei marmornen Köpfe im Palaste Barberini und in der Villa Ludovisi, imgleichen einer Statue in der Villa Negroni, welche in den Erklärungen des Musei Capitolini angeführt werden, [5]) eben so ungründlich sind als der für die oben angeführte capitolinische Statue bestimte Name.

§. 167. Da nun die griechische Kunst, wie oben gesagt ist, auf den römischen Boden verpflanzet war,

1) Bottari Mus. Capitol. t. 3. tav. 50. [G. d. K. 11 B. 1 K. 23 §.]

2) Fulv. Urs. Imag. n. 88. p. 55.

3) [Tuscul. l. 2. c. 15.]

4) Plutarch. in Mario c. 2.

5) Mus. Capitol. t. 3. p. 106.

blieb sie zwar ihrem Systema getreu, veränderte sich aber nach Maßgabe der Verhältnisse, und auf dem ihr günstigen Boden der Freiheit erzogen, wurde sie unter der römischen Oberherschaft durch die Prachtliebe gehalten und gepflegt. Die Unterdrüker der griechischen Freiheit wurden Beförderer der Kunst, und Julius Cäsar verpflanzte die Liebe zu ihr gleichsam als Erbtheil auf einige seiner Mitbürger. Schon als Privatmañ hatte er große Samlungen von geschnittenen Steinen, von Figuren aus Elfenbein und Erzt, und von Gemälden gemacht; [1]) er beschäftigte der Künstler Hände durch die großen Werke, die er in seinem zweiten Consulat errichten ließ. [2]) Er bauete in Rom das prächtige Forum, das von ihm den Namen Forum Cæsaris erhielt, und mit Kosten, die weit über sein Vermögen hinausgingen, verschönerte er viele Städte nicht allein in Italien, sondern auch in Gallien, Spanien, Griechenland und Asien durch prächtige Gebäude. [3])

§. 168. Augustus, welchen Livius als den Wiederhersteller aller Tempel lobt, [4]) sammelte von allen Seiten die schönsten Statuen der Götter, mit welchen er die Pläze und sogar die Straßen in Rom auszieren ließ. [5]) Er schmükte die Hallen seines Forums, das neben dem des Cäsars erbauet war, mit Statuen vieler großen Römer, welche ihr Vaterland emporgebracht hatten und als Triumphirende vorgestellt waren. [6])

1) Sueton. in Cæs. c. 47.

2) Id. l. c. c. 26.

3) Id. l. c. c. 28.

4) L. 4. c 20. Meyer.

5) Sueton. in August. c. 57. Meyer.

6) Id. l. c. c. 31.

§. 169. Von so vielen Denkmalen der Kunst haben sich nur zwei wirklich ächte Statuen des Augustus erhalten; deren die eine auf dem Capitolio steht und das Vordertheil eines Schiffes zu den Füßen hat,[1]) um den Sieg zur See bei Actium anzudeutem; Augustus ist in dieser Statue noch als ein junger Mann vorgestellt, und mit einem Panzer bewafnet nach Art der Statuen berühmter Römer zur Zeit der Republik.[2]) Die andere Statue besitzt der Marchese Rondinini; ihr Kopf war niemals vom Körper getrennt, und sie zeiget den Augustus etwas älter, nakt oder heroisch, wie die meisten Statuen der nach ihm folgenden Kaiser vorgestellt sind, um sie schon im Leben vergöttert abzubilden. Diese Vergötterung wurde vom Augustus eingeführt, sie vervielfältigte, wie der Kaiser Julianus sagt, die Statuen, und gab den Römern in den Abbildungen der Kaiser einen Gegenstand der Anbetung und Verehrung.[3])

§. 170. Von den Denkmalen aus der Zeit des Augustus bleiben drei Statuen ausgeschlossen, welche gemeiniglich für Abbildungen der Königin Kleopatra von Ägypten gelten, wegen des Armbandes um den linken Arm, das die Gestalt einer Schlange hat.[4]) Man hätte auch die Stellung anführen können, da Galenus erzählet, daß Kleopatra mit der rechten Hand auf dem Kopfe, gerade wie jene Statuen zeigen, todt gefunden worden.[5]) Die eine dieser Statuen steht am Eingange des Hofes im

1) Maffei raccolta di Statue, tav. 16.

2) [G. d. K. 11 B. 2 K. 6 §.]

3) [G. d. K. ebendas.]

4) [G. d. K. ebendas. 7 §. Note.]

5) Galen. ad Pison. de Theriaca, l. 1. c. 3.

Belvedere,[1]) die andere in der Villa Medici, und die dritte, welche sonst im Museo Odescalchi war, befindet sich mit dem ganzen Museo in Aranjuez. Alle drei sind liegend vorgestellt, und unterstüzen mit der linken Hand das Haupt; man kan sie daher für Nymphen halten, welche vielleicht zur Ausschmükung von Springbrunnen dienten; übrigens ist an der Statue in der erwähnten Villa nur der Rumpf alt. So wie nun bei diesen Statuen das für eine Schlange gehaltene Armband die Ursache ihrer Benennung gewesen: eben so hat man auch eine kleine bis unter den Gürtel nakte Diana von Erzt im Museo des Collegii Romani, welche sich, wie von der Jagd ermüdet, auf eine ihrer Nymphen lehnt, für eben diese ägyptische Königin gehalten, weil Patin in dem Bogen, den sie in der Hand hält, eine Schlange erkennen wollte.[2])

§. 171. Unzweideutige Denkmale der Kunst aus der Zeit, von welcher wir handeln, sind einige von den geschnittenen Steinen, die den Namen des Dioskorides zeigen; deñ die andern sind nicht alle ächt und unverfälscht, wenigstens in Ansehung des Namens. Es ist bekañt, daß Dioskorides die Köpfe des Augustus schnitt, mit welchen dieser und nach ihm andere Kaiser zu sigeln pflegten,[3]) den Galba ausgenommen.[4]) Ein solcher Stein mit dem Bildnisse des Augustus und mit dem Namen des Dioskorides befand sich im Hause Massimi zu Rom; da man denselben aber in Gold

1) Maffei l. c. tav. 8.

2) Imp. Roman. numism. p. 23.

3) Sueton. in August. c. 50. [Plin. l. 37. c. 1. sect. 4. G. d. K. 11 B. 2 K. 8 §.]

4) Xiphil. Aug. p. 60.

fassen wollte, zerbrach er in drei Stüke. [1]) Ein Ansaz von Bart, welcher an diesem Kopfe das Kin und die Wangen des Augustus bekleidet, und sich an andern Köpfen desselben nicht findet, könte auf die Zeit der Niederlage der drei Legionen unter dem Befehle des Varus in Deutschland anspielen, da wir wissen, daß Augustus zum Zeichen seiner großen Betrübniß über diesen Verlust sich den Bart wachsen ließ. [2]) Mit einem ähnlichen Barte sieht man in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani einen Kopf des Kaisers Otho, an welchem derselbe nicht weniger als am Augustus etwas Ungewöhnliches ist; und auch Caligula ließ sich bisweilen den Bart wachsen. [3])

§. 172. Unter den vom Dioskorides geschnittenen Steinen verdienet auch ein Carneol in dem Museo des Fürsten von Piombino bekant gemacht zu werden, welcher am Ende des ersten Theils der folgenden Denkmale abgebildet ist. [4]) Weder der auf demselben bezeichnete Name des Künstlers, noch die Arbeit des Kopfes können uns verdächtig sein, weñ wir den Stein selbst betrachten. Ein Zeitgenosse des Dioskorides scheinet auch Solon, ebenfalls ein Künstler im Steinschneiden, gewesen zu sein; er ist berühmt durch seine Werke, von welchen ich eine alte Paste aus dem stoschischen Museo mit dem Bildnisse einer Bakchantin am Ende des zweiten Kapitels beibringe. [5])

1) Stosch pierr. gravées, pl. 25.

2) Sueton. in August. c. 23.

3) Id. in Caligul. c. 24. Senec. de consolat. c. 36.

4) [Unter den Verzierungsbildern zu den Denkmalen Numero 16.]

5) [Unter Numero 10 der Verzierungsbilder zu den Denkmalen.]

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

§. 173. Um ein richtiges Urtheil über die Kunst dieser und der folgenden Zeiten zu fällen, muß man die öffentlichen Denkmale von den durch Privatpersonen veranstalteten Werken unterscheiden und bemerken, daß die Bildhauerei sich in einem größern Glanze erhielt als die Malerei, welche auch von Freigelassenen geübt wurde, die im Dienste vornehmer und reicher Römer standen; dieses erfährt man unter andern Denkmalen aus der in den Trümmern des alten Antium gefundenen Marmortafel, die izo im Museo Capitolino ist und in dem Verzeichnisse von kaiserlichen Bedienten den Namen eines freigelassenen Malers enthält. [1]) In der Stadt Antium war ebenfalls eine Säulenhalle, wo ein freigelassener Maler des Nero Klopfechter in allen nur denkbaren Stellungen gemalt hatte. [2]) Solche Freigelassene wurden von den Römern gebraucht, die Paläste und Villen auszumalen; daher kan man den größten Theil der Gemälde, die aus den Trümmern der von der Asche und Lava des Vesuvius bedekten Städte hervorgezogen sind, Malern von diesem Stande zuschreiben. Diese Erniedrigung war eine von den Ursachen des Verfalls der Kunst, so daß Petronius sich beklaget, es finde sich in den Gemälden seiner Zeit nicht die mindeste Spur der ehemaligen Meisterhaftigkeit. [3]) Durch diese Bemerkung geleitet, betrachte man verschiedene andere noch erhaltene alte Gemälde von mittelmäßigem Verdienste; und vorausgesezt, daß das Grabmal der Nasonen zu den Zeiten des Augustus ausgemalt worden, so ist der Odipus mit der Sphinx in der Villa Altieri, das einzige noch übrige der von Sante Bar-

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

2) Plin. l. 35. c. 7. sect. 33. [G. d. K. 7 B. 3 K. 34 §.]

3) Satyric. c. 88. p. 424.

toli in Kupfer gestochenen Gemälde dieses Grabmals, sehr plump gezeichnet, und eben so schlecht colorirt; [1]) indessen verdienet es angemerkt zu werden, da man insgemein glaubet, daß alle Gemälde jenes Grabmals vernichtet seien. [2]) Wiewohl man aus diesen Gemälden sich kein ganz sicheres und festes Urtheil über den damaligen Zustand der Malerei im Allgemeinen bilden kan: so wird es doch immer ein Beweis von dem Verfalle dieser Kunst sein. Bei den alten Griechen, welche die Ausübung der Kunst der Zeichnung nur Personen von freier Geburt erlaubten, weigerten sich die berühmtesten Meister nicht, Grabmale auszuschmüken, wie wir aus dem Pausanias wissen, welcher eines Grabmals gedenket, das mit Gemälden des Nicias, eines der berühmtesten Maler, ausgeziert war. [3])

§. 174. Einen andern Beweis vom Verfalle der Malerei zu den Zeiten des Augustus kan man aus der Nachricht des Plinius über einen damaligen Maler, Namens Ludius, entlehnen. [4]) Dieser verzierte zuerst die Wände der Häuser mit Landschaften und Aussichten, in welchen Häfen, Waldungen, Fischteiche und andere leblose Gegenstände das Auge ergözten; woraus folget, daß die Maler vor dem Ludius zur Verschönerung der Wände und Zimmer Vorstellungen aus dem menschlichen Leben entlehnten, und nach Art der Poeten Bilder verfertigten, die für den Beschauer lehrreich waren, und, anstatt ihn mit leeren Vorstellungen zu belustigen, mehr seinen Geist und

1) Bartoli pict. vet. in sepulcr. Nason. tab. 19.

2) Wright's Travels p. 362.

3) L. 7. c. 22.

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

Verstand bildeten, als sein Auge durch die Zusammenstellung von hunderterlei zwar anmuthigen, aber unbedeutenden Dingen ergözten. [1])

§. 176. Ich muß hier noch bemerken, daß Betkel die Nachricht des Plinius über den Ludius falsch verstanden, da er glaubet, dieser Künstler sei der erste gewesen, der auf die Mauer gemalt habe: [2]) den dieses war schon in den ältesten Zeiten und viele Jahrhunderte vor diesem römischen Maler gebräuchlich.

§. 176. Augustus war nach dem ersten Ausbruch seines Unwillens über die Athenienser sehr milde und gütig gegen die Griechen und ließ die ihnen bewilligten Vorrechte unverlezt. Auch Tiberius veränderte in dieser Hinsicht nichts, [3]) bis endlich die zügellose Begierde des Caligula alle Schranken überschritt. [4]) Dieser schikte den Memmius Regulus, welchem er seine Gattin Paulina geraubt hatte, [5]) nach Griechenland mit dem Befehle, die besten Statuen aus allen Städten wegzuführen: auch wurde eine große Menge derselben nach Rom gebracht, die der Kaiser in seine Lusthäuser vertheilte. [6]) Dieser Befehl ging auch auf die Statue des olympischen Jupiters in Elis von der

1) [Vorrede zu den Anmerk. üb. d. G. d. K. 19 §. G d. K. 7 B. 3 K. 33 §. Note.]

2) Berkel. not. in Steph. de urb. v. Βρα. n. 81. [Er sagt nur, daß Ludius diese Malerei zuerst in Rom eingeführt habe.]

3) [Dem Suetonius (in Tib. c. 47 et 49.) zufolge ist das Gegentheil geschehen.]

4) Sueton. in Calig. c. 22 et 34.

5) Id. l. c. c. 25. Scaliger. animadvers. in Euseb. chronic. p. 188. [Dio Cass. LIX. 12.]

6) Joseph. Antiq. Jud. l. 19. c. 1. princ.

Hand des berühmten Phidias; aber die Bauverständigen in Athen überredeten den Memmius, daß dieses Werk, welches aus Gold und Elfenbein zusammengesezt war, Schaden leiden würde, wen man es bewegen und von seinem Orte rüken wollte; es unterblieb also diese Unternehmung. [1]) Der Schade, den diese Statue gelitten, da sie zu den Zeiten des Julius Cäsar vom Blize getroffen worden, [2]) muß also nicht beträchtlich gewesen sein, da man sie späterhin nichts desto weniger zu entführen Willens war. Zu solchen Gewaltthätigkeiten wurde Caligula nicht aus Liebe für die schönen Künste verleitet, sondern aus einer rasenden Habsucht; den zu eben der Zeit, als er in Griechenland die Tempel und öffentlichen Gebäude aller ihrer Statuen beraubte, ließ er in einem Anfalle von tollem Neide alle die Statuen berühmter Römer niederreissen und zerschlagen, welche Augustus im Marsfelde errichtet hatte. [3])

§. 177. Aus dieser den Griechen ertheilten Freiheit, ihre Verfassung zu behalten, möchte man vielleicht den hieraus entstandenen Nuzen erweisen wollen. In solchem Falle würde ein Werk der Bildhauerei in der Villa Ludovisi, welches in einer Grupe von zwei Figuren besteht, und gemeiniglich für eine Arbeit aus der Zeit des Kaisers Claudius gilt, hierher gehören. Es ist unter dem Namen des Pätus und der Arria bekant, weil man sich einbildete, daß in der männlichen Figur der römische Senator Pätus, ein Theilnehmer an der wider

1) Sueton. in Calig. c. 22. [Dio Cass. LIX. 28. Pausan. IX. 27.]

2) Euseb. de præpar. Evang. l. 4. c. 2.

3) Sueton. in Calig. c. 34. [G. d. K. 11 B. 2 K. 23 §.]

den Claudius gemachten Verschwörung des Scribonianus, und in der weiblichen Figur, aus deren Brust einige Blutstropfen hervorquellen, die todte oder sterbende Arria, die Gattin des Pätus vorgestellt sei; den sie stieß sich, wie Plinius der Jüngere berichtet, selbst einen Dolch in die Brust, und reichte ihn hernach ihrem Manne, damit er ein Gleiches thun möchte. [1]) Aber Tacitus erzählt, daß Pätus nicht dem Beispiele seiner Frau folgte, und verdamt wurde, sich die Adern zu zerschneiden. [2]) Maffei, der sich an die Erzählung dieses Geschichtschreibers erinnerte, und deßhalb die gewöhnliche Benennung dieser Grupe verwarf, [3]) nahm seine Zuflucht zu der Geschichte des Mithridates, des lezten Königs von Pontus, und glaubte, es sei in diesem Werke der Verschnittene Menophilus vorgestellt, welchem Drypetina, die sehr kranke Tochter dieses Königs anvertraut war und welcher diese und sich selbst entleibte, damit sie nicht von den Feinden möchte geschändet werden. [4]) Aber dieser Einfall von Maffei ist noch schlechter als die bekante Benennung dieser Grupe; den der vermeinte Verschnittene zeiget nicht nur alle Zeugungstheile ganz vollkommen und sehr gut ausgearbeitet, sondern er hat auch einen Knebelbart, welcher die Ober-

1) L. 3. epist. 16. Martial. l. 1. epigr. 14.

2) Annal. l. 16. c. 24 — 35.

[Der Autor verwechselt hier, wie früher schon, den Pätus Thrasea mit dem Cäcina Pätus, und die jüngere Arria, die Tochter, mit der ältern Arria, der Mutter. Man sehe G. d. K. 11 B. 2 K. 26 — 27 §.]

3) Raccolta di Stat. tav. 60. 61.

4) Ammian. Marcell. l. 16. c. 7.

lipe bekleidet. Indem ich mich also an die vorher aufgestellte Regel halte, finde ich es weit gegründeter, daß in dieser Grupe, wie auch Jacob Gronov bemerkt hat,[1] Makareus, der Sohn des Aolus, und Canace, seine Schwester und Gattin, abgebildet sei, welche sich beide nach einander tödeten.[2]

§. 180. Wir unterlassen izo alle Untersuchungen über Werke aus diesen Zeiten und bemerken vielmehr, daß Nero, der Nachfolger des Claudius in der Regirung, gegen die Schäze der griechischen Kunst eine ausgelassene Begierde bezeigte.[3] Aus dem Tempel des Apollo zu Delphi allein wurden fünfhundert Statuen von Erzt genommen.[4] Da nun dieser Tempel bereits zehnmal in den frühern Zeiten ausgeplündert worden, so kan man hieraus einen Schluß auf die Schäze desselben machen, besonders wen man erwäget, daß daselbst auch nach dem Nero und bis zu den Zeiten des Pausanias und Hadrianus ein Überfluß von Statuen vorhanden war, mit welchen viele andere Tempel ausgeschmüket wurden.[5]

§. 181. Es ist wahrscheinlich, daß unter den von Nero aus Griechenland geholten Statuen auch die des Apollo im Belvedere[6] und der irrig sogenante Fechter in der Villa Borghese gewesen; den sie sind beide in den Trümmern des al-

1) Thesaur. antiq. Græc. t. 3. XXX.

2) Hygin. fab. 242 — 243. [G. d. K. 11 B. 2 K. 28 §.]

3) Tacit. annal. l. 15. c. 45. Sueton. in Ner. c. 32. Meyer.

4) Pausan. l. 10. c. 7.

5) Valois des richesses du temple de Delphes. Acad. des Inscript t. 3. Hist. p. 78.

6) [G. d. K. 11 B. 3 K. 11 §.]

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

ten Antium entdeket,[1]) und dieses ist der Ort, wo Nero geboren war und auf dessen Auszierung er sehr viel verwandte.[2]) Bianchini will zwar aus dem Stillschweigen des Plinius in Ansehung dieser beiden Statuen vermuthen, daß sie sich schon vor der Zeit dieses Kaisers in Antium befunden;[3]) aber wie kan man in diesem Stillschweigen einen Grund zu einer solchen Vermuthung finden? Plinius erwähnet auch der Pallas von der Hand des Endöus nicht, welche Nero aus Alea in Arkadien nach Rom bringen ließ,[4]) noch des Herkules vom Lysippus, welcher um eben diese Zeit aus Alyzia, einer Stadt in Akarnanien, nach Rom geschaft worden.[5])

§. 182. Die borghesische Statue scheint nach der Form der Buchstaben, mit welchen der

1) Mercati Metalloth. Arm. X. p. 361. Bottari Mus. Capitol. t. 3. tav. 67. p. 136.

2) Tacit. annal. l. 15. c. 23 et 39. l. 14. c. 4. Sueton. in Ner. c. 9.

3) De lapid. Antiat. p. 52.

4) Pausan. l. 8. c. 46.
Nicht Nero, sondern Augustus. Meyer.

5) Strab. l. 10. c. 2. §. 22.
Strabo sagt nur, daß ein römischer Feldherr die Arbeiten des Herkules, welche vom Lysippus wahrscheinlich in einer Reihe von Statuen vorgestellt waren, aus Alyzia nach Rom gebracht habe. Vom Nero ist und konte nicht die Rede sein, da Strabo zu den Zeiten des Augustus [und Tiberius] lebte. Meyer.
[Siebelis meint, die Nachricht des Strabo sei vielleicht von einer erhobenen Arbeit mit den Thaten des Herkules zu verstehen, dergleichen noch einige existiren; allein die Versezung eines solchen Werkes zu melden, wäre ohne Zweifel unter der Würde des großen Geographen gewesen.]

Name des Bildhauers Agasias von Ephesus auf dem Stamme, der ihr zum Halt dienet, geschrieben ist, die älteste unter den Statuen zu sein, auf welchen man den Namen eines griechischen Künstlers findet.[1]) Die Bildung dieser Statue ist nach der Wahrheit der Natur genommen, wie augenscheinlich aus den Gesichtszügen erhellt, und sie stellt nicht einen Fechter oder Diskobolus vor, wie Einige geglaubt haben; den die ganze Stellung widerspricht dieser Meinung. Der Kopf und die Augen daran sind aufwärts gerichtet; der linke Arm ist in die Höhe gehoben und man sieht an demselben die Handhabe von dem Schilde, den die Figur gehalten hat, um sich vor etwas, das von obenher geschleudert wurde, zu verwahren. Man könte diese Statue mit größerem Rechte für die Vorstellung eines Kriegers halten, welcher sich bei der Belagerung einer Stadt besonders verdient gemacht und sein Leben gegen die Belagerten in Gefahr gesezt hätte.

§. 183. Der verdorbene Geschmak des Nero, welcher die Figuren aus Erzt berühmter Bildhauer vergolden ließ, z. B. eine Figur Alexanders des Großen von der Hand des Lysippus,[2]) scheint auch auf andere Personen übergegangen zu sein, so daß man sogar anfing, Statuen von Marmor zu vergolden. Man sieht diese wunderliche Gewohnheit an einem Kopfe des Apollo im Museo Capitolino und an dem Bruchstüke eines andern Kopfs desselben von ausgezeichneter Arbeit, welches der Bildhauer Bartholemä Cavaceppi besizt.

§. 184. Von der Kunst der Zeichnung zu diesen Zeiten können wir urtheilen aus dem Triumphbogen,[3])

1) [G. d. K. 11 B. 3 K. 12 §.]

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 6.

3) [G. d. K. 11 B. 3 K. 18 §.]

welchen der Senat dem Titus errichten ließ, und aus dem Fries des Tempels der Pallas, welchen Domitianus auf dem Foro Palladio erbauen ließ. Nicht weniger rühmliche Denkmale dieser Zeit sind zwei Siegeszeichen [auf dem Plaze vor dem] Museo Capitolino, welche man irriger Weise nach dem Marius benant hat. [1]) Man muß sie zufolge einer Inschrift, die ehemals unter denselben stand, ehe sie von ihrem alten Orte weggenommen worden, dem Domitianus beilegen; die Inschrift zeigte an, daß ein Freigelassener, dessen Name verstümmelt war, dem Domitianus diese beiden Werke sezen lassen. [2]) Sie müßen daher als Siegeszeichen des Kriegs mit den Daciern angesehen werden; den nachdem Domitianus durch seine Feldherrn sich mit wenigen Vortheilen aus diesem Kriege wider den dacischen König Decebalus herausgezogen, wurden dennoch, wie Xiphilinus aus dem Dio meldet, dem Kaiser so viele Ehrenbezeugungen ausgemacht, daß die ganze Welt mit goldenen und silbernen Statuen und Bildnissen desselben angefüllt wurde, die man ihm aus Schmeichelei errichtet hatte.

§. 185. Die vortrefliche Arbeit dieser Siegeszeichen und die ausnehmenden Zieraten an denselben sind dem Begriffe von der Kunst zu dieser Zeit gemäß, und sie könten mit den erhobenen Arbeiten an dem gedachten Friese wie von einem Meister verfertigt betrachtet werden. Fabretti will zwar behaupten, daß es die Siegeszeichen des Marius seien, und weiset diejenigen als Unwissende ab, denen es Arbeiten von Trajans Zeiten geschienen, weil er die Arbeit an denselben so grob und unaus-

1) [G. d. K. 11 B. 3 K. 19 §.]

2) Gruter. Inscript. t. 2. p. 1084. n. 5. Fabretti de columna Traj. c. 4. p. 108.

geführt findet, daß er dieses Werk mit den Bildhauereien an dem Triumphbogen des Constantinus vergleichet; das will sagen, mit denjenigen, welche an diesem Bogen nicht vom Foro des Trajanus genommen, sondern zu Constantins Zeiten verfertigt sind. [1]) Aber läßt sich wohl, ohne übrigens der großen Gelehrsamkeit Fabrettis Unrecht zu thun, eine größere Blindheit in Beurtheilung der Bildhauerei denken? Hält doch auch Fabretti den neuen Kopf der sogenanten Provinz Dacia: Dacia capta, unter der triumphirenden Roma im Hofe des Palastes der Conservatoren in Rom für alt, so wie die erhobenen Arbeiten von Stucco an einem Friese des Palastes Santa Croce. [2])

§. 186. Obwohl dieser Scribent gegen jene, welche die erwähnten Siegeszeichen dem Trajanus beilegen, Gründe anführt, die meiner Meinung nicht weniger zuwider sind: so will ich sie dennoch, da es mich zu weit von meinem Wege abführte, nicht weiter erwähnen, sondern in der Überzeugung, von jedem Kenner verstanden zu werden, hier nur Folgendes bemerken. In allen Siegeszeichen der Römer sieht man römische und barbarische Waffen mit einander vermischt und unter einander geworfen. Fabretti hätte daher mit seinen Einwürfen behutsamer sein müßen; eben dieses findet man sogar an dem Fußgestelle der Säule des Trajanus; wobei die Absicht der Künstler, denen man in solchen Denkmalen ihren freien Willen lassen mußte, mag gewesen sein, ihre Composition dadurch desto mannigfaltiger zu machen. Unter den Waffen der Siegeszeichen, von welchen die Rede ist, hat sich der Bildhauer begnüget, den Schilden eine ausländische Form zu ge-

1) De columna Trajan. p. 105.

2) L. c. p. 106. p. 155. [G. d. K. 11 B. 3 K. 20 §.]

ben, im Übrigen sie aber geziert, wie immer ein Schild hätte sein können, welcher in einem Tempel aufgehängt zu werden bestimt war. An diesen Schilden, obwohl sie Waffen barbarischer Völker andeuten sollen, sieht man dennoch unten und oben einen Wolf ausgearbeitet, welches Thier so wie der Adler das Feldzeichen der römischen Schaaren gewesen ist. [1]) Ausserdem sind die Helme alle auf griechische Art gemacht, das ist: so viel als nach römischer Weise; und sogar die Schwerter weichen nicht von der Form der griechischen ab.

§. 187. Mit mehr Grunde haben Andere geglaubt, daß diese Siegeszeichen dem Augustus zu Ehren errichtet worden, und sie haben dieses aus dem Orte selbst geschlossen, wo dieselben vorher standen. Dieses war ein Castell der julischen vom Marcus Agrippa nach Rom geführten Wasserleitung, [2]) das ist: ein Gebäude, von wo das Wasser an verschiedene Orte hin vertheilt worden. Hieraus hat man den Schluß gemacht, daß ein zur Zeit dieses Kaisers verfertigtes Denkmal auch mit seinen Siegeszeichen geziert worden. Aber gesezt, daß diese Wasserleitung vom Domitianus ausgebessert worden, welche Muthmaßung durch das Stillschweigen des Frontinus nicht unkräftig wird: so ist die Wahrscheinlichkeit für meine Meinung größer, wen ich sie für Werke des Domitianus halte, aus Vergleichung derselben, welche ich gemacht habe mit Stüken von andern Siegeszeichen, die in der Villa Barberini zu Castel-Gandolfo entdekt worden, wo ehemals die berühmte Villa dieses Kaisers war, und aus der vollkommenen Ähnlichkeit in der Arbeit und im Styl der einen sowohl als der andern.

1) Plin. l. 10. c. 4. sect. 5. Meyer.

2) Id. l. 36. c. 15. sect. 24. n. 9. Meyer.

§. 188. Doch ich lasse alles dieses bei Seite und bemerke, daß man als die lezte Epoche der griechischen Kunst das Jahrhundert des Trajanus, des Hadrianus und der Antonine betrachten kan. Die Künstler, aufgemuntert durch diese Fürsten, die sich durch die Beschüzung der Künste berühmt zu machen wünschten, scheinen sich ihre Vorgänger zu Mustern genommen zu haben, und weñ sie auch den Ruhm derselben in der Reinheit der Zeichnung nicht erreichen konten, so standen sie ihnen doch nicht nach in der Zierlichkeit und sorgfältigen Vollendung ihrer Erzeugnisse.

§. 189. Die Werke, welche Trajanus unternahm, gaben den Künstlern ein weites Feld, ihr Talent zu zeigen und sich berühmt zu machen. Dieser ewig denkwürdige Kaiser scheinet alle seine Vorgänger in der Errichtung großer Gebäude übertroffen zu haben, so daß die, welche sich erhalten haben, jeden Begrif übersteigen und, wie Dio von der durch diesen Kaiser über die Donau erbaueten Brüke sagt, nur dazu dienten, die äusserste Stärke der menschlichen Kräfte zu zeigen. [1]) Hiervon zeuget der Bogen des Trajanus zu Ancona, dessen Basament aus einem einzigen Stüke Marmor bestehet; in der Länge hält es sechs und zwanzig römische Palmen und ein Drittheil; die Breite ist von siebenzehen und einem halben, und die Höhe von dreizehen Palmen. Die Säule dieses Kaisers hat durch ihre ungeheure Größe der Wuth aller barbarischen Verheerer Roms getrozt. [2]) Sie stand sonst mitten auf seinem prächtigen Foro, das von Hallen umgeben war, deren Deken oder Gewölbe von Erzt waren. [3]) Von der Basilica Ulpia und von

1) Hist. l. 68. c. 13. Meyer.
2) [G. d. K. 11 B. 3 K. 27 §. Note.]
3) Pausan. l. 5. c. 12.

den andern Gebäuden, mit welchen dieses Forum geschmükt war, kan man sich einen Begrif machen aus den Säulen von ägyptischem Granit, welche acht und einen halben Palm im Durchmesser hielten. Sie wurden vor zwei Jahren entdekt,[1]) da man eine Gruft machte zur Grundlage einer neuen Auffahrt zu dem Palaste Bonelli, und man fand zugleich ein Stük des oberen Gesimses oder die Cornische der Architrave, welche von den Säulen selbst getragen wurde, und sechs Palmen hoch ist. Da nun die Cornische das Drittheil und noch weniger der ganzen Architrave zu sein pflegt, so muß dieselbe über achtzehen Palme hoch gewesen sein. Dieses Stük ist in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani aufgestellt, nebst einer Inschrift, die den Ort anzeigt, wo dasselbe entdeket worden.

§. 190. Unter Hadrianus, dem Nachfolger des Trajanus, scheint sich die Kunst auf derselben Stufe der Vortreflichkeit erhalten zu haben. Er selbst besaß die drei Künste der Zeichnung in solcher Vollkommenheit, daß er, wie Aurelius Victor meldet, neben dem Polykletus und Euphranor stehen konte.[2]) Allen seinen verstorbenen und lebenden Freunden ließ er Statuen errichten;[3]) und seine leidenschaftliche Liebe für die Kunst war, wie es scheint, für ihn ein Beweggrund, ganz Griechenland wieder in den vollen Genuß der Freiheit zu sezen;[4]) auch gab er durch die großen Gebäude, die er fast in allen griechischen Städten, besonders in

1) [Im Monat August 1765. S. d. K. 11 B. 3 K. 28 §.]

2) In Adrian. princ.

3) Xiphil. in Adrian. p. 246.

4) Pausan. l. 1. c. 3 et 5. Spartian. in Adrian. c. 13.

Athen auf seine Kosten errichten ließ, den Künstlern reichliche Gelegenheit, ihr Talent auszuüben.[1] Er vollendete den Tempel des olympischen Jupiters in Athen, welcher an sieben hundert Jahre, vom Pisistratus an, unvollendet geblieben war, und er ließ in demselben die Statue des Jupiters von Gold und Elfenbein nebst vielen andern Statuen aus demselben Stoffe aufstellen.[2] Der Tempel, welchen er in Cyzikum aufführen ließ, wurde zu den sieben Wunderwerken der Welt gezählt.

§. 191. Die tiburtinische Villa, welche er unter Tivoli erbauete, war der Inbegrif des Schönsten, das er auf seinen großen während achtzehen Jahren durch alle Provinzen des Reichs angestellten Reisen gesehen hatte. Hier ließ er Gebäude nach dem Muster der berühmtesten in Athen und in andern Städten errichten,[3] von welchen noch ungeheure Trümmer übrig sind, die man nicht ohne Staunen betrachten kan. Diese Villa war hinreichend, die Kunst in Rom blühend zu machen, um so mehr, als sie scheinet mit Statuen, die nicht aus andern Ländern geholt waren, sondern mit Werken geziert gewesen zu sein, die ausdrüklich für diesen Ort gearbeitet und bestimt waren. So viel man wenigstens aus den dort ausgegrabenen und nach Rom gebrachten Statuen, wie aus den Gypsabgüssen von den in andere Länder gegangenen Werken urtheilen kan, scheinen sie alle um jene Zeit gearbeitet zu sein.

§. 192. Wer nur den abergläubischen Hang dieses Kaisers, seine Liebe zum griechischen Volke, und

1) Pausan. l. 1. c. 18. l. 2. c. 3. l. 8. c. 10 et 12. l. 10. c. 35. Athen. l. 13. c. 4. [n. 34.] Meyer.

2) Pausan. l. 1. c. 18. Xiphil. in Adrian. p. 264. [G. d. K. 12 B. 1 K. 1 — 3 §.]

3) Spartian. in Adrian. c. 26.

die von ihm ausgebesserten oder neu erbauten Tempel erwäget, wird nicht für die Meinung derer sein, welche mit dem Cardinal Furietti annehmen,[1] daß das berühmte Gemälde der Tauben in Musaik ebendasselbe sei, welches nach dem Plinius von einem gewissen Sosus in dem Fußboden eines Tempels zu Pergamus verfertigt worden.[2] Furietti besaß jenes Gemälde und nach seinem Tode ist es durch die Freigebigkeit des Pabstes Clemens XIII. angekauft und dem Museo Capitolino geschenkt worden. Der vornehmste Grund, aus welchem der ehemalige Besizer dieses Denkmals den Werth desselben nach der erwähnten Nachricht des Plinius zu erhöhen glaubte, ist dieser, daß es in der Villa des Hadrianus in der Mitte eines gröber gearbeiteten Fußbodens befindlich und mit Marmorstreifen eingefaßt war; woraus man schließen will, daß es nicht an dem Orte, wo es gefunden worden, gearbeitet, sondern anderwärts hergeholt sei. Diese Meinung aber wird unerheblich, wen man betrachtet, mit wie vieler Mühe ein aus unzähligen kleinen Steinen zusammengesezetes Werk von einem so entfernten Lande nach Tivoli gebracht werden müßen, und daß man auch, wen es in Pergamus zu einem Fußboden gearbeitet worden, von dorther die gedachten Streifen von Blumenwerk und Arabesken, welche um diese Musaik umherliefen, gebracht habe. Ein Stük von diesen Streifen, die mit eben solchem Blumenwerke versehen und von eben so feiner und verständiger Arbeit sind, wie das Gemälde der Tauben in Musaik, ist in einem Tischblatte von Alabaster in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani eingefaßt, und von diesem erhielt der

1) Furietti de Musivis. [G. d. K. 12 B. 1 K. 9—11 §.]

2) L. 36. c. 25. sect. 60.

verstorbene Kurfürst von Sachsen ein ähnliches Tischblatt. Man müßte daher auch annehmen, daß diese Binden mit der Musaik, welche sie einfaßten, von Pergamus nach Tivoli gebracht worden. Ferner sind noch zwei andere Gemälde in Musaik von gleich feiner Arbeit mit folgender Inschrift des alten Künstlers Dioskorides:

ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

gefunden worden; sie waren mit einem Streife von orientalischem Alabaster in der Mitte eines Fußbodens von grober Musaik eingesezt, und zwar in zwei Zimmern eines Hauses, das ausserhalb der Mauer der alten Stadt Pompeji stand. Wollen wir nun behaupten, daß auch dieser Fußboden dorthin von einem andern Orte gebracht sei, um dem Cardinal Furietti zu schmeicheln, welcher seiner Musaik gern noch einen Werth von aussen her beilegen wollte? — Das erwähnte Gebäude von Pompeji war vielleicht eine von den Villen des Kaisers Claudius, welcher den Dioskorides aus Griechenland kommen ließ, weñ anders nicht dieser Künstler, wie es wahrscheinlicher ist, seine Kunst in Rom lernte, wo damals ein weiteres Feld zur Ausübung der Kunst als in Griechenland geöfnet war.

§. 193. Ausser dem angeführten Gemälde in Musaik ist das Museum Capitolinum noch mit zwei Centauren von schwärzlichem Marmor bereichert worden, die ebenfalls aus der Villa des Hadrianus, und in den Besiz des Cardinals Furietti kamen. Sie sind wahrscheinlich um die Zeit eben dieses Kaisers gearbeitet und zwar von Aristeas und Papias, welche aus Aphrodisium, einer Stadt auf der Insel Cyprus gebürtig waren, weñ man ih-

nen die berühmteste unter den Städten dieses Namens zur Vaterstadt geben will.[1])

§. 194. Aus eben dieser Stadt und ein Zeitgenosse dieser beiden Bildhauer scheint Zeno, ein Sohn des Attis gewesen zu sein,[2]) dessen Name auf dem Zipfel des Gewandes einer senatorischen Statue in der Villa Ludovisi also steht:

ZHNΩN
ATTIN
AΦPOΔI
ΣIETΣ
EΠOIEI.

§. 195. Ein anderer Bildhauer, Zeno aus Staphis, einer Stadt in Asien, hat wahrscheinlich um eben diese Zeit gelebt, wie aus einer metrischen Inschrift in der Villa Negroni erhellet.[3]) Man liest sie an einer Herme ohne Kopf, welche dieser Bildhauer seinem Sohne gleiches Namens auf das Grabmal sezen ließ. Ich habe nur den Anfang dieser Inschrift herausbringen können; die lezten Zeilen sind nicht völlig zu lesen:

Θ. K.
ΠATPIC EMOI ZHNΩ
NI MAKAPTATH ECT AΦPOΔI
CIAC ΠOΛΛA ΔE ACTEA ΠICTOC
EMAICI TEXNAICI ΔIEΛΘΩN
KAI TETΣAC ZHNΩNI NEΩ
ΠPOTEΘNHKOTI ΠAIΔI
TTMBON KAI CTHΛHN KAI
EIKONAC ATTOC EΓATΨA
TAICIN EMAIC ΠAΛAMAICI
TEXNACCAMENOC KATTON
EPTON . . . . . 4)

1) [G. d. K. 11 B. 3 K. 26 §.]
2) [Ebendas.]
3) [Ebendas.]
4) [Die Verbesserung und Berichtigung dieser Inschrift ist aus der G. d. K. 11 B. 3 K. 26 §. Note.]

Man lernt aus dieser Inschrift den Namen der bis izo unbekañten Stadt Staphis. Auch köñte man sagen, daß das abgekürzete Wort ΣΤΑ auf einer Münze des Königs Antiochus Epiphanes[1]) eher diese Stadt bedeute, als σαφυλιτης, ein Beiwort des Bakchus, welches Einige darin zu finden vermeinten.[2])

§. 196. Da ich kurz vorher unter den Beschützern der Kunst, ausser dem Hadrianus, auch die Antonine genañt habe, so will ich hier noch bemerken, daß sich unter ihnen vorzüglich Marcus Aurelius auszeichnete. Dieser Kaiser hatte vom Diognetus, welcher ein Maler war, die Weltweisheit, und, wie er sagte, die Kunst gelernt, das Wahre vom Falschen, und das Geringe vom Schäzbaren zu unterscheiden:[3]) ja er ließ sich auch von demselben in der Kunst der Zeichnung unterrichten.[4]) Aber die Sophisten und Rhetoren, Menschen ohne eigene Vernunft und Geschmak, wurden von den Antoninen gleichsam auf den Thron erhoben, und sie brachten die Kunst selbst um die allgemeine Achtung, indem sie gegen alles, was nicht zu ihrer Schule paßte, schrieen, so daß ein Künstler auch von dem größten Verdienste von ihnen nur wie ein Handwerker betrachtet wurde.[5]) Ihr Urtheil von der Kunst ist dasjenige, welches Lucianus in seinem Traume der Gelehrsamkeit in den Mund legt;[6])

1) Beger. Thesaur. Brand. t. 1. p. 259.

2) Wise, numm. Bodlej. p. 116.

3) Antonin. de reb. suis. l. 1. c. 6.

4) Capitolin. in Anton. Philos. c. 4.

5) Galen. de puls. differ. sub. init. [G. d. K. 12 B. 2 K. 1 §.]

6) C. 9.

ja es wurde an jungen Leuten als eine Niederträchtigkeit angesehen, nur zu wünschen, ein Phidias zu werden. Indessen beförderte dieser Kaiser so viel als möglich die Kunst auch dadurch, daß er verdienten Männern Statuen sezen ließ; so ehrte er das Andenken des Vindex, welcher im Kriege wider die Markomannen geblieben war, durch drei Statuen. [1])

§. 197. Diese lezte Epoche der Kunst, welche das Jahrhundert des Trajanus, Hadrianus und der Antonine in sich begreifet, endigte mit dem Commodus. Das Brustbild dieses Kaisers im Museo Capitolino, das ihn in seiner Jugend vorstellt, kan mit den schönsten Bildnissen wetteifern; jedoch immer mit Ausnahme der Haare, die fast nur allein mit dem Bohrer, mühsam und kleinlich ausgeführt sind, und sich dadurch von der Arbeit der Haare in früheren Zeiten unterscheiden. [2]) Von dieser Bemerkung sind selbst die schönsten Köpfe der Antonine und besonders die zwei berühmten des Lucius Verus und des Marcus Aurelius [3]) von fast kolossaler Größe nicht ausgeschlossen, da man auch an ihnen die Haare auf dieselbe Art gearbeitet findet.

§. 198. Diese Bemerkung allein war hinreichend, die Unwissenheit dessen aufzudeken, welcher zuerst die Statue des Herkules im Hofe von Belvedere für ein Bildniß des Commodus ausgegeben. [4]) Diese Statue ist der blühendsten Zeiten der Kunst würdig und sie übertrift, selbst abgesehen von der Vortref-

1) Xiphil. in Aurel. p. 259.

2) [G. d. K. 12 B. 2 K. 12 §.]

3) [G. d. K. 12 B. 2 K. 8 §.]

4) Maffei raccolta di Statue, tav. 5. Schott. Itiner. Ital. p. 411. [G. d. K. 12 B. 2 K. 13 — 14 §. Unter den Abbildungen Numero 101.]

lichkeit der Zeichnung, in der Arbeit der Haare alle Figuren des Herkules auf der Welt.

§. 199. Weil man wußte, daß Commodus gern für den Herkules gelten wollte,[1]) und weil er auf seinen Münzen, um ihn dem Herkules ähnlicher zu machen, mit einer Löwenhaut auf dem Kopfe und mit einem kürzern Barte als in seinen andern Bildnissen erscheinet: so hat man die Vermuthung gemacht, daß er auch in der Statue, von welcher wir reden, abgebildet sei; um so mehr, als man sich einbildete, daß durch das Kind, welches die Statue auf dem linken Arm trägt, dasjenige angedeutet sei, welches diesem Kaiser zum Zeitvertreibe diente, und hernach Ursache seiner Ermordung ward, da es ein Verzeichniß der von eben diesem Kaiser zum Tode Bestimten aus dem Fenster geworfen hatte, und dieses Verzeichniß wurde von den Verschwornen aufgefunden.[2])

§. 200. Aber das Kind, welches unsere Statue auf dem Arme trägt, ist ein ganz anderes. Man glaube indessen nicht, daß ich es, wie Andere thun,[3]) für den Hylas halte, weil ja dieser, als Herkules ihn kennen lernte, schon herangewachsen war, so daß er von ihm beim Argonautenzuge mitgenommen wurde.[4]) Deßhalb ist der von den Nymphen geraubte Hylas als Jüngling, nicht als Kind, vorgestellt auf einem alten Denkmale aus vielfarbi-

1) Lamprid. in Commod. c. 9. Meyer.

2) Herodian. l. 1. c. 17. n. 3 — 4. [G. d. K. 11 B. 1 K. 10 §. Note.]

3) Venuti numm. Alb. Vatic. tab. 118. Vaillant numm. mus. de Camps. p. 63.

4) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 1207. Antonin. Liberal. metamorph. n. 26. p. 137. Apollod. l. 1. c. 9. sect. 19. Meyer.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

gen Steinen (lavoro commesso) in der Villa Albani,[1]) wie auch in einem herculanischen Gemälde und auf einem Opfergefäße von erhobener Arbeit, welches den Fries am Tempel des Jupiter Tonans am Fuße des Capitols ziert.

§. 201. Daher muß das vorgestellte Kind unserer Statue Ajax, der Sohn des Telamon sein; den man erzählet, daß dem Vater die Geburt dieses Knaben von Herkules geweissaget worden; daß ihm Herkules noch vor der Geburt diesen Namen wegen einer glüklichen Vorbedeutung ertheilt, welche er in der Erscheinung eines Adlers fand, als er seine Segenswünsche für eben dieses Kind that.[2]) Sobald es geboren war, legte es Herkules auf seine Löwenhaut, hob es so gen Himmel, um es dem Jupiter gleichsam vorzustellen, trug es darauf zum Vater,[3]) und erzog es endlich.[4]) Dieses Kind schien demjenigen ganz unbedeutend, welcher auf Befehl Ludwigs XIV. die Statue in Gyps abformte; den er gab ihr statt desselben die drei hesperischen Äpfel in die Hand.

§. 202. Übrigens hat der irrige Name des Commodus, welchen man dieser Statue gegeben, einen Antiquar ohne Verstand zu einem sehr schiefen Urtheile verleitet, indem er sagt, dieser Herkules Commodus sei gut, aber er zeige einen deutlichen Unterschied zwischen der griechischen und römischen Schule in der Bildhauerei.[5]) Eben dieses

1) Ciampini vet. monim. t. 1. p. 60.

2) Pindar. Isthm. od. 6. v. 60.

3) Philostrat. Heroic. c. 11. n. 1. p. 719.

4) Tzetz. Schol. in Lycophr. v. 461.

5) Ficoroni Roma. [antica.]

in Rom gelernte Urtheil wiederholt ein Reisender von geringer Einsicht. [1])

§. 203. Wie sehr die Kunst nach der erwähnten Epoche gefallen, und wie schnell sie ihren vorigen Glanz verloren, zeigen die öffentlichen zur Zeit des Septimius Severus errichteten Werke offenbar, besonders die Bildhauerei an seinem Triumphbogen, [2]) und an einem andern Bogen, den ihm zu Ehren die Silberschmiede aufführen ließen. Diese Denkmale weichen so sehr von jenen des Marcus Aurelius ab, und der Unterschied zwischen beiden ist so fühlbar, daß er auch dem ungeübten Auge bemerkbar wird. Man muß daher wirklich erstaunen, wie die Kunst in so kurzer Zeit gänzlich herabgesunken; auch wissen wir die wahre und eigentliche Ursache dieser so plözlichen Veränderung nicht mit Sicherheit anzugeben. Aus Mangel an Arbeit ist sie gewiß nicht entstanden, da die unzähligen Köpfe des Septimius Severus, welche zu Statuen und Brustbildern gehörten, das Gegentheil beweisen; ferner ist es hinlänglich bekant, daß dem Plautianus, dem Lieblinge und ersten Minister desselben, in allen Städten so viele Statuen errichtet worden, daß sie zahlreicher waren, als die dem Kaiser selbst gesezt worden. [3])

§. 204. Um indessen doch einen nicht ganz unwahrscheinlichen Grund von dieser äusserst seltsamen Veränderung der Kunst anzuführen, könte man sagen, daß es derselbe Fall sei, welcher die Verschlimmerung der Zeichnung unmittelbar nach dem Tode Raphaels herbeigeführt; zumal wen man voraussezt, daß die gute Schule in der lezten Epoche der

1) Wright's Travels, p. 267.

2) [G. d. K. 12 B. 2 K. 16 §. Note]

3) Xiphil. in Sever. p. 312.

Kunst sich nur durch wenige Künstler erhalten hätte, welche mit den Antoninen oder ohngefähr um jene Zeit aufhörten. Weñ wir uns also auf der einen Seite mit dem Verschwinden der wenigen Vorzüge des guten Jahrhunderts auch das Aufhören der Kunst denken, und weñ wir auf der andern Seite ohne Leidenschaft die Zeichnung des Giulio Romano mit jener des Raphaels vergleichen: so wird es etwa begreiflich, wie die Kunst zur Zeit des Septimius Severus so sehr in Verfall gerathen koñte; deñ zwischen der Zeichnung des Giulio Romano und der seines Meisters ist vielleicht kein geringerer Unterschied als zwischen den Denkmalen aus der Zeit der Antonine und den Werken aus der Zeit des Septimius Severus.

§. 205. Allein der Schluß, den wir aus den öffentlichen Werken auf den Zustand der Kunst gemacht haben, und welchen man in Hinsicht auf diese Zeiten als allgemein betrachten müßte, kañ doch einige Ausnahmen zulassen. So könte man z. B. zur Verfertigung des Triumphbogens von Septimius Severus nicht nur schlechte, sondern die allerschlechtesten Bildhauer gewählt haben, aus Unwissenheit dessen, welcher die Leitung der Arbeit hatte; wie dieses zur Zeit des Pabstes Eugenius IV. geschah. Als er die Hauptthüre der St. Peterskirche in Rom von Erzt und mit erhobenen aus der Geschichte entlehnten Bildern wollte verfertigen lassen, nach Art der berühmten Thüren von Lorenzo Ghiberti am Baptisterio zu St. Johañ in Florenz: ließ er, anstatt diesen Künstler zu rufen, den Antonius Filarete, und den Simon, Bruder des Bildhauers Donato, welche jenem sehr weit in der Kunst nachstanden, von Florenz kommen, und diese haben nach zwölfjähriger Arbeit ein Denkmal ihrer Ungeschiklichkeit und Rohheit, in Vergleich

mit der Kunst des Ghiberti, hinterlassen.[1]) Und dieses ist nicht das einzige Beispiel der Art. Deñ wer würde nicht glauben, daß die im Capitolio dem Pabste Leo X, dem Vater der schönen Künste errichtete Statue ein Werk sein müße, aus welchem man sich den richtigsten Begrif über den damaligen Zustand der Bildhauerei machen könne, und daß der Vorzüglichste unter allen Künstlern zu diesem Denkmal gebraucht worden? Aber dennoch kañ man sich keine schlechtere Arbeit denken, als diese ist, und der Name des Künstlers, welcher ein Sicilianer war, ist so unbekañt, daß er in dieser Schrift nicht einmal verdient erwähnt zu werden.[2])

§. 206. Es ist indessen keineswegs meine Absicht, die Künstler, welche zur Zeit des Septimius Severus lebten, in Ansehung ihrer Geschiklichkeit zu vertheidigen; ich will nur wahrscheinliche Gründe anführen, daß die Kunst sich in einem besseren Zustande befunden habe, als man aus dem Triumphbogen des Septimius Severus und aus dem sogenañten Bogen der Silberschmiede schließen sollte. Dieses erhellet aus andern Bildhauerarbeiten, die damals und auch nach der Zeit dieses Kaisers verfertigt worden. Zugleich will ich diesen scheinbaren Widerspruch zu heben suchen. Köñte ich nur einfache Portraite, welche die Bildhauerei jener beiden Bogen übertrafen, wie die Köpfe des Caracalla in der Farnesina, im Museo Capitolino und in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani anführen: so würde die Antwort darauf leicht sein; deñ etwas anderes ist, würde man sagen, ein ähnliches und mit Fleiß ausgeführtes Bildniß nach der Natur machen,

1) Vasari Vit. de' pitt. t. 1. p. 347. (edit. Florent. 1568.)

2) [Giacomo della Duca.]

und etwas anderes, Figuren zeichnen und Statuen arbeiten. Allein die schöne Statue des Kaisers Pupienus über Lebensgröße, die bis auf die eine Hand vollkommen erhalten ist, und sich izo in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, ist nach den Zeiten des Severus verfertigt worden, und nichts desto weniger kan sie mit den Statuen der römischen Kaiser aus dem ersten Jahrhunderte verglichen werden. [1] Hieraus folget, daß selbst nach Septimius Severus noch Künstler aus der guten Schule übrig waren, und daß man sich aus den Denkmalen dieses Kaisers kein allgemeines Urtheil über den Zustand der Kunst zu seiner Zeit bilden könne.

§. 207. Eben so hat man aus einem unreifen Urtheile und aus zu geringer Wissenschaft fast allgemein geglaubt, daß die Kunst zur Zeit des Kaisers Gallienus gänzlich in Verfall gerathen [2] und daß die Bildhauerei gar nicht mehr ausgeübet worden sei. [3] Diese Behauptung einiger neuern Autoren gründet sich durchaus nicht auf haltbare Beweise und und wird offenbar durch ein sehr wohl erhaltenes Brustbild eben dieses Kaisers in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani widerlegt.

§. 208. Zu den Untersuchungen über den Verfall der griechischen Kunst kan man gewissermaßen auch eine Bemerkung rechnen, welche ich über eine roh gearbeitete Figur in Basalt gemacht habe. Diese Figur gleichet einem sizenden Affen, dessen vordere Füße auf den Knieen der hinteren Füße ruhen

1) [G. d. K. 12 B. 2 K. 25 §.]

2) Spence's Polymetis.

3) Ficoroni Osservaz. sopra il Diar. Ital. di Montfauc. p. 14.

und wovon der Kopf verloren ist. Sie steht auf dem Capitolio im Hofe des Palastes der Conservatoren und auf ihrem Sokel liest man folgende Inschrift:

ΦΙΔΙΑϹ ΚΑΙ ΑΜΜΟΝΙΟϹ
ΦΙΔΙΟΥ ΕΠΟΙΟΥΝ.

Diese Inschrift war in dem geschriebenen Verzeichnisse, aus welchem Reinesius dieselbe genommen, nur leichthin angegeben, ohne Anzeige des Werks, woran die Inschrift stand, noch des Orts, wo sie sich gefunden.[1] Sie ist noch bis izo von wenigen oder von niemand bemerkt worden, und muß bei jedem, der mit der Form griechischer Buchstaben in alten Steinschriften vertraut ist, ohne Zweifel für antik gelten. Aber wie soll man den Namen zweier griechischer Bildhauer mit einem Werke reimen, das in Ansehung der Figur sowohl als der Arbeit ihrer Kunst unwürdig ist? Ich dürfte nur antworten, daß vielleicht irgend jemand unter den Alten sich in guter Laune das Vergnügen gemacht, diese Inschrift sezen zu lassen; aber ich will lieber eine Muthmaßung mittheilen, welche mir bei der Verfassung meiner Geschichte der Kunst einfiel.[2] Ich glaube, daß der Affe ein Gegenstand der Verehrung unter jenen Griechen gewesen sei, welche sich nach dem Berichte Diodors in Afrika niedergelassen, die Sitten der barbarischen Völker dieses Landes angenommen und die Affen heilig gehalten, so daß diese griechische Colonie deßhalb Πιθηκουσσαι (von πιθηκος, Affe) benant wurde.[3] In dem Kriege des Kö-

1) Inscript. cl. 2. n. 62. [G. d. K. 8 B. 3 K. 15 §.]

2) [G. d. K. 8 B. 3 K. 16 §.]

3) L. 20. c. 58.
Aber Diodor sagt nicht, daß die Pithekussä eine griechische Colonie gewesen. Meyer.

nigs Agathokles von Sicilien mit den Karthaginensern ist diese Colonie durch dessen Feldherrn Eumachus entdekt worden, welcher bis in das innere Afrika vordrang, und eine von den Städten dieser Griechen eroberte und zerstörte.[1]) Man könte daher annehmen, daß dieser Affe von den beiden genañten Künstlern Phidias und Ammonius verfertigt sei, welche die Bildhauerei unter den Pithekussä ausgeübt hätten, und daß dieser seltsame Gegenstand der Verehrung bei einer griechischen Colonie, die so sehr in ihren Sitten ausgeartet war, aus diesem Grunde und wegen der Seltenheit von dort herüber gebracht worden. Doch kañ dieses nicht zur Zeit des Agathokles, welcher sich in der unmittelbar auf den Tod Alexanders des Großen folgenden Olympiade berühmt machte,[2]) geschehen sein, weil man den Affen wegen der Form der Buchstaben in der Inschrift für neuer halten muß; auch ist das Sigma rund, wie es in den späteren Zeiten gebräuchlich war. Durch eine Inschrift auf der linken Seite des Sokels, von welcher, obwohl sie unlesbar geworden, noch die Worte VII. COS. erhalten sind, wird es wahrscheinlich, daß dieses Werk zur Zeit der Kaiser nach Rom gekommen ist.[3])

§. 209. Nachdem ich auf diese Art den Schik-

1) Ibid.

2) Alexander starb im 1 Jahre der 114 Olympiade, und Eumachus, Feldherr des Agathokles, besiegte die Pithekussä im 2 Jahre der 118 Olympiade. Meyer.

3) [G. d. K. 8 B. 3 K. 15 — 16 §.]

Fea (t. 3. p. 430.) hält den Stein nicht für Basalt, sondern für eine Art marmo Cipollino, und meldet, daß es dem Abate Marini (Iscriz. antich. delle Ville, e de' palazzi Albani p. 176.) gelungen sei, einen Theil der lateinischen Inschrift zu lesen, wie folgt:

salen der aus Griechenland nach Rom verpflanzten Kunst der Zeichnung bis zu ihrem Verfalle gefolget und zu dem Ziele gelangt bin, welches ich mir in diesem zweiten Abschnitte vorgestekt hatte: so will ich hier abbrechen, wiewohl ich weiß, daß die Kunst auch dieses Land wieder verließ, und sich mit dem Size des römischen Reichs nach Constantinopel begab. Hier war sie ihrem heimatlichen Boden näher, gelangte auf's neue zu einiger Stärke, und erwachte wieder, indem die Künstler eine günstige Gelegenheit hatten, sehr viele Wunderwerke großer Meister zu sehen, welche bis auf jene Zeit in Griechenland geblieben und endlich nach Constantinopel gebracht waren. Unter diesen befand sich der olympische Jupiter des Phidias, die Venus aus Knidus von der Hand des Praxiteles, eine kolossale vom Lysippus gearbeitete Juno von Erzt, und die berühmte Statue der Gelegenheit von eben diesem Künstler. Ja man konte, um sich

. . . . . .
. . . . OS . . . .
. . . ILLIANON . . .
. . . . SACR . . . .
SEPT. QVINTILLO ET PRISCO
COS

woraus also erhelle, daß dieses Gözenbild im Jahre 159 unserer Zeitrechnung, als Antoninus Pius über das römische Reich herschte, zum Weihgeschenk gewidmet worden, zu welcher Zeit der ägyptische Gözendienst zu Rom sehr begünstigt war. Die griechischen Meister desselben hätten, sei es nun zu Rom oder anderwärts gearbeitet worden, offenbar den ägyptischen Geschmak nachgeahmt, wie solches auch mit einem andern ähnlichen Gözen in der Villa Albani der Fall sei, und dergleichen nachgeahmte Bilder wären wahrscheinlich bei den Römern eingeführt, ehe der ägyptische Gözendienst von den Kaisern begünstigt worden. Meyer nach Fea.

zu unterrichten, in Constantinopel sogar Werke des ältesten Styls sehen, wie eine Pallas aus der Insel Lindus, ein Werk des Dipönus und Scyllis, welche zu den ersten Künstlern der Schule in Sicyon gehörten. [1])

§. 219. Wen man nun ferner die große Anzahl der Statuen aus Erzt betrachtet, die zu Constantinopel unter den ersten byzantinischen Kaisern bis auf die Nachfolger des Theodosius und später verfertigt sind, deren Andenken sich in vielen griechischen Sinschriften, die theils ein Lob der Statuen, theils der darin abgebildeten Personen enthalten; [2]) besonders aber die zwei schnekenförmigen Säulen, die noch heut zu Tage stehen, und auf welchen, nach Art der Säulen des Trajanus und Marcus Aurelius, die Thaten des Arkadius, Nachfolgers des Theodosius in erhobener Arbeit vorgestellt sind: [3]) so wird man nicht läugnen können, daß die Kunst unter den Griechen damals mit glüklicherem Erfolge betrieben worden als in Rom, das bereits von barbarischen Völkern verwüstet war. Ein gewisser zierlicher, nach dem Muster des Altertums geformter Styl in der Zeichnung erhielt sich unter den Griechen bis zu den Zeiten Kaisers Justinian, wie eine mit Miniaturen gezierte griechische Handschrift des Kosmas in der vaticanischen Bibliothek, Numero 699, bezeuget, die Montfaucon bekant gemacht hat, aber ohne die Figuren abbilden zu lassen. [4]) In dieser Handschrift sieht man unter

1) Cedren. p. 322. [G. d. K. 12 B. 3 K. 11 §.]

2) [G. d. K. 12 B. 3 K. 3 §. 5 §. 9 §. 11 §.]

3) Bandur. Imp. orient. t. 2. p. 508. [G. d. K. 12 B. 3 K. 5 §.]

4) Collect. script. Græc. t. 2. p. 113. [G. d. K. a. a. O.]

andern Gemälden zwei Tänzerinen unter dem Throne des Königs David,[1]) die mit beiden Händen ein fliegendes Gewand über dem Kopfe halten; zwischen welchen das Wort OPXHCHC (der Tanz) steht. Diese Tänzerinen sind mit so vieler Anmuth vorgestellt, daß man glauben muß, sie seien einem alten Gemälde aus den guten Zeiten der griechischen Kunst nachgebildet.

§. 211. Ich könte zum Beweise noch andere Denkmale anführen, weñ ich das mir vorgesekte Ziel überschreiten und den Leser mit Nachrichten unterhalten wollte, die wenig oder nichts zur wesentlichen Keñtniß von der Kunst der Zeichnung, dem Zweke meiner Untersuchung, beitragen. Die lezten Werke der Kunst, welche ihrer würdig sind, betrachte ich wie die Odyssee, von welcher Longinus sagt,[2]) daß in ihr der göttliche Dichter wie die untergehende Sonne erscheine, von welcher zwar nicht die vorige Stärke, aber doch die Größe beim Untersinken übrig bleibe. Man kañ diese lezten Werke auch mit Männern wie Themistokles Thucydides und Xenophon vergleichen, die bei einem ähnlichen Hinabsinken von ihrer Höhe doch den einmal erworbenen Ruhm nicht verläugnen.

1) Die eine dieser Tänzerinen ist bei d'Agincourt (Histoire de l'art par les Monumens, Peinture pl. 34. n. 4.) abgebildet und nach dieser Abbildung hier unter Numero 102 beigebracht. Meyer.

2) De Sublim. c. 9.