

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

**GESCHICHTE DER KUNST
DES ALTERTUMS**

Berlin 2003 / Version 1.1

E-Book Edition

INHALT

Vorwort des Herausgebers	1
--------------------------	---

GESCHICHTE DER KUNST DES ALTERTUMS

Vorrede des Verfassers	7
------------------------	---

ERSTER TEIL

UNTERSUCHUNG DER KUNST NACH DEM WESEN DERSELBEN

ERSTES KAPITEL

VON DEM URSPRUNG DER KUNST UND DEN URSACHEN IHRER VERSCHIEDENHEIT UNTER DEN VÖLKERN

Erstes Stück: Allgemeiner Begriff dieser Geschichte	21
Anfang der Kunst	22
Über den Anfang der griechischen Kunst	23
Zweites Stück: Zur Entwicklung der Plastik	26
Erste Materie: der Ton	26
Figuren in Holz	28
Figuren in Elfenbein	28
Figuren in Stein	29
Figuren in Erz	30
Von der Kunst, in Stein zu schneiden	32
Drittes Stück: Einfluß des Klimas auf die menschliche Gestalt, Entstehung nationaler Verschiedenheiten	32
Die natürliche Bedingtheit der menschlichen Gestalt und Sprache	33
Einfluß der Natur auf das Empfinden und Denken der Völker	37
Die Wirkung gesellschaftlicher Faktoren	39
Ein Blick auf Deutschland	40

DAS ZWEITE KAPITEL

VON DER KUNST UNTER DEN ÄGYPTERN, PHÖNIZIERN UND PERSERN

Erster Abschnitt: Von der Kunst unter den Ägyptern	42
Natürliche und gesellschaftliche Bedingtheiten der künstlerischen Entwicklung	42
Über die menschliche Gestalt	42
Über das Psychische und die Denkweise der Menschen	44
Der Künstler in der Gesellschaft	46
Die Qualität der Schaffenden	46
Periodisierung	47
Der ältere Stil	48
Die Zeichnung des Nackenden	48
Bekleidete Figuren	54
Der Stil der späteren Zeit	58
Die Zeichnung des Nackenden	58
Bekleidete Figuren	59
Römische Nachahmungen	61
Allgemeines	61
Kritik der Zeichnung	61
Fragen der Bekleidung	64
Zur Methode des Schaffens	65
Über die Ausarbeitung	65
Über das benutzte Material	67
 Der zweite Abschnitt: Von der Kunst unter den Phöniziern und Persern	 70
Von der Kunst der Phönizier	71
Gesellschaftliche Faktoren	71
Bedeutende Werke	72
Jüdische Kunst	73
Von der Kunst der Perser	74
Bedeutende Werke	74
Geringes Wachstum	75
Von der Kunst der Parther	77
Zusammenfassung	78

DAS DRITTE KAPITEL

VON DER KUNST UNTER DEN ETRURIERN UND UNTER IHREN NACHBARN

Erstes Stück: Von den Etruriern	80
Gesellschaftliche Bedingtheiten	80
Freiheit	80
Aberglauben	81
Kriege, politischer Verfall	82
Das Idealische	83
Die Bedeutung der Phantasie	83
Götterbilder	84
Heldenbilder	87
Bedeutende Werke	87
Kleine Figuren und Statuen	88
Erhobene Werke	91
Geschnittene Steine	93
Münzen	95
Zur Systematik	95
Urnen	96
 Zweites Stück: Von dem Stile etrusischer Künstler	97
Prinzipielles	97
Periodisierung	97
Der ältere Stil	98
Übergangsformen	100
Der zweite Stil	101
Der dritte Stil	104
Fragen der Bekleidung	104
 Drittes Stück: Von der Kunst der mit den Etruriern grenzenden Völker	105
Das Gesellschaftliche	106
Die Kunst der Kampaner	107
Sardinische Funde	111
Abschluß	113

DAS VIERTE KAPITEL

VON DER KUNST UNTER DEN GRIECHEN

Erstes Stück: Von den Gründen und Ursachen des Aufnehmens und des Vorzugs der griechischen Kunst vor andern Völkern	114
Vom Einfluß der klimatischen Gegebenheiten	115
Vom Einfluß der gesellschaftlichen Zustände	116
Die Freiheit im politischen Leben	116
Denken in Freiheit	117
Achtung der Künstler durch die Gesellschaft	118
Die Kunst im Leben der Nation	121
Vom verschiedenen Alter der Künste	121
 Zweites Stück: Von dem Wesentlichen der Kunst	123
Die Zeichnung des Nackenden	124
Darstellung der schönen Gestalt	124
Vom Begreifen des Schönen	125
Das Wesen des Schönen	129
Die Staffel der Schönheit	132
Von der individuellen zur idealischen Schönheit	132
Die idealische Schönheit: Darstellung des Allgemeinen	154
Das Götterbild als Ideal	156
Stufen der künstlerischen Verallgemeinerung	140
Weibliche Gottheiten	142
Abschluß	145
Über den Ausdruck in der Kunst	144
Unterordnung des Psychischen unter das abstrakte Schöne	145
Polemisches	147
Über die Proportion	148
Erarbeitung von Normen	150
Die Proportionen des Gesichts	151
Von der Schönheit einzelner Teile des menschlichen Körpers	152
Das Profil	155
Die Augen	153
Stirn, Mund und Kinn	155
Hände und Füße	156
Brust, Leib, Knie	157
Ergänzende Hinweise	158

Schlußfolgerungen für den Kunstbetrachter und Kritiker	158
Über die Darstellung von Tieren	160
Die Zeichnung bekleideter Figuren	165
Das verwendete Material	164
Die Kleidungsstücke	166
Zierlichkeit	173
Schmuck	175
Die Bedeutung dieser Betrachtung für Kunstschaffen und Kunstwissenschaft	179
Drittes Stück: Von dem Wachstume und dem Falle der griechischen Kunst, in welcher vier Zeiten und vier Stile können gesetzt werden	180
Der ältere Stil	180
Münzen als Denkmale	181
Der sterbende Othryades	183
Alte Plastik	184
Merkmale des älteren Stils	185
Übergang zum hohen Stil	186
Der hohe Stil	188
Seine Merkmale	188
Die Albanische Pallas und die Mediceische Niobe	190
Der schöne Stil	191
Eigenschaften	191
Über die Grazie	192
Darstellung von Kindern	196
Der Stil der Nachahmer	197
Epigontum, Eklektizismus, Dekadenz	197
Nachahmung des ägyptischen Stils	199
Unterscheidung der Nachahmung vom echten Alten	200
Fortgang der Dekadenz	202
Bewahrung der Größe	204
Darstellung eines Affen im Campidoglio	205
Zusammenfassung	206
Viertes Stück: Von dem mechanischen Teile der griechischen Bildhauerei	207
Das Material in der griechischen Plastik	208
Die Bearbeitung des Materials	209

Fünftes Stück: Von der Malerei der alten Griechen	218
Griechische Wandmalerei	219
In Rom entdeckte Gemälde	219
In Herculaneum entdeckte Gemälde	221
Beschreibung antiker Gemälde	223
Zur Zeitbestimmung	228
Zur Bestimmung der alten Meister	229
Über die Maltechnik	230
Wesentliches zur Kunstbetrachtung	234

DAS FÜNFTE KAPITEL

VON DER KUNST UNTER DEN RÖMERN

Erstes Stück: Untersuchungen des römischen Stils in der Kunst	235
Etrurische und griechische Grundlagen der römischen Kunst	236
Die künstlerische Entwicklung Roms	238
Zweites Stück: Von der römischen Männer-Kleidung	245
Unterkleid und Toga	245
Hüte und Mützen	248
Beinkleider	250
Schuhe und Handschuhe	250
Panzer, Helme, Beinrüstungen	251

ZWEITER TEIL

NACH DEN ÄUSSEREN UMSTÄNDEN DER ZEIT UNTER DEN GRIECHEN BETRACHTET

Die älteste Zeit bis auf Phidias	254
Der Aufstieg Athens	260
Die Perikleische Epoche	264
Der Peloponnesische Krieg	267
Niobe	269
Die Vergötterung des Homerus	271

Die Zeit nach dem Peloponnesischen Kriege	272
Praxiteles und Lysippos	273
Laokoon	276
Die Epoche von Alexander dem Großen bis zu Julius Cäsar	279
Erste Zeichen des Verfalls	284
Die Zeit des Achäischen Bundes	287
Flor der Kunst in Sizilien	290
Der Torso des Herkules	292
Plünderungen	294
Griechische Künstler in Syrien	296
Bithynien und Pergamus	297
Griechische Kunst unter den Ptolemäern	298
Griechen schaffen für Rom	298
Das Zeitalter der römischen Kaiser	303
Augustus und seine nächsten Nachfolger	303
Nero	307
Die Statue des Apollo	309
Der borghesische Fechter	310
Weitere Werke	311
Vespasianus, Titus, Domitianus	312
Trajanus und Hadrianus	315
Der Antinous im Belvedere	320
Die Antoniner	322
Die Zeit nach dem Commodus	326
Abschluß	336
Index der Eigennamen und Fremdwörter	337

Vorwort des Herausgebers

Die GESCHICHTE DER KUNST DES ALTERTUMS verinnerlicht seit ihrem Erscheinen im Jahre 1764 den Gegensatz zwischen einer unglaublichen Informationsfülle und dem Unterfangen, dafür einen halbwegs handhabbaren Index erstellen zu können. Das Auffinden von nicht im Index gelisteten Textstellen ist für den gelegentlichen Nutzer beinahe hoffnungslos. Diese erste Version der E-Book Edition versucht diesen Mangel durch die Möglichkeiten des Mediums Computer auszugleichen. Der angehängte Index enthält selbstverständlich keine Seitenzahlen, da sich nach den Suchbegriffen im Dokument suchen läßt. Vielmehr bietet der Index Unterstützung für die richtige Schreibweise der Begriffe, die unabdingbare Voraussetzung für ein Auffinden im Text ist. Da die Schreibweisen einiger Namen schon im Text der Vorlage variieren, schien diese Art Index sinnvoll.

Der Text richtet sich nach der vollständigen Ausgabe, herausgegeben von WILHELM SENFF, Weimar 1964 im Verlag HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER. Die Nummern der Seiten und der Fußnoten wurden mit denen des Buches identisch gehalten, um ein gleichzeitiges Arbeiten mit dem Buch zu ermöglichen. Druckfehler im Buch wurden korrigiert.

Die vorliegende Ausgabe ist das Ergebnis einer Schrifterkennung durch den Computer. Sie wurde danach einmal vollständig Korrektur gelesen. Trotzdem werden noch Fehler im Text verblieben sein. Für das Auffinden dieser Fehler dankt der Herausgeber und bittet den aufmerksamen Leser, diese unter Angabe der Seitenzahl per Email an die Adresse **winckelmann@gmx.de** zu senden. Diese werden in einer folgenden Version berichtigt.

Diese Ausgabe ist sog. Freeware. Jegliches Kopieren und Verbreiten ist erlaubt und sogar erwünscht, solange es kostenlos erfolgt. Die kommerzielle (Aus-)Nutzung ist ausdrücklich untersagt. Für Folgeversionen dieser Ausgabe wendet sich der Leser freundlichst an obige Email-Adresse. Ein Ausdruck dieser Ausgabe ist möglich, aber nicht im Sinne eines E-Books und bei der Platzeinteilung auf den einzelnen Seiten nicht berücksichtigt. Es wird gebeten, für eine gedruckte Version auf ein konventionelles Buch zurückzugreifen.

Berlin, August 2003

Vorrede

Die Geschichte der Kunst des Altertums, welche ich zu schreiben unternommen habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderung in derselben, sondern ich nehme das Wort **Geschichte** in der weiteren Bedeutung, welche dasselbe in der griechischen Sprache hat, und meine Absicht ist, einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern. Dieses habe ich in dem Ersten Teile, in der Abhandlung von der Kunst der alten Völker, von jedem insbesondere, vornehmlich aber in Absicht der griechischen Kunst, auszuführen gesucht. Der Zweite Teil enthält die Geschichte der Kunst im engeren Verstande, das ist, in Absicht der äußeren Umstände, und zwar allein unter den Griechen und Römern. Das Wesen der Kunst aber ist in diesem sowohl als in jenem Teile der vornehmste Endzweck, in welches die Geschichte der Künstler wenig Einfluß hat, und diese, welche von anderen zusammengetragen worden, hat man also hier nicht zu suchen: es sind hingegen auch in dem zweiten Teile diejenigen Denkmale der Kunst, welche irgend zur Erläuterung dienen können, sorgfältig angezeigt.

Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Altertums, so viel möglich ist, beweisen.

Es sind einige Schriften unter dem Namen einer Geschichte der Kunst an das Licht getreten; aber die Kunst hat einen geringen Anteil an denselben: denn ihre Verfasser haben sich mit derselben nicht genug bekannt gemacht und konnten also nichts geben, als was sie aus Büchern oder vom Sagenhören hatten. In das Wesen und zu dem Innern der Kunst führt fast kein Skribent, und diejenigen, welche von Altertümern handeln, berühren entweder nur dasjenige, wo Gelehrsamkeit anzubringen war, oder wenn sie von der Kunst reden, geschieht es teils mit

allgemeinen Lobsprüchen, oder ihr Urteil ist auf fremde und falsche Gründe gebaut. Von dieser Art ist des **Monier** Geschichte der Kunst¹, und des **Durand** Übersetzung und Erklärung der letzten Bücher des **Plinius**², unter dem Titel: **Geschichte der alten Malerei** : auch **Turnbull** in seiner Abhandlung von der alten Malerei³ gehört in diese Klasse. Aratus, welcher die Astronomie nicht verstand, wie Cicero sagt, konnte ein berühmtes Gedicht⁴ über dieselbe schreiben; ich weiß aber nicht, ob auch ein Grieche ohne Kenntnis der Kunst etwas Würdiges von derselben hätte sagen können.

Untersuchungen und Kenntnisse der Kunst wird man vergebens suchen in den großen und kostbaren Werken von Beschreibung alter Statuen, die bis jetzt bekannt gemacht worden sind. Die Beschreibung einer Statue soll die Ursache der Schönheit derselben beweisen und das Besondere in dem Stile der Kunst angeben : es müssen also die Teile der Kunst berührt werden, ehe man zu einem Urteile von Werken derselben gelangen kann. Wo aber wird gelehrt, worinnen die Schönheit einer Statue besteht? Welcher Skribent hat dieselbe mit Augen eines weisen Künstlers angesehen? Was zu unseren Zeiten in dieser Art geschrieben worden, ist nicht besser als die „Statuen“ des **Callistratus**⁵; dieser magere Sophist hätte noch zehnmal soviel Statuen beschreiben können, ohne jemals eine einzige gesehen zu haben: unsere Begriffe schrunden bei den meisten solcher Beschreibungen zusammen, und was groß gewesen, wird wie in einen Zoll gebracht.

Eine griechische und eine sogenannte römische Arbeit wird insgemein nach der Kleidung oder nach deren Güte angegeben: ein auf der linken Schulter einer Figur zusammengehefteter Mantel soll beweisen, daß sie von Griechen, ja in Griechenland gearbeitet worden. Man ist sogar dar auf gefallen, das Vaterland des Künstlers der Statue des Marcus Aurelius in dem Schopfe Haare auf dem Kopf des Pferdes zu suchen; man hat einige Ähnlichkeit mit einer Eule an demselben gefunden, und dadurch soll der Künstler Athen haben anzeigen wollen. Sobald eine gute Figur nur nicht als ein Senator gekleidet ist, heißt sie griechisch, da wir doch gleichwohl senatorische Statuen von namhaften griechischen Meistern haben. Ein Gruppo in der Villa Borghese führt den Namen Marcus Coriolanus mit seiner Mutter: dieses wird vorausgesetzt, und daraus

schließt man, daß dieses Werk zur Zeit der Republik gemacht worden, und eben deswegen findet man es schlechter, als es nicht ist. Und weil einer Statue von Marmor in eben der Villa der Name der Zigeunerin (*Egizzia*) gegeben worden, so findet man den wahren ägyptischen Stil in dem Kopfe, welcher nichts weniger zeigt, und nebst den Händen und Füßen gleichfalls von Erz, vom Bernini gemacht ist. Das heißt die Baukunst nach dem Gebäude einrichten. Ebenso ungründlich ist die von allen ohne aufmerksame Betrachtung angenommene Benennung des vermeinten Papinus mit seiner Mutter in der Villa Ludovisi, und **Dubos** findet in dem Gesichte des jungen Menschen ein arglistiges Lächeln, wovon wahrhaftig keine Spur da ist. Dieses Gruppo stellt vielmehr die Phädra und den Hippolytus vor, dessen Figur Bestürzung im Gesichte zeigt über den Antrag der Liebe von einer Mutter: die Vorstellungen der griechischen Künstler (wie Menelaus der Meister dieses Werks ist) waren aus ihrer eigenen Fabel und Heldengeschichte genommen.

In Absicht der Vorzüglichkeit einer Statue ist es nicht genug, so wie **Bernini** vielleicht aus unbedachtsamer Frechheit getan, den Pasquin für die schönste aller Statuen zu halten; man soll auch seine Gründe bringen: auf eben diese Art hätte er die **Meta Sudante** vor dem Coliseo als ein Muster der alten Baukunst anführen können.

Einige haben aus einem einzigen Buchstaben den Meister kühnlich angegeben, und derjenige, welcher die Namen einiger Künstler an Statuen, wie bei dem gedachten Papirius oder vielmehr Hippolytus und bei dem Germanicus geschehen, mit Stillschweigen übergangen, gibt uns den Mars von Johann Bologna in der Villa Medicis für eine Statue aus dem Altertum an; dieses hat zugleich andere verführt. Ein anderer, um eine schlechte alte Statue, den vermeinten Narcissus in dem Palaste Barberini, anstatt einer guten Figur, zu beschreiben, erzählt uns die Fabel desselben, und der Verfasser einer Abhandlung⁶ von drei Statuen im Campidoglio, der Roma und zwei barbarischer gefangener Könige, gibt uns wider Vermuten eine Geschichte von Numidien: das heißt, wie die Griechen sagen, Leukon trägt ein Ding und sein Esel ein ganz anderes.

Aus Beschreibungen der übrigen Altertümer, der Galerien und Villen zu Rom, ist ebenso wenig Unterricht für die Kunst zu ziehen; sie ver-

führen mehr, als sie unterrichten. Zwei Statuen der Hersilia, der Frau des Romulus und eine Venus vom Phidias beim **Pinaroli**⁷, gehören zu den Köpfen der Lucretia und des Cäsar nach dem Leben gemacht, in dem Verzeichnisse der Statuen des Grafen Pembroke und des Kabinetts des Kardinals Polignac. Unter den Statuen Graf Pembrokes zu Wilton in England, die von **Carry Creed** auf vierzig Blätter in Groß-Quart schlecht genug geätzt sind, sollen vier von einem griechischen Meister Kleomenes sein. Man muß sich wundern über die Zuversicht auf die Leichtgläubigkeit der Menschen, wenn eben daselbst vorgegeben wird, daß ein Marcus Curtius zu Pferde von einem Bildhauer gearbeitet worden, welchen Polybius (ich vermute, der Feldherr des achäischen Bundes und Geschichtsschreiber) von Korinth mit nach Rom gebracht habe: es wäre nicht viel unverschämter gewesen, vorzugeben, daß er den Künstler nach Wilton geschickt habe.

Richardson⁸ hat die Paläste und Villen in Rom und die Statuen in denselben beschrieben wie einer, dem sie nur im Traume erschienen sind: viele Paläste hat er wegen seines kurzen Aufenthaltes in Rom gar nicht gesehen, und einige, nach seinem eigenen Geständnisse, nur ein einziges Mal; und dennoch ist sein Buch bei vielen Mängeln und Fehlern das beste, was wir haben. Man muß es so genau nicht nehmen, wenn er eine neue Malerei, in Fresco und von Guido gemacht, für alt angesehen. **Keyßlers**⁹ Reisen sind in dem, was er von Werken der Kunst in Rom und an anderen Orten anführt, nicht einmal in Betrachtung zu ziehen: denn er hat dazu die elendesten Bücher abgeschrieben. **Manilli** hat mit großem Fleiße ein besonderes Buch von der Villa Borghese gemacht¹⁰, und dennoch hat er drei sehr merkwürdige Stücke in derselben nicht angeführt: das eine ist die Ankunft der Königin der Amazonen Penthesilea beim Priamus in Troja, dem sie sich erbietet beizustehen; das andere ist Hebe, welche ihres Amts, die Ambrosia den Göttern zureichen, war beraubt worden und die Göttinnen fußfällig um Verzeihung bittet, da Jupiter schon den Ganymedes an ihre Stelle eingesetzt hatte; das dritte ist ein schöner Altar, an welchem Jupiter auf einem Zentaur reitet, welcher weder von ihm noch von sonst jemand bemerkt worden ist, weil er in dem Keller unter dem Palaste steht.

Montfaucon hat sein Werk¹¹ entfernt von den Schätzen der

alten Kunst zusammengetragen und hat mit fremden Augen und nach Kupfern und Zeichnungen geurteilt, die ihn zu großen Vergehungen verleitet haben. Herkules und Antäus im Palaste Pitti zu Florenz, eine Statue von niedrigem Range und über die Hälfte neu ergänzt, ist beim Maffei¹² und bei ihm nichts weniger als eine Arbeit des Polycletus. Den Schlaf von schwarzem Marmor in der Villa Borghese, vom Algardi, gibt er für alt aus: eine von den großen neuen Vasen aus eben dem Marmor, von Silvio von Velettri gearbeitet, die neben dem Schlafe gesetzt sind, und die er auf einem Kupfer dazugesetzt gefunden, soll ein Gefäß mit schlafmachendem Saft bedeuten. Wieviel merkwürdige Dinge hat er übergangen! Er bekennt, er habe niemals einen Herkules in Marmor mit einem Horne des Überflusses gesehen: in der Villa Ludovisi aber ist er also in Lebensgröße vorgestellt, in Gestalt einer Herma, und das Horn ist wahrhaftig alt. Mit eben diesem Attribute steht Herkules auf einer zerbrochenen Begräbnisurne, unter den Trümmern der Altertümer des Hauses Barberini, welche vor einiger Zeit verkauft worden sind.

Es fällt mir ein, daß ein anderer Franzose, **Martin**¹³, ein Mensch, welcher sich erlauben können zu sagen, **Grotius**¹⁴ habe die siebzig Dolmetscher nicht verstanden, entscheidend und kühn vorgibt, die beiden Genii an den alten Urnen können nicht den Schlaf und den Tod bedeuten; und der Altar, an welchem sie in dieser Bedeutung mit der alten Überschrift des Schlags und des Todes stehen, ist öffentlich in dem Hofe des Palastes Albani aufgestellt. Ein anderer von seinen Landsleuten straft den jüngeren Plinius Lügen über die Beschreibung seiner Villa, von deren Wahrheit uns die Trümmer derselben überzeugen.

Gewisse Vergehungen der Skribenten über die Altertümer haben sich durch den Beifall und durch die Länge der Zeit gleichsam sicher vor der Widerlegung gemacht. Ein rundes Werk von Marmor in der Villa Giustiniani, dem man durch Zusätze die Form einer Vase gegeben, mit einem Bacchanale in erhobener Arbeit, ist, nachdem es **Spon**¹⁵ zuerst bekannt gemacht hat, in vielen Büchern in Kupfer erschienen und zu Erläuterungen gebraucht worden. Ja man hat aus einer Eidechse, die an einem Baume hinaufkriecht, mutmaßen wollen, daß dieses Werk von der Hand des **Sauros** sein könne, welcher mit einem Batrachus den Portico des Metellus gebaut hat: gleichwohl ist es eine neue Arbeit.

Man sehe, was ich in den **Anmerkungen über die Baukunst** von diesen beiden Baumeistern gesagt habe¹⁶. Ebenso muß diejenige Vase neu sein, von welcher **Spon** in einer besonderen Schrift handelt, wie es der Augenschein den Kennern des Altertums und des guten Geschmacks gibt.

Die meisten Vergehungen der Gelehrten in Sachen der Altertümer rühren aus Unachtsamkeit der Ergänzungen her; denn man hat die Zusätze anstatt der verstümmelten und verlorenen Stücke von dem wahren Alten nicht zu unterscheiden verstanden. Über dergleichen Vergehen wäre ein großes Buch zu schreiben¹⁷; denn die gelehrtesten Antiquarii haben in diesem Stücke gefehlt. **Fabretti** wollte aus einer erhobenen Arbeit im Palaste Mattei, welche eine Jagd des Kaisers Gallienus vorstellt, beweisen¹⁸, daß damals schon Hufeisen, nach heutiger Art angenagelt, in Gebrauch gekommen; und er hat nicht gekannt, daß das Bein des Pferdes von einem unerfahrenen Bildhauer ergänzt worden. Die Ergänzungen haben zu lächerlichen Auslegungen Anlaß gegeben. Montfaucon zum Exempel deutet eine Rolle oder einen Stab, welcher nett ist, in der Hand des Castor oder Pollux in der Villa Borghese auf die Gesetze der Spiele in Wettläufen zu Pferde, und in einer ähnlichen neu angesetzten Rolle, welche der Mercurius in der Villa Ludovisi hält, findet derselbe eine schwer zu erklärende Allegorie; sowie **Tristan**¹⁹ auf dem berühmten Agath zu St. Denis einen Riem an einem Schilde, welchen der vermeinte Germanicus hält, für Friedensartikel angesehen. Das heißt, St. Michael eine Ceres getauft. **Wright**²⁰ hält eine neue Violine, die man einem Apollo in der Villa Negroni in die Hand gegeben, für wahrhaftig alt und beruft sich auf eine andere neue Violine, an einer kleinen Figur von Erz zu Florenz, die auch **Addison**²¹ anführt. Jener glaubt Raffaels Ehre zu verteidigen, weil dieser große Künstler nach seiner Meinung die Form der Violine, welche er dem Apollo auf dem Parnasso im Vatikan in die Hand gegeben, von besagter Statue werde genommen haben, die allererst über anderthalb hundert Jahre nachher vom Bernini ist ergänzt worden; man hätte mit ebenso viel Grund einen Orpheus mit einer Violine auf einem geschnittenen Steine anführen können. Ebenso hat man an dem ehemaligen gemalten Gewölbe in dem alten Tempel des Bacchus vor Rom eine kleine Figur

mit einer neuen Violine zu sehen vermeint: hierüber hat sich **Santes Bartoli**, welcher dieselbe gezeichnet, nachher besser belehren lassen und aus seiner Kupferplatte das Instrument weggenommen, wie ich aus dem Abdruck desselben sehe, welchen er seinen ausgemalten Zeichnungen von alten Gemälden in dem Museo des Herrn Kardinal **Alexander Albani** beigefügt hat. Durch die Kugel in der Hand der Statue des Cäsar im Campidoglio hat der alte Meister derselben, nach der Auslegung eines neuern römischen Dichters, die Begierde desselben nach einer unumschränkten Herrschaft andeuten wollen: er hat nicht gesehen, daß beide Arme und Hände neu sind. Herr Spence²² hätte sich bei dem Zepter eines Jupiters nicht aufgehalten, wenn er wahrgenommen, daß der Arm neu und folglich auch der Stab neu ist.

Die Ergänzungen sollten in den Kupfern oder in ihren Erklärungen angezeigt werden: denn der Kopf des Ganymedes in der Galerie zu Florenz muß nach dem Kupfer einen schlechten Begriff machen, und er ist noch schlechter im Originale. Wieviel andere Köpfe alter Statuen daselbst sind neu, die man nicht dafür angesehen hat! wie der Kopf eines Apollo, dessen Lorbeerkranz vom **Gori**²³ als etwas Besonderes angeführt wird. Neue Köpfe haben der Narcissus, der sogenannte phrygische Priester, eine sitzende Matrone, die Venus Genetrix: der Kopf der Diana, eines Bacchus mit dem Satyr zu dessen Füßen, und eines andern Bacchus, der eine Weintraube in die Höhe hält, sind abscheulich schlecht. Die meisten Statuen der Königin Christina von Schweden, welche zu St. Ildefonse in Spanien²⁴ stehen, haben ebenfalls neue Köpfe, und die acht Musen daselbst auch die Arme.

Viele Vergehungen der Skribenten rühren auch aus unrichtigen Zeichnungen her, welches zum Exempel die Ursache davon in **Cupers Erklärung des Homer** ist²⁵. Der Zeichner hat die Tragödie für eine männliche Figur angesehen, und es ist der Cothurnus, welcher auf dem Marmor sehr deutlich ist, nicht angemerkt. Ferner ist der Muse, welche in der Höhle steht, anstatt des **Plectrum** eine gerollte Schrift in die Hand gegeben. Aus einem heiligen Dreifuße will der Erklärer ein ägyptisches Tau machen, und an dem Mantel der Figur vor dem Dreifuße behauptet derselbe drei Zipfel zu sehen, welches sich ebenfalls nicht findet.

Es ist daher schwer, ja fast unmöglich, etwas Gründliches von der alten Kunst und von nicht bekannten Altertümern außer Rom zu schreiben: es sind auch ein paar Jahre hiesigen Aufenthalts dazu nicht hinlänglich, wie ich an mir selbst nach einer mühsamen Vorbereitung erfahren. Man muß sich nicht wundern, wenn jemand sagt, daß er in Italien keine unbekannten Inschriften entdecken könne: dieses ist wahr, und alle, welche über der Erde, sonderlich an öffentlichen Orten, stehen, sind der Aufmerksamkeit der Gelehrten nicht entgangen. Wer aber Zeit und Gelegenheit hat, findet noch allezeit unbekannte Inschriften, welche lange Zeit entdeckt gewesen, und diejenigen, welche ich in diesem Werke sowohl als in der Beschreibung der geschnittenen Steine des Stoschischen Musei angeführt habe, sind von dieser Art: aber man muß dieselben zu suchen verstehen, und ein Reisender wird dieselben schwerlich finden.

Noch viel schwerer aber ist die Kenntnis der Kunst in den Werken der Alten, in welchen man nach hundertmal Wiedersehen noch Entdeckungen macht. Aber die meisten gedenken zu derselben zu gelangen wie diejenigen, welche aus Monatsschriften ihre Wissenschaften sammeln, und unterstehen sich vom Laokoon, wie diese vom Homer, zu urteilen, auch im Angesichte desjenigen, der diesen und jenen viele Jahre studiert hat: sie reden aber hingegen von dem größten Dichter wie **Lamothé**, und von der vollkommensten Statue wie **Aretino**²⁶. Überhaupt sind die meisten Skribenten in diesen Sachen wie die Flüsse, welche aufschwellen, wenn man ihr Wasser nicht nötig hat, und trocken bleiben, wenn es am Wasser fehlt.

In dieser Geschichte der Kunst habe ich mich bemüht, die Wahrheit zu entdecken, und da ich die Werke der alten Kunst mit Muße zu untersuchen alle erwünschte Gelegenheit gehabt und nichts erspart habe, um zu den nötigen Kenntnissen zu gelangen, so glaube ich, mich an diese Abhandlung machen zu können. Die Liebe zur Kunst ist von Jugend auf meine größte Neigung gewesen, und ohnerachtet mich Erziehung und Umstände in ein ganz entferntes Gleis geführt hatten, so meldete sich dennoch allezeit mein innerer Beruf. Ich habe alles, was ich zum Beweis angeführt habe, selbst und vielmal gesehen und betrachten können, sowohl Gemälde und Statuen als geschnittene Steine und Münzen; um

aber der Vorstellung des Lesers zu Hilfe zu kommen, habe ich sowohl Steine als Münzen, welche erträglich im Kupfer gestochen sind, aus Büchern zugleich mit angeführt.

Man wundere sich aber nicht, wenn man einige Werke der alten Kunst mit dem Namen des Künstlers oder andere, welche sich sonst merkwürdig gemacht haben, nicht berührt findet. Diejenigen, welche ich mit Stillschweigen übergangen habe, werden Sachen sein, die entweder nicht dienen zur Bestimmung des Stils oder einer Zeit in der Kunst, oder sie werden nicht mehr in Rom vorhanden oder gar vernichtet sein: denn dieses Unglück hat sehr viel herrliche Stücke in neueren Zeiten betroffen, wie ich an verschiedenen Orten angemerkt habe. Ich würde den Trunk [Torso] einer Statue, mit dem Namen **Apollonius, des Nestors Sohn aus Athen**, welche ehemals in dem Palaste **Massimi** war, beschrieben haben; er hat sich aber verloren. Ein Gemälde der Göttin Roma (nicht das bekannte im Palaste Barberini), welches Spon beibringt, ist auch nicht mehr in Rom. Das Nymphäum, vom **Holstein** beschrieben²⁷, ist durch Nachlässigkeit, wie man vorgibt, verdorben und wird nicht mehr gezeigt. Die erhobene Arbeit, wo die Malerei das Bild des **Varro** malte, welches dem bekannten **Ciampini** gehörte, hat sich ebenfalls aus Rom verloren, ohne die geringste weitere Nachricht. Die Herma von dem Kopfe des Speusippus, der Kopf des Xenokrates und verschiedene andere mit dem Namen der Person oder des Künstlers haben gleiches Schicksal gehabt. Man kann nicht ohne Klagen die Nachrichten von so vielen alten Denkmalen der Kunst lesen, welche sowohl in Rom als anderswo zu unserer Väter Zeiten vernichtet worden, und von vielen hat sich nicht einmal die Anzeige erhalten. Ich erinnere mich einer Nachricht in einem ungedruckten Schreiben des berühmten **Peiresc** an den Commendator **del Pozzo**²⁸, von vielen erhobenen Arbeiten in den Bädern zu Pozzuolo bei Neapel, welche noch unter Papst Paul III. daselbst standen, auf welchen Personen mit allerhand Krankheiten behaftet vorgestellt waren, die in diesen Bädern die Gesundheit erlangt hatten: dieses ist die einzige Nachricht, welche sich von denselben findet. Wer sollte glauben, daß man noch zu unseren Zeiten aus dem Sturze [Torso] einer Statue, von welcher der Kopf vorhanden ist, zwei andere Figuren ge-

macht? und dieses ist zu Parma in diesem Jahre, da ich dieses schreibe, geschehen, mit einem kolossalischen Sturze eines Jupiters, von welchem der schöne Kopf in der Malerakademie daselbst aufgestellt ist. Die zwei neuen aus der alten gemeißelten Figuren von der Art, wie man sich leicht vorstellen kann, stehen in dem Herzoglichen Garten. Dem Kopfe hat man die Nase auf die ungeschickteste Weise angesetzt, und der neue Bildhauer hat für gut befunden, den Formen des alten Meisters an der Stirne, an den Backen und am Barte nachzuhelfen, und das, was ihm überflüssig geschienen, hat er weggenommen. Ich habe vergessen zu sagen, daß dieser Jupiter in der neulich entdeckten verschütteten Stadt **Velleja**, im Parmesanischen, gefunden worden. Außerdem sind seit Menschen Gedenken²⁹, ja seit meinem Aufenthalt in Rom, viel merkwürdige Sachen nach England geführt worden, wo sie, wie Plinius redet, in entlegenen Landhäusern verbannt stehen.

Da die vornehmste Absicht dieser Geschichte auf die Kunst der Griechen geht, so habe ich auch in dem Kapitel von derselben umständlicher sein müssen, und ich hätte mehr sagen können, wenn ich für Griechen, und nicht in einer neuern Sprache geschrieben, welche mir gewisse Behutsamkeiten aufgelegt: in dieser Absicht habe ich ein Gespräch über die Schönheit, nach Art des Phädrus des Platon, welches zur Erläuterung der theoretischen Abhandlung derselben hätte dienen können, wiewohl ungern, weggelassen.

Alle Denkmale der Kunst, sowohl von alten Gemälden und Figuren in Stein als in geschnittenen Steinen, Münzen und Vasen, welche ich zu Anfang und zu Ende der Kapitel oder ihrer Abteilungen, zugleich zur Zierde und zum Beweise, angebracht habe, sind niemals vorher öffentlich bekanntgemacht worden, und ich habe dieselben zuerst zeichnen und stechen lassen.

Ich habe mich mit einigen Gedanken gewagt, welche nicht genug erwiesen scheinen können: vielleicht aber können sie andern, die in der Kunst der Alten forschen wollen, dienen, weiter zu gehen; und wie oft ist durch eine spätere Entdeckung eine Mutmaßung zur Wahrheit geworden. Mutmaßungen, aber solche, die sich wenigstens durch einen Faden an etwas Festem halten, sind aus einer Schrift dieser Art ebensowenig als die Hypothesen aus der Naturlehre zu verbannen; sie sind

wie das Gerüst zu einem Gebäude, ja sie werden unentbehrlich, wenn man, bei dem Mangel der Kenntnisse von der Kunst der Alten, nicht große Sprünge über viel leere Plätze machen will. Unter einigen Gründen, welche ich von Dingen, die nicht klar wie die Sonne sind, angebracht habe, geben sie einzeln genommen nur Wahrscheinlichkeit, aber gesammelt, und einer mit dem anderen verbunden, einen Beweis.

Das Verzeichnis der Bücher, welches vorangesetzt ist ³⁰, begreift nicht alle und jede, welche ich angeführt habe; wie denn unter denselben von alten Dichtern nur der einzige **Nonnus**³¹ ist, weil in der ersten und seltenen Ausgabe, deren ich mich bedient, nur die Verse einer jeden Seite und nicht der Bücher in demselben, wie in den übrigen Dichtern, gezählt sind. Von den alten griechischen Geschichtschreibern sind meistens die Ausgaben von Robert und von Heinrich Stephanus³² angeführt, welche nicht in Kapitel eingeteilt sind, und dieserwegen habe ich die Zeile einer jeden Seite angemerkt.

An Vollendung dieser Arbeit hat mein würdiger und gelehrter Freund, Herr Francke, sehr verdienter Aufseher der berühmten und prächtigen Bünauschen Bibliothek, einen großen Anteil, wofür ich demselben öffentlich höchst verbindlichen Dank zu sagen schuldig bin: denn dessen gütiges Herz hätte mir von unserer in langer gemeinschaftlicher Einsamkeit gepflogenen Freundschaft kein schätzbareres Zeugnis geben können.

Ich kann es auch nicht unterlassen, da die Dankbarkeit an jedem Orte löblich ist und nicht oft genug wiederholt werden kann, dieselbe meinen schätzbaren Freunden, Herrn Fueßli zu Zürich und Herrn Will zu Paris, von neuem hier zu bezeugen. Ihnen hätte mit mehrerem Rechte, was ich von den herkulanischen Entdeckungen bekanntgemacht habe, zugeschrieben werden sollen: denn unersucht, ohne mich zu kennen und aus freiem gemeinschaftlichen Triebe, aus wahrer Liebe zur Kunst und zur Erweiterung unserer Kenntnisse, unterstützten sie mich auf meiner ersten Reise an jene Orte durch einen großmütigen Beitrag. Menschen von dieser Art sind, vermöge einer solchen Tat allein eines ewigen Gedächtnisses würdig, welches sie ihre eigenen Verdienste versichern.

Ich kündige zugleich dem Publico ein Werk an, welches in welscher Sprache, auf meine eigenen Kosten gedruckt, auf Regal-Folio, im künf-

tigen Frühlinge zu Rom erscheinen wird ³³. Es ist dasselbe eine Erläuterung niemals bekanntgemachter Denkmale des Altertums von aller Art, sonderlich erhobener Arbeiten in Marmor, unter welchen sehr viele schwer zu erklären waren, andere sind von erfahrenen Altertumsverständigen teils für unauflösliche Rätsel angegeben, teils völlig irrig erklärt worden. Durch diese Denkmale wird das Reich der Kunst mehr, als vorher geschehen, erweitert; es erscheinen in denselben ganz unbekannte Begriffe und Bilder, die sich zum Teil auch in den Nachrichten der Alten verloren haben, und ihre Schriften werden an vielen Orten, wo sie bisher nicht verstanden worden sind, auch ohne Hilfe dieser Werke nicht haben können verstanden werden, erklärt und in ihr Licht gesetzt. Es besteht dasselbe aus zweihundert und mehr Kupfern, welche von dem größten Zeichner in Rom, Herrn Johann Casanova, Sr. Königl. Majestät in Polen pensionierten Maler, ausgeführt sind, so daß kein Werk der Altertümer Zeichnungen aufzuweisen hat, welche mit so viel Richtigkeit, Geschmack und Kenntnis des Altertums sich anpreisen können. Ich habe an der übrigen Auszierung desselben nichts ermangeln lassen, und es sind alle Anfangsbuchstaben in Kupfer gestochen.

Diese Geschichte der Kunst weihe ich der Kunst und der Zeit und besonders meinem Freunde, Herrn **Anton Raphael Mengs**.

Rom, im Juli 1763

ERSTER THEIL

**UNTERSUCHUNG DER KUNST
NACH DEM WESEN DERSELBEN**

ERSTES KAPITEL

VON DEM URSPRUNG DER KUNST UND DEN URSACHEN IHRER VERSCHIEDENHEIT UNTER DEN VÖLKERN

ERSTES STÜCK

Allgemeiner Begriff dieser Geschichte

Die Künste, welche von der Zeichnung abhängen, haben, wie alle Erfindungen, mit dem Notwendigen angefangen; nachdem suchte man die Schönheit, und zuletzt folgte das Überflüssige: dieses sind die drei vornehmsten Stufen der Kunst.

Die ältesten Nachrichten lehren uns, daß die ersten Figuren vorgestellt, was ein Mensch ist, nicht wie er uns erscheint, dessen Umkreis, nicht dessen Ansicht. Von der Einfalt der Gestalt ging man zur Untersuchung der Verhältnisse, welche Richtigkeit lehrte, und diese machte sicher, sich in das Große zu wagen, wodurch die Kunst zur Großheit und endlich unter den Griechen stufenweise zur höchsten Schönheit gelangte. Nachdem alle Teile derselben vereinigt waren und ihre Ausschmückung gesucht wurde, geriet man in das Überflüssige, wodurch sich die Großheit der Kunst verlor, und endlich erfolgte der völlige Untergang derselben.

Dieses ist in wenigen Worten die Absicht der Abhandlung dieser Geschichte der Kunst. In diesem Kapitel wird zum ersten von der anfänglichen Gestalt der Kunst allgemein geredet, ferner von der verschiedenen Materie, in welcher die Bildhauerei arbeitete, und drittens von dem Einflusse des Himmels in die Kunst.

Anfang der Kunst

Die Kunst hat mit der einfältigsten Gestaltung und vermutlich mit einer Art von Bildhauerei angefangen: denn auch ein Kind kann einer weichen Masse eine gewisse Form geben, aber es kann nichts auf einer Fläche zeichnen; weil zu jenem der bloße Begriff einer Sache hinlänglich ist, zum Zeichnen aber viele andere Kenntnisse erfordert werden: aber die Malerei ist nachher die Ziererin der Bildhauerei geworden.

Die Kunst scheint unter allen Völkern, welche dieselbe geübt haben, auf gleiche Art entsprungen zu sein, und man hat nicht Grund genug, ein besonderes Vaterland derselben anzugeben: denn den ersten Samen zum Notwendigen hat ein jedes Volk bei sich gefunden. Aber die Erfindung der Kunst ist verschieden nach dem Alter der Völker und in Absicht der früheren oder späteren Einführung des Götterdienstes, so daß sich die Chaldäer oder die Ägypter ihre eingebildeten höheren Kräfte zur Verehrung, zeitiger als die Griechen, werden sinnlich vorgestellt haben. Denn hier verhält es sich wie mit andern Künsten und Erfindungen, dergleichen das Purpurfärben ist, welche in den Morgenländern eher bekannt und getrieben wurden. Die Nachrichten der Heiligen Schrift von gemachten Bildnissen sind weit älter als alles, was wir von den Griechen wissen. Die Bilder, welche anfänglich in Holz gearbeitet, und andere, welche gegossen wurden, haben in der hebräischen Sprache jedes seine besondere Benennung: die ersteren wurden mit der Zeit vergoldet oder mit goldenen Blechen belegt. Diejenigen aber, welche von dem Ursprunge eines Gebrauchs oder einer Kunst und deren Mitteilung von einem Volke auf das andere reden, irren insgemein darin, daß sie sich an einzelne Stücke, die eine Ähnlichkeit miteinander haben, halten und daraus einen allgemeinen Schluß machen; so wie Dionysius³⁴ aus der Schärfe³⁵ um den Unterleib der Ringer bei den Griechen wie bei den Römern behaupten will, daß diese von jenen hergekommen.

In Ägypten blühte die Kunst bereits in den ältesten Zeiten, und wenn Sesostriis an vierhundert Jahre vor dem Trojanischen Kriege gelebt hat, so waren in diesem Reiche die größten Obeliskten, die sich in Rom befinden und Werke gemeldeten Königs sind, nebst den größten Gebäuden

zu Theben, bereits aufgeführt, da über die Kunst bei den Griechen noch Dunkelheit und Finsternis schwebten.

Über den Anfang der griechischen Kunst

Bei den Griechen hat die Kunst, obgleich viel später als in den Morgenländern, mit einer Einfalt ihren Anfang genommen, daß sie, aus dem, was sie selbst berichten, von keinem anderen Volke den ersten Samen zu ihrer Kunst geholt, sondern die ersten Erfinder scheinen können. Denn es waren schon dreißig Gottheiten sichtbar verehrt, da man sie noch nicht in menschlicher Gestalt gebildet hatte und sich begnügte, dieselben durch einen unbearbeiteten Klotz oder durch viereckige Steine, wie die Araber und Amazonen taten, anzudeuten. So war die Juno zu Thespis und die Diana zu Icarus gestaltet. Diana Patroa und Jupiter Milichus zu Korinth waren, wie die älteste Venus zu Paphos, nichts anders als eine Art Säulen. Bacchus wurde in Gestalt einer Säule verehrt, und selbst die Liebe und die Grazien wurden bloß durch Steine vorgestellt. Daher bedeutet das Wort Säule (*κίον*) auch noch in den besten Zeiten der Griechen eine Statue. Kastor und Pollux hatten bei den Spartanern die Gestalt von zwei Parallelhölzern, welche durch zwei Querhölzer verbunden waren; und diese uralte Bildung derselben erscheint in dem Zeichen II, wodurch diese Zwillinge in dem Tierkreis angedeutet werden.

Auf besagte Steine wurden mit der Zeit Köpfe gesetzt; unter vielen anderen war ein solcher Neptunus zu Tricoloni, und ein Jupiter zu Tegea, beide in Arkadien: denn in diesem Lande war man unter den Griechen mehr als anderswo bei der ältesten Gestalt in der Kunst geblieben. Es offenbart sich also in den ersten Bildnissen der Griechen eine ursprüngliche Erfindung und Zeugung einer Figur. Auf Götzen der Heiden, die von der menschlichen Gestalt nur allein den Kopf gehabt haben, deutet auch die H. Schrift. Viereckige Steine mit Köpfen wurden bei den Griechen, wie bekannt ist, **Hermä**, das ist große Steine genannt, und von ihren Künstlern beständig beibehalten.

Von diesem ersten Entwurfe und Anlage einer Figur können wir der anwachsenden Bildung derselben, aus Anzeigen der Skribenten und aus

alten Denkmalen, nāchforschen. An diese Steine mit einem Kopfe merkte man nur auf dem Mittel derselben den Unterschied des Geschlechts an, welches ein ungeformtes Gesicht im Zweifel ließ. Wenn gesagt wird, daß Lumarus von Athen den Unterschied des Geschlechts in der Malerei zuerst gezeigt habe³⁶, so ist dieses vermutlich von der Bildung des Gesichts im jugendlichen Alter zu verstehen: dieser Künstler hat vor dem Romulus und nicht lange nach Wiederherstellung der olympischen Spiele durch den Iphitus gelebt.

Endlich fing Dādalus³⁷ an, wie die gemeinste Meinung ist, die unterste Hälfte dieser Bildsäulen in Gestalt der Beine voneinander zu sondern; und weil man nicht verstand, aus Stein eine ganze menschliche Figur hervorzubringen, so arbeitete dieser Künstler in Holz, und von ihm sollen die ersten Statuen den Namen **Dādali** bekommen haben. Von den Werken dieses Künstlers gibt die Meinung der Bildhauer von Sokrates³⁸ Zeit, welche er anführt, einigen Begriff; wenn Dādalus, sagt er, wieder aufstehen sollte und arbeiten würde, wie die Werke sind, die unter dessen Namen gehen, würde er, wie die Bildhauer sagen, lächerlich werden.

Die ersten Züge dieser Gestalten bei den Griechen waren einfältig und meistens gerade Linien, und unter Ägyptern, Etruriern und Griechen wird beim Ursprunge der Kunst unter jedem Volke kein Unterschied gewesen sein; wie dieses auch die alten Skribenten bezeugen: und dieses sieht man an der ältesten griechischen Figur von Erz in dem Museo **Nani** zu Venedig, mit der Schrift auf dessen Base: **ΠΟΛΥΚΡΑΤΗΜ ΑΗΘΕΕΚΕ**. Auch in dieser platten Art zu zeichnen liegt der Grund von der Ähnlichkeit der Augen an Köpfen auf den älteren griechischen Münzen und an ägyptischen Figuren; jene sind wie diese platt und länglich gezogen. Die ersten Gemälde hat man sich als Monogrammen, wie Epicurus die Götter nannte, das ist, wie einlinige Umschreibungen des Schattens eines Menschen vorzustellen.

Es führten also die ersten Linien und Formen in der Kunst selbst zur Bildung einer Art Figuren, welche man insgemein ägyptische nennt. Es hätten auch die Griechen nicht viel Gelegenheit gehabt, in der Kunst etwas von den Ägyptern zu erlernen: denn vor dem Könige Psammetichus war allen Fremden der Zutritt in Ägypten versagt, und die

Griechen übten die Kunst schon vor dieser Zeit. Die Absicht der Reisen, welche die griechischen Weisen nach Ägypten taten, ging vornehmlich auf die Regierungsform dieses Landes³⁹. Es wäre für diejenigen, welche alles aus den Morgenländern herführen, mehr Wahrscheinlichkeit auf seiten der Phönizier, mit welchen die Griechen sehr zeitig Verkehr hatten, von welchen diese auch durch den Cadmus ihre ersten Buchstaben sollen bekommen haben. Mit den Phöniziern standen in den ältesten Zeiten, vor dem Cyrus, auch die Etrurier, welche mächtig waren zur See, in Bündnis, wovon unter anderen die gemeinschaftliche Flotte, welche sie wider die Phocäer ausrüsteten, ein Beweis ist.

Es war unter den Künstlern dieser Völker ein gemeiner Gebrauch, ihre Werke mit Schrift zu bezeichnen; die Ägypter setzten dieselbe auf die Base und an die Säule, an welcher die Figuren stehen, die ältesten Griechen aber, wie die Etrurier, auf die Figur selbst. Auf dem Schenkel der Statue eines olympischen Siegers zu Elis standen zwei griechische Verse, und an der Seite eines Pferdes, an eben diesem Orte, von einem Dionysius aus Argos verfertigt, war eine Inschrift gesetzt; sogar Myron setzte noch seinen Namen auf den Schenkel eines Apollo mit eingelegten silbernen Buchstaben; und im fünften Kapitel werde ich von einer noch vorhandenen Statue in Erz reden, welche ebenfalls auf dem Schenkel eine römische Inschrift hat.

Die allerälteste Gestalt der Figuren war bei den Griechen auch in Stand und Handlung den ägyptischen ähnlich, und Strabo⁴⁰ bezeichnet das Gegenteil durch ein Wort, welches eigentlich **verdreht** heißt und bei ihm Figuren bedeutet, welche nicht mehr, wie in den ältesten Zeiten, völlig gerade und ohne alle Bewegung waren, sondern in mancherlei Stellungen und Handlungen standen. In dieser Absicht werden die Statue eines Ringers, mit Namen Arrachion, aus der 54. Olympias und eine andere im Campidoglio, aus schwarzem Marmor, angeführt, weil an jener sowie an dieser die Arme längst an den Hüften herunterhingen. An jener Statue aber kann dieser Stand, wie an einer, die dem berühmten Milo von Kroton gesetzt war, seine besondere Bedeutung gehabt haben; und überdem war dieselbe in Arkadien gearbeitet, wo die Kunst nicht geblüht hat. Die andere scheint eine Isis vorzustellen und ist eine von den Figuren, welche Kaiser Hadrian, in dessen

Villa bei Tivoli dieselbe gefunden worden, als eine Nachahmung ägyptischer Werke machen lassen, und von welcher im folgenden Kapitel geredet wird.

Aus den geraden Linien der ersten Bildungen, bei welchen die Ägypter blieben, lehrte die Wissenschaft die etrusischen und griechischen Künstler herausgehen. Da aber die Wissenschaft in der Kunst vor der Schönheit vorausgeht und, als aufrichtige strenge Regeln gebaut, mit einer genauen und nachdrücklichen Bestimmung zu lehren anfangen muß, so wurde die Zeichnung regelmäßig, aber eckig, bedeutend, aber hart und vielmals übertrieben; auf eben die Art, wie sich die Bildhauerei in neueren Zeiten durch **Michelangelo** verbessert hat. Arbeiten in diesem Stil haben sich auf erhabenen Werken in Marmor und auf geschnittenen Steinen erhalten, welche an ihrem Orte angezeigt werden; und dieses war der Stil, welchen die angeführten Skribenten mit dem etrusischen vergleichen, und welcher, wie es scheint, der äginetischen Schule eigen blieb: denn die Künstler dieser Insel, welche von Doriern bewohnt war, scheinen bei dem ältesten Stil am längsten geblieben zu sein.

ZWEITES STÜCK

Zur Entwicklung der Plastik

Das zweite Stück dieses Kapitels, **die Materie, in welcher die Bildhauerei gearbeitet**, zeigt die verschiedenen Stufen derselben sowie die Bildung und Zeichnung selbst. Die Kunst und die Bildhauerei fingen an mit Ton, hierauf schnitzte man in Holz, hernach in Elfenbein, und endlich machte man sich an Steine und Metall.

Erste Materie: der Ton

Die erste Materie der Kunst, den Ton,, deuten selbst die alten Sprachen an: denn die Arbeit des Töpfers und des Bildners wird durch eben dasselbe Wort bezeichnet. Es waren noch zu Pausanias Zeiten in verschiedenen Tempeln Figuren der Gottheiten von Ton: als zu Tritia in Achaja, in dem Tempel der Ceres und Proserpina; in einem Tempel des Bacchus zu Athen war Amphiktyon, wie er nebst anderen Göttern

den Bacchus bewirtete, ebenfalls von Ton; und eben daselbst auf der Halle, Ceramicus, von irdenen Gefäßen oder Figuren also genannt, stand Theseus, wie er den Skiron ins Meer stürzte, und die Morgenröte, welche den Cephalus entführte, beide Werke von Ton. Die Bilder aus Ton wurden mit roter Farbe bemalt und zuweilen, wie sich an einem alten Kopfe von gebrannter Erde zeigt, ganz rot überstrichen: von den Figuren des Jupiters wird es insbesondere gesagt, und in Arkadien war ein solcher zu Phigalia; auch Pan wurde rot bemalt. Eben dieses geschieht noch jetzt von den Indianern. Es scheint, daß daher der Beiname der Ceres *φοινικόπεζα*, die **Rotfüßige**, gekommen sei.

Der Ton blieb auch nachher sowohl unter als nach dem Flor der Kunst ein Vorwurf derselben, teils in erhobenen Sachen, teils in gemalten Gefäßen. Jene wurden nicht allein in die Friesen der Gebäude angebracht, sondern sie dienten auch den Künstlern zu Modellen, und um sie zu vervielfältigen, wurden sie in eine vorher zubereitete Form abgedruckt; wovon die häufigen Überbleibsel einer und eben derselben Vorstellung ein Beweis sind. Diese Abdrücke wurden von neuem mit dem Modellierstecken nachgearbeitet, wie man deutlich sieht, und der Verfasser besitzt selbst einige Stücke dieser Art. Die Modelle wurden zuweilen auf ein Seil gezogen und in den Werkstellen der Künstler aufgehängt: denn einige haben ein dazu gemachtes Loch in der Mitte. Man findet unter diesen Modellen ganz besondere Vorstellungen. Die vermeinte Pythische Priesterin ist ein solches Werk in gebrannter Erde. An den feierlichen Festen, die zum Gedächtnisse des Dädalus gehalten wurden, in Böotien sowohl als in den Städten um Athen, und namentlich zu Plataä, setzten die Künstler dergleichen Modelle öffentlich aus.

Von der anderen Art Denkmale der Arbeit in Ton, nämlich von der Alten ihren bemalten Gefäßen, sind uns sowohl etruskische als griechische übrig, wie unten mit mehreren wird gedacht werden. Der Gebrauch irdener Gefäße blieb von den ältesten Zeiten her in heiligen und gottesdienstlichen Verrichtungen, nachdem sie durch die Pracht im bürgerlichen Leben abgekommen waren. Jene gemalten Gefäße waren bei den Alten anstatt des Porzellans und dienten zum Zierat, nicht zum Gebrauch: denn es finden sich einige, welche keinen Boden haben.

Figuren in Holz

Aus Holz wurden, so wie die Gebäude, also auch die Statuen, eher als aus Stein und Marmor gemacht. In Ägypten werden noch jetzt von ihren alten Figuren von Holz, welches Sycomorus ist, gefunden; es finden sich dergleichen in vielen Museis. Pausanias⁴¹ macht die Arten von Holz namhaft, aus welchen die ältesten Bilder geschnitzt waren; und es waren noch zu dessen Zeiten an den berühmtesten Orten in Griechenland Statuen von Holz. Unter andern war zu Megalopolis in Arkadien eine solche Juno, Apollo und die Musen, ingleichen eine Venus und ein Mercurius von Damophon, einem der ältesten Künstler. Es ist auch eine Statue von Holz aus einem Stücke in dem Tempel des Apollo zu Delos, davon Pindarus gedenkt, anzuführen. Besonders sind zu merken Hilaira und Phoebe zu Theben nebst den Pferden des Castor und Pollux aus Ebenholz und Elfenbein, von Dipoenus und Skyllis, des Dädalus Schülern, und eine solche Diana zu Tegea in Arkadien, aus der ältesten Zeit der Kunst, und ingleichen eine Statue des Ajax zu Salamis. Pausanias glaubt, daß schon vor dem Dädalus Statuen von Holz Dädala genannt worden. Zu Sais und zu Theben in Ägypten waren kolossalische Statuen von Holz. Wir finden, daß noch Siegern in der einundsechzigsten Olympias hölzerne Statuen aufgerichtet worden; ja der berühmte Myron zur Zeit des Phidias machte eine Hekate von Holz zu Ägina. Diagoras, welcher unter den Gottesverleugnern des Altertums berühmt ist⁴², kochte sich sein Essen bei einer Figur des Herkules, da es ihm an Holz fehlte. Mit der Zeit vergoldete man die Figuren, wie [es] unter den Ägyptern sowohl als unter den Griechen geschah; von ägyptischen Figuren, welche vergoldet gewesen, hat Gori⁴³ zwei besessen. Zu Rom wurde eine **Fortuna Virilis**, die von Zeiten [des] Königs Servius Tullius und vermutlich von einem etruskischen Künstler war, noch unter den ersten römischen Kaisern verehrt.

Figuren in Elfenbein

In Elfenbein wurde schon in den ältesten Zeiten der Griechen geschnitzt, und Homerus redet von Degengriffen, von Degenscheiden, ja von Betten und von vielen anderen Sachen, welche daraus gemacht

waren. Die Stühle der ersten Könige und Konsuls in Rom waren gleichfalls von Elfenbein, und ein jeder Römer, welcher zu derjenigen Würde gelangt war, die diese Ehre genoß, hatte seinen eigenen Stuhl von Elfenbein; und auf solchen Stühlen saß der ganze Rat, wenn von den **Rostris** auf dem Markte zu Rom eine Leichenrede gehalten wurde. Es waren sogar die Leiern der Alten aus Elfenbein gemacht. In Griechenland waren an hundert Statuen von Elfenbein und Gold, die meisten aus der älteren Zeit und über Lebensgröße: sogar in einem geringen Flecken in Arkadien war ein schöner Aesculapius, und auf der Landstraße selbst, nach Pellene, in Achaja, war in einem Tempel der Pallas ihr Bild, beide von Elfenbein und Gold. In einem Tempel zu Cyzicum, an welchem die Fugen der Steine mit goldenen Leisten geziert waren, stand ein Jupiter von Elfenbein, den ein Apollo von Marmor krönte; auch zu Tivoli war ein solcher Herkules. Herodes Atticus, der berühmte und reiche **Redner** zur Zeit der Antoniner, ließ zu Korinth in dem Tempel des Neptunus einen Wagen mit vier vergoldeten Pferden setzen, an welchen der Huf von Elfenbein war. Von Elfenbein von Statuen hat sich niemals, in so vielen Entdeckungen, die geringste Spur gefunden, einige ganz kleine Figuren ausgenommen, weil Elfenbein sich in der Erde kalziniert, wie Zähne von anderen Tieren, nur die Wolfszähne nicht. Zu Tyrinthus in Arkadien war eine Cybele von Gold, das Gesicht aber war aus Zähnen vom Hippopotamus⁴⁴ zusammengesetzt.

Figuren in Stein

Der erste Stein, aus welchem man Statuen machte, scheint eben derjenige gewesen zu sein, wovon man die ältesten Gebäude in Griechenland, wie der Tempel des Jupiters zu Elis war, auführte, nämlich eine Art Tuffstein⁴⁵, welcher weißlich war. Plutarchus⁴⁶ gedenkt eines Silenus in diesem Steine. Zu Rom gebrauchte man auch den Travertin hierzu, und es findet sich eine Konsularische Statue in der Villa des Herrn Kardinal Alex. Albani, eine andere in dem Palaste **Altieri**, in **Campitelli**, welche sitzt und auf dem Knie eine Tafel hält, und eine weibliche Figur, so wie jene in Lebensgröße, mit einem Ringe am Zeigefinger, in der Villa des Marchese Belloni. Dieses sind die drei

Figuren aus diesem Steine in Rom. Figuren von solchen geringen Steinen pflegten um die Gräber zu stehen.

Aus Marmor machte man anfänglich zuerst Kopf, Hände und Füße an Figuren von Holz, wie eine Juno und [eine] Venus von Damophon, einem der ältesten berühmten Künstler, waren; und diese Art war noch zu des Phidias Zeiten in Gebrauch: denn seine Pallas zu Platäa war also gearbeitet. Solche Statuen, an welchen nur die äußeren Teile von Stein waren, wurden **Acrolithi** genannt: dieses ist die Bedeutung dieses Worts, welche Salmasius⁴⁷ und andere nicht gefunden haben. Plinius⁴⁸, merkt an, daß man allererst in der fünfzigsten Olympias angefangen habe, in Marmor zu arbeiten, welches vermutlich von ganzen Figuren zu verstehen ist. Zuweilen wurden auch marmorne Statuen mit wirklichem Zeuge bekleidet, wie eine Ceres war, zu Bura in Achaja; ein sehr alter Aesculapius zu Sikyon hatte gleichfalls ein Gewand. Dieses gab nachher Gelegenheit, daß man an Figuren von Marmor die Bekleidung ausmalte, wie eine Diana zeigt, welche im Jahre 1760 im Herculano gefunden worden. Es ist dieselbe vier Palme und dritthalb Zoll hoch, mit einem Kopfe, welcher nicht idealisch ist, sondern eine bestimmte Person vorstellt. Die Haare von derselben sind blond, die Veste weiß, so wie der Rock, an welchem unten drei Streifen umher laufen; der unterste ist schmal und goldfarbig, der andere breiter, von Lackfarbe, mit weißen Blumen und Schnirkeln auf demselben gemalt; der dritte Streif ist von eben der Farbe. Die Statue, welche Corydon beim Virgilius der Diana gelobte, sollte von Marmor sein, aber mit roten Stiefeln. In schwarzen Steinen, es sei Marmor oder Basalt, arbeiteten bereits die ältesten griechischen Bildhauer: eine Diana zu Ambryssus in der Landschaft Phocis von einem äginetischen Künstler, war aus solchem Steine: In wirklichen Basalt arbeiteten die Griechen sowohl als die Ägypter; wovon unten wird gehandelt werden.

Figuren in Erz

In Erz müßte man in Italien weit eher als in Griechenland Statuen gearbeitet haben, wenn man dem Pausanias folgen wollte. Dieser macht die ersten Künstler in dieser Art Bildhauerei, einen Rhoecus und Theo-

dorus aus Samos, namhaft. Dieser letzte hatte den berühmten Stein des Polykrates geschnitten, welcher zur Zeit des Crösus, also etwa um die sechzigste Olympias, Herr von der Insel Samos war. Die Skribenten der römischen Geschichte aber berichten, daß bereits Romulus seine Statue, von dem Siege gekrönt, auf einem Wagen mit vier Pferden, alles von Erz, setzen lassen: der Wagen mit den Pferden war eine Beute aus der Stadt Camerinum. Dieses soll nach dem Triumph über die Fidenater, im siebenten Jahre dessen Regierung, und also in der achten Olympias, geschehen sein. Die Inschrift dieses Werks war, wie Plutarchus angibt, in griechischen Buchstaben: da aber, wie Dionysius bei anderer Gelegenheit meldet, die römische Schrift der ältesten griechischen ähnlich gewesen ⁴⁹, könnte es eine Arbeit eines etruskischen Künstlers sein. Ferner wird von einer Statue von Erz gemeldet, welche dem Horatius Cocles, und von einer anderen zu Pferde, welche der berühmten Cloelia, zu Anfang der römischen Republik, aufgerichtet worden; und da Spurius Cassius wegen seiner Unternehmungen wider die Freiheit gestraft wurde, so ließ man aus seinem eingezogenen Vermögen der Ceres Statuen von Erz setzen. Auf der anderen Seite aber wissen wir aus anderen Nachrichten, daß von den Griechen schon zur Zeit des Crösus in Lydien ungeheuer große Werke in allerhand Metall gearbeitet wurden: die große Vase von Silber, die besagter König in den Tempel zu Delphos schenkte, enthielt sechshundert Eimer, und oben gedachter Theodorus war der Meister derselben. Die Spartaner ließen eine Vase von Metall, als ein Geschenk für den Crösus, machen, welche dreihundert Eimer faßte, und dieselbe war mit allerhand Tieren geziert. Eine geraume Zeit zuvor waren drei kolossalische Figuren zu Samos gemacht, jede von sechs Ellen hoch, welche auf einem Knie saßen und eine große Vase trugen, die so wie die Figuren von Erz war: es war der Zehnte des Gewinns von der Schifffahrt der Samier nach Tartessus, jenseits der Säulen des Herkules. Den ersten Wagen mit vier Pferden von Erz, von welchem unter den Griechen Meldung geschieht, ließen die Athenienser nach dem Tode des Pisistratus, das ist, nach der siebenundsechzigsten Olympias machen, und er wurde vor dem Tempel der Pallas aufgestellt. Die Statuen von Erz hatten vielmals ihre Base auch aus Metall. Statuen von Gold wurden im Altertum einigen Gottheiten,

häufiger aber den römischen Kaisern gesetzt, wie, außer den Skribenten, einige Inschriften bezeugen.

Von der Kunst, in Stein zu schneiden

Die Kunst, in Stein zu schneiden, muß sehr alt sein, und war auch unter sehr entlegenen Völkern bekannt. Die Griechen, sagt man, sollen anfänglich mit Holz vom Wurm durchlöchert gesiegelt haben, und es ist in dem Stoschischen Museo ein Stein, welcher nach Art der Gänge eines solchen Holzes geschnitten ist und zum Siegeln scheint gedient zu haben; wir wissen aber nicht, wie lange dieser Gebrauch gedauert hat. Die Ägypter sind in diesem Teile der Kunst zu einer großen Vollkommenheit gelangt, wie die Isis im besagten Museo, von welcher im folgenden Kapitel Meldung geschieht, beweisen kann; auch die Äthiopier hatten Siegel in Stein gearbeitet, welche sie mit einem andern harten Stein schnitten. Von dieser Art der Kunst aber wird unter jedem der folgenden Kapitel insbesondere gehandelt. Wie häufig bei den Alten die Arbeit in kostbaren Steinen gewesen, sieht man nur allein, ohne andere dergleichen Nachrichten zu berühren, aus den zweitausend Trinkgeschirren, welche Pompejus in dem Schatze des Mithridates fand.

DRITTES STÜCK

Einfluss des Klimas auf die menschliche Gestalt, Entstehung nationaler Verschiedenheiten

Nach angezeigtem Ursprunge der Kunst und der Materie, worin sie gewirkt, führt die Abhandlung von dem Einflusse des Himmels in die Kunst; als das dritte Stück dieses Kapitels, näher zu der Verschiedenheit der Kunst unter den Völkern, welche dieselbe geübt haben. Durch den Einfluß des Himmels bedeuten wir die Wirkung der verschiedenen Lage der Länder, der besonderen Witterung und Nahrung in denselben, in die Bildung der Einwohner, wie nicht weniger in ihre Denkungsart. Das Klima, sagt Polybius ⁵⁰, bildet die Sitten der Völker, ihre Gestalt und Farbe.

Die natürliche Bedingtheit der menschlichen Gestalt und Sprache

In Absicht des ersten, nämlich der Bildung der Menschen, überzeugt uns unser Auge, daß in dem Gesicht allezeit, so wie die Seele, also auch vielmals der Charakter der Nation gebildet sei: und wie die Natur große Reiche und Länder durch Berge und Flüsse voneinander gesondert, so hat auch die Mannigfaltigkeit derselben die Einwohner solcher Länder durch ihre eigenen Züge unterschieden; und in weit entlegenen Ländern ist die Verschiedenheit auch in anderen Teilen des Körpers und in der Statur. Die Tiere sind in ihren Arten, nach Beschaffenheit der Länder, nicht verschiedener, als es die Menschen sind, und es haben einige bemerken wollen, daß die Tiere die Eigenschaft der Einwohner ihrer Länder haben. Die Bildung des Gesichts ist so verschieden wie die Sprachen, ja wie die Mundarten derselben; und diese sind es vermöge der Werkzeuge der Rede selbst, so daß in kalten Ländern die Nerven der Zunge starrer und weniger schnell sein müssen als in wärmeren Ländern; und wenn den Grönländern und verschiedenen Völkern in Amerika Buchstaben mangeln, muß dieses aus eben dem Grunde herrühren. Daher kommt es, daß alle miternächtigen Sprachen mehr einsilbige Wörter haben und mehr mit Konsonanten überladen sind, deren Verbindung und Aussprache anderen Nationen schwer, ja zum Teil unmöglich fällt. In dem verschiedenen Gewebe und [der] Bildung der Werkzeuge der Rede sucht ein berühmter Skribent sogar den Unterschied der Mundarten der italienischen Sprache⁵¹. Aus angeführtem Grunde, sagt er, haben die Lombarder, welche in kälteren Ländern von Italien geboren sind, eine rauhe und abgekürzte Aussprache; die Toskaner und Römer reden mit einem abgemessenen Tone; die Neapolitaner, welche einen noch wärmern Himmel genießen, lassen die Vokale mehr als jene hören und sprechen mit einem völligen Munde. Diejenigen, welche viel Nationen kennenlernen, unterscheiden dieselbe ebenso richtig und untrüglich aus der Bildung des Gesichts als aus der Sprache. Da nun der Mensch allezeit der vornehmste Vorwurf der Kunst und der Künstler gewesen ist, so haben diese in jedem Lande ihren Figuren die Gesichtsbildung ihrer Nation gegeben; und daß

die Kunst im Altertume eine Gestalt nach der Bildung der Menschen angenommen, beweist ein gleiches Verhältniß einer zu der andern in neuern Zeiten. Deutsche, Holländer und Franzosen, wenn sie nicht aus ihrem Lande und aus ihrer Natur gehen, sind wie die Chinesen und Tataren in ihren Gemälden kenntlich: Rubens hat nach einem vieljährigen Aufenthalt in Italien seine Figuren beständig gezeichnet, als wenn er niemals aus seinem Vaterlande gegangen wäre.

Die Bildung der heutigen Ägypter würde sich noch jetzt in Figuren ihrer ehemaligen Kunst zeigen: diese Ähnlichkeit aber zwischen der Natur und ihrem Bilde ist nicht mehr eben dieselbe, welche sie war. Denn wenn die meisten Ägypter so dick und fett wären, als die Einwohner von Kairo beschrieben werden, würde man nicht von ihren alten Figuren auf die Beschaffenheit ihrer Körper in alten Zeiten schließen können, als welche das Gegenteil von der heutigen scheint gewesen zu sein: es ist aber zu merken, daß die Ägypter auch schon von den Alten als dicke, fette Körper beschrieben worden. Der Himmel ist zwar allezeit derselbe, aber das Land und die Einwohner können eine veränderte Gestalt annehmen. Denn wenn man erwägt, daß die heutigen Einwohner in Ägypten ein fremder Schlag von Menschen ist, welche auch ihre eigene Sprache eingeführt haben, daß ihr Gottesdienst, [ihre] Regierungsform und Lebensart der ehemaligen Verfassung ganz und gar entgegensteht, so wird auch die verschiedene Beschaffenheit der Körper begreiflich sein. Die unglaubliche Bevölkerung machte die alten Ägypter mäßig und arbeitsam; ihre vornehmste Absicht ging auf den Ackerbau; ihre Speise bestand mehr in Früchten als in Fleisch, und es konnten also die Körper sich nicht mit vielem Fleisch behängen. Die heutigen Einwohner in Ägypten aber sind in der Faulheit eingeschläfert und suchen nur zu leben, nicht zu arbeiten, welches den starken Ansatz ihrer Körper verursacht.

Eben diese Betrachtung läßt sich über die heutigen Griechen machen. Denn nicht zu gedenken, daß ihr Geblüt einige Jahrhunderte hindurch mit dem Samen so vieler Völker, die sich unter ihnen niedergelassen haben, vermischt worden, so ist leicht einzusehen, daß ihre jetzige Verfassung, Erziehung, Unterricht und Art zu denken, auch in ihre [körperliche] Bildung einen Einfluß haben könne. In allen diesen nachteiligen

Umständen ist noch jetzt das heutige griechische Geblüt wegen dessen Schönheit berühmt, und je mehr sich die Natur dem griechischen Himmel nähert, desto schöner, erhabener und mächtiger ist dieselbe in Bildung der Menschenkinder. Es finden sich daher in den schönsten Ländern von Italien wenig halb entworfene, unbestimmte und unbedeutende Züge des Gesichts, wie häufig jenseits der Alpen, sondern sie sind teils erhaben, teils geistreich, und die Form des Gesichts ist meistens groß und völlig, und die Teile derselben in Übereinstimmung. Diese vorzügliche Bildung ist so augenscheinlich, daß der Kopf des geringsten Mannes unter dem Pöbel in dem erhabensten historischen Gemälde könnte angebracht werden, und unter den Weibern dieses Standes würde es nicht schwer sein, auch an den geringsten Orten ein Bild zu einer Juno zu finden. Neapel, welches mehr als andere Länder von Italien einen sanften Himmel und eine gleichere und gemäßigtere Witterung genießt, weil es dem Himmelsstriche, unter welchem das eigentliche Griechenland liegt, sehr nahe ist, hat häufig Formen und Bildungen, die zum Modell eines schönen Ideals dienen können, und welche in Absicht der Form des Gesichts und sonderlich der stark bezeichneten und harmonischen Teile desselben gleichsam zur Bildhauerei erschaffen zu sein scheint.

Wer auch niemals diese Nation gesehen, kann aus der zunehmenden Feinheit derselben, je wärmer das Klima ist, von selbst und gründlich auf die geistreiche Bildung derselben schließen: die Neapolitaner sind feiner und schlauer noch als die Römer, und die Sizilianer mehr als jene; die Griechen aber übertreffen selbst die Sizilianer. Je reiner und dünner die Luft ist, sagt Cicero⁵², desto feiner sind die Köpfe.

Es findet sich also die hohe Schönheit, die nicht bloß in einer sanften Haut, in einer blühenden Farbe, in leichtfertigen oder schmachtenden Augen, sondern in der Bildung und in der Form besteht, häufiger in Ländern, die einen gleichgültigen Himmel genießen. Wenn also nur die Italiener die Schönheit malen und bilden können, wie ein englischer Skribent von Stande sagt, so liegt in den schönen Bildungen des Landes selbst zum Teil der Grund zu dieser Fähigkeit, welche durch eine anschauliche tägliche Erkenntnis leichter erlangt werden kann. Unter dessen war die vollkommene Schönheit auch unter den Griechen selten,

und Cotta beim Cicero sagt, daß unter der Menge von jungen Leuten zu Athen nur einzelne zu seiner Zeit wahrhaftig schön gewesen. Wieviel ein glückliches Klima zur Bildung der Schönheit beitrage, zeigt auch das weibliche Geschlecht zu Malta von besonderer Schönheit: denn auf dieser Insel ist kein Winter.

Das schönste Geblüt der Griechen aber, sonderlich in Absicht der Farbe, muß unter dem ionischen Himmel in Kleinasien, unter dem Himmel, welcher den Homer erzeugt und begeistert hat, gewesen sein. Dieses bezeugt Hippokrates⁵³ und Lucianus⁵⁴, und ein aufmerksamer Reisender des sechzehnten Jahrhunderts⁵⁵ kann die Schönheit des weiblichen Geschlechts daselbst, die sanfte und milchweiße Haut und die frische und gesunde Röte desselben, nicht genugsam erheben. Denn der Himmel ist in diesem Lande und in den Inseln des Archipelagi wegen dessen Lage viel heiterer und die Witterung, welche zwischen Wärme und Kälte abgewogen ist, beständiger und gleicher als selbst in Griechenland, sonderlich in den Gegenden am Meere, welche dem schwülen Winde aus Afrika, sowie die ganze mittägige Küste von Italien und anderer Länder, welche dem heißen Striche von Afrika gegenüberliegen, sehr ausgesetzt sind. Dieser Wind, welcher bei den Griechen *LIY*, bei den Römern *Africus* und jetzt *Scirocco* heißt, verdunkelt und verfinstert die Luft durch brennende, schwere Dünste, macht dieselbe ungesund und entkräftet die ganze Natur in Menschen, Tieren und Pflanzen. Die Verdauung wird gehemmt, wenn derselbe regiert, und der Geist sowohl als der Körper wird verdrossen und unkräftig, zu wirken; daher es sehr begreiflich ist, wieviel Einfluß dieser Wind in die Schönheit der Haut und der Farbe habe. An den nächsten Einwohnern der Seeküste verursacht derselbe eine trübe und gelbliche Farbe, welche den Neapolitanern, sonderlich in der Hauptstadt, wegen der engen Straßen und hohen Häuser, mehr gemein ist als den Einwohnern auf dem Lande daselbst. Eben diese Farbe haben die Einwohner der Orte auf den Küsten der mittelländischen See, im Kirchenstaate, zu Terracina, Nettuno, Ostia usw. Die Sümpfe aber, welche in Italien eine üble und tödliche Luft verursachen, müssen in Griechenland keine schädlichen Ausdünstungen gehabt haben: denn Ambracia zum Exempel ... lag mitten in Sümpfen und hatte nur einen .einzigsten Zugang.

Der begreiflichste Beweis von der vorzüglichen Form der Griechen und aller heutigen Levantiner ist, daß sich gar keine gepletschten Nasen unter ihnen finden, welches die größte Verunstaltung des Gesichts ist. Scaliger⁵⁶ hat dieses von den Juden bemerkt; ja die Juden in Portugal müssen meistens Habichtsnasen haben; daher dergleichen Nasen daselbst eine jüdische Nase genannt wird. Vesalius⁵⁷ merkt an, daß die Köpfe der Griechen und der Türken ein schöneres Oval haben als [die] der Deutschen und Niederländer. Es ist auch hier in Erwägung zu ziehen, daß die Blattern in allen warmen Ländern weniger gefährlich sind als in kalten Ländern, wo es epidemische Seuchen sind und wie die Pest wüten. Daher wird man in Italien unter tausend kaum zehn Personen mit unvermerklichen wenigen Spuren von Blattern bezeichnet finden; den alten Griechen aber war dieses Übel unbekannt.

Einfluß der Natur auf das Empfinden und Denken der Völker

Ebenso sinnlich und begreiflich als der Einfluß des Himmels in die Bildung ist zum zweiten der Einfluß desselben in die Art zu denken, in welche die äußeren Umstände, sonderlich die Erziehung, Verfassung und Regierung eines Volkes mitwirken. Die Art zu denken, sowohl der Morgenländer und mittägigen Völker als der Griechen, offenbart sich in den Werken der Kunst. Bei jenen sind die figürlichen Ausdrücke so warm und feurig als das Klima, welches sie bewohnen, und der Flug ihrer Gedanken übersteigt vielmals die Grenzen der Möglichkeit. In solchen Gehirnen bildeten sich die abenteuerlichen Figuren der Ägypter und der Perser, welche ganz verschiedene Naturen und Geschlechter der Geschöpfe in eine Gestalt vereinigten, und die Absicht ihrer Künstler ging mehr auf das Außerordentliche als auf das Schöne.

Die Griechen hingegen, welche unter einem gemäßigten Himmel und Regierung lebten und ein Land bewohnten, welches die Pallas, sagt man, wegen der gemäßigten Jahreszeiten, vor allen Ländern den Griechen zur Wohnung angewiesen, hatten, so wie ihre Sprache malerisch ist, auch malerische Begriffe und Bilder. Ihre Dichter, vom Homer an, reden nicht allein durch Bilder, sondern sie geben und malen

auch Bilder, die vielmals in einem einzigen Worte liegen und durch den Klang desselben gezeichnet und wie mit lebendigen Farben entworfen werden. Ihre Einbildung war nicht übertrieben wie bei jenen Völkern, und ihre Sinne, welche durch schnelle und empfindliche Nerven in ein feingewebtes Gehirn wirkten, entdeckten mit einem Male die verschiedenen Eigenschaften eines Vorwurfs und beschäftigten sich vornehmlich mit Betrachtung des Schönen in demselben.

Unter den Griechen in Kleinasien, deren Sprache, nach ihrer Wanderung aus Griechenland hierher, reicher an Selbstlauten (Vokalen), sanfter und mehr musikalisch wurde, weil sie daselbst einen glücklichen Himmel noch als die übrigen Griechen genossen, erweckte und begeisterte eben dieser Himmel die ersten Dichter; die griechische Weltweisheit bildete sich auf diesem Boden; ihre ersten Geschichtschreiber waren aus diesem Lande; ja Apelles, der Maler der Grazie, war unter diesem wollüstigen Himmel erzeugt. Diese Griechen aber, welche ihre Freiheit vor der angrenzenden Macht der Perser nicht verteidigen konnten, waren nicht imstande, sich in mächtige freie Staaten, wie die Athener, zu erheben, und die Künste und Wissenschaften konnten daher in dem ionischen Asien ihren vornehmsten Sitz nicht nehmen. In Athen aber, wo nach Verjagung der Tyrannen ein demokratisches Regiment eingeführt wurde, an welchem das ganze Volk Anteil hatte, erhob sich der Geist eines jeden Bürgers und die Stadt selbst über alle Griechen. Da nun der gute Geschmack allgemein wurde, und bemittelte Bürger durch prächtige öffentliche Gebäude und Werke der Kunst sich Ansehen und Liebe unter ihren Bürgern erweckten und den Weg zur Ehre bahnten, floß in dieser Stadt, bei ihrer Macht und Größe, wie ins Meer die Flüsse, alles zusammen. Mit den Wissenschaften ließen sich hier die Künste nieder, hier nahmen sie ihren vornehmsten Sitz, und von hier gingen sie in andere Länder aus. Daß in angeführten Ursachen der Grund von dem Wachstum der Künste in Athen liege, bezeugen ähnliche Umstände in Florenz, da die Wissenschaften und Künste daselbst in neueren Zeiten nach einer langen Finsternis anfangen, beleuchtet zu werden.

Die Wirkung gesellschaftlicher Faktoren

Man muß also in Beurteilung der natürlichen Fähigkeiten der Völker, und hier insbesondere der Griechen, nicht bloß allein den Einfluß des Himmels, sondern auch die Erziehung und Regierung in Betracht ziehen. Denn die äußeren Umstände wirken nicht weniger in uns als die Luft, die uns umgibt, und die Gewohnheit hat so viel Macht über uns, daß sie sogar den Körpern und die Sinne selbst, von der Natur in uns geschaffen, auf eine besondere Art bildet; wie unter andern ein an französische Musik gewöhntes Ohr beweist, welches durch die zärtlichste italienische Musik nicht gerührt wird.

Eben daher rührt die Verschiedenheit auch unter den griechischen Völkern in Griechenland selbst, welche Polybius in Absicht der Führung des Krieges und der Tapferkeit anzeigt ⁵⁸. Die Thessalier waren gute Krieger, wo sie mit kleinen Haufen angreifen konnten, aber in einer förmlichen Schlachtordnung hielten sie nicht lange stand: bei den Ätoliern war das Gegenteil. Die Kretenser waren unvergleichlich im Hinterhalte oder in Ausföhrungen, wo es auf die List ankam, oder sonst dem Feinde Abbruch zu tun; sie waren aber nicht zu gebrauchen, wo die Tapferkeit allein entscheiden mußte: bei den Achajern hingegen und Mazedoniern war es umgekehrt. Die Arkadier waren durch ihre ältesten Gesetze verbunden, alle die Musik zu lernen und dieselbe bis in das dreißigste Jahr ihres Alters, beständig zu treiben, um die Gemüter und Sitten, welche wegen des rauhen Himmels in ihrem gebirgigen Lande störrisch und wild gewesen sein würden, sanft und liebeich zu machen; sie waren daher die redlichsten und wohlgesittetsten Menschen unter allen Griechen. Die Cynäther allein unter ihnen, welche von dieser Verfassung abgingen und die Musik nicht lernen und üben wollten, verfielen wiederum in ihre natürliche Wildheit und wurden von allen Griechen verabscheut.

In Ländern, wo nebst dem Einflusse des Himmels einiger Schatten der ehemaligen Freiheit mitwirkt, ist die gegenwärtige Denkungsart der ehemaligen sehr ähnlich; dieses zeigt sich noch jetzt in Rom, wo der Pöbel unter der priesterlichen Regierung eine ausgelassene Freiheit genießt. Es würde noch jetzt aus dem Mittel desselben ein Haufen der

streitbaren und unerschrockensten Krieger zu sammeln sein, die wie ihre Vorfahren dem Tode trotzten, und Weiber unter dem Pöbel, deren Sitten weniger verderbt sind, zeigen noch jetzt Herz und Mut wie die alten Römerinnen; welches mit ausnehmenden Zügen zu beweisen wäre, wenn es unser Vorhaben erlaubte.

Das vorzügliche Talent der Griechen zur Kunst zeigt sich noch jetzt in dem großen fast allgemeinen Talente der Menschen in den wärmsten Ländern von Italien; und in dieser Fähigkeit herrscht die Einbildung, so wie bei den denkenden Briten die Vernunft über die Einbildung. Es hat jemand nicht ohne Grund gesagt, daß die Dichter jenseits der Gebirge durch Bilder reden, aber wenig Bilder geben; man muß auch gestehen, daß die erstaunenden, teils schrecklichen Bilder, in welchen Miltons Größe mit besteht, kein Vorwurf eines edlen Pinsels, sondern ganz und gar ungeschickt zur Malerei sind. Die Miltonschen Beschreibungen sind, die einzige Liebe im Paradiese ausgenommen, wie schön gemalte Gorgonen, die sich ähnlich und gleich fürchterlich sind. Bilder vieler andern Dichter sind dem Gehör groß, und klein dem Verstande. Im Homero aber ist alles gemalt und zur Malerei erdichtet und geschaffen⁵⁹. Je wärmer die Länder in Italien sind, desto größere Talente bringen sie hervor, und desto feuriger ist die Einbildung, und die sizilianischen Dichter sind voll von seltenen, neuen und unerwarteten Bildern. Diese feurige Einbildung aber ist nicht aufgebracht und aufwallend, sondern wie das Temperament der Menschen, und wie die Witterung dieser Länder ist, mehr gleich als in kälteren Ländern: denn ein glückliches Phlegma wirkt die Natur häufiger hier als dort.

Ein Blick auf Deutschland

Wenn ich von der natürlichen Fähigkeit dieser Nation zur Kunst rede, so schließe ich dadurch diese Fähigkeit in einzelnen oder vielen unter anderen Völkern nicht aus, als welches wider die offenbare Erfahrung sein würde. Denn Holbein und Albrecht Dürer, die Väter der Kunst in Deutschland, haben ein erstaunendes Talent in derselben gezeigt, und wenn sie, wie Raffael, Correggio und Tizian aus den Werken der Alten hätten lernen können, würden sie eben so groß wie diese ge-

worden sein, ja diese vielleicht übertroffen haben. Denn auch Correggio ist nicht, wie es insgemein heißt, ohne Kenntniss des Altertums zu seiner Größe gelangt: dessen Meister Andreas Mantegna kannte dasselbe, und es finden sich von dessen Zeichnungen nach alten Statuen in der großen Sammlung des Herrn Kardinal Alexander Albani; daher ihm Felicianus eine Sammlung alter Inschriften zueignete⁶⁰. Mantegna war in dieser Nachricht dem älteren Burmann ganz und gar unbekannt⁶¹. Ob der Mangel der Maler unter den Engländern, welche keinen einzigen berühmten Mann aufzuweisen haben, und den Franzosen, ein paar ausgenommen, welche nach vielen aufgewendeten Kosten fast in gleichen Umständen sind, aus angezeigten Gründen herrühren, lasse ich andere beurteilen.

Ich glaube, den Leser durch allgemeine Kenntnisse der Kunst und die Gründe von der Verschiedenheit derselben in ihren Ländern, zur Abhandlung der Kunst unter besonderen Völkern zubereitet zu haben.

DAS ZWEITE KAPITEL

VON DER KUNST UNTER DEN ÄGYPTERN, PHÖNIZIERN UND PERSERN

ERSTER ABSCHNITT

VON DER KUNST UNTER DEN ÄGYPTERN

Natürliche und gesellschaftliche Bedingtheiten der künstlerischen Entwicklung

Die Ägypter haben sich nicht weit von ihrem ältesten Stil in der Kunst entfernt, und dieselbe konnte unter ihnen nicht leicht zu der Höhe steigen, zu welcher sie unter den Griechen gelangt ist; wovon die Ursache theils in der Bildung ihrer Körper, theils in ihrer Art zu denken, und nicht weniger in ihren sonderlich gottesdienstlichen Gebräuchen und Gesetzen, auch in der Achtung und in der Wissenschaft der Künstler kann gesucht werden. Dieses begreift das erste Stück dieses Abschnitts in sich; das zweite Stück handelt von dem Stil ihrer Kunst, das ist, von der Zeichnung und Bekleidung ihrer Figuren; und in dem dritten Stücke wird von der Ausarbeitung ihrer Werke geredet.

Über die menschliche Gestalt

Die erste von den Ursachen der Eigenschaft der Kunst unter den Ägyptern liegt in ihrer Bildung selbst, welche nicht diejenigen Vorzüge hatte, die den Künstler durch Ideen hoher Schönheit reizen konnten. Denn die Natur war ihnen weniger als den Etruriern und Griechen günstig gewesen; welches eine Art chinesischer Gestaltung, als die ihnen

eigentümliche Bildung, sowohl an Statuen als auf Obeliskten und geschnittenen Steinen beweist: es konnten also ihre Künstler das Mannigfaltige nicht suchen. Eben diese Bildung findet sich an Köpfen der auf Mumien gemalten Personen, welche, so wie bei den Äthiopiern, genau nach der Ähnlichkeit des Verstorbenen gemacht worden sind, da die Ägypter in Zurichtung der toten Körper alles, was dieselben kenntlich machen konnte, sogar die Haare der Augenlider, zu erhalten suchten. Vielleicht kam auch unter den Äthiopiern der Gebrauch, die Gestalt der Verstorbenen auf ihre Körper zu malen, von den Ägyptern her; denn unter dem König Psammetichus gingen 240000 Einwohner aus Ägypten nach Äthiopien, welche hier ihre Sitten und Gebräuche einführten. Es dient auch hier zu bemerken, daß Ägypten von achtzehn äthiopischen Königen beherrscht worden, deren Regierung in die ältesten Zeiten von Ägypten fällt. Die Ägypter waren außerdem von dunkelbrauner Farbe, so wie man dieselbe den Köpfen auf gemalten Mumien gegeben hat.

Man will auch aus einer Anmerkung des Aristoteles behaupten, daß die Ägypter auswärts gebogene Schienbeine gehabt haben: die mit den Äthiopiern grenzten, hatten vielleicht wie diese eingebogene Nasen. Ihre weiblichen Figuren haben, bei aller ihrer Düntheit, die Brüste mit einem gar zu großen Überflusse behängt; und da die ägyptischen Künstler nach dem Zeugnisse eines Kirchenvaters⁶² die Natur nachgeahmt haben, wie sie dieselbe fanden, so konnte man auch aus ihren Figuren auf das Geschöpf des weiblichen Geschlechts daselbst schließen. Mit der Bildung der Ägypter kann eine große Gesundheit, welche sonderlich die Einwohner in Oberägypten, nach dem Herodotus, vor allen Völkern genossen, sehr wohl bestehen, und dieses kann auch daraus geschlossen werden, daß an unzähligen Köpfen ägyptischer Mumien, welche Prinz Radzivil⁶³ gesehen, kein Zahn gemangelt, ja nicht einmal angefressen gewesen. Die angeführte Mumie in Bologna kann auch dartun, daß es außerordentliche große Gewächse unter ihnen gegeben: denn dieser Körper hat elf römische Palmen in der Länge.

Über das Psychische und die Denkweise der Menschen

Was zum zweiten die Gemüts- und Denkungsart der Ägypter betrifft, so waren sie ein Volk, welches zur Lust und Freude nicht erschaffen schien. Denn die Musik, durch welche die ältesten Griechen die Gesetze selbst annehmlicher zu machen suchten, und in welcher schon vor den Zeiten des Homer Wettspiele angeordnet waren, wurde in Ägypten nicht geübt; ja es wird vorgegeben, es sei dieselbe verboten gewesen, wie man es auch von der Dichtkunst versichert. Weder in ihren Tempeln, noch bei ihren Opfern wurde, nach dem Strabo, ein Instrument gerührt. Dieses aber schließt die Musik überhaupt bei den Ägyptern nicht aus oder müßte nur von ihren ältesten Zeiten verstanden werden; denn wir wissen, daß die Weiber den Apis mit Musik auf den Nil führten, und es sind Ägypter auf Instrumenten spielend vorgestellt sowohl auf dem Mosaik des Tempels des Glücks zu Palestrina, als auf zwei herkulanischen Gemälden.

Diese Gemütsart verursachte, daß sie sich durch heftige Mittel die Einbildung zu erhitzen und den Geist zu ermuntern suchten. Die Melancholie dieser Nation brachte daher die ersten Eremiten hervor, und ein neuerer Skribent will irgendwo gefunden haben⁶⁴, daß zu Ende des vierten Jahrhunderts in Unterägypten allein über siebenzigtausend Mönche gewesen.

Die Ägypter wollten unter strengen Gesetzen gehalten sein und konnten gar nicht ohne König leben, welches vielleicht die Ursache ist, warum Ägypten von Homer das bittere Ägypten genannt wird. Ihr Denken ging das Natürliche vorbei und beschäftigte sich mit dem Geheimnisvollen.

In ihren Gebräuchen und Gottesdiensten bestanden die Ägypter auf eine strenge Befolgung der uralten Anordnung derselben noch unter den römischen Kaisern, und die Feindschaft einer Stadt gegen die andere über ihre Götter dauerte noch damals. Was einige Neuere auf ein dem Herodotus und Diodorus⁶⁵ angedichtetes Zeugnis vorgeben, daß Kambyses den Götterdienst der Ägypter und die Art, die Toten zu balsamieren, gänzlich aufgehoben, ist so falsch, daß sogar die Griechen nach dieser Zeit ihre Toten auf ägyptische Art zurichten lassen, wie [ich]

anderwärts angezeigt habe⁶⁶, aus derjenigen Mumie mit dem Worte EY + YXI auf der Brust, die ehemals in dem Hause **Della Valle** zu Rom war und jetzt unter den königlichen Altertümern in Dresden ist. Da sich die Ägypter unter dem Darus, des Kambyses Nachfolger, empörten, so würden sie auch schon damals, wenn auch obiges Vorgehen Grund hätte, zu diesem Gebrauche zurückgekehrt sein.

Daß die Ägypter noch unter den Kaisern über ihren alten Gottesdienst gehalten haben, kann auch die Statue des Antinous im Campidoglio bezeugen, welche nach Art ägyptischer Statuen gebildet ist und so wie derselbe in diesem Lande, sonderlich in der Stadt, die von demselben den Namen **Antinoea** führte, verehrt worden. Eine ähnliche Figur von Marmor, so wie jene, etwas über Lebensgröße, befindet sich in dem Garten des Palastes Barberini, und eine dritte, etwa von drei Palmen hoch, ist in der Villa Borghese: diese haben den steifen Stand mit senkrecht hängenden Armen, nach Art der ältesten ägyptischen Figuren. Man sieht also, Hadrian mußte dem Bilde des Antinous, sollte er den Ägyptern ein Vorwurf der Verehrung werden, eine ihnen annehmbliche und allein beliebte Form geben; und so wie dieser Antinous, welcher zu Tivoli gestanden, gebildet ist, werden es auch die Statuen desselben in Ägypten gewesen sein.

Hinzu kam der Abscheu dieses Volkes gegen alle fremden, sonderlich griechischen Gebräuche, vornehmlich ehe sie von den Griechen beherrscht wurden, und dieser Abscheu mußte ihre Künstler sehr gleichgültig gegen die Kunst unter anderen Völkern machen; dieses hemmte den Lauf der Wissenschaft sowohl als der Kunst. So wie ihre Ärzte keine anderen Mittel, als die in den heiligen Büchern verzeichnet waren, vorschreiben durften, ebenso war auch ihren Künstlern nicht erlaubt, von dem alten Stil abzugehen; denn ihre Gesetze schränkten den Geist auf die bloße Nachfolge ihrer Vorfahren ein und untersagten ihnen alle Neuerungen. Daher berichtet Platon, daß Statuen, die zu seiner Zeit in Ägypten gemacht worden, weder in der Gestalt noch sonst von denen, welche tausend und mehr Jahre älter waren, verschieden gewesen. Dieses ist zu verstehen von Werken, welche vor der Zeit der griechischen Regierung in Ägypten von ihren eingeborenen Künstlern gearbeitet worden.

Der Künstler in der Gesellschaft

Endlich liegt eine von den Ursachen der angezeigten Beschaffenheit der Kunst in Ägypten in der Achtung und in der Wissenschaft ihrer Künstler. Denn diese waren den Handwerkern gleich und zu dem niedrigsten Stande gerechnet. Es wählte sich niemand die Kunst aus eingepflanzter Neigung und aus besonderem Antriebe, sondern der Sohn folgte, wie in allen ihren Gewerken und Ständen, der Lebensart seines Vaters, und einer setzte den Fuß in die Spur des anderen, so daß niemand scheint einen Fußtapfen gelassen zu haben, welcher dessen eigener heißen konnte. Folglich kann es keine verschiedenen Schulen der Kunst in Ägypten, wie unter den Griechen, gegeben haben. In solcher Verfassung konnten die Künstler weder Erziehung noch Umstände haben, die fähig waren, ihren Geist zu erheben, sich in das Hohe der Kunst zu wagen; es waren auch weder Vorzüge noch Ehre für dieselben zu hoffen, wenn sie etwas Außersordentliches hervorgebracht hatten. Den Meistern der ägyptischen Statuen kommt daher das Wort **Bildhauer** in seiner eigentlichen ersten Bedeutung zu: sie meißelten ihre Figuren nach einem festgesetzten Maß und Form aus, und das Gesetz, nicht davon abzugehen, wird ihnen also nicht hart gewesen sein. Der Name eines einzigen ägyptischen Bildhauers hat sich nach griechischer Aussprache erhalten; er hieß Memnon und hatte drei Statuen am Eingange eines Tempels zu Theben gemacht, von welchen die eine die größte in ganz Ägypten war.

Die Qualität der Schaffenden

Was die Wissenschaft der ägyptischen Künstler betrifft, so muß es ihnen an einem der vornehmsten Stücke der Kunst, nämlich an Kenntnis in der Anatomie gefehlt haben; einer Wissenschaft, welche in Ägypten sowie in China gar nicht geübt wurde, auch nicht bekannt war: denn die Ehrfurcht gegen die Verstorbenen würde auf keine Weise erlaubt haben, eine Zergliederung toter Körper anzustellen; ja es wurde, wie Diodorus berichtet, als ein Mord angesehen, nur einen Schnitt in dieselbe zu tun. Daher auch der **Paraschistes**, wie ihn die Griechen nennen, oder derjenige, welcher die Körper zum Balsamieren

durch einige Schnitte öffnete, unmittelbar nach dieser Verrichtung plötzlich davonlaufen mußte, um sich zu retten vor den Verwandten des Verstorbenen und vor anderen Umstehenden, welche jenen mit Flüchen und mit Steinen verfolgen. Es zeigt sich auch in der Tat die wenige Kenntnis der ägyptischen Bildhauer in der Anatomie, nicht allein in einigen unrichtig angegebenen Teilen, sondern man könnte auch aus den wenig angezeigten Muskeln und Knochen, wovon ich unten reden werde, auf den Mangel der Kenntnis derselben schließen. Die Anatomie erstreckte sich in Ägypten nicht weiter als auf die inneren Teile oder die Eingeweide; und auch diese eingeschränkte Wissenschaft, welche in der Zunft dieser Leute vom Vater auf den Sohn fortgepflanzt wurde, blieb vermutlich für andere ein Geheimnis: denn bei Zurichtung der toten Körper war niemand außer ihnen zugegen. Man bemerkt an ägyptischen Figuren auch gewisse Abweichungen von den natürlichen Verhältnissen, wie die Ohren an einigen Köpfen sind, welche höher als die Nase stehen, wie unter anderen an den Sphinxen zu sehen ist: an einem unten angeführten Kopfe in der Villa **Altieri** mit eingesetzten Augen stehen die Ohren mit den Augen gerade, das ist, das Ohrläppchen steht fast in gerade Linie mit den Augen.

Periodisierung

Das zweite Stück dieses Abschnittes von dem Stil der Kunst unter den Ägyptern, welcher die Zeichnung des Nackenden und die Bekleidung ihrer Figuren in sich begreift, ist in drei Absätze zu fassen. In den zwei ersten derselben wird gehandelt von dem älteren und nachher von dem folgenden und späteren Stil der ägyptischen Bildhauer, und in dem dritten Absätze von den Nachahmungen ägyptischer Werke, durch griechische Künstler gemacht. Ich werde unten darzutun suchen, daß die wahren alten ägyptischen Werke von zweifacher Art sind, und daß man in ihrer eigenen Kunst zwei verschiedene Zeiten setzen müsse: die erste hat vermutlich gedauert, bis Ägypten durch den Kambyzes erobert wurde und die zweite Zeit, solange eingeborene Ägypter unter der persischen und nachher unter der griechischen Regierung in der Bildhauerei arbeiteten; die Nachahmungen aber der ägyptischen Werke sind

vermutlich alle unter dem Kaiser Hadrian gemacht. In einem jeden von diesen drei Absätzen ist zum ersten von der Zeichnung des Nackenden und zum zweiten von der Bekleidung ihrer Figuren zu reden.

Der ältere Stil

Die Zeichnung des Nackenden

In dem älteren Stil hat die Zeichnung des Nackenden deutliche und begreifliche Eigenschaften, welche dieselbe nicht allein von der Zeichnung anderer Völker, sondern auch von dem spätem Stil der Ägypter unterscheiden; und diese finden sich und sind zu bestimmen sowohl in dem Umkreise oder in der Umschreibung und dem Kontur des Ganzen der Figur, als in der Zeichnung und Bildung eines jenen Teils insbesondere. Die allgemeinste und vornehmste Eigenschaft der Zeichnung in diesem Stil des Nackenden ist das Gerade oder die Umschreibung der Figur in wenig ausschweifenden und mäßig gewölbten Linien. Eben dieser Stil findet sich in ihrer Baukunst und in ihren Verzierungen; daher fehlt ihren Figuren die Grazie (Gottheiten, die den Ägyptern unbekannt waren) und das Malerische, welches Strabo von ihren Gebäuden sagt. Der Stand der Figuren ist steif und gezwungen; aber parallel dicht zusammenstehende Füße, wie sie einige alte Skribenten anzuzeigen scheinen, und wie dieselben an einigen etruskischen Figuren sind, hat keine einzige übriggebliebene ägyptische Figur, auch die zwei kolossalischen Statuen unweit den Ruinen von Theben nicht, wie die neuesten und beglaubten Berichte dartun. Die Füße, welche wahrhaftig alt sind, stehen parallel und nicht auswärts, aber wie ein geschobenes Parallellineal; einer steht voraus vor dem andern. An einer männlichen ägyptischen Figur von vierzehn Palmen hoch in der Villa Albani ist die Weite von einem Fuß zum anderen über drei Palme. Die Arme hängen gerade herunter längs den Seiten, an welche sie, wie fest angedrückt, vereinigt liegen, und folglich haben dergleichen Figuren gar keine Handlung, welche durch Bewegung der Arme und der Hände ausgedrückt wird. Diese Unbeweglichkeit derselben ist ein Beweis, nicht der Ungeschicklichkeit ihrer Künstler, sondern von einer in Statuen gesetzten und angenommenen Regel, nach welcher sie, wie nach einem und

ebendenselben Muster, gearbeitet haben: denn die Handlung, welche sie ihren Figuren gegeben, zeigt sich an Obeliskten und auf anderen Werken. Verschiedene Figuren sitzen auf untergeschlagenen Beinen oder auf dem Knie, welche man daher *Engonases* nennen könnte, und in dieser Stellung waren die drei *Dii Nixi*, welche vor den drei Kapellen des olympischen Jupiter zu Rom standen.

In der großen Einheit der Zeichnung ihrer Figuren sind die Knochen und Muskeln wenig, Nerven und Adern aber gar nicht angedeutet: die Knie, die Knöchel des Fußes und eine Anzeige vom Ellenbogen zeigen sich erhaben, wie in der Natur. Der Rücken ist wegen der Säule, an welche ihre Statuen aus einem Stücke mit derselben gestellt sind, nicht sichtbar. Der angeführte Antinous hat den Rücken frei. Die wenig ausschweifenden Umrisse ihrer Figuren sind zugleich eine Ursache der engen und zusammengezogenen Form derselben, durch welche Petronius den ägyptischen Stil in der Kunst bedeutet⁶⁷. Es unterscheiden sich auch ägyptische, sonderlich männliche Figuren, durch den ungewöhnlich schmalen Leib über der Hüfte.

Diese angegebenen Eigenschaften und Kennzeichen des ägyptischen Stils, sowohl die Umschreibung und die Formen in fast geraden Linien, als die wenige Andeutung der Knochen und Muskeln, leiden eine Ausnahme in den Tieren der ägyptischen Kunst. Unter diesen sind sonderlich anzuführen ein großer Sphinx von Basalt in der Villa Borghese, ein anderer großer Sphinx von Granit unter den königlichen Altertümern zu Dresden, zwei Löwen am Aufgang zum Campidoglio und zwei andere an der Fontana Felice. Diese Tiere sind mit vielem Verstandnis, mit einer zierlichen Mannigfaltigkeit sanft ablenkender Umrisse und flüssig unterbrochener Teile gearbeitet. Die großen Umdreher, welche an den menschlichen Figuren unbestimmt übergangen sind, erscheinen an den Tieren nebst der Röhre der Schenkel und andern Gebeinen, mit nachdrücklicher Zierlichkeit ausgeführt; und gleichwohl sind die Hieroglyphen auf der Base der Sphinx zu Dresden und die Löwen an besagter Fontana deutliche Anzeichen ägyptischer Werke. Die Sphinx an dem Obelisko der Sonnen, welcher im **Campo Marzo** liegt, sind in eben dem Stil, und in den Köpfen ist eine große Kunst und Fleiß. Aus dieser Verschiedenheit des Stils zwischen den

Figuren und Tieren ist zu schließen, daß jene Gottheiten oder heilige Personen vorstellen, die Bildung derselben allgemein bestimmt gewesen, und daß in Tieren die Künstler mehrere Freiheit gehabt, sich zu zeigen. Man stelle sich das System der alten Kunst der Ägypter, in Absicht der Figuren, wie das System der Regierung zu Kreta und Sparta vor, wo von den alten Verordnungen ihrer Gesetzgeber keinen Finger breit abzuweichen war; die Tiere wären in diesem vernünftigen Zirkel nicht begriffen gewesen.

Zum zweiten sind in der Zeichnung des Nackenden vornehmlich die äußeren Teile ägyptischer Figuren zu betrachten, das ist der Kopf, die Hände und die Füße. An dem Kopf sind die Augen platt und schräg gezogen, welche insgemein nicht tief, wie an griechischen Statuen, sondern mit der Stirn gleich liegen; daher auch der Augenknochen, auf welchem die Augenbrauen mit einer erhobenen Schärfe angedeutet sind, platt ist. Die Augenbrauen, die Augenlider und der Rand der Lippen sind mehrtheils durch eingegrabene Linien angedeutet. An einem der ältesten weiblichen Köpfe über Lebensgröße, von grünlichem Basalt, in der Villa Albani, welcher hohle Augen hat, sind die Augenbrauen durch einen erhobenen platten Streif, in der Breite des Nagels am kleinen Finger, gezogen, und dieser erstreckt sich bis in die Schläfe, wo derselbe eckig abgeschnitten ist; von dem unteren Augenknochen geht ebenso ein Streif bis dahin und endigt sich ebenso abgeschnitten. Von dem sanften Profil an griechischen Köpfen hatten die Ägypter keine Kenntnis, sondern es ist der Einbug der Nase wie in der gemeinen Natur; der Backenknochen ist stark angedeutet und erhoben; das Kinn ist alle Zeit kleinlich, und das Oval des Gesichts ist dadurch unvollkommen. Der Schnitt des Mundes oder der Schluß der Lippen, welcher sich in der Natur, wenigstens der Griechen und Europäer, gegen die Winkel des Mundes mehr unterwärts zieht, ist an ägyptischen Köpfen hingegen aufwärts gezogen. Von allen männlichen Figuren in Stein hat nur eine einzige einen Bart. Dieses ist ein Kopf über Lebensgröße, mit der Brust von Basalt, in der Villa Ludovisi; es ist derselbe ziegelförmig und ganz platt gearbeitet, und die Locken desselben sind durch verschiedene gleichlaufende Bogen angedeutet.

Die Hände haben eine Form, wie sie an Menschen sind, welche nicht

übelgebildete Hände verdorben oder vernachlässigt haben. Die Füße unterscheiden sich von Füßen griechischer Figuren dadurch, daß jene platter und ausgebreiteter sind, und daß die Zehen, welche völlig platt liegen, einen geringen Abfall in ihrer Länge haben und, wie die Finger, ohne Andeutung der Glieder sind. Es ist auch die kleine Zehe nicht gekrümmt noch einwärts gedrückt, wie an griechischen Füßen: also werden auch die Füße des Memnon, so wie Pococke⁶⁸ dieselben zeichnen lassen, nicht beschaffen und gebildet sein. Die Kinder in Ägypten gingen zwar barfuß, und ihre Zehen litten keinen Zwang; aber die angezeigte Form der Füße entsteht nicht durch Gehen mit bloßen Füßen, sondern es muß auch dieselbe als eine von ihren ersten Figuren beibehaltene Bildung angesehen werden. Die Nägel sind nur durch eckige Einschnitte angedeutet, ohne alle Rundung und Wölbung.

An den ägyptischen Statuen im Campidoglio, an welchen sich die Füße erhalten haben, sind dieselben, wie selbst am Apollo im Belvedere, von ungleicher Länge; der tragende und rechte Fuß ist an einer von jenen um drei Zoll eines römischen Palms länger als der andere. Diese Ungleichheit der Füße aber ist nicht ohne Grund: denn man hat dem tragenden und hinterwärts stehenden Fuße so viel mehr geben wollen, als er in der Ansicht durch das Zurückweichen verlieren könnte. Der Nabel ist an Männern sowohl als Weibern ungewöhnlich tief und hohl gearbeitet. Ich wiederhole hier, was in der Vorrede allgemein erinnert worden, daß man nicht aus Kupfern urteilen könne: denn an den ägyptischen Figuren beim Boissard, Kircher⁶⁹, Montfaucon, und anderen findet sich kein einziges von den angegebenen Kennzeichen des ägyptischen Stils. Ferner ist genau zu beobachten, was an ägyptischen Statuen wahrhaftig alt und was ergänzt ist. Das Unterteil des Gesichts an der vermeinten Isis im Campidoglio (welche die einzige unter den vier größten Statuen daselbst von schwarzem Granit ist) ist nicht alt, sondern ein neuer Ansatz; welches ich anzeige, weil es wenige wissen und finden können: es sind auch an dieser und an den zwei anderen Statuen von rotem Granit Arme und Beine ergänzt. Eine sitzende weibliche Statue in dem Palaste Barberini, welche nach Art einer anderen männlichen Figur beim Kircher einen kleinen Anubis in einem Kasten vor sich hält, hat einen neuen Kopf.

An dieses Stück von der Zeichnung des Nackenden würde am bequemsten dasjenige anzuhängen sein, was zum Unterricht derer, welche die Kunst studieren, von der besonderen Gestaltung göttlicher Figuren bei den Ägyptern und von den sinnlich gemachten Eigenschaften und Verrichtungen derselben zu sagen wäre. Weil hiervon aber zum Überfluß von anderen gehandelt worden, so will ich mich auf einige Anmerkungen einschränken.

Von Gottheiten, welchen man einen Kopf der Tiere gegeben, in welchen die Ägypter jene verehrten, haben sich wenige in Statuen erhalten. Es sind dieselben eine oben angeführte Statue in Lebensgröße mit einem Sperberkopfe, welche den Osiris vorstellt, im Palaste Barberini; eine andere Statue von gleicher Größe mit einem Kopfe, welcher etwas von einem Löwen, von einer Katze und vom Hunde hat, in der Villa Albani; und eine kleine sitzende Figur mit einem Hundskopfe, in eben dieser Villa: alle drei sind von schwärzlichem Granit. Der Kopf der zweiten von diesen Figuren ist auf dessen Hinterteile mit der gewöhnlichen ägyptischen Haube bedeckt, welche in viele Falten gelegt, rundlich vorn und hinten über die Achsel an zwei Palmen lang herunterhängt. Auf dem Kopfe erhebt sich ein sogenannter **Limbus** senkrecht über einen Palm in die Höhe: mit einem **Limbo** wurden nachher die Bildnisse der Götter, der Kaiser und der Heiligen vorgestellt. Denjenigen, welche, wie **Wartburth**on, unter den göttlichen Figuren die von dieser Art für jünger, als die ganz menschlichen Figuren halten wollen, kann man versichern, daß die angeführten Figuren ebenso alt, wo nicht älter scheinen als die ältesten Figuren im Campidoglio, an welchen die menschliche Gestalt nicht geändert ist. Der Anubis von schwarzem Marmor im Campidoglio ist kein Werk ägyptischer Kunst, sondern zur Zeit des Kaisers Hadrianus gemacht.

Strabo, nicht Diodorus, nach dem Pococke, berichtet von einem Tempel zu Theben, daß innerhalb desselben keine menschlichen Figuren, sondern bloß Tiere gesetzt gewesen, und diese Bemerkung will Pococke auch bei andern daselbst erhaltenen Tempeln gemacht haben. Unter dessen finden sich jetzt mehr ägyptische Figuren, welche aus ihren beilegelegten Zeichen Gottheiten scheinen, in völliger menschlichen Gestalt, als mit dem Kopfe eines Tieres vorgestellt, wie dieses unter andern die

bekannte Isische Tafel, die in dem Museo des Königs von Sardinien zu Turin ist, beweisen kann. Isis mit Hörnern auf dem Kopfe findet sich auf keinem alten Denkmale dieses Volkes. Die weiblichen Figuren im Campidoglio aber können am füglichsten auf diese Göttin gedeutet werden. Priesterinnen derselben können es nicht sein, weil kein Weib dieses Amt in Ägypten führte. Die männlichen Figuren an eben dem Orte können auch Statuen der Hohenpriester zu Theben sein, welche alle daselbst standen. Von den Flügeln der ägyptischen Gottheiten wird in dem dritten Absatze dieses zweiten Stückes geredet. Es kann auch hier bemerkt werden, daß das **Sistrum**⁷⁰ keiner Figur auf irgendeinem alten ägyptischen Werke in Rom in die Hand gegeben ist, ja man sieht dieses Instrument auf denselben, außer auf dem Rande der Isischen Tafel, gar nicht vorgestellt, und diejenigen irren sich, welche, wie Bianchini⁷¹ es auf mehr als einem Obelisko wollen gefunden haben. Hiervon habe ich schon an einem anderen Orte geredet. Die Stäbe der Gottheiten haben insgemein anstatt des Knopfes einen Vogelkopf nach der Art, wie die Ägypter und andere Völker dieselben zierten, wie die sitzenden Figuren auf beiden Seiten einer großen Tafel von rotem Granit in dem Garten des Palastes Barberini, und nicht da, wo man dem Pococke schrieb. Dieser Vogel ist vermutlich derjenige, welchen die Einwohner jetzt Abukerdan nennen, in der Größe eines kleinen Kranichs. Auch die Griechen trugen Stäbe, oben mit Vögeln verziert. Bei den Assyriern war, nach dem Herodotus, ein Apfel, Rose, Lilie, Adler oder sonst etwas oben darauf geschnitzt. Es war also der Adler oben auf dem Stabe des Jupiter, welchen Pindarus beschreibt, und wie man ihn an einem schönen Altare in der Villa Albani sieht, aus dem gemeinen Gebrauche genommen.

Die Sphinx der Ägypter haben beiderlei Geschlecht, das ist, sie sind vorne weiblich und haben einen weiblichen Kopf und hinten männlich, wo sich die Hoden zeigen. Dieses ist noch von niemand angemerkt. Ich gab dieses aus einem Steine des Stoschischen Musei an, und ich zeigte durch die Erklärung der bisher nicht verstandenen Stelle des Poeten Philemon, welcher von männlichen Sphinxen redet, sonderlich da auch die griechischen Künstler Sphinxen mit einem Barte bildeten. Dieses fand ich auf einer Zeichnung in der großen Sammlung der Zeichnungen des

Herrn Kardinal Alex. Albani, und ich glaubte, das Stück, wovon diese Zeichnung genommen war, sei verloren gegangen. Es kam dasselbe aber nachher in der Garderobe des Farnesischen Palastes zum Vorschein und ist eine erhobene Arbeit von gebrannter Erde. Damals hatte ich die Hoden der ägyptischen Sphinxen noch nicht bemerkt. Herodotus, wenn er die Sphinxen *ἀνδρόσφιγγες* nennt, hat nach meiner Meinung die beiden Geschlechter derselben andeuten wollen. Besonders zu merken sind die Sphinxen an den vier Seiten der Spitze des Obelisks der Sonnen, welche Menschenhände haben mit spitzigen einwärts gekrümmten Nägeln reißender Tiere . . .

Bekleidete Figuren

In dem zweiten Absatze des älteren ägyptischen Stils von der Bekleidung ihrer Figuren merke ich zuerst an, daß dieselbe vornehmlich von Leinen war, welches in diesem Lande häufig gebaut wurde, und ihr Rock, Calasiris genannt, an welchem unten ein gekräuselter Streif oder Rand mit vielen Falten genäht war, ging ihnen bis auf die Füße, über welchen die Männer einen weißen Mantel von Tuch schlugen. Die männlichen Figuren aber sind alle nackend, sowohl in Statuen als an Obelisksen und auf andern Werken, bis auf einen Schurz, welcher über die Hüften angelegt ist und den Unterleib bedeckt. Dieser Schurz ist in ganz kleine Falten gebrochen. Da dieses aber vermutlich göttliche Figuren sind, so kann, wie bei den Griechen, dieselben nackend vorzustellen, angenommen sein; oder es wäre als eine Vorstellung, der ältesten Tracht daselbst anzusehen, welche bei den Arabern noch lange hernach geblieben war: denn diese hatten nichts als einen Schurz um den Leib und Schuhe an den Füßen.

In diesem älteren Stil ist die Bekleidung sonderlich an weiblichen Figuren nur durch einen hervorspringenden oder erhobenen Rand an den Beinen und am Halse angedeutet, wie an einer vermeinten Isis im Campidoglio und an zwei andern Statuen daselbst zu sehen ist. Um den Mittelpunkt der Brüste von der einen, wo die Warzen stehen würden, ist ein kleiner Zirkel eingegraben angedeutet, und von demselben gehen viel dicht nebeneinander liegende Einschnitte, wie **Radii** eines Zirkels, an zwei Finger breit auf den Brüsten herum. Und dieses könnte für

einen ungereimten Zierat angesehen werden. Ich bin aber der Meinung, daß hierdurch die Falten eines dünnen Schleiers, welcher die Brüste bedeckt, angedeutet werden sollten. Denn an einer ägyptischen Isis, aber vom späteren und schöneren Stil, in der Villa Albani, sind auf den Brüsten derselben, welche dem ersten Anblicke entblößt zu sein scheinen, fast unmerkliche erhobene Falten gezogen, welche in eben der Richtung sich von dem Mittelpunkte der Brüste ausbreiten. An dem Leibe jener Figuren muß die Kleidung bloß gedacht werden. In eben dieser Form ist eine bekleidete Isis auf einer Mumie gemalt, und die zwanzig kolossalischen Statuen der Beischläferinnen Königs Mycerinus von Holz, welche Herodotus für nackend angesehen, werden vielleicht eine ähnliche Anzeigung der Kleidung gehabt haben; wenigstens findet sich jetzt keine einzige völlig nackte ägyptische Figur. Eben dieses bemerkt Pococke an einer sitzenden Isis, welche, ohne einen hervorspringenden Rand über die Knöchel des Fußes, für ganz nackend zu halten wäre; daher er sich diese Bekleidung als ein feines Nesseltuch vorstellt, wovon noch jetzt die Weiber im Orient, wegen der großen Hitze, Hemden tragen.

In einer besonderen Art ist die vorher angeführte sitzende Figur in der Galerie Barberini gekleidet: es erweitert sich der Rock von oben bis unten, wie eine Glocke, ohne Falten. Man kann sich davon aus einer Figur, welche Pococke beibringt, einen Begriff machen. Eben auf diese Art ist der Rock einer sehr alten weiblichen Figur, von schwärzlichem Granite, drei Palme hoch, in dem Museo Herrn Urbano **Rolandi** zu Rom gemacht; und weil sich derselbe unten nicht erweitert, sieht das Unterteil dieser Figur einer Säule ähnlich. Es hält dieselbe einen sitzenden Cynocephalus, auf einem Kästchen, mit vier säulenweis gesetzten Reihen von Hieroglyphen vor der Brust. Die Füße an derselben sind nicht sichtbar.

Die erhabenen übermalten Figuren, welche sich zu Theben erhalten haben, sollen, wie des Osiris Kleidung gemalt war, ohne Abweichung und ohne Licht und Schatten sein. Dieses aber muß uns nicht so sehr als den, der es berichtet, befremden: denn alle erhobenen Werke bekommen Licht und Schatten durch sich selbst, sie mögen in weißem Marmor oder von einer andern einzigen Farbe sein, und es würde alles an ihnen verworren

werden, wenn man im Übermalen derselben mit dem Erhobenen und Vertieften es wie in der Malerei halten wollte. Es finden sich übrigens in Ägypten auch andere Stücke von übermalten erhobenen Arbeiten.

Es ist auch von den übrigen Stücken der ägyptischen Kleidung etwas zu reden. Die Männer gingen insgemein mit unbedecktem Haupte und waren hierin das Gegenteil der Perser, wie Herodotus über die verschiedene Härte der Hirnschädel der auf beiden Seiten in der Schlacht mit den Persern gebliebenen anmerkt. Die männlichen Figuren der Ägypter haben den Kopf entweder mit einer Haube oder Mütze bedeckt, als Götter oder Könige. Die Haube hängt an etlichen in zwei breiten oder auch auswärts rundlichen Streifen über die Achseln, sowohl gegen die Brust als auf den Rücken herunter. Die Mütze gleicht teils einer Bischofsmütze (Mitra), teils ist sie oben platt nach der Art, wie man sie vor zweihundert Jahren trug, wie z.B. die Mütze des älteren Aldus gestaltet ist. Die Haube nebst der Mitra haben auch Tiere; jene sieht man am Sphinx und diese am Sperber von Basalt, mit einer Mitra, ungefähr drei Palme hoch, befindet sich in dem Museo [des] gedachten Rolandi. Die oben platte Mütze wurde mit zwei Bändern unter dem Kinn gebunden, wie man an einer einzigen sitzenden Figur von vier Palmen, in schwarzem Granite, in eben diesem Museo sieht. Auf dieser Mütze erhebt sich, einen Palm in die Höhe, derjenige Zierat, welcher unter andern auf der Mütze einer Figur an der Spitze des Barberinischen Obeliski steht. Man will diesen Zierat für das Gesträuch des Diodorus halten, welches ein Hauptschmuck der Könige war. Einige Figuren, sowohl männliche als weibliche, haben vier Reihen, welche Steine, Perlen und dergleichen vorstellen, als eine Mantille über die Brust hängen, welcher Zierat sich sonderlich an Canopen und Mumien findet.

Weibliche Figuren haben allezeit den Kopf mit einer Haube bedeckt, und dieselbe ist zuweilen in fast unzählige kleine Falten gelegt, wie sie der angeführte Kopf von grünem Basalt in der Villa Albani hat. An dieser Haube ist auf der Stirn ein länglich eingefasster Stein vorgestellt, und an diesem Kopfe allein ist der Anfang von Haaren über der Stirn angedeutet.

Von besonderem Hauptputze will ich hier nur dasjenige berühren,

was von andern nicht bemerkt ist. Es finden sich Aufsätze von fremden Haaren, wie ich an einem der ältesten weiblichen ägyptischen Köpfe in der Villa Altieri zu sehen glaube. Diese Haare sind in unzählige ganz kleine geringelte Locken gelegt und hängen vorwärts von der Achsel herunter; es sind, glaube ich, an tausend kleine Löckchen, welche jedesmal an eigenen Haaren zu machen zu mühsam gewesen wäre. Umher geht da, wo der Haarwuchs auf der Stirn anfängt, ein Band oder Diadema, welches vorn auf dem Kopfe gebunden ist. Mit diesem Haarputze kann ein weiblicher Kopf im Profil von erhobener Arbeit verglichen werden, welcher auf dem Campidoglio, außen an der Wohnung des Senators von Rom, unter anderen Köpfen und erhobenen Arbeiten, eingemauert ist. Die Haare desselben sind in viele hundert Locken gelegt vorgestellt. Dieser Kopf wird auch unten im dritten Stücke berührt. Ein ähnlicher Aufsatz beim Pococke, dessen innere Seite glatt ist, bestätigt meine Meinung; hier zeigt sich, was wir jetzt nennen, das Netz, worauf die Haare genäht sind. Ich weiß also nicht, ob ein solcher Aufsatz an einer ägyptischen Statue im Campidoglio aus Federn gemacht ist, wie in der Beschreibung derselben angegeben wird. Da es gewiß ist, daß den Karthaginensern Aufsätze von fremden Haaren bekannt waren, welche Hannibal auf seinem Zuge durch das Land der Ligurier trug, so wird der Gebrauch derselben bei Ägyptern auch dadurch wahrscheinlich. Eine andere besondere Tracht war die einzige Locke, welche man an dem geschornen Kopfe einer Statue von schwarzem Marmor im Campidoglio, auf der rechten Seite, an dem Ohr, hängen sieht: es ist eine ägyptische Nachahmung und wird unten angeführt. Diese Locke ist weder in dem Kupfer noch in der Beschreibung derselben angezeigt. Von einer solchen einzigen Locke an dem beschornen Kopfe eines Harpokrates habe ich in der Beschreibung der Stoschischen geschnittenen Steine geredet, wo auch eine solche Locke an einer Figur eben dieser Gottheit, welche Herr Graf Caylus⁷² bekanntgemacht, angezeigt habe. Hierdurch wird Macrobius⁷³ erklärt, welcher berichtet, daß die Ägypter die Sonne mit beschornem Haupte vorstellten, außer den Locken auf der rechten Seite. Cuper, welcher, ohne dieses bemerkt zu haben, will, daß die Ägypter unter dem Harpokrates auch die Sonne verehrten, irrt also nicht, wie ihm ein neuer Skribent

vorwirft⁷⁴. In dem Museo des Collegii St. Ignatii zu Rom findet sich ein kleiner Harpokrates, nebst zwei andern kleinen wahrhaftig ägyptischen Figuren von Erz mit dieser Locke.

Schuhe und Sohlen hat keine einzige ägyptische Figur, außer daß man an der vorher berührten Statue beim Pococke unter dem Knöchel des Fußes einen eckigen Ring angelegt sieht, von welchem wie ein Riemen zwischen der großen und der folgenden Zehe heruntergeht, wie zur Befestigung der Sohle, welche aber nicht sichtbar ist. Dieses ist, was ich über den älteren Stil der Ägypter zu betrachten gefunden habe.

Der Stil der späteren Zeit

Die Zeichnung des Nackenden

Der zweite Absatz des zweiten Stückes dieses Abschnitts, welcher von dem folgenden und späteren Stil der Künstler dieses Volks handelt, hat wie in dem vorigen Absatze zuerst die Zeichnung des Nackenden und zum zweiten die Bekleidung der Figuren zum Vorwurfe. Beides läßt sich an zwei Figuren von Basalt und, was den Stand und die Bekleidung betrifft, an einer Figur in der Villa Albani, aus eben dem Steine, zeigen. (Diese hat nicht ihren alten Kopf, Arme und Beine.)

Das Gesicht der einen von der ersteren hat eine der griechischen ähnliche Form, bis auf den Mund, welcher aufwärts gezogen ist, und das Kinn ist zu kurz; zwei Kennzeichen, welche die älteren ägyptischen Köpfe haben. Die Augen sind ausgehöhlt, welche vor Alters von anderer Materie eingesetzt gewesen. Das Gesicht der anderen kommt der griechischen Form noch näher; das Ganze der Figur aber ist schlecht gezeichnet, und die Proportion ist zu kurz. Die Hände sind zierlicher als an den ältesten ägyptischen Figuren; die Füße aber sind geformt wie an jenen, nur daß sie etwas auswärts stehen. Der Stand und die Handlung der ersteren Figur sowohl als der dritten ist wie an den ältesten ägyptischen: sie haben senkrecht hängende Arme, welche, außer einer durchbohrten Öffnung an der ersten, fast an der Seite anliegen, und hinten stehen sie an einer eckigen Säule, wie jene alten Figuren. Die zweite hat freiere Arme, und mit der einen Hand hält sie ein Horn des Überflusses mit Früchten: diese hat den Rücken frei und ohne Säule.

Diese Figuren können von ägyptischen Meistern, aber unter der Regierung der Griechen gemacht sein, die ihre Götter und also auch ihre Kunst in Ägypten einführten, so wie sie wiederum ägyptische Gebräuche annahmen. Denn da die Ägypter zur Zeit des Platon, das ist, da sie von den Persern beherrscht wurden, Statuen machen lassen, wie die oben angeführte Nachricht desselben bezeugt, so wird auch unter den Ptolemäern die Kunst von ihren eigenen Meistern geübt worden sein, welches die fortdauernde Beobachtung ihres Götterdienstes um so viel wahrscheinlicher macht. Die Figuren dieses letztem Stils unterscheiden sich auch dadurch, daß sie keine Hieroglyphen haben, welche sich an den meisten ältesten ägyptischen Figuren, theils an deren Base, theils an der Säule, an welcher sie stehen, finden. Der Stil aber ist hier allein das Kennzeichen, nicht die Hieroglyphen: denn ob sich gleich dieselben auf keiner Nachahmung ägyptischer Figuren, von welchen in dem nächsten dritten Absatze zu reden ist, finden, so sind hingegen auch wahrhaftig alte ägyptische Figuren ohne das geringste von solchen Zeichen; unter denselben sind zwei Obeliskten, der vor St. Peter und der bei St. Maria Maggiore, und Plinius merkt dieses von zwei andern an. An dem Löwen am Aufgange zum Campidoglio und an zwei andern von Granit, unter den königlichen Altertümern zu Dresden, sind keine Hieroglyphen, auch an zwei Figuren in der Galerie Barberini nicht, von welchen die eine einen Sperberkopf hat und oben angeführt ist. Eben dieses ist von einer kleinen ägyptischen Figur im älteren Stil in der Villa Altieri zu merken.

Bekleidete Figuren

Was die Kleidung anbetrifft, so bemerkt man an allen drei oben angeführten weiblichen Statuen zwei Unterkleider, einen Rock und einen Mantel. Dieses aber widerspricht dem Herodotus nicht, welcher sagt, daß die Weiber nur ein einziges Kleid haben: denn dieses ist vermutlich von dem Rocke oder dem Oberkleide derselben zu verstehen. Das eine Unterkleid ist an den zwei Statuen im Campidoglio in kleine Falten gelegt und hängt vorwärts bis auf die Zehen und seitwärts auf die Base derselben herunter; an der dritten Statue in der Villa Albani ist

es, weil die alten Beine fehlen, nicht zu sehen. Dieses Unterkleid, welches allem Ansehen nach von Leinwand scheint gewesen zu sein, war etwa über die Hüfte angelegt. Das andere Unterkleid, welches offenbar eine sehr feine Leinwand vorstellt, war wie ein Oberhemd; es bedeckte die weibliche Brust bis an den Hals und war mit kurzen Ärmeln, welche nur bis an das Mittel des Obertheils des Armes reichen. An diesen Ärmeln, welche durch einen erhabenen Rand und Vorsprung angezeigt sind, ist dieses Unterkleid an den zwei ersteren Statuen nur allein sichtbar; die Brüste scheinen völlig bloß zu sein, so durchsichtig und fein muß man sich dieses Zeug vorstellen. Auf der dritten Statue aber erscheint es deutlicher auf den Brüsten, durch ganz sanfte und fast unmerkliche Fältchen, welche sich von der Warze derselben sehr gelinde nach allen Seiten ziehen, wie auch oben bereits bemerkt ist.

Der Rock ist an der ersten und an der dritten Statue sehr ähnlich und liegt dicht am Fleische, außer einigen sehr flachen Falten, welche sich ziehen. Der Rock geht allen dreien bis unter die Brüste, und bis dahin wird derselbe durch den Mantel hinaufgezogen und gehalten.

Der Mantel ist an zwei seiner Zipfel über beide Achseln gezogen, und durch diese Zipfel ist der Rock unter die Brüste gebunden; das übrige von den Enden hängt unter den gebundenen Knoten von der Brust herunter; auf eben die Art, wie der Rock mit den Enden des Mantels geknüpft ist an der schönen Isis in Lebensgröße im Campidoglio und an einer größeren Isis im Palaste Barberini, welche beide von Marmor und griechische Arbeiten sind. Hierdurch wird der Rock in die Höhe gezogen, und die sanften Falten, welche sich auf den Schenkeln der Beine werfen, gehen alle zugleich mit aufwärts, und von der Brust hängt zwischen den Beinen bis auf die Füße herunter eine einzige gerade Falte. An der dritten Statue in der Villa Albani ist ein kleiner Unterschied: es geht nur einer von den Zipfeln des Mantels über die Achsel herüber, der andere ist unter der linken Brust herumgenommen, und beide Zipfel sind zwischen den Brüsten mit dem Rocke geknüpft. Weiter ist der Mantel nicht sichtbar, und da derselbe hinten hängen sollte, ist er gleichsam durch die Säule bedeckt, an welcher die erste und die dritte stehen: die zweite hat den Rücken frei und ohne Säule und hat den Mantel vor dem Unterleibe herumgenommen.

Römische Nachahmungen

Allgemeines

Der dritte Absatz dieses zweiten Stücks handelt von Figuren, welche den alten ägyptischen Figuren ähnlicher als jene kommen und weder in Ägypten, noch von Künstlern dieses Landes gearbeitet worden, sondern Nachahmungen ägyptischer Werke sind, welcher Kaiser Hadrian machen lassen, und, so viel mir wissend ist, sind dieselben alle in dessen Villa zu Tivoli gefunden. An einigen ließ er die ältesten ägyptischen Figuren genau nachahmen; an anderen vereinigte er die ägyptische Kunst mit der griechischen.

In beiden Arten finden sich einige, welche in Stand und Richtung den ältesten ägyptischen Figuren völlig ähnlich sind, das ist, sie stehen völlig gerade und ohne Handlung, mit senkrecht hängenden und an der Seite und den Hüften fest anliegenden Armen; ihre Füße gehen parallel, und sie stehen wie die ägyptischen an einer eckigen Säule. Andere haben zwar eben denselben Stand, aber nicht die Arme unbeweglich, sondern sie tragen oder zeigen mit denselben. Diese Figuren haben nicht alle ihre alten Köpfe, so wie auch die im vorigen Kapitel angeführte Isis einen neuen Kopf hat. Dieses ist wohl zu merken, weil es denen, die über diese Statuen geschrieben haben, nicht allezeit bekannt gewesen, und Bottari hält sich bei dem Kopfe gedachter Isis viel auf⁷⁵. Die Haarflechten, welche auf der Achsel liegen, hatten sich erhalten, und nach Anweisung derselben sind die Locken an dem neuen Kopfe gearbeitet. Nach der Ergänzung dieser Statue fand sich der alte wahre Kopf derselben, welchen der Kardinal Polignac kaufte, dessen Museum der König in Preußen erstanden. Ich will hier die verschiedenen Gattungen der Werke in dieser Art und unter denselben die beträchtlichsten Stücke mit einer Beurteilung ihrer Zeichnung und Form anzeigen und hernach die Bekleidung in diesem Absatze berühren.

Kritik der Zeichnung

Von Statuen sind insbesondere zwei von rötlichem Granite, welche an der Wohnung des Bischofs zu Tivoli stehen, und der angeführte ägyptische Antinous von Marmor im Campidoglio zu merken. Jene sind bei-

nahe noch einmal so groß als die Natur, und diese ist ebenfalls über Lebensgröße. Jene haben den Stand wie die ältesten ägyptischen Figuren und stehen wie diese an einer eckigen Säule, aber ohne Hieroglyphen. Die Hüften und der Unterleib sind mit einem Schurze bedeckt, und der Kopf hat seine Haube mit zwei herunterhängenden Streifen. Diese Ähnlichkeit verursacht, daß sie von allen unter die ältesten Werke der Ägypter gerechnet werden. Auf dem Kopfe tragen sie einen Korb nach Art der Karyatiden, aus einem Stücke mit der Figur. Das ganze hat eine ägyptische Gestalt, aber die Teile haben nicht die ägyptische Form. Die Brust, welche an den ältesten männlichen Figuren platt liegt, ist hier mächtig und heldenmäßig erhaben: die Rippen unter der Brust, welche an jenen gar nicht sichtbar sind, erscheinen hier völlig angegeben: der Leib über den Hüften, welcher dort sehr enge ist, hat hier seine rechte Fülle: die Glieder und Knorpel der Knie sind hier deutlicher als dort gearbeitet: die Muskeln an den Armen und an anderen Teilen liegen völlig vor Augen: die Schulterblätter, welche dort wie ohne Anzeige sind, erheben sich hier mit einer starken Rundung, und die Füße kommen der griechischen Form näher. Die größte Verschiedenheit aber liegt in dem Gesichte: welches weder auf ägyptische Art gearbeitet, noch sonst ihren Köpfen ähnlich ist. Die Augen liegen nicht, wie in der Natur und wie an den ältesten ägyptischen Köpfen, fast in gleicher Fläche mit dem Augenknochen, sondern sie sind nach dem Systema der griechischen Kunst tief gesenkt, um den Augenknochen zu erheben und Licht und Schatten zu erhalten. Die Form des Gesichts ist vielmehr griechisch, und es ist dem ägyptischen Antinous völlig ähnlich. Daher mutmaße ich, daß auch diese Statuen eine Vorstellung desselben auf ägyptische Art sein können. An besagtem ägyptischen Antinous von Marmor ist der griechische Stil noch deutlicher; es steht auch derselbe frei und an keiner Säule. Zu den Statuen können die Sphinxen gerechnet werden, und es sind vier derselben von schwarzem Granit in der Villa Albani, deren Köpfe eine Bildung haben, die mutmaßlich in Ägypten nicht kann entworfen und gearbeitet sein. Die Statuen der Isis in Marmor gehören nicht hierher: sie sind von der Kaiser Zeiten; denn zu des Cicero Zeiten war der Gottesdienst der Isis in Rom noch nicht angenommen.

Von erhobenen Arbeiten, welche zu diesen Nachahmungen gehören, ist vornehmlich diejenige von grünem Basalt anzuführen, welche in dem Hofe des Palastes Mattei steht und eine Prozession eines ägyptischen Opfers vorstellt. Ein anderes Werk von dieser Art ist bereits anderwärts von mir berührt. Die Isis auf demselben ist geflügelt, und die Flügel sind von hinten vorwärts heruntergeschlagen und bedecken den ganzen Unterleib. Die Isis auf der Isischen Tafel hat ebenfalls große Flügel, welche aber über den Hüften stehen und vorwärts ausgestreckt sind, um gleichsam die Figur zu beschatten, nach Art der Cherubinen. Ebenso sieht man auf einer Münze der Insel Malta zwei Figuren wie Cherubine, und welches zu merken ist, mit Ochsenfüßen, wie jene gestaltet, welche gegeneinander stehen und die Flügel von den Hüften herunter eine gegen die andere ausdehnen. Auch auf einer Mumie findet sich eine Figur mit Flügeln an den Hüften, welche sich erheben, um eine andere sitzende Gottheit zu beschatten.

Ich kann nicht unberührt lassen, daß die Isische oder Bembische Tafel von Erz mit eingelegten Figuren von Silber von Warburthons für eine Arbeit gehalten wird, welche zu Rom gemacht worden. Dieses Vorgehen aber scheint keinen Grund zu haben und ist nur zum Behuf seiner Meinung angenommen. Ich habe die Tafel selbst nicht untersuchen können; die Hieroglyphen aber auf derselben, die sich an keinen von den Römern nachgemachten Werken finden, geben einen Grund zur Behauptung des Altertums derselben und zur Widerlegung jener Meinung.

Nebst den angeführten Statuen und erhobenen Werken gehören hierher die Canopi in Stein, welche sich erhalten haben, und geschnittene Steine mit ägyptischen Figuren und Zeichen. Von den Canopen späterer Zeiten besitzt der Herr Cardinal Alex. Albani die zwei schönsten, in grünem Basalt, von welchen der beste bereits bekanntgemacht ist; ein anderer ähnlicher Canopus aus eben dem Steine steht im Campidoglio und ist, wie jene, in der Villa Hadriani zu Tivoli gefunden. Die Zeichnung und Form der Figuren auf denselben, und sonderlich des Kopfs, lassen keinen Zweifel über die Zeit, in welcher sie gemacht worden. Unter den geschnittenen Steinen sind alte diejenigen **Scarabei** deren erhobene runde Seite einen Käfer, die flache aber eine ägyptische

Gottheit vorstellt, von späteren Zeiten. Die Skribenten, welche dergleichen Steine für sehr alt halten, haben kein anderes Kennzeichen vom hohen Altertume als die Ungeschicklichkeit und von ägyptischer Arbeit gar keins. Ferner sind alle geschnittenen Steine mit Figuren oder Köpfen des Serapis und Anubis von der Römer Zeit. Serapis hat nichts Ägyptisches, und man sagt auch, daß der Dienst dieser Gottheit aus Thracien gekommen und allererst durch den Ptolemäus in Ägypten eingeführt worden. Von den Steinen mit dem Anubis sind fünfzehn in dem Stoschischen Museo und alle von späterer Zeit. Die geschnittenen Steine, welche man Abraxas nennt, sind jetzt durchgehends für Gemächte der Gnostiker und Basilidianer aus den ersten christlichen Zeiten erklärt und sind nicht würdig, in Absicht der Kunst in Betracht gezogen zu werden.

Fragen der Bekleidung

In der Bekleidung der Figuren, welche Nachahmungen der ältesten ägyptischen sind, verhält es sich allgemein wie mit der Zeichnung und der Form derselben. Einige männliche Figuren sind, wie die wahren ägyptischen, nur mit einem Schurze angetan, und diejenige, welche, wie ich gedacht habe, an dem beschornen Kopfe eine Locke auf der rechten Seite hängen hat, ist ganz nackend, wie sich keine alte männliche Figur der Ägypter findet. Die weiblichen sind wie jene ganz bekleidet, auch einige nach der im ersten Absatze dieses Stücks angezeigten ältesten Art, so daß die Bekleidung durch einen kleinen Vorsprung an den Beinen und durch einen Rand am Halse und oben auf den Armen angedeutet worden. Von dem Unterleibe hängt an einigen dieser Figuren eine einzige Falte zwischen den Beinen herunter; an dem Leibe muß die Bekleidung nur gedacht werden. Über eine solche Bekleidung haben die weiblichen Figuren einen Mantel, welcher von den Schultern herunter vorn auf der Brust zusammengebunden ist, so wie ihn auch die griechische Isis insgemein hat; weiter aber ist nichts von dem Mantel zu sehen. Als etwas Besonderes ist eine männliche Figur von schwarzem Marmor in der Villa Albani, von welcher der Kopf verloren gegangen ist, anzumerken, welche eben auf die Art wie die Weiber gekleidet ist; das Geschlecht aber ist

durch die unter dem Gewand erhobene Anzeige desselben kenntlich. Eine Isis in Marmor in der Galerie Barberini, um welche sich eine Schlange gewickelt hat, trägt eine Haube wie ägyptische Figuren und ein Gehäng von einigen Schnüren über der Brust, nach Art der Canopen.

Dieses sind die drei Absätze dieses zweiten Stücks von dem Stil der ägyptischen Kunst: der erste von dem ältesten Stil, der andere von dem folgenden und späteren Stil und der dritte von den Nachahmungen ägyptischer Werke.

Zur Methode des Schaffens

Das dritte Stück des zweiten Abschnittes dieses Kapitels betrifft das mechanische Teil derselben, und zwar erstlich die Ausarbeitung ihrer Werke und zweitens die Materie, in welcher sie gearbeitet sind.

Über die Ausarbeitung

In Absicht der Ausarbeitung berichtet Diodorus, daß die ägyptischen Bildhauer den noch unbearbeiteten Stein, nachdem⁷⁶ sie ihr festgesetztes Maß auf denselben getragen, auf dessen Mittel voneinander gesägt, und daß sich zwei Meister in die Arbeit einer Figur geteilt. Nach eben der Art sollen Telekles und Theodorus aus Samos eine Statue des Apollo von Holz zu Samos in Griechenland gemacht haben; Telekles die eine Hälfte zu Ephesus, Theodorus die andere Hälfte zu Samos. Diese Statue war unter der Hüfte, bis an die Scham herunter auf ihr Mittel geteilt und hernach wiederum an diesem Orte zusammengesetzt, so daß beide Stücke vollkommen aufeinander paßten. So und nicht anders kann der Geschichtschreiber verstanden werden. Denn ist es glaublich, wie es alle Übersetzer nehmen, daß die Statue von dem Wirbel bis auf die Scham geteilt gewesen, so wie Jupiter, nach der Fabel, das erste Geschlecht doppelter Menschen von oben mitten durch geschnitten? Die Ägypter würden ein solches Werk ebensowenig als den Menschen, den ihnen der erste Ptolemäus sehen ließ, welcher auf diese Art halb weiß

und halb schwarz war, geschätzt haben. Zum Beweis meiner Erklärung kann ich eine auf ägyptische Art, ohne Zweifel von einem griechischen Künstler gearbeitete Statue von Marmor anführen. Es ist mehrmal erwähnter Antinous, wie er in Ägypten verehrt worden, welches die Ähnlichkeit desselben mit wahren Köpfen dieses Lieblings beweisen kann: es stand derselbe vermutlich unter den ägyptischen Gottheiten in dem sogenannten Canopo in der Villa des Kaisers Hadrianus zu Tivoli, wo er gefunden worden. Nichtdestoweniger hat diese Statue nicht die ägyptische Form: denn der Leib ist kürzer und breiter, und außer dem Stande ist dieselbe völlig nach den Regeln der griechischen Kunst gearbeitet. Es besteht dieselbe aus zwei Hälften, welche unter der Hüfte und unter dem Rande des Schurzes zusammengesetzt sind: sie wäre also als eine Nachahmung der Ägypter auch in diesem Stücke anzusehen. Dieser Weg zu arbeiten aber, welchen Diodorus angibt, müßte nur bei einigen kolossalischen Statuen gebraucht worden sein, weil alle anderen ägyptischen Statuen aus einem Stücke sind. Eben dieser Skribent redet unterdessen von vielen ägyptischen Kolossen aus einem Stücke, von denen sich noch bis jetzt einige erhalten haben: unter jenen war die Statue Königs Osimanthya, deren Füße sieben Ellen in der Länge hatten.

Alle übriggebliebenen ägyptischen Figuren sind mit unendlichem Fleiße geendigt, geglättet und geschliffen, und es ist keine einzige mit dem bloßen Eisen völlig geendigt, wie einige der besten griechischen Statuen in Marmor; weil auf diesem Wege dem Granit und dem Basalt keine glatte Fläche zu geben war. Die Figuren an der Spitze der hohen Obeliskten sind wie Bilder, die in der Nähe müssen betrachtet werden, ausgeführt; welches an dem Barberinischen und sonderlich an dem Obelisko der Sonnen, welche beide liegen, zu sehen ist. An diesem ist sonderlich das Ohr eines Sphinx mit so großem Verständnisse und Feinheit ausgearbeitet, daß sich an griechischen erhobenen Arbeiten in Marmor kein so vollkommen geendigtes Ohr findet. Eben diesen Fleiß sieht man an einem wirklich alten ägyptischen geschnittenen Steine des Stoschischen Musei, welcher in der Ausarbeitung den besten griechischen geschnittenen Steinen nichts nachgibt. Es stellt dieser Stein, welcher ein außerordentlich schöner Onyx ist, eine sitzende Isis vor; es ist derselbe

hohl, nach Art der Arbeit auf den Obeliskten geschnitten, und da unter der oberen sehr dünnen Lage von bräunlicher und eigener Farbe des Steins ein weißes Blättchen liegt, so sind bis dahin Gesicht, Arme und Hände, nebst dem Stuhle, tiefer gearbeitet, um dieses weiß zu haben.

Die Augen höhlten die ägyptischen Künstler zuweilen aus, um einen Augapfel von besonderer Materie hineinzusetzen, wie man an einem angeführten Kopfe von grünlichem Basalte in der Villa Albani, und an einem anderen abgebrochenen Kopfe in der Villa Altieri sieht. An einem anderen Kopfe nebst der Brust in dieser letzten Villa sind die Augen aus einem Steine so genau eingepaßt, daß sie hineingegossen scheinen.

Über das benutzte Material

Was zum zweiten die Materie betrifft, in welcher die ägyptischen Werke gearbeitet sind, so finden sich Figuren in Holz, in Erz und Stein. Hölzerne Figuren, nach Art der Mumien gestaltet, von Zedern, sind drei in dem Museo des Collegii St. Ignatii zu Rom, von welchen die eine übermalt ist. Der Granit, welches der äthiopische Marmor des Herodotus oder der thebanische Stein sein soll ⁷⁷, ist von zweifacher Art, schwärzlicher und rötlicher; und von dieser letzten Art Stein sind drei der größten Statuen im Campidoglio. Aus schwärzlichem Granite ist die große Isis an eben dem Orte, und nebst dieser ist die größte Figur ein angeführter vermeinter Anubis, groß wie die Natur, in der Villa Albani. Jene Art von gröberen Körnern diene zu Säulen.

Von Basalt sind ebenfalls zwei Arten, der schwarze und der grünliche: aus jenen sind sonderlich Tiere gearbeitet, als die Löwen am Aufgange zum Campidoglio und die Sphinxen in der Villa Borghese. Die zwei größten Sphinxen aber, einer im Vaticano, der andere in der Villa Giulia, beide von zehn Palme lang, sind von rötlichem Granite. Der Kopf derselben ist zwei Palme lang. Aus schwarzem Basalte sind unter anderen die zwei angeführten Statuen des folgenden und spätern ägyptischen Stils im Campidoglio und einige kleinere Figuren. Von Figuren aus grünlichem Basalte finden sich Schenkel und die untergeschlagenen Beine in der Villa Altieri nebst einer schönen Base mit Hieroglyphen, und den Füßen einer weiblichen Figur auf derselben in dem Museo des

Collegii St. Ignatii zu Rom. Aus eben diesem Steine sind Nachahmungen ägyptischer Werke in späteren Zeiten gemacht, wie die Canopi sind und ein kleiner sitzender Anubis im Campidoglio.

Außer diesen gewöhnlichen Steinen finden sich auch Figuren in Alabaster, Porphyry, Marmor und Plasma von Smaragd. Der Alabaster wurde bei Theben in großen Stücken gebrochen, und es findet sich eine sitzende Isis mit dem Osiris auf ihrem Schoße, von etwa zwei Palmen hoch, nebst einer andern kleineren sitzenden Figur in dem Museo des Collegii St. Ignatii. Von Statuen aus Alabaster ist nur die einzige angeführte übrig, die sich in der Villa Albani befindet⁷⁸ Das Oberteil derselben, welches fehlte, ist aus einem kostbaren Alabaster ergänzt worden.

Von Porphyry finden sich zwei Arten, der rote und der grünliche, welches der seltenste und zuweilen wie mit Gold bespritzt ist, welches Plinius von dem thebanischen Steine sagt. Von dieser Art sind keine Figuren, aber Säulen übrig, welches die allerkostbarsten sind; vier waren in dem Palaste Farnese, welche nach Neapel geführt worden und in der Galerie zu Portici dienen sollen. Zwei stehen vor der Porta St. Paolo in der Kirche **Alle Tre Fontane** genannt und zwei andere in der Kirche St. Lorenzo außer der Stadt eingemauert, so daß nur eine Spur von denselben sichtbar ist. Zwei große neugearbeitete Vasen aus diesem Steine sind in dem Palaste Verospi und eine kleinere, aber alte in der Villa Albani. Aus rotem Porphyry, welcher, wie Aristides⁷⁹ berichtet, in Arabien gebrochen wird (und von welchem Steine große Gebirge sind, zwischen dem Roten Meere und dem Berge Sinai, wie Herr Assemani, Kustos der Vatikanischen Bibliothek, versichert), finden sich Statuen, aber sie sind nicht ägyptisch, und die meisten sind zu der Kaiserzeit gemacht: einige stellen gefangene Könige vor, von welchem zwei in der Villa Borghese und zwei andere in der Villa Medici sind. Aus eben dieser Zeit ist eine sitzende weibliche Figur in dem Palaste Farnese, deren Kopf und Hände, welche sehr schlecht sind, aus Erz von Guil. Della Porta gemacht zu sein scheinen. Das Oberteil einer geharnischten Statue im Palaste Farnese ist in Rom gearbeitet: denn es wurde, wie es jetzt ist, nicht völlig geendigt, im Campo Marzo gefunden, wie Pirro Ligorio in seinen Handschriften der

Vatikanischen Bibliothek berichtet. Von höherer Zeit und Kunst sind eine Pallas in der Villa Medici; die schöne sogenannte Juno in der Villa Borghese mit dem unnachahmlichen Gewande, welche beide Kopf, Hände und Füße von Marmor haben; und ein Sturz von einer bekleideten Göttin am Aufgange zum Campidoglio; und diese können vielleicht Werke griechischer Künstler in Ägypten sein, wie ich im zweiten Teil dieser Geschichte anführen werde. Von den ältesten ägyptischen Figuren aus Porphyry ist zu unseren Zeiten nur eine einzige mit dem Kopfe eines chimärischen Tieres bekannt, welche aber aus Rom nach Sizilien gegangen ist. In dem Labyrinth zu Theben waren Statuen aus diesem Steine.

In Marmor finden sich, außer einem einzigen Kopfe, auf dem Campidoglio eingemauert, welcher oben angeführt ist, keine alten ägyptischen Werke in Rom; von weißem Marmor aber waren in Ägypten große Gebäude aufgeführt, wie die langen Gänge und Säle in der großen Pyramide sind⁸⁰. Man sieht noch jetzt daselbst von einem gelblichem Marmor Stücke von Obeliskten, von Statuen und Sphinxen, von welchen der eine zweiundzwanzig Fuß in der Länge hat, ja kolossalische Statuen von weißem Marmor. Man hat auch ein Stück von einem Obelisko in schwarzem Marmor gefunden. Aus *Rosso antico* ist in der Villa Albani der Oberteil einer großen Statue; dieselbe aber ist, wie der Stil gibt, vermutlich unter dem Kaiser Hadrian gemacht, in dessen Villa zu Tivoli dieses Stück entdeckt worden. Aus Plasma von Smaragd befindet sich eine einzige kleine sitzende Figur, in Gestalt der Statue von Alabaster, in eben dieser Villa.

Ich schließe die Abhandlung über die Kunst der Ägypter mit der Anmerkung, daß niemals Münzen dieses Volks entdeckt worden, aus welchen die Kenntnis ihrer Kunst hätte können erweitert werden, und man könnte daher zweifeln, ob die alten Ägypter geprägte Münzen gehabt hätten, wenn sich nicht einige Anzeige bei den Skribenten fände, wie der sogenannte Obulus ist, welcher den Toten in den Mund gelegt wurde; und dieserwegen ist an Mumien, sonderlich den übermalten, wie die zu Bologna ist, der Mund verdorben, weil man in demselben nach Münzen gesucht. Pococke redet von drei Münzen, deren Alter er nicht anzeigt; das Gepräge derselben aber scheint nicht vor der persischen Eroberung von Ägypten gemacht zu sein. Vor einiger Zeit ist eine silberne

Münze in Rom zum Vorschein gekommen, welche auf der einen Seite in einem vertieften viereckigen Felde einen Adler im Fluge vorstellt; auf der anderen Seite ist ein Ochse, über welchen ein gewöhnliches heiliges Zeichen der Ägypter steht, nämlich eine Kugel mit zwei langen Flügeln und Schlangen, die aus der Kugel herausgehen. Vor den Vorderfüßen steht das sogenannte ägyptische Tau, aber etwas verschieden von dem sonst bekannten ♀. Unter dem Ochsen ist ein Donnerkeil. Das Besondere ist ein Werk auf dem linken hinteren Schenkel des Ochsen, und dieses ist ein griechisches A der ältesten Form A. Diese Münze befindet sich in dem Museo Hr. Joh. Casanova, Sr. Königl. Maj. in Polen Pensionarii in Rom ... Ich lasse den Leser darüber urteilen; meine Meinung über dieselbe werde ich an einem andern Orte geben. Diese Münze ist unterdessen niemandem vorher zu Gesicht gekommen.

Die Geschichte der Kunst der Ägypter ist, nach Art des Landes derselben; wie eine große verödete Ebene, welche man aber von zwei oder drei hohen Türmen übersehen kann. Der ganze Umfang der ägyptischen Kunst hat zwei Perioden, und aus beiden sind uns schöne Stücke übrig, von welchen wir mit Grund über die Kunst ihrer Zeit urteilen können. Mit der griechischen und etrusischen Kunst hingegen verhält es sich wie mit ihrem Lande, welches voller Gebirge ist und also nicht kann übersehen werden. Und daher glaube ich, daß in gegenwärtiger Abhandlung von der ägyptischen Kunst derselben das nötige Licht gegeben worden.

DER ZWEITE ABSCHNITT

VON DER KUNST UNTER DEN PHÖNIZIERN UND PERSERN

Von der Kunst dieser beiden Völker ist, außer historischen Nachrichten und einigen allgemeinen Anzeigen, nichts Bestimmtes nach allen einzelnen Teilen ihrer Zeichnung und Figuren zu sagen; es ist auch wenig Hoffnung zu Entdeckungen großer und beträchtlicher Werke der Bildhauerei, aus welchen mehr Licht und Kenntniss zu schöpfen wäre. Da sich aber von den Phöniziern Münzen und von den persischen Künstlern er-

hobene Arbeiten erhalten haben, so konnten diese Völker in dieser Geschichte nicht gänzlich mit Stillschweigen übergangen werden.

Von der Kunst der Phönizier

Die Phönizier bewohnten die schönsten Küsten von Asien und Afrika am Mittelländischen Meere, außer andern eroberten Ländern; und Karthago, ihre Pflanzstadt, welche, wie einige wollen, schon fünfzig Jahre vor der Eroberung von Troja gebaut gewesen, lag unter einem so immer gleichen Himmel, daß nach dem Berichte der neueren Reisenden zu Tunis, wo ehemals jene berühmte Stadt lag, der Thermometer alle Zeit auf dem neunundzwanzigsten oder dreißigsten Grad steht. Daher muß die Bildung dieses Volkes, welches, wie Herodotus sagt, die gesündesten unter allen Menschen waren, sehr regelmäßig und folglich die Zeichnung ihrer Figuren dieser Bildung gemäß gewesen sein. Livius⁸¹ redet von einem außerordentlich schönen jungen Numidier, welchen Scipio in der Schlacht mit dem Asdrubal bei Bācula in Spanien gefangen nahm, und die berühmte punische Schönheit Sophonisba, des Asdrubals Tochter, welche zuerst mit dem Syphax und nachher mit dem Masinissa vermählt war, ist in allen Geschichten bekannt.

Gesellschaftliche Faktoren

Dieses Volk war, wie Mela sagt⁸², arbeitsam und hatte sich in Kriegs- und Friedensgeschäften sowohl als in Wissenschaften und in Schriften über dieselben hervorgetan. Die Wissenschaften blühten schon bei ihnen, da die Griechen noch ohne Unterricht waren, und Moschus aus Sidon soll schon vor dem Trojanischen Kriege die Atomen gelehrt haben. Die Astronomie und Rechenkunst wurde bei ihnen, wo nicht erfunden, doch höher als anderwärts gebracht⁸³. Vornehmlich aber sind die Phönizier wegen vieler Erfindungen in den Künsten berühmt, und Homer⁸⁴ nennt daher die Sidonier große Künstler. Wir wissen, daß Salomon phönizische Meister kommen ließ, den Tempel des Herrn und das Haus des Königs zu bauen, und noch bei den Römern wurden die besten Geräte von Holz von punischen Arbeitern gemacht; daher sich bei ihren alten Skribenten von punischen Betten, Fenstern, Pressen und Fugen Meldung findet.

Der Überfluß nährte die Künste: denn es ist bekannt, was die Propheten von der Pracht zu Tyrus reden: es waren daselbst, wie Strabo an angeführtem Orte berichtet, noch zu seiner Zeit höhere Häuser als selbst in Rom; und Appianus sagt, daß in der Byrsa, dem inneren Teile der Stadt Karthago, die Häuser von sechs Gestock gewesen ⁸⁵. In ihren Tempeln waren vergoldete Statuen, wie ein Apollo zu Karthago war; ja man redet von goldenen Säulen und von Statuen von Smaragd. Livius meldet von einem silbernen Schilde von hundertunddreißig Pfund, auf welchem das Bildnis des Asdrubal, eines Bruders des Hannibal, gearbeitet war. Es war derselbe im Campidoglio aufgehängt.

Ihr Handel ging durch alle Welt, und es werden die Arbeiten ihrer Künstler allenthalben umhergeführt worden sein. Selbst in Griechenland auf den Inseln, welche die Phönizier in den ältesten Zeiten besaßen, hatten sie Tempel gebaut: auf der Insel Thasos den Tempel des Herkules, welcher noch älter war als der griechische Herkules. Es wäre daher wahrscheinlich, daß die Phönizier, welche unter die Griechen die Wissenschaften eingeführt, auch die Künste, die bei ihnen zeitiger mußten geblüht haben, in Griechenland gepflanzt hätten, wenn andere oben gegebene Nachrichten damit bestehen könnten. Besonders zu merken ist, daß Appianus von ionischen Säulen am Arsenal im Hafen zu Karthago Meldung tut. Mit den Etruriern hatten die Phönizier noch größere Gemeinschaft, und jene waren unter andern mit den Karthaginensern verbunden, da diese zur See vom Könige Hiero zu Syrakus geschlagen wurden.

Bedeutende Werke

Bei jenem sowohl als diesem Volke sind die geflügelten Gottheiten gemein, doch sind die phönizischen Gottheiten vielmehr nach ägyptischer Art geflügelt, das ist mit Flügeln unter den Hüften, welche von da bis auf die Füße die Figuren überschatten, wie wir auf Münzen der Insel Malta sehen, welche die Karthaginenser besaßen: so daß es scheinen könnte, die Phönizier hätten von den Ägyptern gelernt. Die karthaginensischen Künstler aber können auch durch die griechischen Werke der Kunst, welche sie aus Sizilien wegführten, erleuchtet sein; diese ließ Scipio nach der Eroberung von Karthago wiederum zurückschicken.

Von Werken der phönizischen Kunst aber ist uns nichts übriggeblieben als karthaginensische Münzen, welche in Spanien, Malta und Sizilien geprägt worden. Von den ersten Münzen befinden sich zehn Stücke von der Stadt Valencia im Großherzoglichen Museo zu Florenz, die mit den schönsten Münzen von Groß-Griechenland verglichen werden. Ihre Münzen, in Sizilien geprägt, sind so auserlesen, daß sie sich von den besten griechischen Münzen dieser Art nur durch die punische Schrift unterscheiden. Einige in Silber haben den Kopf der Proserpina und einen Pferdekopf nebst einem Palmbaum auf der Rückseite: auf andern steht ein ganzes Pferd an einer Palme. Es findet sich ein karthaginensischer Künstler mit Namen Boethus, welcher in dem Tempel der Juno zu Elis Figuren von Elfenbein gearbeitet hat. Von geschnittenen Steinen sind mir nur zwei Köpfe bekannt, mit dem Namen der Person in phönizischer Schrift, über welche ich in der Beschreibung der Stoschischen geschnittenen Steine geredet habe.

Von der besonderen Kleidung ihrer Figuren geben uns die Münzen so wenig als die Skribenten von der Kleidung der Nation Nachricht. Ich entsinne mich nicht, daß man viel mehr wisse, als daß die phönizische Kleidung besonders lange Ärmel hatte; daher die Person eines Afrikaners in den Komödien zu Rom mit solchem Rocke vorgestellt wurde: und man glaubt; daß die Karthaginenser keine Mäntel getragen. Gestreiftes Zeug muß bei ihnen, wie bei den Galliern, sehr üblich gewesen sein, wie der phönizische Kaufmann unter den gemalten Figuren des Vatikanischen Terentius zeigt.

Jüdische Kunst

Von der Kunst unter den Juden, als Nachbarn der Phönizier, wissen wir noch weniger als von diesen, und da die Künstler dieses letzteren Volks von den Juden auch in ihren blühenden Zeiten gerufen wurden, so könnte es scheinen, daß die schönen Künste, welche überflüssig im menschlichen Leben sind, bei ihnen nicht geübt worden. Es war auch die Bildhauerei durch die mosaischen Gesetze, wenigstens in Absicht der Bildung der Gottheit in menschlicher Gestalt, den Juden untersagt. Ihre Bildung würde unterdessen, wie bei den Phöniziern, zu schönen Ideen

geschickt gewesen sein; und Scaliger merkt von ihren Nachkommen unter uns an, daß sich kein Jude mit einer gepletschten Nase finde, und ich habe diese Anmerkung richtig befunden. Bei dem gemeinen schlechten Begriffe von der Kunst unter diesem Volke muß dieselbe gleichwohl, ich will nicht sagen in der Bildhauerei, sondern in der Zeichnung und in künstlerischer Arbeit zu einem gewissen hohen Grade gestiegen sein. Denn Nebukadnezar führte unter anderen Künstlern tausend, welche eingelegte Arbeit machten, nur allein aus Jerusalem mit sich weg: eine so große Menge wird sich schwerlich in den größten Städten heutzutage finden. Das hebräische Wort, welches besagte Künstler bedeutet, ist insgemein nicht verstanden, und von den Auslegern sowohl als in den Wörterbüchern ungereimt übersetzt und erklärt, auch teils gar übergangen.

Von der Kunst der Perser

Bedeutende Werke

Die Kunst unter den Persern verdient einige Aufmerksamkeit, da sich Denkmale in Marmor und auf geschnittenen Steinen erhalten haben. Diese letzteren sind walzenförmige Magnetsteine, auch Chalcedonier, und auf ihrer Achse durchbohrt. Unter andern, welche ich in verschiedenen Sammlungen geschnittener Steine gesehen habe, finden sich zwei in dem Museo des Herrn Grafen Caylus zu Paris, welcher dieselben bekanntgemacht hat: auf dem einen sind fünf Figuren geschnitten, auf dem andern aber zwei, und mit alter persischer Schrift säulenweise untereinander gesetzt. Drei dergleichen Steine besitzt der Herr Duca Caraffa Noya zu Neapel, welche ehemals in dem Stoschischen Museo waren, und auf dem einen ist ebenfalls säulenweise gesetzte alte Schrift. Diese Buchstaben sind denen, welche an den Trümmern von Persepolis stehen, völlig ähnlich. Von anderen persischen Steinen habe ich in der Beschreibung des Stoschischen Musei geredet und denjenigen angeführt, welchen Bianchini bekanntgemacht hat. Aus Unwissenheit des Stils der persischen Kunst sind einige Steine ohne Schrift für alte griechische Steine angesehen worden; und Wilde hat auf einem die Fabel des Aristeas und auf einem andern einen Thracischen König zu sehen vermeint.

Daß die Perser, wie die ältesten griechischen Skribenten bezeugen, wohlgebildete Menschen gewesen, beweist auch ein Kopf mit einem Helme, erhaben geschnitten und von ziemlicher Größe, mit alter persischer Schrift umher, auf einer Paste im Stoschischen Museo. Dieser Kopf hat eine regelmäßige und den Abendländern ähnliche Bildung, so wie die von Bruyn⁸⁶ gezeichneten Köpfe der erhobenen gearbeiteten Figuren zu Persepolis, welche über Lebensgröße sind; folglich hatte die Kunst von seiten der Natur alle Vorteile. Die Parther, welche ein großes Land des ehemaligen persischen Reiches bewohnten, sahen besonders auf die Schönheit in Personen, welche über andere gesetzt waren, und Surenas, der Feldherr des Königs Orodes, wird außer anderen Vorzügen wegen seiner schönen Gestalt gerühmt, und dem ungeachtet schminkte er sich.

Geringes Wachstum

Da aber unbedeckte Figuren zu bilden, wie es scheint, wider die Begriffe des Wohlstandes der Perser war, und die Entblößung bei ihnen eine üble Bedeutung hatte, wie denn überhaupt kein Perser ohne Kleidung gesehen wurde (welches auch von den Arabern kann gesagt werden), und also von ihren Künstlern der höchste Vorwurf der Kunst, die Bildung des Nackenden, nicht gesucht wurde, folglich der Wurf der Gewänder nicht die Form des Nackenden unter denselben, wie bei den Griechen, mit zur Absicht hatte, so war es genug, eine bekleidete Figur vorzustellen. Die Perser werden vermutlich in der Kleidung von andern morgenländischen Völkern nicht viel verschieden gewesen sein. Diese trugen ein Unterkleid von Leinen und über dasselbe einen Rock von wollenem Zeuge; über den Rock warfen sie einen weißen Mantel. Der Rock der Perser, welcher viereckig geschnitten war, wird wie der sogenannte viereckige Rock der griechischen Weiber gewesen sein: es hatte derselbe, wie Strabo sagt, lange Ärmel, welche bis an die Finger reichten, in welche sie die Hände hineinsteckten. Die männlichen Figuren auf ihren geschnittenen Steinen haben entweder ganz enge Ärmel oder gar keine. Da aber ihren Figuren keine Mäntel, welche nach Belieben geworfen werden können, gegeben sind, welche etwa in Persien nicht üblich gewesen scheinen, so sind die Figuren wie nach einem und eben demselben Modelle gebildet:

diejenigen, welche man auf geschnittenen Steinen sieht, sind denen an ihren Gebäuden völlig ähnlich. Der persische Männerrock (weibliche Figuren finden sich nicht auf ihren Denkmälern) ist vielmals stufenweise in kleine Falten gelegt, und auf einem angeführten Steine in dem Museo des Duca Noya zählte man acht dergleichen Absätze von Falten, von der Schulter an bis auf die Füße: auch der Überzug des Gesäßes eines Stuhls auf einem andern Steine in diesem Museo hängt in solche Absätze von Falten oder Frangen auf das Gestell des Stuhls herunter. Ein Kleid mit großen Falten wurde von den alten Persern für weiblich gehalten.

Die Perser ließen ihre Haare wachsen, welche an einigen männlichen Figuren wie an den etruskischen in Strippe oder in Flechten über die Achseln vorwärts herunterhängen, und sie banden insgemein ein feines Tuch um den Kopf. Im Kriege trugen sie gewöhnlich einen Hut, wie ein Zylinder oder Turm gestaltet; auf geschnittenen Steinen finden sich auch Mützen mit einem hinaufgeschlagenen Rande, wie an Pelzmützen.

Eine andere Ursache von dem geringen Wachstume der Kunst unter den Persern ist ihr Gottesdienst, welcher der Kunst ganz und gar nicht vorteilhaft war: denn die Götter, glaubten sie, könnten oder müßten nicht in menschlicher Gestalt gebildet werden; der sichtbare Himmel nebst dem Feuer waren die größten Gegenstände ihrer Verehrung; und die ältesten griechischen Skribenten behaupten sogar, daß sie weder Tempel noch Altäre gehabt. Man findet zwar den persischen Gott Mithras an verschiedenen Orten in Rom, als in der Villa Borghese, Albani und am Palaste Della Valle, aber es findet sich keine Nachricht, daß die Perser denselben also vorgestellt haben. Es ist vielmehr zu glauben, daß die angezeigten und ihnen ähnlichen Vorstellungen des Mithras von der Kaiser Zeiten sind, wie der Stil der Arbeit zeigt, und daß die Verehrung dieser Gottheit etwa von den Parthern hergenommen sei, als welche nicht bei der Reinigkeit ihrer Vorfahren blieben, und sich etwa symbolische Bilder von demjenigen machten, was die Perser nicht sinnlich verehrten. Man sieht unterdessen aus ihren Arbeiten, daß das Dichten und Bilder der Einbildung hervorbringen auch unter einem Volke, wo die Einbildung nicht viel Nahrung gehabt hat, dennoch auch daselbst der Kunst eigen gewesen ist. Denn es finden sich auf persischen geschnittenen Steinen Tiere mit Flügeln und menschlichen Köpfen, welche zuweilen zackige

Kronen haben, und andere erdichtete Geschöpfe und Gestalten. Aus der Baukunst der Perser sieht man, daß sie häufig Zieraten liebten, wodurch die an sich prächtigen Stücke an ihren Gebäuden viel von ihrer Größe verlieren. Die großen Säulen zu Persepolis haben vierzig hohle Reifen, aber nur von drei Zoll breit, da die griechischen Säulen nur vierundzwanzig haben, welche aber zuweilen mehr als eine starke Spanne halten. Die Reifen schienen ihren Säulen nicht Zierlichkeiten genug zu geben; sie arbeiteten überdem noch erhobene Figuren an dem Oberteile derselben. Aus dem wenigen, was von der Kunst der alten Perser beigebracht und gesagt worden, kann so viel geschlossen werden, daß für die Kunst überhaupt nicht viel Unterrichtendes würde gelehrt werden können, wenn, sich auch mehrere Denkmale erhalten hätten.

Von der Kunst der Parther

In folgenden Zeiten, da in Parthien, einem Teile des ehemaligen persischen Reiches, sich Könige aufwarfen und ein besonderes mächtiges Reich stifteten, hatte auch die Kunst unter ihnen eine andere Gestalt bekommen. Die Griechen, welche schon von Alexanders Zeiten sogar im Kappadozien ganze Städte bewohnten und sich in den ältesten Zeiten in Kolchis niedergelassen hatten, wo sie skythische Achäer hießen, breiteten sich auch in Parthien aus und führten ihre Sprache ein, so daß die Könige daselbst, wie Orodes, an ihrem Hofe griechische Schauspiele aufführen ließen. Artabazes, König in Armenien, mit dessen Tochter Pacorus, des Orodes Sohn, vermählt war, hatte sogar griechische Trauerspiele, Geschichte und Reden hinterlassen. Diese Neigung der Parthischen Könige gegen die Griechen und gegen ihre Sprache erstreckte sich auch auf griechische Künstler, und die Münzen dieser Könige mit griechischer Schrift müssen von Künstlern dieser Nation gearbeitet sein. Diese aber sind vermutlich in diesen Ländern erzogen und gelehrt worden: denn das Gepräge dieser Münzen hat etwas Fremdes und man kann sagen Barbarisches.

Zusammenfassung

Über die Kunst dieser mittägigen und morgenländischen Völker zusammengekommen können noch ein paar allgemeine Anmerkungen beigefügt werden. Wenn wir die monarchische Verfassung in Ägypten sowohl als bei den Phöniziern und Persern erwägen, in welcher der unumschränkte Herr die höchste Ehre mit niemandem im Volke teilte, so kann man sich vorstellen, daß das Verdienst keiner anderen Person um sein Vaterland mit Statuen belohnt worden wie in freien, sowohl alten als neuen Staaten geschehen. Es findet sich auch keine Nachricht von dieser einem Untertan dieser Reiche widerfahrenen Dankbarkeit; Karthago war zwar in dem Lande der Phönizier ein freier Staat und regierte sich nach seinen eigenen Gesetzen, aber die Eifersucht zweier mächtigen Parteien gegeneinander würde die Ehre der Unsterblichkeit einem jeden Bürger streitig gemacht haben. Ein Heerführer stand in Gefahr, ein jedes Versehen mit seinem Kopfe zu bezahlen; von großen Ehrenbezeugungen bei ihnen meldet die Geschichte nichts. Folglich bestand die Kunst bei diesen Völkern mehrtheils bloß auf die Religion und konnte aus dem bürgerlichen Leben wenig Nutzen und Wachstum empfangen. Die Begriffe der Künstler waren also weit eingeschränkter als bei den Griechen, und ihr Geist war durch den Aberglauben an angenommene Gestalten gebunden.

Diese drei Völker hatten in ihren blühenden Zeiten vermutlich wenig Gemeinschaft untereinander: von den Ägyptern wissen wir es, und die Perser, welche spät einen Fuß an den Küsten des Mittelländischen Meers erlangten, konnten vorher mit den Phöniziern wenig Verkehr haben. Die Sprachen dieser beiden Völker waren auch in Buchstaben gänzlich voneinander verschieden. Die Kunst muß also unter ihnen in jenem Lande, eigentümlich gewesen sein. Unter den Persern scheint die Bildung das geringste Wachstum erlangt zu haben; in Ägypten ging dieselbe auf die Größe; und bei den Phöniziern wird man mehr die Zierlichkeit und Einheit der Arbeit gesucht haben, welches aus ihren Münzen zu schließen ist. Denn ihr Handel wird auch mit Werken der Kunst in andere Länder gegangen sein, welches bei den Ägyptern nicht geschah; und daher ist zu glauben, daß die phönizischen Künstler sonderlich in Metall und Werke

von der Art gearbeitet haben, welche allenthalben gefallen konnten. Daher kann es geschehen, daß wir einige kleine Figuren in Erz für griechisch halten, welche phönizisch sind.

Es sind keine Statuen aus dem Altertume mehr zertrümmert als die ägyptischen, und zwar von schwarzen Steinen. Von griechischen Statuen hat die Wut der Menschen sich begnügt, den Kopf und die Arme abzuschlagen und das übrige von der Base herunterzuwerfen, welches im Umstürzen zerbrochen ist. Die ägyptischen Statuen aber, welche im Umwerfen nichts würden gelitten haben, sind mit großer Gewalt zerschlagen, und die Köpfe, die durch Abwerfen und im Wegschleudern unversehrt geblieben sein würden, werden in viele Stücke zertrümmert gefunden. Diese Wut veranlaßt vermuthlich die schwarze Farbe dieser Statuen, und der daraus erwachsene Begriff von Werken des Fürsten der Finsternis und von Bildern böser Geister, die man sich in schwarzer Gestalt einbildete. Zuweilen, sonderlich an Gebäuden, ist es geschehen, daß dasjenige zerstört worden, was die Zeit nicht hätte verwüsten können, und dasjenige, was leichter durch allerhand Zufälle Schaden nehmen können, ist stehengeblieben, wie Scamozzi bei dem sogenannten Tempel des Nerva anmerkt.⁸⁷

Zuletzt sind als etwas Besonderes einige kleine Figuren in Erz anzuzeigen, welche auf ägyptische Art geformt, aber mit arabischer Schrift bezeichnet sind. Es sind mir von denselben zwei bekannt: die eine besitzt Herr Assemani, Kustos der Vatikanischen Bibliothek, und die andere ist in der Galerie des Collegii St. Ignatii zu Rom: beide sind etwa einen Palm hoch und sitzend, und die letztere hat die Schrift auf beiden Schenkeln, auf dem Rücken und oben auf der platten Mütze. Es sind dieselben bei den Drusen, Völker, welche auf dem Gebirge Libanon wohnen, gefunden. Diese Drusen, welche man für Nachkömmlinge der Franken hält, die in den Kreuzzügen dahin geflüchtet sind, wollen Christen heißen, verehren aber ganz insgeheim, aus Furcht vor den Türken, gewisse Götzenbilder, dergleichen die angezeigten sind, und da sie dieselben schwerlich zum Vorschein kommen lassen, so sind diese Figuren für eine Seltenheit in Europa zu halten.

DAS DRITTE KAPITEL

VON DER KUNST UNTER DEN ETRURIERN UND UNTER IHREN NACHBARN

Die Abhandlung über die Kunst der Etrurier ist in drei Stücke zu fassen: das erste und vorläufige begreift diejenigen Kenntnisse, welche das Verständnis des zweiten und wesentlichen Stücks erläutern und erleichtern; und dieses zweite Stück handelt von der Kunst selbst, von den Eigenschaften, Kennzeichen und von den verschiedenen Zeiten derselben; das dritte Stück ist eine Betrachtung über die Kunst unter den Nachbarn der Etrurier.

ERSTES STÜCK

VON DEN ETRURIERN

In dem ersten Stücke sind drei Sätze begriffen: der erste enthält eine Betrachtung über die äußeren Umstände und Ursachen von den Eigenschaften der etrusischen Kunst; der zweite handelt von der Abbildung ihrer Götter und Helden; und im dritten Satze ist eine Anzeige der vornehmsten Werke der etrusischen Kunst.

Gesellschaftliche Bedingtheiten

Freiheit

Der erste Satz berührt vorher die der Kunst vorteilhaften Umstände unter diesem Volke und sucht hernach eine wahrscheinliche Ursache von der Beschaffenheit ihrer Kunst zu geben. Was die Umstände betrifft, in

welchen sich die Kunst unter den Etruriern befunden, so ist gewiß, da die Verfassung und Regierung in allen Ländern einen großen Einfluß in dieselbe gehabt hat, daß in der Freiheit, welche dieses Volk unter ihren Königen genoß, die Kunst sowie ihre Künstler das Haupt erheben und zu einem großen Wachstume gelangen können. Die königliche Würde deutete bei ihnen keinen eigenmächtigen Herrn, sondern ein Haupt und einen Heerführer an, deren zwölf waren, nach der Anzahl der Provinzen dieses Volks, und diese wurden von den zwölf Ständen gemeinschaftlich gewählt. Diese zwölf Regenten erkannten ein besonderes Oberhaupt über sich, welchen wie jene nur die Wahl zur höchsten Würde erhoben hatte. Die Etrurier waren so eifersüchtig über die Freiheit und so große Feinde der königlichen Macht, daß diese ihnen auch unter Völkern, die nur mit ihnen in Bündnis standen, verhaßt und unerträglich war. Daher waren sie höchst empfindlich über die Vejenter, welche unter sich eine Änderung in der Regierung machten und anstatt der Häupter derselben, welche bisher bei diesen alle Jahre gewechselt waren, sich einen König wählten. Dieses geschah im vierhundertsten Jahre der Stadt Rom. Die Etrurier hatten noch zur Zeit des Marsischen Krieges ihre Freiheit nicht vergessen: denn sie traten nebst anderen Völkern in Italien wider die Römer in Bündnis, und sie befriedigten sich, da ihnen das römische Bürgerrecht erteilt wurde. Diese Freiheit, die Pflegerin der Künste, und der große Handel der Etrurier zu Wasser und zu Lande, welcher jene beschäftigte und nährte, muß unter ihnen eine Nacheiferung mit Künstlern anderer Völker erweckt haben, sonderlich da der Künstler in allen freien Staaten mehr wahre Ehre zu hoffen und zu erlangen hat.

Aberglauben

Da aber die Kunst unter diesem Volke die Höhe der griechischen Kunst nicht erreicht hat, und da in den Werken aus ihrer besten Zeit das Übertriebene herrscht, so müßte die Ursache hiervon in der Fähigkeit dieses Volks selbst zu suchen sein. Einige Wahrscheinlichkeit gibt uns die Gemütsart der Etrurier, welche mehr als das griechische Geblüt mit Melancholie scheint vermischt gewesen zu sein, wie wir aus ihrem Gottesdienste und aus ihren Gebräuchen schließen können. Ein solches Temperament,

wovon die größten Leute, wie Aristoteles sagt, ihr Teil gehabt haben, ist zu tiefen Untersuchungen geschickt, aber es wirkt zu heftige Empfindungen, und die Sinne werden nicht mit derjenigen sanften Regung gerührt, welche den Geist gegen das Schöne vollkommen empfindlich macht. Diese Mutmaßung gründet sich zum ersten auf die Wahrsagerei, welche in den Abendländern unter diesem Volke zuerst erdacht wurde; daher heißt Etrurien die Mutter und Gebälerin des Aberglaubens, und die Schriften dieser Wahrsagung erfüllten diejenigen, welche sich in denselben Rats erholten, mit Furcht und Schrecken; in so fürchterlichen Bildern und Worten waren sie abgefaßt. Von ihren Priestern können diejenigen ein Bild geben, welche im 399. Jahre der Stadt Rom an der Spitze der Tarquinier mit brennenden Fackeln und Schlangen die Römer anfielen. Auf diese Gemütsart könnte man ferner schließen aus den blutigen Gefechten bei Begräbnissen und auf Schauplätzen, welche bei ihnen zuerst üblich waren und nachher auch von den Römern eingeführt wurden; diese waren den gesitteten Griechen ein Abscheu. Auch in neueren Zeiten wurden die eigenen Geißelungen in Toskana zuerst erdacht. Man sieht daher auf etruschen Begräbnisurnen insgemein blutige Gefechte über ihre Toten vorgestellt, die unter den Griechen niemals geschehen sind. Die römischen Begräbnisurnen, weil sie mehrtheils von Griechen werden gearbeitet sein, haben vielmehr angenehme Bilder: die meisten sind Fabeln, welche auf das menschliche Leben deuten; liebliche Vorstellungen des Todes, wie der schlafende Endymion auf sehr vielen Urnen ist; Najaden, die den Hyllus entführen; Tänze der Bacchanten und Hochzeiten, wie die schöne Vermählung des Peleus und der Thetis in der Villa Albani ist. Scipio Africanus verlangte, daß man bei seinem Grabe trinken sollte, und man tanzte bei den Römern vor der Leiche her⁸⁸.

Kriege, politischer Verfall

Die Natur aber und ihren Einfluß in die Kunst zu überwinden waren die Etrurier nicht lange genug glücklich: denn es erhoben sich bald nach Einrichtung der Republik zu Rom blutige und für die Etrurier unglückliche Kriege mit den Römern, und einige Jahre nach Alexanders des Großen Tode wurde das ganze Land von ihren Feinden überwältigt, und

sogar ihre Sprache, nachdem sich dieselbe nach und nach in die römische verkleidet hatte, verlor sich. Etrurien wurde in eine römische Provinz verwandelt, nachdem der letzte König Aelius Volturrinus in der Schlacht bei dem See Lucumo geblieben war; dieses geschah im 474. Jahre nach Erbauung der Stadt Rom und in der 124. Olympias. Bald nachher, nämlich im 489. Jahre der römischen Zeitrechnung und in der 129. Olympias wurde **Volsinium**, jetzt **Bolsena**, „eine Stadt der Künstler“, nach der Bedeutung des Namens, welchen einige aus dem Phönizischen herleiten, vom Marcus Flavius Flaccus erobert, und es wurden aus dieser Stadt allein zweitausend Statuen nach Rom geführt; und ebenso werden auch andere Städte ausgeleert worden sein. Unterdessen wurde die Kunst unter den Etruriern noch damals, als sie den Römern untertänig waren, wie unter den Griechen, da diese einerlei Schicksal mit jenen hatten, geübt, wie im folgenden wird angeführt werden. Von etrusischen Künstlern finden wir namentlich keine Nachricht, den einzigen Mnesarchus, des Pythagoras Vater, ausgenommen, welcher in Stein gegraben hat und aus Thuscien oder Etrurien gewesen sein soll.

Das Idealische

Der zweite Satz dieses Stücks von der Vorstellung der etrusischen Götter und Helden begreift nicht den ganzen Umfang aller Nachrichten, sondern nur das Nützliche und Anmerkungen, welche zum Teil nicht gemacht sind und näher zu meinem Zwecke dienen.

Die Bedeutung der Phantasie

Es finden sich unter den Bildern der Götter einige diesem Volke allein eigene Vorstellungen; die meisten aber hat dasselbe mit den Griechen gemein: welches zugleich anzeigt; daß die Etrurier und Griechen einerlei Ursprung haben, und zwar von den Pelasgern, wie die alten Skribenten berichten und die neueren in gelehrten Untersuchungen bestätigen, und daß diese Völker beständig in einer gewissen Gemeinschaft gestanden haben.

Die Abbildung verschiedener etruskischen Gottheiten scheint uns seltsam; es waren aber auch unter den Griechen fremde und außerordentliche Gestalten, wie die Bilder auf dem Kasten des Cypselus bezeugen, welche Pausanias beschreibt. Denn so wie die erhitzte und ungebundene Einbildung der ersten Dichter teils zu Erweckung der Aufmerksamkeit und Verwunderung, teils zu Erregung der Leidenschaften fremde Bilder suchten, und die den damals ungesitteten Menschen mehr Eindruck als zärtliche Bilder machen konnten, ebenso und aus einerlei Gründen bildete auch die Kunst dergleichen Gestalten. Der Jupiter in Pferdemist eingehüllt, welchen sich der Dichter Pamphus, vor dem Homerus, einbildete, ist nicht fremder vorgestellt als in der Kunst der Griechen Jupiter **Apomyos** oder **Muscarius** in Gestalt einer Fliege, deren Flügel den Bart bilden, der Leib das Gesicht, und auf dem Kopfe ist an der Stelle der Haare der Kopf der Fliege: so findet sich derselbe auf geschnittenen Steinen.

Götterbilder

Die oberen Götter haben sich die Etrurier mit Würdigkeit vorgestellt und gebildet, und es ist von den ihnen beigelegten Eigenschaften erstlich allgemein und hernach insbesondere zu reden. Jupiter auf einer alten Paste und auf einem Carniole des Stoschischen Musei, wie er in seiner Herrlichkeit der Semele erscheint, ist mit Flügeln vorgestellt. Diana ist, wie bei den ältesten Griechen, also auch bei den Etruriern geflügelt, und die Flügel, welche man den Nymphen der Diana auf einer Begräbnisurne im Campidoglio gegeben, sind vermutlich von den ältesten Bildern derselben genommen. Minerva hat bei den Etruriern nicht allein Flügel auf den Achseln, sondern auch an den Füßen; und ein britischer Skribent irrt sehr ⁸⁹, wenn er vorgibt, es finde sich keine geflügelte Minerva, auch nicht einmal von Skribenten angeführt. Venus findet sich ebenfalls mit Flügeln. Anderen Gottheiten setzten die Etrurier Flügel an dem Kopfe, wie der Liebe, der Proserpina und den Furien. Es finden sich sogar Wagen mit Flügeln; aber auch diese hatten sie mit den Griechen gemein: denn auf eleusinischen Münzen sitzt Ceres auf einem solchen Wagen von zwei Schlangen gezogen.

Es gaben auch die Etrurier neun Gottheiten den Donnerkeil, wie Plinius lehrt; er sagt aber nicht, welche dieselben sind, und niemand nach ihm. Wenn wir die bei den Griechen also bewaffneten Götter sammeln, finden sich ebensoviel. Unter den Göttern war, außer dem Jupiter, dem Apollo, zu Heliopolis in Assyrien verehrt, der Donnerkeil beigelegt, auch auf einer Münze der Stadt Thyrria in Arkadien; Mars im Streite wider die Titanen hat denselben auf einer alten Paste, und Bacchus auf einem geschnittenen Steine, beide im Stoschischen Museo, und dieser auch auf einer etruskischen Patera. Ferner Vulcanus; Pan in zwei kleinen Figuren von Erz, im Collegio St. Ignatii zu Rom und Herkules auf einer Münze von Naxos. Von Göttinnen hatten den Donnerkeil Cybele und Pallas, nach dem **Servius**⁹⁰, und auf den Münzen des Pyrrhus, auch auf andern Münzen, und an einer kleinen Figur derselben in Marmor, in der Villa Negroni. Ich könnte auch der Liebe auf dem Schilde des Alcibiades gedenken, welche den Donnerkeil hielt.

Von besondern Vorstellungen einzelner Gottheiten ist unter den männlichen zu merken Apollo, mit einem Hute von dem Kopfe herunter auf die Schulter geworfen, so wie Zethus, der Bruder des Amphion, auf zwei erhobenen Arbeiten in Rom vorgestellt ist; vermutlich auf dessen Schäferstand bei dem Könige Admetus zu deuten: denn die das Feld bauten oder Landleute waren, trugen Hüte. Und so würden die Griechen den Aristeas, des Apollo und der Cyrene Sohn, welcher die Bienenzucht gelehrt, gebildet haben; denn Hesiodus nennt ihn den **Feld - Apollo**. Die Hüte waren weiß. Mercurius hat auf einigen etruskischen Werken einen spitzigen und vorwärts gekrümmten Bart, welches die älteste Form ihrer Bärte ist; und so sieht man diesen Gott auf dem ... Altare im Campidoglio und auf einem großen dreieckigen Altare in der Villa Borghese. Ebenso werden auch die ältesten griechischen Mercurii gestaltet gewesen sein: denn es blieb dergleichen Bart, aber keilförmig, das ist breit und spitz wie ein Keil, an ihren Hermen. Es findet sich auch Mercurius auf ungezweifelten etruskischen Steinen mit einem Helme auf dem Kopfe, und unter andern ihm beigelegten Zeichen ist auch ein sichelförmiges kurzes Schwert, so wie dasjenige ist, welches Saturnus insgemein hält, womit dieser seinen Vater Uranus entmannte; und so war das Schwert, womit die Lyzier und Carier in dem Heere des Xerxes bewaffnet waren. Dieses

Schwert des Mercurius deutete auf das dem Argus abgeschnittene Haupt: denn auf einem Steine des Stoschischen Musei, mit etruscher Schrift, hält er, nebst dem Schwerte in der rechten Hand, das Haupt des Argus in der linken, aus welchem Blutstropfen herunterfallen. Ferner ist ein Mercurius mit einer ganzen Schildkröte anstatt des Huts auf einem etruschen Scarabäo besagten Musei zu merken; ich habe in der Beschreibung desselben einen Kopf dieser Gottheit in Marmor angeführt, mit der Schale einer Schildkröte auf dem Kopfe, und nachher habe ich gefunden, daß auch zu Theben in Ägypten eine Figur mit solcher Bedeckung des Haupts vorgestellt ist.

Unter den Göttinnen ist besonders eine Juno auf dem angeführten etruschen Altare in der Villa Borghese zu merken, welche mit beiden Händen eine große Zange hält, und so wurde dieselbe auch von den Griechen vorgestellt. Dieses war eine **Juno Martialis**, und die Zange deutete vermutlich auf eine besondere Art von Schlachtordnung im Angriffe, welche eine **Zange** (*Forceps*) hieß, und man sagte, **nach Art einer Zange fechten** (*Forcipe et Serra proeliari*), wenn ein Heer im Fechten sich also theilte, daß es den Feind in die Mitte faßte und eben diese Öffnung machen konnte, wenn es vorwärts im Gefechte begriffen, im Rücken sollte angefallen werden. Venus wurde mit einer Taube in der Hand gebildet, und ebenso steht sie bekleidet auf vorerwähntem Altare. Auf eben diesem Werke steht eine andere Göttin, mit einer Blume in der Hand, welches eine andere Venus bedeuten könnte: denn sie hält eine Blume auf einem unten beschriebenen runden Werke, im Campidoglio; auch auf einem der zwei schönen dreiseitigen Leuchter von Marmor, im Palaste Barberini, ist unter den sechs Gottheiten auf beiden Venus also vorgestellt: diese sind aber von griechischer Arbeit. Eine Statue aber, welche Herr **Spence** nicht lange vor meiner Zeit will in Rom gesehen haben, mit einer Taube, ist jetzt wenigstens nicht mehr vorhanden: er ist geneigt, dieselbe für einen Genius von Neapel zu halten und führt ein paar Stellen eines Dichters hierüber an. Man bringt auch eine kleine vermeinte etrusche Venus in der Galerie zu Florenz bei, mit einem Apfel in der Hand; wo es nicht etwa mit dem Apfel beschaffen ist, wie mit der Violin des einen kleinen Apollo daselbst von Erz, über deren Alter **Addison** nicht hätte zweifelhaft sein

dürfen: denn es ist dieselbe ein offener neuer Zusatz. Die drei Grazien sieht man bekleidet, wie bei den ältesten Griechen, auf mehrfach erwähntem Borghesischen Altare; sie haben sich angefaßt und sind wie im Tanze: Gori vermeint, dieselben entkleidet auf einer Patera⁹¹ zu finden.

Heldenbilder

Ich wiederhole, wie ich mich vorher erklärt habe, daß ich keine Geschichte der etrusischen Götter geben will: die von ihren Künstlern vorgestellten Helden aber finden sich bis jetzt in geringer Anzahl, und dieselben sind nicht von ihrem Volke, sondern von den Griechen genommen. Die bekannten sind fünf von den sieben Helden; welche vor Theben zogen; ferner **Tydeus**, einer unter denselben besonders vorgestellt; **Peleus**, des Achilles Vater und Achilles: diese Figuren haben ihren Namen in etruscher Sprache beigesetzt, und die Steine selbst sind im folgenden Satze beschrieben. Diese Abbildung der Helden von einem anderen Volke genommen, gibt Anlaß zu mutmaßen, daß es sich, in Absicht der Heldengeschichte, mit den Griechen und Etruriern verhalten habe wie mit den Provenzalen und Italienern. So wie in der Provenza in Frankreich die ersten Romane oder Helden- und Liebesgedichte in der mittlern Zeit gemacht wurden, aus welchen andere Völker, auch selbst die Italiener, die ihrigen zogen, ebenso scheinen die Etrurier diesen Teil der Dichtkunst nicht vorzüglich geübt zu haben; daher die Helden der Griechen vorzüglich vor den ihrigen, Vorwürfe der etrusischen Künstler wurden. Ihre Götter haben ihre eigenen etrusischen Namen, die Helden aber ihre griechischen Namen behalten, welche nach ihrer Aussprache dieser Worte in etwas geändert sind.

Bedeutende Werke

Der dritte Satz dieses ersten vorläufigen Stücks gibt eine Anzeige der vornehmsten Werke der etrusischen Kunst und ihrer Ausarbeitung, welche historisch ist, das ist, die Werke werden nach ihrer Beschaffenheit und den Figuren beschrieben; die besondere Untersuchung und Beurteilung derselben aber in Absicht der Kunst gehört zu dem folgenden zwei-

ten Stücke. Ich muß aber hier unsere mangelhafte Kenntnis beklagen, die sich nicht alle Zeit wagen kann, das Etrurische von dem ältesten Griechischen zu unterscheiden. Denn auf der einen Seite macht uns die Ähnlichkeit der etruskischen Werke mit den griechischen, von welcher im ersten Kapitel gehandelt worden, ungewiß; auf der andern Seite sind es einige Werke, welche in Toskana entdeckt worden und den griechischen von guten Zeiten ähnlich sehen.

Die Werke, welche anzuzeigen sind, bestehen in Figuren und Statuen, in erhobenen Arbeiten, in geschnittenen Steinen, Münzen und irdenen gemalten Gefäßen; und von diesen wird in dem dritten und letzten Stücke dieses Kapitels geredet.

Kleine Figuren und Statuen

Unter dem Worte Figur begreife ich die kleinen in Erz und die Tiere. Jene sind in den Museis nicht selten, und der Verfasser selbst besitzt verschiedene. Unter denselben finden sich Stücke von der ältesten Zeit der etruskischen Kunst, wie aus deren Gestalt und Bildung im folgenden Stücke angezeigt wird. Von Tieren ist das beträchtlichste und größte eine Chimäre von Erz in der Galerie zu Florenz, welche aus einem Löwen in natürlicher Größe und aus einer Ziege zusammengesetzt ist; die etruskische Schrift an derselben ist der Beweis von dem Künstler dieses Volks.

Die Statuen, das ist Figuren unter oder in Lebensgröße, sind teils von Erz, teils von Marmor. Von Erz finden sich zwei Statuen, welche etruskisch sind, und zwei werden dafür gehalten. Jene haben hiervon ungezweifelte Kennzeichen; eine ist in dem Palaste Barberini, etwa vier Palme hoch und vermutlich ein Genius: denn er hält in dem linken Arme ein Horn des Überflusses, und wenn eine männliche nackte Figur, mit oder ohne Bart, dieses und kein anderes Attribut hat, ist dieselbe auch in griechischen Werken alle Zeit ein Genius. Die andere ist ein vermeinter **Haruspex**, wie ein römischer Senator gekleidet, in der Galerie zu Florenz, und auf dem Saume des Mantels steht etruskische Schrift eingegraben. Jene Figur ist ohne Zweifel aus ihren ersten Zeiten; diese aber aus der späteren Zeit, welches ich aus dem glatten Kinne derselben mutmaße: denn da diese Statue, wie man sieht, nach dem Leben gebildet ist

und eine bestimmte Person vorstellt, würde dieselbe in älteren Zeiten einen Bart haben, da die Bärte damals unter den Etruriern, so wie unter den ersten Römern, eine allgemeine Tracht gewesen. Die andern zwei Statuen in Erz, über welche das Urteil zwischen der griechischen und etrusischen Kunst zweifelhaft sein könnte, sind eine Minerva und ein vermeinter Genius, beide in Lebensgröße. Die Minerva ist an der unteren Hälfte sehr beschädigt, der Kopf aber hat sich selbst nebst der Brust vollkommen erhalten, und die Gestalt desselben ist der griechischen völlig ähnlich. Der Ort, wo diese Statue gefunden ist, nämlich Arezzo in Toskana, ist der einzige Grund zur Mutmaßung, daß dieselbe von einem etrusischen Künstler sei. Der Genius stellt einen jungen Menschen in Lebensgröße vor und wurde im Jahre 1530 zu Pesaro am Adriatischen Meere gefunden. Man vermutet aber daselbst eher etrusische als griechische Statuen, ungeachtet diese Stadt eine Kolonie der Griechen war. Gori vermeint, in der Arbeit der Haare einen etrusischen Künstler zu erkennen, und er vergleicht die Lage derselben etwas unbequem mit Fischschuppen; es sind aber auf eben die Art die Haare an einigen Köpfen in hartem Steine und in Erz zu Rom und an einigen Herkulanischen Brustbildern gearbeitet. Diese Statue ist unterdessen eine der schönsten in Erz, welche sich aus dem Altertume erhalten haben.

Die vornehmsten etrusischen Statuen in Marmor sind meines Erachtens die sogenannte Vestale im Palaste Giustiniani, ein vermeinter Priester in der Villa Albani, eine Statue, welche eine hochschwangere Frau vorstellt in der Villa Mattei, zwei Statuen des Apollo, die eine im Campidoglio, die andere im Palaste Conti und eine etrusische Diana in dem Herkulanischen Museo zu Portici.

Was die erste betrifft, so ist nicht glaublich, daß man eine solche Figur, an welcher nicht einmal die Füße sichtbar sind, aus Griechenland nach Rom geführt habe, da aus Nachrichten des Pausanias erhellt, daß in Griechenland die alterältesten Werke unberührt geblieben seien. Die Falten ihres Rockes sind in senkrechter Linie gezogen. Die zweite Statue ist über Lebensgröße und zehn Palme hoch; die Falten des Rocks ohne Ärmel gehen alle parallel und liegen wie geplättet aufeinander; die Ärmel des Unterkleides sind in kreppege, gepreßte Falten gelegt, wie ich zu Ende des folgenden Stücks und im folgenden Kapitel bei der weib-

lichen Kleidung anzeige. Die Haare über der Stirn liegen in kleinen geringelten Locken, nach Art der Schneckenhäuser, so wie sie meistens an den Köpfen der Herme gearbeitet sind, und vorne über den Achseln herunterhängen auf jeder Seite vier lange geschlängelte Strippenhaare; hinten hängen dieselben, ganz gerade abgestutzt, lang von dem Kopfe gebunden, unter dem Bande, in fünf langen Locken herunter, welche zusammenliegen und einigermaßen die Form eines Haarbeutels machen, von andert-halb Palme lang. Die Stellung dieser Statue ist völlig gerade wie an ägyptischen Figuren. Die dritte Statue stellt vielleicht eine Vorsteherin der Schwängern und Gebärerinnen vor, wie auch Juno war. Sie steht mit parallel geschlossenen Füßen in gerader Linie und hält mit beiden übereinandergelegten Händen ihren Leib; die Falten ihrer Kleidung gehen schnurgerade und sind nicht hohl gearbeitet wie an der ersteren, sondern nur durch Einschnitte angedeutet. Die beiden Apollo sind etwas über Lebensgröße, mit einem Köcher, welcher an dem Stamme des Baumes hängt, woran die Statuen stehen: sie sind beide in einerlei Stile gearbeitet, nur mit dem Unterschiede, daß die erste älter scheint, wenigstens sind die Haare über der Stirne, welche an diesem klein geringelt sind, an dem anderen freier gearbeitet. Der Apollo im Palaste Conti wurde vor etwa vierzig Jahren, unter dem Papste dieses Hauses, auf dem Vorgebirge **Circeo**, jetzt **Monte Circello** genannt, zwischen Nettuno und Terracina gelegen, entdeckt⁹². Dieses Vorgebirge besaßen die Römer bereits unter den Königen: denn Tarquinius Superbus schickte eine Kolonie dahin: und in dem ersten Bündnisse zwischen Rom und Karthago, welches unter den ersten Konsuls, L. Junius Brutus und Marcus Horatius, geschlossen wurde, sind die Circejer unter den vier Städten der Römer am Meere benannt, welche sie von den Karthaginensern nicht beunruhigt haben wollten: dieses ist mit eben denselben Worten in einem nächstfolgenden Bündnisse zwischen beiden Teilen wiederholt. Cluverius, Cellarius⁹³ und andere haben dieses unberührt gelassen. Das erste Bündnis wurde acht-undzwanzig Jahre vor dem Feldzuge des Xerxes wider die Griechen geschlossen, und besagte Statue müßte, wenn sie griechisch sein könnte, vermöge der Kenntnis der griechischen Kunst, vor dieser Zeit gemacht sein. Das Vorgebirge Circeum aber, welches die Volsker bewohnten, hatte

mit den Griechen, sonderlich zu derselben Zeit, keine Gemeinschaft noch Verkehr, wohl aber mit den Etruriern, ihren Nachbarn; so daß auch in Absicht der Zeit und des Orts dieser Apollo für ein etrusches Werk zu halten ist. Die sechste angezeigte Statue in Marmor, die Diana, im Laufen vorgestellt, ist halb Lebensgröße, das ist an fünf Palme hoch, bekleidet und bemalt. Die Winkel des Mundes sind aufwärtsgezogen, und das Kinn ist kleinlich; aber man sieht sehr wohl, daß es kein Porträt oder bestimmte Person sein soll, sondern es ist eine unvollkommene Bildung der Schönheit. Ihre Haare hängen über der Stirn in kleinen Locken, und die Seitenhaare in langen Strippen auf den Achseln herunter; hinten sind dieselben lang vom Kopfe gebunden, um die Haare liegt ein Diadema wie ein Ring, auf welchem acht erhobene rote Rosen stehen. Ihre Kleidung ist weiß angestrichen. Das Hemd oder Unterkleid hat weite Ärmel, welche in gekreppte oder gekniffene Falten gelegt sind, und die Weste oder der kurze Mantel in geplattete parallele Falten, so wie der Rock. Der Saum derselben ist an dem äußern Rande mit einem kleinen goldgelben Streifen eingefast, und unmittelbar über demselben geht ein breiter Streifen von Lackfarbe mit weißem Blumenwerke, Stickerei anzudeuten; über diesem geht ein dritter Streifen, gleichfalls von Lack; ebenso ist der Saum des Rocks gemalt. Der Riemen des Köchers auf der Schulter ist rot wie die Riemen der Sohlen. Es ist auch im ersten Kapitel dieser Statue Meldung geschehen. Es stand dieselbe in einem kleinen Tempel oder Kapelle, welche zu einer Villa der alten verschütteten Stadt Pompeji gehörte.

Erhobene Werke

Von erhobenen gearbeiteten Werken will ich mich begnügen, vier⁹⁴ zu wählen und zu beschreiben. Das eine und das älteste nicht allein von etruschen, sondern auch überhaupt von allen erhobenen Arbeiten in Rom, steht in der Villa Albani und stellt etwa die Juno **Lucina** oder die Göttin **Rumilia** vor, die über säugende Kinder die Absicht hatte: denn der Schemel ihrer Füße zeigt an, daß diese Figur über den gemeinen Stand der Menschen erhaben sein soll. Sie hält ein kleines angezogenes Kind, welches auf ihrem Schoße steht, an dessen Gängelbände, an welches die Mutter desselben faßt, welche vor ihr steht, und neben dieser ihre zwei

Töchter von ungleichem Alter und Größe. Das andere ist ein rundes Werk im Campidoglio, in Gestalt eines Altars, mit den Figuren der zwölf obern Götter, welche auch auf einem Altare zu Athen in erhobener Arbeit waren. Unter denselben ist ein jugendlicher Vulcanus ohne Bart, in Begriff, dem Jupiter, gegen welchen er eine Axt aufhebt, die Stirn zu öffnen, aus welcher Minerva hervorspringen soll. Vulcanus wurde in den ältesten Zeiten, so wie Jupiter und Äsculapius, ohne Bart vorgestellt, sowohl auf etrusischen Opferschalen und Steinen als auf griechischen Münzen der Stadt **Lipari**, in dem Museo des Herrn **Duca Noja-Caraffa** zu Neapel, ingleichen auf römischen Münzen und Lampen. Die Mutmaßung, auf welche sich die etrusische Kunst in diesem Werke zum Teil mit gründet, ist die Form und der ehemalige Gebrauch dieses Werks: denn es ist hohl (welches jetzt durch die oben darauf gesetzte Vase von Marmor nicht sichtbar ist) und kann also kein Altar sein, sondern muß zu Einfassung oder zur Mündung eines Brunnens (*Bocca di pozza*) gedient haben, wie dergleichen verschiedene in Rom sind und im Herculano gefunden worden, sonderlich da an dem innern Rande desselben wie an jenen hohle Einschnitte sind, welche das Seil des Eimers gemacht hat, folglich wird dieses Werk schwerlich in Griechenland gearbeitet sein. Ich muß aber hier erinnern, daß Cicero Einfassungen von Brunnen mit erhobener Arbeit für sich in Athen arbeiten lassen, wenn wir der angenommenen Lesart in einem Briefe an seinen Freund, den Atticus, folgen. Andere alte Einfassungen der Brunnen, von welchen zwei in der Villa Albani stehen, sind mit zierlich gearbeiteten Blumenkränzen, mit irrendem Efeu und mit Gefäßen, woraus Wasser läuft, geziert. Pausanias redet von einer Ceres, welche, auf einem Brunnen sitzend, wie nach Entführung der Proserpina, ihrer Tochter, von **Pamphus**, einem der ältesten Künstler, vorgestellt war: dieses war vermutlich eine erhobene Arbeit auf der Einfassung des Brunnens. Das dritte erhobene Werk ist ein runder Altar im Campidoglio... Auf demselben sind drei Gottheiten, Apollo mit seinem Bogen und mit einem Pfeile in der rechten Hand, ein bärtiger Mercurius mit dem Caduceo und Diana mit Bogen und Köcher und mit einer Fackel in der Hand. Man beobachte hier beiläufig die Form des Bogens, welcher sich nur an den Enden krümmt und im übrigen fast ganz gerade geht. So ist derselbe auch auf griechischen Werken gestaltet, und wo sich Apollo und

Herkules, jeder mit einem Bogen, beisammen finden wie da, wo dieser jenem den Dreifuß zu Delphos wegträgt, zeigt sich der Unterschied: denn Herkules hatte einen skythischen Bogen, welcher stark gekrümmt oder geschlängelt war wie das älteste griechische Sigma. Das vierte erhobene Werk ist ein viereckiger Altar, welcher ehemals auf dem Markte zu Albano stand und jetzt im Campidoglio ist, mit den zwölf Arbeiten des Herkules. Man könnte einwenden, daß an diesem Herkules die Teile vielleicht nicht empfindlicher und schwülstiger als an dem farnesischen Herkules vorgestellt sind, und daß hieraus auf die etrusische Arbeit desselben nicht zu schließen sei: ich muß dieses eingestehen und habe kein anderes Kennzeichen als dessen Bart, welcher spitzig ist, und woran die Locken durch kleine Ringeln oder vielmehr Kügelchen reihenweise angedeutet sind. Dieses war die älteste Art der Form und der Arbeit der Bärte, aber sie war es nicht mehr, da die griechischen Künste in Rom eingeführt wurden, und an Werken dieser Künstler wurde der Bart nicht spitzig, sondern freier gekräuselt und so, wie derselbe dem griechischen Herkules eigen ist.

Geschnittene Steine

Unter den geschnittenen Steinen habe ich teils die ältesten, teils die schönsten gewählt, damit das Urteil aus denselben richtiger und gegründeter sein könne. Wenn der Leser augenscheinlich Arbeiten von der höchsten etrusischen Kunst vor Augen hat, und die bei all ihrer Schönheit Unvollkommenheiten haben, so wird dasjenige, was ich im folgenden Stücke über dieselbe anmerken werde, um so vielmehr von geringeren Werken gelten können. Die drei Steine, welche ich zum Grunde des folgenden Beweises setzen werde, sind, wie die meisten etrusischen geschnittenen Steine, **Scarabei**, das ist, auf der erhobenen und gewölbten Seite derselben ist ein Käfer gearbeitet; sie sind durchbohrt, weil dieselben vermutlich als ein **Amulett** am Halse getragen wurden. Einer der ältesten geschnittenen Steine, nicht allein unter den etrusischen, sondern überhaupt unter allen, die bekannt sind, ist ohne Zweifel derjenige Carniol im Stoschischen Museo, welcher eine Beratschlagung von fünf griechischen

Helden zu dem Zuge wider Theben vorstellt... Die zu den Figuren gesetzten Namen zeigenden **Polynices**, **Parthänopäus**, **Adrastus**, **Tydeus** und **Amphiaraus**; und von dem hohen Altertume desselben zeugt⁹⁵ sowohl die Zeichnung als die Schrift. Denn bei einem unendlichen Fleiße und einer großen Feinheit der Arbeit, nebst der zierlichen Form einiger Teile, als der Füße, Beweise von einem geschickten Meister, deuten die Figuren auf eine Zeit, wo der Kopf kaum der sechste Teil derselben gewesen sein wird, und die Schrift kommt ihrem pelasgischen Ursprunge und der ältesten griechischen Schrift näher als auf andern etrusischen Werken. Durch diesen Stein kann unter andern das ungegründete Vorgeben eines Skribenten widerlegt werden⁹⁶, daß die etrusischen Denkmale der Kunst aus ihren spätern Zeiten sind. Die anderen zwei Steine sind die schönsten unter allen etrusischen Steinen: der eine in Carniol befindet sich auch im Stoschischen Museo; den anderen in Agat besitzt Herr **Christian Dehn** in Rom. Jener stellt den **Tydeus** mit dessen Namen vor, wie er, in einem Hinterhalte von fünfzig angefallen, sie bis auf einen erlegte, aber verwundet wurde und sich einen Wurfspieß aus dem Beine zieht. Es gibt diese Figur ein Zeugnis von dem richtigen Verständnisse des Künstlers in der Anatomie, an den genau angegebenen Knochen und Muskeln, aber auch zugleich von der Härte des etrusischen Stils... Der andere Stein bildet den **Peleus**, des Achilles Vater, mit dessen Namen ab, wie er sich die Haare an einem Brunnen wäscht, welcher den Fluß **Sperchion** in Thessalien vorstellen soll, dem er die Haare seines Sohnes Achilles abzuschneiden und zu weihen gelobte, wenn er gesund von Troja zurückkommen würde. So schnitten sich die Knaben zu Phigala die Haare ab und weihten dieselben dem Flusse daselbst, und Leucippus ließ seine Haare für den Fluß Alpheus wachsen. Man merke hier, in Absicht der griechischen Helden auf etrusischen Werken, was Pindarus insbesondere vom Peleus sagt, daß kein so entlegenes Land und von so verschiedener Sprache sei, wohin nicht der Ruhm dieses Helden, des Schwiegersohns der Götter, gekommen.

Münzen

Unter den Münzen sind einige die allerältesten Denkmale der etrusischen Kunst, und ich habe zwei derselben vor Augen, welche ein Künstler in Rom, in einem Museo von ausgesuchten seltenen griechischen Münzen besitzt. Sie sind von einem zusammengesetzten weißlichen Metalle und sehr wohl erhalten; die eine hat auf einer Seite ein Tier, welches ein Hirsch zu sein scheint, und auf der anderen sind zwei vorwärts gestellte Figuren, welche einander gleich sind und einen Stab halten. Dieses müssen die ersten Versuche ihrer Kunst sein. Die Beine sind zwei Linien, welche sich in einem runden Punkt endigen, wodurch die Füße bezeichnet sind; der linke Arm, welcher nichts hält, ist eine von der Schulter ab wenig gekrümmte gerade gesenkte Linie und reicht fast bis auf die Füße; ein wenig kürzer ist das Gemächte, welches auch an Tieren auf den ältesten Münzen und Steinen ungewöhnlich lang ist; das Gesicht ist wie ein Fliegenkopf gestaltet. Die andere Münze hat auf einer Seite einen Kopf, auf der andern ein Pferd.

Zur Systematik

Diese Anzeige etrusischer Werke ist nach ihren Arten gegeben, welches das leichteste und an kein System gebundenes Verzeichnis ist; in Absicht der Kunst aber und der Zeit ihrer Arbeit, nach welcher dieselben im folgenden Stücke betrachtet werden, ist folgende Ordnung zu setzen: Aus der ältesten Zeit und in dem ersten Stile sind die kurz zuvor angezeigten Münzen; die erhobene Arbeit nebst der Statue in der Villa Albani, der Genius von Erz im Palaste Barberini und die schwangere Frau in der Villa Mattei. Aus der folgenden Zeit, die beiden Apollo im Campidoglio und im Palaste Conti, der Brunnen mit den zwölf Gottheiten im Campidoglio, der runde Altar mit drei Gottheiten, nebst dem viereckigen Altare mit den Arbeiten des Herkules eben daselbst und der große dreieckige Altar in der Villa Borghese, ingleichen die beschriebenen geschnittenen Steine. Aus der letzten Zeit der etrusischen Kunst scheinen die Statuen von Erz in der Galerie zu Florenz zu sein. Das Gegenteil von diesem Range und von dieser Ordnung ist schwer darzutun, ob ich mich gleich geirrt haben könnte: aber soviel ist gewiß, daß die-

jenigen Werke, welche ich in die erste Klasse gesetzt, Kennzeichen von einem älteren und einfältigern Stile als die in der zweiten Klasse haben, und die von der dritten Klasse übertreffen jene.

Urnen

Eine Zugabe dieses Satzes mag eine Untersuchung sein über eine Nachricht von zwölf Urnen von Porphyr, welche zu **Chiusi** in Toskana sollen gewesen sein, die aber jetzt weder an diesem Orte, noch sonst in ganz Toskana und Italien befindlich sind. Es wäre besonders merkwürdig, wenn man dartun könnte, daß die Etrurier in Porphyr gearbeitet hätten; es könnte ein demselben ähnlicher Stein sein, wie **Leander Alberti** ⁹⁷ einen solchen Stein Porphyr nennt, welcher bei Volterra gefunden wird. **Gori**, welcher dieses aus einer Handschrift der Bibliothek des Hauses **Strozzi** zu Florenz anführt, teilt auch eine Inschrift auf einer dieser Urnen mit: da mir aber diese Nachricht verdächtig schien, habe ich dieselbe aus dem Originale vollständig abschreiben lassen. Den Verdacht gibt die Sache selbst und das Alter der Handschrift. Denn es ist nicht glaublich, daß die Großherzöge von Toskana, welche alle sehr aufmerksam gewesen auf das, was die Künste und das Altertum betrifft, solche seltene Stücke aus dem Lande gehen lassen, zumal da die Urnen etwa um die Hälfte des vorigen Jahrhunderts würden gefunden worden sein. Denn die Briefe, aus welchen die Strozische Handschrift besteht, sind alle zwischen 1653 und 1660 geschrieben, und derjenige, welcher diese Nachricht enthält, ist 1657 ⁹⁸ von einem Mönche an einen andern Mönch geschrieben, und ich halte daher dieselbe für eine Mönchslegende. Gori selbst hat hier Änderungen gemacht, er hat erstlich das angezeigte Maß derselben nicht richtig angegeben: der Brief redet von zwei **Braccia** in der Höhe (eine florentinische Braccia enthält drittehalb römische Palme) und von ebensoviel in der Länge; Gori aber gibt nur drei Palme an. Ferner sieht die Inschrift in dem Originale nicht sehr etrusch aus, welche Form und Gestalt ihr im Drucke gegeben worden.

ZWEITES STÜCK

VON DEM STILE ETRURISCHER KÜNSTLER

Nach den gegebenen vorläufigen Kenntnissen des ersten Stücks dieses Kapitels von den äußeren Umständen und Ursachen der etrusischen Kunst, von der Abbildung ihrer Götter und Helden, und nach der Anzeige der Werke der Kunst führe ich die Betrachtung des Lesers zu den Eigenschaften und Kennzeichen der Kunst dieses Volks und ihrer Werke, das ist zu dem Stil der etrusischen Künstler, wovon dieses zweite Stück handelt.

Prinzipielles

Hier ist allgemein zu erinnern, daß die Kennzeichen zum Unterschiede des etrusischen und des ältesten griechischen Stils, welche außer der Zeichnung von zufälligen Dingen, als von Gebräuchen und von der Kleidung möchten genommen werden, trüglich sein können. Die Athenienser, sagt Aristides, machten die Waffen der Pallas in eben der Form, wie ihnen die Göttin dieselbe angegeben hatte: man kann aber von einem griechischen Helme der Pallas oder anderer Figuren auf keine griechische Arbeit schließen. Denn sogenannte griechische Helme finden sich auch auf unstreitigen etrusischen Werken, wie ihn eine Minerva hat auf dem mehrmal angeführten dreieckigen Altare der Villa Borghese und auf einer Schale mit etruscher Schrift in dem Museo des Collegii St. Ignatii zu Rom.

Periodisierung

Der Stil der etrusischen Künstler ist sich selbst nicht beständig geblieben, sondern hat wie der ägyptische und griechische verschiedene Stufen und Zeiten, von den einfältigen Gestaltungen ihrer ersten Zeiten an bis zu dem Flor ihrer Kunst, welche sich endlich nachher durch Nach-

ahmung griechischer Werke, wie sehr wahrscheinlich ist, verbessert und eine von den ältern Zeiten verschiedene Gestalt angenommen hat. Diese verschiedenen Stufen der etrurischen Kunst sind wohl zu merken und genau zu unterscheiden, um zu einem Systema in derselben zu gelangen. Endlich, nachdem die Etrurier eine geraume Zeit den Römern untertänig gewesen, fiel ihre Kunst, welches sich an neunundzwanzig Schalen von Erz in dem Museo des Collegii St. Ignatii zu Rom zeigt, unter welchen diejenigen, deren Schrift sich der römischen Schrift und Sprache nähert, schlechter als die älteren gezeichnet und gearbeitet sind. Aus diesen kleinen Stücken aber ist weiter nicht viel Bestimmtes anzugeben, und da der Fall der Kunst kein Stil in derselben ist, so bleibe ich bei den vorher gesetzten drei Zeiten.

Wir können also drei verschiedene Stile der etrurischen Kunst, wie bei den Ägyptern, setzen, den ältern, den nachfolgenden und drittens denjenigen, welcher sich durch die Nachahmung der Griechen verbessert hat. In allen drei Stilen wäre zuerst von der Zeichnung des Nackenden und zum zweiten von bekleideten Figuren zu reden: da aber die Bekleidung in ihren Arten von der griechischen nicht sehr verschieden ist, so können einige wenige Anmerkungen, welche besonders über dieselben und über ihren Schmuck zu machen wären, zu Ende dieses zweiten Stücks zusammengekommen werden.

Der ältere Stil

Die Eigenschaften des ältern und ersten Stils der etrurischen Künstler sind erstlich die geraden Linien ihrer Zeichnung, nebst der steifen Stellung und der gezwungenen Handlung ihrer Figuren, und zweitens der unvollkommene Begriff der Schönheit des Gesichts. Die erste Eigenschaft besteht darin, daß der Umriss der Figuren sich wenig senkt und erhebt, und dieses verursacht, daß dieselben dünn und spinnenmäßig aussehen (obgleich Catullus sagt, der **dicke Etrurier**), weil die Muskeln wenig angedeutet sind; es fehlt also in diesem Stile die Mannigfaltigkeit. In dieser Zeichnung liegt zum Teil die Ursache von der steifen Stellung, vornehmlich aber in der Unwissenheit der ersten Zeiten: denn die Mannigfaltigkeit in Stellung und Handlung kann ohne hinlängliche

Kenntnis des Körpers und ohne Freiheit in der Zeichnung nicht ausgedrückt und gebildet werden; die Kunst fängt wie die Weisheit mit Erkenntnis unser selbst an. Die zweite Eigenschaft, nämlich der unvollkommene Begriff der Schönheit des Gesichts, war wie in der ältesten Kunst der Griechen auch bei den Etruriern. Die Form der Köpfe ist ein länglich gezogenes Oval, welches durch ein spitziges Kinn kleinlich scheint; die Augen sind entweder platt oder schräg aufwärts gezogen und liegen mit den Augenknochen gleich.

Diese Eigenschaften sind eben dieselben, welche wir bei den ältesten ägyptischen Figuren bestimmt haben, und hierdurch wird stückweise deutlicher, was im ersten Kapitel von alten Skribenten von der Ähnlichkeit der ägyptischen und etruskischen Figuren angezeigt worden. Man hat sich die Figuren dieses Stils als einen einfältig geschnittenen Rock aus geraden Teilen vorzustellen, bei welchem, die ihn machten und trugen, eine Zeitlang blieben; jene künstelten nicht, und diesen war es zur Bedeckung genug; der erste hatte eine Figur so gezeichnet, und andere zeichneten ihm nach. Es war auch ein gewisser Schlag von Gesichtern angenommen, wovon man um so weniger abging, da die ersten Bilder Gottheiten waren, von denen eine jede der anderen ähnlich sehen sollte. Die Kunst war damals wie ein schlechtes Lehrgebäude, welche blinde Nachfolger macht und nicht zweifeln noch untersuchen läßt; und die Zeichnung, wie des Anaxagoras Sonne ⁹⁹, welche die Schüler wie ihr Meister für einen Stein hielten, wider alle empfindliche Augenscheinlichkeit. Die Natur hätte die Künstler lehren sollen, aber die Gewohnheit war ihnen zur Natur geworden, und daher war von dieser die Kunst verschieden.

Dieser erste Stil findet sich in vielen kleinen Figuren von Erz, und einige sind den ägyptischen vollkommen ähnlich durch die an den Seiten dicht anliegenden herunterhängenden Arme und durch die parallel stehenden Füße. Die Statue in der Villa Mattei nebst der erhobenen Arbeit in der Villa Albani haben alle Eigenschaften dieses Stils. Die Zeichnung des Genius im Palaste Barberini ist sehr platt und ohne besondere Andeutung der Teile. Die Füße stehen in gleicher Linie, und die hohlen Augen sind platt geöffnet und etwas aufwärts gezogen. Das Gewand an der Statue in der Villa Mattei und an den Figuren des er-

hobenen Werks kann nicht einfältiger gedacht werden, und die nur eingeschnittenen Falten sind wie mit einem Kämme gezogen. Ein aufmerksamer Beobachter des Wesentlichen in den Altertümern wird diesen ersten Stil auch an einigen andern Werken finden, die nicht an gleich-berühmten und gewöhnlich besuchten Orten in Rom stehen; z. E. an einer männlichen Figur, welche auf einem Stuhle sitzt, auf einer kleinen erhobenen Arbeit in dem Hofe des Hauses Capponi.

Übergangsformen

Diesen Stil aber verließen die etrusischen Künstler, da sie zu größerer Wissenschaft gelangten, und anstatt daß sie, wie die ältesten Griechen, in den ersten Zeiten mehr bekleidete als nackte Figuren scheinen gemacht zu haben, so fingen sie an, das Nackte mehr vorzustellen. Denn es scheint aus einigen kleinen Figuren in Erz, welche nackend sind bis auf die Scham, die in einem Beutel steckt, welcher mit Bändern um die Hüfte gebunden ist, daß man es wider den Wohlstand¹⁰⁰ gehalten habe, ganz nackte Figuren vorzustellen.

Wenn man aus den ältesten geschnittenen Steinen der Etrurier urteilen wollte, so würde man glauben, der erste Stil sei nicht allgemein, wenigstens nicht unter Steinschneidern, gewesen. Denn an den Figuren auf Steinen ist alles knollig und kugelmäßig, welches das Gegenteil von den angegebenen Kennzeichen des ersten Stils wäre: eins aber widerspricht dem andern nicht. Denn wenn ihre Steine wie jetzt mit dem Rade geschnitten worden, wie der Anblick selbst zu geben scheint, so war der leichteste Weg, im Drehen durch Rundungen eine Figur auszuarbeiten und hervorzubringen; und vermutlich verstanden die ältesten Steinschneider nicht, mit sehr spitzigen Eisen zu arbeiten: die kugeligen Formen wären also kein Grundsatz der Kunst, sondern ein mechanischer Weg in der Arbeit. Die geschnittenen Steine ihrer ersten Zeiten aber sind das Gegenteil ihrer ersten und ältesten Figuren in Marmor und in Erz, und es wird aus jenen offenbar, daß die Verbesserung der Kunst mit einem starken Ausdrücke und mit einer empfindlichen Andeutung der Teile an ihren Figuren angefangen habe, welches sich auch an einigen Werken in Marmor zeigt; und dieses ist das Kennzeichen der besten Zeiten ihrer Kunst.

Um welche Zeit sich dieser Stil völlig gebildet, läßt sich nicht bestimmen, es ist aber wahrscheinlich, daß es mit der Verbesserung der griechischen Kunst zu gleicher Zeit eingetroffen sei. Denn man kann sich die Zeit vor und unter dem Phidias wie die Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften in neueren Zeiten vorstellen, welche nicht in einem einzigen Lande allein anfing und sich in andere Länder ausbreitete, sondern die ganze Natur der Menschenkinder schien damals in allen Ländern rege zu werden, und die großen Erfindungen taten sich mit einmal hervor. In Griechenland ist dies von besagter Zeit in allerlei Arten von Wissenschaften gewiß, und es scheint, daß sich damals auch über andere gesittete Völker ein allgemeiner Geist ergossen, welcher sonderlich in die Kunst gewirkt, dieselbe begeistert und belebt habe.

Der zweite Stil

Wir gehen also von dem ersten und älteren etrusischen Stile zu dem nachfolgenden und zweiten, dessen Eigenschaften und Kennzeichen sind teils eine empfindliche Andeutung der Figur und deren Teile, teils eine gezwungene Stellung und Handlung, die in einigen Figuren gewaltsam und übertrieben ist. In der ersten Eigenschaft sind die Muskeln schwülstig erhoben und liegen wie Hügel, die Knochen sind schneidend gezogen und allzu sichtbar angegeben, wodurch dieser Stil hart und peinlich wird. Es ist aber zu merken, daß die beiden Arten dieser Eigenschaft, nämlich die starke Andeutung der Muskeln und der Knochen, sich nicht beständig beisammen in allerhand Werken dieses Stils finden. In Marmor, weil sich nur göttliche Figuren erhalten haben, sind die Muskeln nicht allezeit sehr gesucht; aber der strenge und harte Schnitt der Muskeln der Wade ist an allen. Überhaupt aber kann man als eine Regel festsetzen, daß die Griechen mehr den Ausdruck und die Andeutung der Muskeln, die Etrurier aber der Knochen gesucht; und wenn ich nach dieser Kenntnis einen seltenen und schön geschnittenen Stein beurteile und einige Knochen zu stark angegeben sehe, so wäre ich geneigt, denselben für etrusisch zu halten, da er im übrigen einem griechischen Künstler Ehre machen könnte. Es ist derselbe zu Anfang des dritten Stücks des folgenden Kapitels gesetzt und stellt den Theseus vor, wie er die **Phäa** erschlagen hat,

wovon Plutarchus meldet. Dieser Carniol befand sich noch vor zwanzig Jahren in dem königlichen Farnesischen Museo zu Capo di Monte in Neapel, ist aber seit der Zeit entwendet worden, wie es vorher und nachher mit anderen schönen Steinen daselbst ergangen ist. In dem Stoschischen Museo ist eben diese Vorstellung in Carniol geschnitten. Jener Stein kann dem Leser zugleich als ein Exempel dienen von der Zweifelhaftigkeit in Entscheidung zwischen etruskischen und zwischen griechischen Arbeiten des älteren Stils. Die zweite Eigenschaft kann nicht unter einen einzigen Begriff gefaßt werden: denn gezwungen und gewaltsam ist nicht einerlei. Dieses geht nicht allein auf die Stellung, die Handlung und auf den Ausdruck, sondern auch [auf] die Bewegung aller Teile; jenes kann zwar von der Handlung gesagt werden, ist aber auch in der rauhesten Stellung. Gezwungen ist das Gegenteil von der Natur und gewaltsam von der Sittsamkeit und von dem Wohlstande. Das erste ist eine Eigenschaft auch des ersten Stils, das zweite aber dieses Stils insbesondere. Das Gewaltsame der Stellung fließt aus der ersten Eigenschaft: denn um den gesuchten starken Ausdruck und die empfindliche Andeutung zu erhalten, setzte man die Figuren in Stände und Handlungen, worin sich jenes am sichtbarsten äußern konnte, und man wählte das Gewaltsame anstatt der Ruhe und der Stille, und die Empfindung wurde gleichsam aufgeblasen und bis an ihre äußersten Grenzen getrieben.

Man könnte auf die Figuren dieses Stils sowohl als des ersten in gewissem Maße deuten, was Pindarus vom Vulcanus sagt, daß er ohne Grazie geboren sei. Überhaupt würde dieser zweite Stil, verglichen mit dem griechischen von guter Zeit, anzusehen sein wie ein jungen Mensch, welcher das Glück einer aufmerksamen Erziehung nicht gehabt, und dem man den Zügel in seinen Begierden und Aufwallung der Geister schießen lassen, die ihn zu aufgebrachten Handlungen treiben, wie dieser, sage ich, gegen einen schönen Jüngling sein würde, bei welchem eine weise Erziehung und ein gelehrter Unterricht das Feuer einschränken und der vorzüglichen Bildung der Natur selbst durch ein gesittetes Wesen eine größere Erhabenheit geben wird. Dieser zweite Stil ist auch, wie man jetzt redet, **maniriert** zu nennen, welches nichts anderes ist als ein beständiger Charakter in allerlei Figuren: denn Apollo, Mars, Herkules und Vulcanus sind auf ihren Werken in der Zeichnung nicht verschieden.

Da nun einerlei Charakter kein Charakter ist, so könnte man auf etrusische Künstler das, was Aristoteles an Zeuxis tadelt ¹⁰¹, deuten, nämlich, daß sie *einen* Charakter gehabt haben; und dieses erklärt zugleich das bisher nicht verstandene Urteil des Weltweisen von den Künstlern ¹⁰².

Die angegebenen Eigenschaften dieses Stils sind noch jetzt in gewissem Maße dieser Nation überhaupt eigen, welche auf Kleinigkeiten geht; und dieses zeigt sich in ihrer Schreibart, welche sehr gesucht und gekünstelt ist und trocken und dürre erscheint gegen die reine Klarheit der römischen; sonderlich aber offenbart es sich in der Kunst. Der Stil ihrer alten Künstler blickt noch jetzt hervor in den Werken ihrer Nachkommen und entdeckt sich unparteiischen Augen der Kenner in der Zeichnung Michelangelos, des größten unter ihnen: daher sagt jemand nicht ohne Grund ¹⁰³, daß, wer eine Figur dieses Künstlers gesehen habe, habe sie alle gesehen. Es ist auch dieser Charakter unwidersprechlich eine von den Unvollkommenheiten eines **Daniel von Volterra**, **Pietro von Cortona** und anderer. Die besten römischen Künstler hingegen, **Raffael** und dessen Schule, welche mit jenen aus einer Quelle geschöpft haben, kommen in der Leichtigkeit ihrer Figuren den Griechen allezeit näher.

Das, was ich über diesen Stil gesagt habe, kann deutlicher zum Beweis in ihren Werken gezeigt werden an einem bärtigen Mercurius auf dem Borghesischen Altare, welcher wie ein gewaltiger Herkules muskuliert ist, sonderlich aber am **Tydeus** und **Peleus**. Die Schlüsselbeine am Halse, die Rippen, die Knorpel des Ellenbogens und der Knie, die Knöchel der Hände und der Füße sind so hervorliegend angegeben als die Röhren der Arme und der Schienbeine; ja es ist die Spitze des Brustknochens am Tydeus sichtbar gemacht. Die Muskeln sind alle in der heftigsten Bewegung auch am Peleus, wo sich weniger Grund als in jenem dazu findet; am Tydeus sind auch die Muskeln unter dem Arme nicht vergessen. Die gezwungene Stellung zeigt sich auf dem ... runden Altare im Campidoglio und in mehr Figuren auf dem in der Villa Borghese. Die Füße der vorwärts gestellten Götter sind parallel geschlossen und derjenigen, die im Profil sind, in gerader Linie einer hinter dem anderen. Die Hände sind überhaupt ungelehrt und gezwungen, und wenn eine Figur mit den zwei vorderen Fingern etwas hält, so stehen die andern gerade und steif voraus.

Die gewaltsame Stellung des Tydeus hat mehr Grund, als des Peleus; aber in diesem ist sie, um zu dem starken Ausdrucke der Teile zu gelangen. Bei einer so großen Wissenschaft und Kunst der Ausarbeitung, welche sich in diesen Steinen zeigt, sollte es diesen Künstlern nicht an höheren Begriffen der Schönheit in den Köpfen gefehlt haben, und gleichwohl ist hier das Gegenteil: der Kopf des Tydeus ist nach der gemeinsten Natur genommen, und die Augen sind ungewöhnlich groß; der Kopf des Peleus aber ist verdrehter als dessen Körper und hat nicht einmal eine erträgliche Bildung.

Der dritte Stil

Von dem dritten Stile würde in einer abgesonderten Abhandlung von der etruskischen Kunst mehr zu sagen sein, und dasjenige, was der griechischen Kunst eigen ist, welche in diesem Stile nachgeahmt worden, würde zu besserem Verständnisse auf die Figuren in demselben angewendet werden können: dieses aber wäre in einer allgemeinen Untersuchung der Kunst aller Völker, welche diese Schrift begreift, überflüssig. Einige der vornehmsten Werke der Kunst dieses Volks, welche ich aus ihrer letzten Zeit glaube, sind oben angezeigt worden; nämlich die drei Statuen aus Erz in der Galerie zu Florenz. Es scheinen auch unter andern Begräbnisurnen vier aus Alabaster von Volterra, bei dieser Stadt im Jahre 1761 gefunden, welche in der Villa Albani stehen, aus dieser Zeit zu sein. Es sind dieselben nur drei Palme lang und einen Palm breit; daher dieselben nur zur Verwahrung der Asche können gedient haben. Auf dem Deckel derselben liegt die verstorbene Person, halb Lebensgröße, mit aufgerichtetem Leibe, welcher sich auf einen Arm stützt, vorgestellt: drei von denselben halten eine Schale und eine ein Trinkhorn. Die Füße dieser Figuren sind wie abgesägt, weil sie auf dem Deckel nicht Raum hatten.

Fragen der Bekleidung

Von der etruskischen Kleidung habe ich nichts als dieses zu erinnern. An Figuren in Marmor ist der Mantel niemals frei geworfen, sondern allezeit in parallele Falten gelegt, die entweder senkrecht oder in die Quere gehen; einen freien Wurf der Mäntel aber sieht man an zweien

unter den fünf griechischen Helden: folglich kann aus jenen Werken nicht allgemein geschlossen werden. Die Ärmel des weiblichen Unterkleides sind oft in ganz kleine gekniffene Falten gebrochen, nach Art der italienischen Chorhemden (*Rocchetti*) der Kardinäle und der Canonici einiger Kirchen: oder in Deutschland kann man sich von dem, was ich bedeuten will, einen Begriff machen an den runden Laternen von Papier, die in solche Brüche gelegt sind, um dieselben aufziehen und zusammen-drücken zu können. Eben dergleichen Ärmel hat auch eine männliche Figur, nämlich die angezeigte Statue in der Villa Albani. Die Haare sind an den meisten männlichen Figuren sowohl als weiblichen dergestalt geteilt, daß die, welche von dem Scheitel heruntergehen, hinten gebunden sind, die anderen fallen in Strippen über die Achseln vorn herab, nach dem Gebrauche der älteren Zeiten auch bei andern Völkern. Dieses ist im vorigen Kapitel bei den Ägyptern angezeigt und wird auch im folgenden von den Griechen bemerkt.

DRITTES STÜCK

VON DER KUNST DER MIT DEN ETRURIERN GRENZENDEN VÖLKER

Das dritte Stück dieses Kapitels enthält eine Betrachtung über die Kunst der mit dem Etruriern grenzenden Völker, welche ich hier in eins zusammenfasse, nämlich der **Samniter**, **Volsker** und **Kampaner**, und sonderlich dieser letzteren, bei welchen die Kunst nicht weniger als bei den Etruriern blühte. Den Schluß dieses Stückes macht eine Nachricht von Figuren aus der Insel Sardinien.

Von den Werken der Kunst der Samniter und Volsker hat sich außer ein paar Münzen, soviel uns kenntlich ist, nichts erhalten; von den Kampanern aber Münzen und irdene gemalte Gefäße: ich kann also von jenen nur allgemeine Nachrichten von ihrer Verfassung und Lebensart geben, woraus auf die Kunst unter ihnen könnte geschlossen werden, welches der erste Satz dieses Stückes ist; der zweite handelt von den Werken der Kunst der Kampaner.

Das Gesellschaftliche

Es wird sich mit der Kunst jener beiden Völker wie mit ihrer Sprache verhalten, welches die oskische war, die, wo sie nicht als ein Dialekt der etrusischen anzusehen ist, von dieser wenigstens nicht sehr verschieden gewesen sein wird. So wie wir aber den Unterschied der Mundart dieser Völker nicht wissen, so mangelt es uns auch an Unterricht, wenn sich etwa von ihren Münzen oder geschnittenen Steinen etwas erhalten hat, die Kennzeichen davon anzugeben.

Die **Samniter** liebten die Pracht und waren als kriegerische Völker dennoch den Wollüsten des Lebens sehr ergeben: im Kriege waren ihre Schilder einige mit Gold, andere mit Silber ausgelegt, und zu der Zeit, da die Römer von Leinenzeug nicht viel scheinen gewußt zu haben, trug die auserlesene Mannschaft der Samniter sogar im Felde Röcke von Leinwand, so wie die Spanier in dem Heere des Hannibal, die dieselben mit Purpur besetzt hatten; und Livius berichtet, daß das ganze Lager der Samniter in dem Kriege der Römer unter dem Konsul **L. Papirius Cursor**, welches ins Gevierte sich auf allen Seiten an zweihundert Schritte erstreckte, mit leinenen Tüchern umzogen gewesen. Capua, welches von den Etruriern erbaut worden und nach dem Livius eine Stadt der Samniter war, das ist, wie er anderswo berichtet, von diesen jenen abgenommen worden, war wegen der Wollust und Weichlichkeit berühmt.

Die **Volser** hatten, so wie die Etrurier und andere benachbarte Völker, ein aristokratisches Regiment: sie wählten daher nur bei entstehendem Kriege einen König oder Heerführer, und die Einrichtung der Samniter war der zu Sparta und in Kreta ähnlich. Von der großen Bevölkerung dieser Nation zeugen noch jetzt die häufigen Trümmer vertilgter Städte auf nahe gelegenen Hügeln, und von ihrer Macht [zeugt] die Geschichte von so viel blutigen Kriegen mit den Römern, welche jene nicht eher als nach vierundzwanzig Triumphen bezwingen konnten. Die große Bevölkerung und die Pracht erweckte das Gehirn und den Fleiß, und die Freiheit erhob den Geist; Umstände, welche der Kunst sehr vorteilhaft sind.

Die Römer bedienten sich in den ältesten Zeiten Künstler aus beiden Völkern; Tarquinius Priscus ließ von Fregellä, aus dem Lande der Volsker, einen Künstler mit Namen **Turrianus** kommen, welcher eine Statue des Jupiters von gebrannter Erde machte, und man will aus der großen Ähnlichkeit einer Münze des servilischen Geschlechts zu Rom mit einer samnitischen mutmaßen, daß jene von Künstlern dieser Nation geprägt worden. Eine sehr alte Münze von Anxur, einer Stadt der Volsker, jetzt Terracina, hat einen schönen Kopf der Pallas.

Die **Kampaner** waren ein Volk, denen ein sanfter Himmel, welchen sie genossen, und der reiche Boden, welchen sie bauten, die Wollust einflößten. Dieses Land sowohl als der Samniter ihres war in den ältesten Zeiten unter Etrurien begriffen; das Volk aber gehörte nicht zu dem Körper des etrusischen Staats, sondern bestand für sich. Die Griechen kamen nachher, ließen sich in diesem Lande nieder und führten auch ihre Künste ein, welches noch jetzt außer den griechischen Münzen von Neapel die von Cuma, welche noch älter sind, beweisen können.

Die Kunst der Kampaner

Was zum zweiten die kampanischen Werke der Kunst betrifft, so sind erstlich ihre Münzen von Capua und Tiano bekannt, mit Schrift in ihrer eigenen Sprache. Der Kopf eines jungen Herkules auf Münzen beider Städte und der Kopf eines Jupiter auf denen von Capua sind in der schönsten Idee: eine Viktoria auf einem vierspännigen Wagen, auf Münzen dieser Stadt, ist in dem schönsten Gepränge.

Unter den kampanischen gemalten Gefäßen begreife ich hier zugleich alle sogenannten etrusischen, weil die meisten in Kampanien, und sonderlich zu Nola, ausgegraben sind. Die Etrurier waren zwar in den ältesten Zeiten Herren von Italien, von den Alpen an bis zu der Meerenge von Sizilien, wie Livius bezeugt, aber man kann aus diesem Grunde diese Gefäße nicht etrusisch nennen: denn die besten derselben müssen aus spätern und aus guten Zeiten der Kunst sein. Es waren aber die etrusischen Gefäße von Arezzo berühmt, wie es jetzt die von Perugia sind. Es ist auch nicht zu leugnen, daß auf manchen Gefäßen, sonderlich auf kleinen Schalen, die Zeichnung der etrusischen sehr ähnlich: es sind

manche Ideen, wie die Faune mit langen Pferdeschwänzen, in etruskischen Figuren von Erz, auch mit diesen Gefäßen, welche aber auch den Campanern eigen gewesen sein können. Gewiß ist, daß alle großen Sammlungen solcher Gefäße aus dem Königreiche Neapel kommen und daselbst zusammengebracht sind; wie die Sammlung des Grafen von **Mastrilli** zu Neapel, welche aus einigen hundert Stücken besteht. Ein anderer aus eben diesem Hause, welcher zu Nola wohnt, hat an eben dem Orte eine auserlesene Sammlung gemacht, und auf einem seiner Gefäße, welches zwei Figuren vorstellt, die sich miteinander schlagen wollen, liest man: **KALLIKLES KALOS**: „**Der schöne Kallikles**“. Diejenigen, welche in der Bibliothek der Theatiner zu S. Apostoli in gedachter Stadt stehen, besaß ein bekannter neapolitanischer Rechtsgelehrter, **Joseph Valetta**, welcher auch der Besitzer war der großen und schönen Sammlung solcher Gefäße in der Vatikanischen Bibliothek, von dessen Erben der Kardinal **Gualtieri** dieselben kaufte, und von diesem kamen sie an den Ort wo sie jetzt stehen. Unter diesen Sammlungen verdient auch diejenige bekanntgemacht zu werden, welche Herr **Anton Raphael Mengs** gemacht und in Neapel zusammengesucht hat, welche an dreihundert Stücke enthält.

Unter den **Mastrillischen** Gefäßen befinden sich drei und in dem Königlichen Museo zu Neapel eine Schale mit griechischer Inschrift, von welchen im folgenden Kapitel geredet wird; daß also auch hieraus erhellt, wie wenig Grund der allgemeine Name etruskischer Gefäße habe, unter welchem man dieselben bisher begriffen hat. Man will sogar vorgeben, daß sich noch in neueren Zeiten Stücke von irdenen gemalten Gefäßen mit dem Namen **ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΥΣ** gefunden haben, welche von diesem berühmten Könige, der eines Töpfers Sohn war, sein sollen.

Es finden sich unter diesen Gefäßen von allerhand Art und Form, von den kleinsten an, welche zum Spielzeuge der Kinder müssen gedient haben, bis auf Gefäße von drei bis vier Palme hoch; die mancherlei Form der größeren zeigt sich in Büchern, wo dieselben in Kupfer gestochen sind. Der Gebrauch derselben war verschieden. Bei Opfern, und sonderlich der Vesta, blieben irdene Gefäße beibehalten: einige dienten zur Bewahrung der Asche der Toten, wie denn die meisten in verschütteten Grabmälern, sonderlich bei der Stadt Nola, nicht weit von Neapel,

gefunden worden. Es zeigt dieses auch ein schönes Gefäß in dem Museo Herrn Mengs, welches im alten Capua, in ein anderes Gefäß gesetzt, verwahrt gewesen: das Gefäß ist in eben der Form auf demselben gemalt und steht wie auf einem kleinen Hügel, welcher vermutlich ein Grab vorstellen soll, so wie die Gräber der ältesten Zeiten waren. Man merke hierbei die Gelegenheit, daß neben den Toten ein Gefäß mit Öl gesetzt wurde, und daß solche Gefäße auch auf Grabmälern gemalt wurden. Auf der einen und auf der anderen Seite des gemalten Gefäßes steht eine junge männliche Figur, welche, außer einem auf der Schulter hängenden Gewande und einem Degen unter dem Arme hinauf, nach Art heroischer Figuren (welches alsdann *ὑπολένιος* heißt) nackt ist. Es sind die Gesichter derselben nicht idealisch, sondern scheinen bestimmte Personen vorzustellen: sie unterreden sich miteinander voller Betrübniß. Wir wissen auch, daß in den ersten Zeiten der Griechen ein bloßes Gefäß der Preis des Sieges in ihren Spielen war, und dieses zeigt ein Gefäß auf Münzen der Stadt Tralles an und auf vielen geschnittenen Steinen. Der Preis in den panathenaischen Spielen zu Athen waren gemalte Gefäße von gebrannter Erde, mit Öl angefüllt, und hierauf deuten die Gefäße an dem Gipfel eines Tempels zu Athen. Viele Gefäße aber waren vermutlich bei den Alten, was jetzt unser Porzellan ist, nur zum Zierate, welches sonderlich daraus zu schließen ist, daß sich einige finden, welche keinen Boden haben, noch gehabt haben. Aus den häufigen Figuren, welche ein Schabezeug (*Strigilis*) halten, könnte es scheinen, daß viele derselben in Bädern aufzustellen gemacht worden.

Die Figuren sind auf den meisten nur mit einer einzigen Farbe gemalt, oder besser zu reden, die Farbe der Figuren ist der eigentliche Grund der Gefäße oder die natürliche Farbe des gebrannten sehr feinen Tons selbst; das Feld aber des Gemäldes oder die Farbe zwischen den Figuren ist eine schwärzliche Glätte, und mit eben derselben sind die Umrisse der Figuren auf demselben Grunde gemalt. Von Gefäßen mit mehr Farben gemalt befinden sich, außer denen in der Vatikanischen Bibliothek zwei in der Galerie zu Florenz und zwei andere in dem Museo Herrn Mengs. Das eine von diesen, und man sagt das gelehrteste unter allen Gefäßen, ist eine Parodie der Liebe des Jupiters und der Alcmena, das ist, es ist dieselbe ins Lächerliche gekehrt und auf eine komische Art

vorgestellt; oder man könnte sagen, es sei hier der vornehmste Auftritt einer Komödie, wie der *Amphitrio* des Plautus ist, gemalt. Alcmena sieht aus einem Fenster, wie diejenigen taten, welche ihre Gunst feil hatten oder spröde tun und sich kostbar machen wollten: das Fenster steht hoch, nach Art der Alten. Jupiter ist verkleidet mit einer bärtigen weißen Maske, den Scheffel (*Modius*) auf dem Kopfe, wie Serapis, welcher mit der Maske aus einem Stücke ist. Es trägt derselbe eine Leiter, zwischen deren Sprossen er den Kopf hindurchsteckt, wie im Begriffe, das Zimmer der Geliebten zu ersteigen. Auf der anderen Seite ist Mercurius mit einem dicken Bauche, wie ein Knecht gestaltet und wie Sosia beim Plautus verkleidet; er hält in der linken Hand seinen Stab gesenkt, als wenn er denselben verbergen wollte, um nicht erkannt zu werden, und in der andern Hand trägt er eine Lampe, welche er gegen das Fenster erhebt, entweder dem Jupiter zu leuchten oder es zu machen, wie Delphis beim Theocritus zur Simätha sagt, mit der Axt und mit der Lampe, auch mit Feuer Gewalt zu gebrauchen, wenn ihn seine Geliebte nicht einlassen würde. Er hat einen großen Priapus, welcher auch hier seine Deutung hat, und in den Komödien der Alten band man sich ein großes Glied von rotem Leder vor. Beide Figuren haben weißliche Hosen und Strümpfe aus einem Stücke, welche bis auf die Knöchel der Füße reichen, wie der sitzende Comicus mit einer Maske vor dem Gesicht in der Villa Matei: denn die Personen in den Komödien der Alten durften nicht ohne Hosen erscheinen. Das Nackende der Figuren ist Fleischfarbe bis auf den Priapus, welcher dunkelrot ist, so wie die Kleidung der Figuren, und das Kleid der Alcmena ist mit weißen Sternchen bezeichnet. Mit Sternchen gewirkte Kleider waren schon unter den Griechen der ältesten Zeiten bekannt; ein solches hatte der Held Sosipolis auf einem uralten Gemälde, und Demetrius Poliorcetes trug dergleichen ...

Die Zeichnung auf den meisten Gefäßen ist so beschaffen, daß die Figuren in einer Zeichnung des Raffael einen würdigen Platz haben könnten, und es ist merkwürdig, daß sich nicht zwei mit völlig einerlei Bildern finden, und unter soviel Hunderten, welche ich gesehen habe, hat jedes Gefäß seine besondere Vorstellung. Wer die meisterhafte und zierliche Zeichnung auf denselben betrachtet und einsehen kann und die Art zu verfahren weiß, in Auftragung der Farben auf dergleichen ge-

brannte Arbeit, findet in dieser Art Malerei den größten Beweis von der allgemeinen Richtigkeit und Fertigkeit auch dieser Künstler in der Zeichnung. Denn diese Gefäße sind nicht anders als unsere Töpferarbeit gemalt oder wie das gemeine Porzellan, wenn, nachdem es geröstet ist, wie man spricht, die blaue Farbe aufgetragen wird. Dieses Gemalte will fertig und geschwinde gemacht sein: denn aller gebrannter Ton zieht, wie ein dürres lechzendes Erdreich den Tau, unverzüglich die Feuchtigkeit aus den Farben und aus dem Pinsel, daß also, wenn die Umrissse nicht schnell mit einem einzigen Striche gezogen werden, im Pinsel nichts als die Erde zurückbleibt. Folglich da man insgemein keine Absätze oder angehängte und von neuem angesetzte Linien findet, so muß eine jede Linie des Umrisses einer Figur unabgesetzt gezogen sein, welches in der Eigenschaft dieser Figuren beinahe wunderbar scheinen muß. Man muß auch bedenken, daß in dieser Arbeit keine Änderung oder Verbesserung stattfindet, sondern wie die Umrissse gezogen sind, müssen sie bleiben. Diese Gefäße sind, wie die kleinsten geringsten Insekten die Wunder in der Natur, das Wunderbare in der Kunst der Alten, und so wie in Raffaels ersten Entwürfen seiner Gedanken der Umriß eines Kopfes, ja ganze Figuren, mit einem einzigen unabgesetzten Federstriche gezogen, dem Kenner hier den Meister nicht weniger als in dessen ausgeführten Zeichnungen zeigen, ebenso erscheint in den Gefäßen mehr die große Fertigkeit und Zuversicht der alten Künstler als in andern Werken. Eine Sammlung derselben ist ein Schatz von Zeichnungen¹⁰⁴.

Sardinische Funde

Hier scheint mir der bequemste Ort, zum Beschlusse dieses Kapitels ein paar Worte zu melden von einigen in der Insel Sardinien entdeckten Figuren in Erz, welche, in Absicht ihrer Bildung und ihres hohen Altertums, einige Aufmerksamkeit verdienen. Es sind vor kurzer Zeit ein paar andere ähnliche Figuren aus dieser Insel bekanntgemacht worden; diejenigen aber, von welchen ich rede, befinden sich in dem Museo des Collegii St. Ignatii, von dem Herrn Kardinal Alexander Albani dahin geschenkt. Es sind vier derselben von verschiedener Größe, von einem halben bis an zwei Palme. Die Form und Bildung derselben ist ganz barbarisch und hat zugleich die deutlichsten Kennzeichen des höchsten

Altertums in einem Lande, wo die Künste niemals geblüht haben. Der Kopf derselben ist lang gezogen, mit ungewöhnlich großen Augen und ungestalten Teilen und mit langen storchmäßigen Hälsen, nach der Art, wie einige der häßlichsten kleinen etrusischen Figuren in Erz gebildet sind.

Zwei von den drei kleineren Figuren scheinen Soldaten, aber ohne Helme; beide haben einen kurzen Degen, an einem Gehenk über den Kopf geworfen, auf der Brust selbst hängen, und zwar von der rechten zur linken. Auf der linken Schulter hängt ein kurzer und schmaler Mantel, welcher ein schmaler Streifen ist, und reicht bis an die Hälfte der Schenkel. Es scheint ein viereckiges Tuch, welches kann zusammengelegt sein; auf der einen und innern Seite ist dasselbe mit einem schmalen erhobenen Rande eingefast. Diese besondere Art Kleidung kann vielleicht die den alten Sardinern allein eigene sein, welche *Mastruca* hieß. Die eine Figur hält einen Teller mit Früchten, wie es scheint, in der Hand.

Die merkwürdigste unter diesen Figuren, fast zwei Palme hoch, ist ein Soldat mit einer kurzen Weste, wie jene mit Hosen und Beinrüstungen bis unter die Waden, welche das Gegenteil von andern Beinrüstungen sind; denn anstatt daß der Griechen ihre das Schienbein bedeckten, liegen diese über die Wade und sind vorne offen. Ebenso sieht man die Beine bewaffnet an dem *Castor und Pollux*, auf einem Steine des Stoschischen Musei, wo ich jene Figur zur Erklärung angeführt habe. Dieser Soldat hält mit der linken Hand einen runden Schild vor dem Leib, aber etwas entfernt, und unter demselben drei Pfeile, deren Fittige über den Schild hervorgehen; in der rechten Hand hält er den Bogen. Die Brust ist mit einem kurzen Panzer verwahrt, wie auch die Achseln mit Kappen, welche Achselrüstung man auch auf einem Gefäße der Mastrillischen Sammlung zu Nola sieht, und diese Kappen sind wie die an der Montur unserer Trommelschläger gestaltet. Der Kopf ist mit einer platten Mütze bedeckt, an welcher von den Seiten zwei lange Hörner, wie Zähne, vorwärts und aufwärts stehen. Auf dem Kopfe liegt ein Korb mit zwei Tragestangen, welcher auf den Hörnern ruht und abgenommen werden kann. Auf dem Rücken trägt er ein Gestell eines Wagens mit zwei kleinen Rädern, dessen Deichsel in einen Ring auf dem Rücken gesteckt ist, so daß die Räder über den Kopf reichen.

Dieses lehrt uns einen unbekannten Gebrauch der alten Völker im Kriege. Der Soldat in Sardinien mußte seine Mundprovision selbst mit sich führen; er trug dieselbe aber nicht auf der Schulter, wie die römischen Soldaten, sondern er zog sie hinter sich auf einem Gestelle, worauf der Korb stand. Nach vollendetem Zuge, wo dieses nicht mehr nötig war, steckte der Soldat sein leichtes Gestelle in den Ring, welcher auf dem Rücken befestigt war, und legte seinen Korb auf den Kopf über die zwei Hörner. Vermutlich ging man mit all diesem Geräte, wie man sieht, auch in die Schlacht, und der Soldat war beständig mit allem Zubehör versehen.

Abschluß

Zum Beschlusse dieses Kapitels gebe ich dem Leser, welcher in manchen Stücken mehr Licht verlangen möchte, zu bedenken, daß es uns in der Vergleichung dieser alten Völker in Italien mit den Ägyptern geht wie einigen Personen, welche in ihrer Muttersprache weniger als in einer auswärtigen Sprache gelehrt sind. Von der Kunst der Ägypter können wir mit mehr Gewißheit reden, die uns von jenen Völkern, deren Länder wir bereisen und umgraben, fehlt. Wir haben eine Menge kleiner etruscher Figuren, aber nicht Statuen genug, zu einem völlig richtigen Systema ihrer Kunst zu gelangen, und nach einem Schiffbruche läßt sich aus wenig Brettern kein sicheres Fahrzeug bauen. Das meiste besteht in geschnittenen Steinen, welche wie das kleine Gestrüpp sind von einem ausgehauenen Walde, von welchem nur noch einzelne Bäume stehen, zum Zeichen der Verwüstung. Zum Unglück ist zur Entdeckung von Werken aus den blühenden Zeiten dieser Völker wenig Hoffnung. Die Etrurier hatten in ihrem Lande die Marmorbrüche bei Luna (jetzt Carrara), welches eine von ihren zwölf Hauptstädten war; aber die Samniter, Volsker und Campaner fanden keinen weißen Marmor bei sich und werden folglich ihre Werke meistens von gebrannter Erde oder von Erz gemacht haben. Jene sind zerbrochen und diese geschmolzen; und dieses ist die Ursache von der Seltenheit der Kunstwerke dieser Völker. Unterdessen da der etrusche Stil dem älteren griechischen ähnlich gewesen, so kann diese Abhandlung als eine Vorbereitung zum folgenden Kapitel angesehen und der Leser hierher verwiesen werden.

DAS VIERTE KAPITEL

VON DER KUNST UNTER DEN GRIECHEN

ERSTES STÜCK

VON DEN GRÜNDEN UND URSACHEN DES AUFNEHMENS UND DES VORZUGS DER GRIECHISCHEN KUNST VOR ANDERN VÖLKERN

Die Kunst der Griechen ist die vornehmste Absicht dieser Geschichte, und es erfordert dieselbe, als der würdigste Vorwurf zur Betrachtung und Nachahmung, da sie sich in unzählig schönen Denkmalen erhalten hat, eine umständliche Untersuchung, die nicht in Anzeigen unvollkommener Eigenschaften und in Erklärungen des Eingebildeten, sondern im Unterricht des Wesentlichen bestände, und in welcher nicht bloß Kenntnisse zum Wissen, sondern auch Lehren zum Ausüben vorgetragen würden. Die Abhandlung von der Kunst der Ägypter, der Etrurier und anderer Völker kann unsere Begriffe erweitern und zur Richtigkeit im Urteil führen; die von den Griechen aber soll suchen, dieselben auf eins und auf das Wahre zu bestimmen, zur Regel im Urteilen und im Wirken.

Diese Abhandlung über die Kunst der Griechen besteht aus vier Stücken: Das erste und vorläufige handelt von den Gründen und Ursachen des Aufnehmens und des Vorzugs der griechischen Kunst vor andern Völkern; das zweite von dem Wesentlichen der Kunst; das dritte von dem Wachstume und von dem Falle derselben; und das vierte von dem mechanischen Teile der Kunst. Den Beschluß dieses Kapitels macht eine Betrachtung über die Malereien aus dem Altertume.

Die Ursache und der Grund von dem Vorzuge, welchen die Kunst unter den Griechen erlangt hat, ist teils dem Einflusse des Himmels, teils der

Verfassung und Regierung und der dadurch gebildeten Denkungsart, wie nicht weniger der Achtung der Künstler und dem Gebrauche und der Anwendung der Kunst unter den Griechen zuzuschreiben.

Vom Einfluß der klimatischen Gegebenheiten

Der Einfluß des Himmels muß den Samen beleben, aus welchem die Kunst soll getrieben werden, und zu diesem Samen war Griechenland der auserwählte Boden; und das Talent zur Philosophie, welches Epicurus¹⁰⁵ den Griechen allein beilegen wollen, könnte mit mehrerm Rechte von der Kunst gelten. Vieles, was wir uns als idealisch vorstellen möchten, war die Natur bei ihnen. Die Natur, nachdem sie stufenweise durch Kälte und Hitze gegangen, hat sich in Griechenland, wo eine zwischen Winter und Sommer abgewogene Witterung ist, wie in ihrem Mittelpunkte gesetzt, und je mehr sie sich demselben nähert, desto heiterer und fröhlicher wird sie, und desto allgemeiner ist ihr Wirken in geistreichen witzigen Bildungen und in entschiedenen und vielversprechenden Zügen. Wo die Natur weniger in Nebeln und in schweren Dünsten eingehüllt ist, gibt sie dem Körper zeitiger eine reifere Form; sie erhebt sich in mächtigen, sonderlich weiblichen Gewächsen, und in Griechenland wird sie ihre Menschen auf das feinste vollendet haben. Die Griechen waren sich dieses und überhaupt, wie Polybius sagt, ihres Vorzugs vor andern Völkern bewußt, und unter keinem Volke ist die Schönheit so hoch als bei ihnen geachtet worden¹⁰⁶; deswegen blieb nichts verborgen, was dieselbe erheben konnte, und die Künstler sahen die Schönheit täglich vor Augen. Ja es war dieselbe gleichsam ein Verdienst zum Ruhme, und wir finden in den griechischen Geschichten die schönsten Leute angemerkt: gewisse Personen wurden von einem einzigen schönen Teile der Bildung, wie Demetrius Phalereus von seinen schönen Augenbrauen, mit einem besonderen Namen bezeichnet. Daher wurden Wettspiele der Schönheit bereits in den allerältesten Zeiten vom Kypselus, König in Arkadien, zur Zeit der Heraklider, bei dem Flusse Alpheus, in der Landschaft Elis, angeordnet; und an dem Feste des Philesischen Apollo war auf den gelehrtesten Kuß

unter jungen Leuten ein Preis gesetzt. Eben dieses geschah unter Entscheidung eines Richters, wie vermutlich auch dort zu Megara bei dem Grabe des Diokles. Zu Sparta und zu Lesbos, in dem Tempel der Juno und bei den Parrhasiern waren Wettstreite der Schönheit unter dem weiblichen Geschlechte.

Vom Einfluß der gesellschaftlichen Zustände

Die Freiheit im politischen Leben

In Absicht der Verfassung und Regierung von Griechenland ist die Freiheit die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst. Die Freiheit hat in Griechenland alle Zeit den Sitz gehabt, auch neben dem Throne der Könige, welche väterlich regierten, ehe die Aufklärung der Vernunft ihnen die Süßigkeit einer völligen Freiheit schmecken ließ, und Homerus nennt den Agamemnon einen Hirten der Völker; dessen Liebe für dieselben und Sorge für ihr Bestes anzudeuten. Ob sich gleich nachher Tyrannen aufwarfen, so waren sie es nur in ihrem Vaterlande, und die ganze Nation hat niemals ein einziges Oberhaupt erkannt. Daher ruhte nicht auf einer Person allein das Recht, groß in seinem Volke zu sein und sich mit Ausschließung anderer verewigen zu können.

Die Kunst wurde schon sehr zeitig gebraucht, das Andenken einer Person auch durch seine Figur zu erhalten, und hierzu stand einem jeden Griechen der Weg offen. Da nun die ältesten Griechen das Gelernte dem; wo sich die Natur vornehmlich äußerte, weit nachsetzten, so wurden auch die ersten Belohnungen auf Leibesübungen gesetzt, und wir finden von einer Statue Nachricht, welche zu Elis einem spartanischen Ringer, Eutelides, schon in der achtunddreißigsten Olympias aufgerichtet worden; und vermutlich ist dieselbe nicht die erste gewesen. In kleineren Spielen, wie zu Megara, wurde ein Stein mit dem Namen des Siegers aufgerichtet. Daher suchten sich die größten Männer unter den Griechen in der Jugend in den Spielen hervorzutun; Chrysippus und Kleanthes wurden hier eher als durch ihre Weltweisheit bekannt¹⁰⁷; ja Platon selbst erschien unter den Ringern in den Isthmischen Spielen zu Korinth und in den Pythischen

zu Sikyon. Pythagoras trug zu Elis den Preis davon und unterrichtete den Enrymenes, daß er an eben dem Orte den Sieg erhielt. Auch unter den Römern waren die Leibesübungen der Weg, einen Namen zu erhalten, und Papirius, welcher die Schande der Römer *ad Furculas Caudinas* an den Samniten rächte, ist uns weniger durch diesen Sieg als durch seinen Beinamen, der **Läufer**, welchen auch Achilles bei Homerus führt, bekannt.

Eine Statue des Siegers, in dessen Gleichheit und Ähnlichkeit, an dem heiligsten Orte in Griechenland gesetzt, und von dem ganzen Volke gesehen und verehrt, war ein mächtiger Antrieb, nicht weniger dieselbe zu machen als zu erlangen, und niemals ist für Künstler, unter irgendeinem Volke von je an, eine so häufige Gelegenheit gewesen, sich zu zeigen; der Statuen in den Tempeln sowohl der Götter als ihrer Priester und Priesterinnen nicht zu gedenken. Den Siegern in den großen Spielen wurden nicht allein an dem Orte der Spiele, und vielen nach der Anzahl der Siege, Statuen gesetzt, sondern auch zugleich in ihrem Vaterlande, und diese Ehre widerfuhr auch andern verdienten Bürgern. Dionysius redet von den Statuen der Bürger zu Cuma in Italien, welche Aristodemus, der Tyrann dieser Stadt, in der zweiundsiebzigsten Olympias, aus dem Tempel, wo sie standen, wegnehmen und an unsaubere Orte werfen ließ. Einigen Siegern der Olympischen Spiele aus den ersten Zeiten, da die Künste noch nicht blühten, wurden lange nach ihrem Tode, ihr Andenken zu erhalten, Statuen aufgerichtet, wie einem Oibotas aus der sechsten Olympias die Ehre allererst in der achtzigsten widerfuhr. Es ist besonders, daß sich jemand seine Statue machen lassen, ehe er den Sieg erhielt; so gewiß war derselbe. Ja zu Ägium in Achaja war einem Sieger eine besondere Halle oder verdeckter Gang von seiner Stadt gebaut, um sich daselbst im Ringen zu üben.

Denken in Freiheit

Durch die Freiheit erhob sich, wie ein edler Zweig aus einem gesunden Stamme, das Denken des ganzen Volks. Denn wie der Geist eines zum Denken gewöhnten Menschen sich höher zu erheben pflegt im weiten

Felde oder auf einem offenen Gange, auf der Höhe eines Gebäudes als in einer niedrigen Kammer und in jedem eingeschränkten Orte, so muß auch die Art zu denken unter den freien Griechen gegen die Begriffe beherrschter Völker sehr verschieden gewesen sein. Herodotus zeigt, daß die Freiheit allein der Grund gewesen von der Macht und Hoheit, zu welcher Athen gelangt ist, da diese Stadt vorher, wenn sie einen Herrn über sich erkennen müssen, ihren Nachbarn nicht gewachsen sein können¹⁰⁸. Die Redekunst fing an aus eben dem Grunde allererst in dem Genusse der völligen Freiheit unter den Griechen zu blühen; daher legten die Sizilianer dem Gorgias die Erfindung der Redekunst bei¹⁰⁹. Die Griechen waren in ihrer besten Zeit denkende Wesen, welche zwanzig und mehr Jahre schon gedacht hatten, ehe wir insgemein aus uns selbst zu denken anfangen, und die den Geist in seinem größten Feuer, von der Munterkeit des Körpers unterstützt, beschäftigen, welcher bei uns, bis er abnimmt, unedel genährt wird. Der unmündige Verstand, welcher wie eine zarte Rinde den Einschnitt behält und erweitert, wurde nicht mit bloßen Tönen ohne Begriffe unterhalten, und das Gehirn, gleich einer Wachstafel, die nur eine gewisse Anzahl Worte oder Bilder fassen kann, war nicht mit Träumen erfüllt, wenn die Wahrheit Platz nehmen will. Gelehrt sein, das ist, zu wissen, was andere gewußt haben, wurde spät gesucht; gelehrt, im heutigen Verstande, zu sein, war in ihrer besten Zeit leicht, und weise konnte ein jeder werden. Denn es war eine Eitelkeit weniger in der Welt, nämlich viel Bücher zu kennen, da allererst nach der einundsechzigsten Olympias die zerstreuten Glieder des größten Dichters gesammelt wurden. Diesen lernte das Kind; der Jüngling dachte wie der Dichter, und wenn er etwas Würdiges hervorgebracht hatte, so war er unter die Ersten seines Volkes gerechnet.

Achtung der Künstler durch die Gesellschaft

Ein weiser Mann war der geehrteste, und dieser war in jeder Stadt, wie bei uns der reichste, bekannt; so wie es der junge Scipio war, welcher die Cybele nach Rom führte. Zu dieser Achtung konnte der Künstler auch gelangen: ja Sokrates erklärte die Künstler allein für weise, als diejenigen,

welche es sind und nicht scheinen¹¹⁰ und vielleicht in dieser Überzeugung ging Äsopus beständig unter den Bildhauern und Baumeistern umher. In viel späterer Zeit war der Maler Diognetus einer von denen, welche den Marcus Aurelius die Weisheit lehrten. Dieser Kaiser bekennt, daß er von demselben gelernt habe, das Wahre von dem Falschen zu unterscheiden und nicht Torheiten für würdige Sachen anzunehmen. Der Künstler konnte ein Gesetzgeber werden: denn alle Gesetzgeber waren gemeine Bürger, wie Aristoteles bezeugt¹¹¹. Er konnte Kriegsheere führen, wie Lamachus, einer der dürftigsten Bürger zu Athen, und seine Statue neben dem Miltiades und Themistokles, ja neben den Göttern selbst gesetzt sehen: so stellten Xenophilus und Strato ihre sitzenden Figuren bei ihrer Statue des Äsculapius und der Hygiea zu Argus. Chirisophus, der Meister des Apollo zu Tegea, stand in Marmor neben seinem Werke, und Alkamenes war erhaben gearbeitet an dem Gipfel des Eleusinischen Tempels; Parrhasius und Silanion wurden in ihrem Gemälde des Theseus zugleich mit diesem verehrt. Andere Künstler setzten ihren Namen auf ihr Werk und Phidias den seinigen zu den Füßen des Olympischen Jupiters. Es stand auch an verschiedenen Statuen der Sieger zu Elis der Name der Künstler, und an dem Wagen mit vier Pferden von Erz, welchen der Sohn des Königs Hiero zu Syrakus, Dinomenes, seinem Vater setzen ließ, war in zwei Versen angezeigt, daß Onatas der Meister dieses Werkes sei. Dieser Gebrauch aber war dennoch nicht so allgemein, daß man aus dem Mangel des Namens des Künstlers an vorzüglichen Statuen schließen könnte, daß es Werke aus spätem Zeiten seien. Dieses war nur zu erwarten von Leuten, die Rom im Traume oder wie junge Reisende in einem Monate gesehen.

Die Ehre und das Glück des Künstlers hingen nicht von dem Eigensinne eines unwissenden Stolzes ab, und ihre Werke waren nicht nach dem elenden Geschmacke oder nach dem übelgeschaffenen Auge eines durch die Schmeichelei und Knechtschaft aufgeworfenen Richters gebildet, sondern die Weisesten des ganzen Volkes urteilten und belohnten sie, und ihre Werke in der Versammlung aller Griechen und zu Delphos und zu Korinth waren Wettspiele der Malerei unter besondern dazu bestellten Richtern, welche zur Zeit des Phidias angeordnet wurden. Hier wurde zuerst Panäus, der Bruder oder, wie andere wollen, der Schwester

Sohn des Phidias, mit dem Timagoras von Chalkis gerichtet, und der letzte erhielt den Preis. Vor solchen Richtern erschien Aetion mit seiner Vermählung Alexanders und der Roxane: derjenige Vorsitzter, welcher den Ausspruch tat, hieß Proxenides, und er gab dem Künstler seine Tochter zur Ehe. Man sieht, daß ein allgemeiner Ruf auch an anderen Orten die Richter nicht geblendet, dem Verdienste das Recht abzusprechen: denn zu Samos wurde Parrhasius in dem Gemälde des Urteils über die Waffen des Achilles dem Timanthes nachgesetzt. Aber die Richter waren nicht fremd in der Kunst: denn es war eine Zeit in Griechenland, wo die Jugend in den Schulen der Weisheit sowohl als der Kunst unterrichtet wurde. Daher arbeiteten die Künstler für die Ewigkeit, und die Belohnungen ihrer Werke setzten sie in Stand, ihre Kunst über alle Absichten des Gewinns und der Vergeltung zu erheben. So malte Polygnotus das Poikile zu Athen¹¹² und, wie es scheint, auch ein öffentliches Gebäude zu Delphos ohne Entgelt aus, und die Erkenntlichkeit gegen diese letztere Arbeit scheint der Grund zu sein, welcher die Amphyktionen oder den allgemeinen Rat der Griechen bewogen, diesem großmütigen Künstler eine freie Bewirtung durch ganz Griechenland auszumachen.

Überhaupt wurde alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzt, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache konnte zur Verewigung seines Namens gelangen. Wir wissen noch jetzt den Namen des Baumeisters einer Wasserleitung auf der Insel Samos und desjenigen, der daselbst das größte Schiff gebaut hat; ingleichen den Namen eines berühmten Steinmetzen, welcher in Arbeit an Säulen sich hervortat; er hieß Architeles. Es sind die Namen zweier Weber oder Sticker bekannt, die einen Mantel der Pallas Polias zu Athen arbeiteten. Wir wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Waagen oder Waageschalen; er hieß Parthenius. Ja es hat sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild des Ajax von Leder machte. In dieser Absicht scheinen die Griechen vieles, was besonders war, nach dem Namen des Meisters, der es gemacht hatte, benannt zu haben, und unter dergleichen Namen blieben die Sachen immer bekannt. Zu Samos wurden hölzerne Leuchter gemacht, die in großem Werte gehalten wurden; Cicero arbeitete auf seines Bruders Landhause des Abends bei dergleichen Leuchter. Auf der Insel Naxos waren jemandem, welcher

zuerst den pentelischen Marmor in der Form von Ziegeln gearbeitet hatte, um Gebäude damit zu decken, bloß wegen dieser Entdeckung Statuen gesetzt. Vorzügliche Künstler hatten den Namen *Göttliche*, wie Alcimedon beim Virgilius¹¹³.

Die Kunst im Leben der Nation

Der Gebrauch und die Anwendung der Kunst erhielt dieselbe in ihrer Großheit. Denn da sie nur den Göttern geweiht und für das Heiligste und Nützlichste im Vaterlande bestimmt war, und in den Häusern der Bürger Mäßigkeit und Einfalt wohnte, so wurde der Künstler nicht auf Kleinigkeiten oder auf Spielwerke durch Einschränkung des Ortes oder durch die Lüsterheit des Eigentümers heruntergesetzt, sondern was er machte, war den stolzen Begriffen des ganzen Volks gemäß. Miltiades, Themistokles, Aristides und Kimon, die Häupter und Erretter von Griechenland, wohnten nicht besser als ihr Nachbar. Grabmale aber wurden als heilige Gebäude angesehen; daher es nicht befremden muß, wenn sich Nikias, der berühmte Maler, [hat] gebrauchen lassen, ein Grabmal vor der Stadt Tritia in Achaja auszumalen. Man muß auch erwägen, wie sehr es die Nacheiferung in der Kunst befördert habe, wenn ganze Städte, eine vor der anderen, eine vorzügliche Statue zu haben suchten, und wenn ein ganzes Volk die Kosten zu einer Statue sowohl von Göttern als von Siegern in den öffentlichen Spielen aufbrachten. Einige Städte waren auch im Altertume selbst bloß durch eine schöne Statue bekannt, wie Alipherea wegen einer Pallas von Erz, von Hecatodorus und Sostratus gemacht.

Vom verschiedenen Alter der Künste

Die Bildhauerei und Malerei sind unter den Griechen eher als die Baukunst zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt: denn diese hat mehr Idealisches als jene, weil sie keine Nachahmung von etwas Wirklichem hat sein können, und nach der Notwendigkeit auf allgemeine Regeln und Gesetze der Verhältnisse gegründet worden. Jene beiden Künste, welche mit der bloßen Nachahmung ihren Anfang genommen

haben, fanden alle nötigen Regeln am Menschen bestimmt, da die Baukunst die ihrige durch viele Schlüsse finden und durch den Beifall festsetzen mußte. Die Bildhauerei aber ist vor der Malerei vorausgegangen und hat als die ältere Schwester diese als die jüngere geführt; ja Plinius ist der Meinung, daß zur Zeit des Trojanischen Krieges die Malerei noch nicht gewesen sei. Der Jupiter des Phidias und die Juno des Polycletus, die vollkommensten Statuen, welche das Altertum gekannt hat, waren schon, ehe Licht und Schatten in griechischen Gemälden erschien. Denn Apollodorus und sonderlich nach ihm Zeuxis, der Meister und der Schüler, welche in der neunzigsten Olympias berühmt waren, sind die ersten, welche hierin sich zeigten; da man sich die Gemälde vor ihrer Zeit als nebeneinander gesetzte Statuen vorzustellen hat, die außer der Handlung, in welcher sie gegeneinander standen, als einzelne Figuren kein Ganzes zu machen schienen, nach eben der Art, wie die Gemälde auf den sogenannten etruskischen Gefäßen sind. Euphranor, welcher mit dem Praxiteles zu gleicher Zeit und also später noch als Zeuxis lebte, hat, wie Plinius sagt, die Symmetrie in die Malerei gebracht.

Der Grund von dem späteren Wachstume der Malerei liegt theils in der Kunst selbst, theils in dem Gebrauche und in der Anwendung derselben: denn da die Bildhauerei den Götterdienst erweitert hat, so ist sie wiederum durch diesen gewachsen. Die Malerei aber hatte nicht gleichen Vorteil: sie war den Göttern und den Tempeln gewidmet, und einige Tempel, wie der Juno zu Samos, waren **Pinacothecä**, d. i. Galerien von Gemälden; auch zu Rom waren in dem Tempel des Friedens, nämlich in den obern Zimmern oder Gewölben desselben, die Gemälde der besten Meister aufgehängt. Aber die Werke der Maler scheinen bei den Griechen kein Vorwurf heiliger zuversichtlicher Verehrung und Anbetung gewesen zu sein; wenigstens findet sich unter allen von Plinius und Pausanias angeführten Gemälden kein einziges, welches diese Ehre erhalten hätte, wo nicht etwa jemand in unten gesetzter Stelle des Philo ein solches Gemälde finden wollte. Pausanias gedenkt schlechthin eines Gemäldes der Pallas in ihrem Tempel zu Tegea, welches ein **Lectisternium** derselben war. Die Malerei und Bildhauerei verhalten sich wie die Beredsamkeit und Dichtkunst: diese, weil sie, mehr als jene heilig gehalten, zu heiligen Handlungen gebraucht und besonders belohnt wurde, gelangte zeitiger zu ihrer

Vollkommenheit; und diese ist zum Teil die Ursache, daß, wie Cicero sagt, mehr gute Dichter als Redner gewesen. Wir finden aber, daß Maler zugleich Bildhauer waren: ein atheniensischer Maler, Miko, machte die Statue der Kallias von Athen; sogar vom Apelles war die Statue der Tochter des spartanischen Königs Archidamus, Cynica, gearbeitet. Solche Vorteile hatte die Kunst der Griechen vor andern Völkern, und auf einem solchen Boden konnten so herrliche Früchte wachsen.

ZWEITES STÜCK

VON DEM WESENTLICHEN DER KUNST

Von diesem ersten vorläufigen Stücke gehen wir zum zweiten, **von dem Wesentlichen der Kunst**, welches zwei Teile hat; der erste handelt von der Zeichnung des Nackenden, welcher auch die Tiere mit begreift; der zweite von der Zeichnung bekleideter Figuren, und insbesondere von der weiblichen Kleidung. Die Zeichnung des Nackenden gründet sich auf die Kenntnis und auf Begriffe der Schönheit, und diese Begriffe bestehen teils in Maßen und Verhältnissen, teils in Formen, deren Schönheit der ersten griechischen Künstler Absicht war, wie Cicero sagt ¹¹⁴: diese bilden die Gestalt, und jene bestimmen die Proportion.

Von der Schönheit ist zuerst überhaupt zu reden und zum zweiten von der Proportion und alsdann von der Schönheit einzelner Teile des menschlichen Körpers. In der allgemeinen Betrachtung über die Schönheit ist vorläufig der verschiedene Begriff des Schönen zu berühren, welches der verneinende Begriff derselben ist, und alsdann ist einiger bestimmter Begriff der Schönheit zu geben; es kann aber leichter, wie Cotta beim Cicero von Gott meint, von der Schönheit gesagt werden, was sie nicht ist, als was sie ist ¹¹⁵.

Die Zeichnung des Nackenden

Darstellung der schönen Gestalt

Die Schönheit, als der höchste Endzweck und als der Mittelpunkt der Kunst, erfordert vorläufig eine allgemeine Abhandlung, in welcher ich mir und dem Leser eine Genüge zu tun wünschte; aber dieses ist auf beiden Seiten ein schwer zu erfüllender Wunsch. Denn die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört. Wäre dieser Begriff geometrisch deutlich, so würde das Urteil der Menschen über das Schöne nicht verschieden sein, und es würde die Überzeugung von der wahren Schönheit leicht werden; noch weniger würde es Menschen entweder von so unglücklicher Empfindung oder von so widersprechendem Dünkel geben können, daß sie auf der einen Seite sich eine falsche Schönheit bilden, auf der andern keinen richtigen Begriff von derselben annehmen und mit dem Ennius sagen würden:

Sed mihi neutiquam cor consentit cum oculorum aspectu.

(ap. Cic. Lucull. c. 17)

[Denn mein Geist stimmt keineswegs dem bei, was mein Auge schaut.

(Übersetzer: Wilhelm Binder).]

Diese letztern sind schwerer zu überzeugen, als jene zu belehren; ihre Zweifel aber sind mehr ihren Witz zu offenbaren erdacht, als zur Verneinung des wirklichen Schönen behauptet; es haben auch dieselben in der Kunst keinen Einfluß. Jene sollte der Augenschein, sonderlich im Angesichte von tausend und mehr erhaltenen Werken des Altertums erleuchten: aber wider die Unempfindlichkeit ist kein Mittel, und es fehlt uns die Regel und der Kanon des Schönen, nach welchem, wie Euripides sagt, das Garstige beurteilt wird; und aus dieser Ursache sind wir so wie über das, was wahrhaftig gut ist, also auch über das, was schön ist, verschieden. Diese Verschiedenheit der Meinungen zeigt sich noch mehr in

dem Urtheile über abgebildete Schönheiten in der Kunst als in der Natur selbst. Denn weil jene weniger als diese reizen, so werden auch jene, wenn sie nach Begriffen hoher Schönheit gebildet und mehr ernsthaft als leichtfertig sind, dem unerleuchteten Sinne weniger gefallen als eine gemeine hübsche Bildung, die reden und handeln kann. Die Ursache liegt in unseren Lüsten, welche bei den meisten Menschen durch den ersten Blick erregt werden, und die Sinnlichkeit ist schon angefüllt, wenn der Verstand suchen wollte, das Schöne zu genießen: alsdann ist es nicht die Schönheit, die uns einnimmt, sondern die Wollust. Dieser Erfahrung zufolge werden jungen Leuten, bei welchen die Lüste in Wallung und Gärung sind, mit schmachttenden und brünstigen Reizungen bezeichnete Gesichter, wenn sie auch nicht wahrhaftig schön sind, Göttinnen erscheinen, und sie werden weniger gerührt werden über eine solche schöne Frau, die Zucht und Wohlstand in Gebärde und Handlungen zeigt, welche die Bildung und die Majestät der Juno hätte.

Vom Begreifen des Schönen

Die Begriffe der Schönheit bilden sich bei den meisten Künstlern aus solchen unreifen ersten Eindrücken, welche selten durch höhere Schönheiten geschwächt oder vertilgt werden, zumal wenn sie, entfernt von den Schönheiten der Alten, ihre Sinne nicht verbessern können. Denn es ist mit dem Zeichnen wie mit dem Schreiben: wenig Knaben, welche schreiben lernen, werden mit Gründen von Beschaffenheit der Züge und des Lichts und Schattens an denselben, worin die Schönheit der Buchstaben besteht, angeführt, sondern man gibt ihnen die Vorschrift, ohne weiteren Unterricht nachzumachen, und die Hand bildet sich im Schreiben ehe der Knabe auf die Gründe von der Schönheit der Buchstaben achten würde. Ebenso lernen die meisten jungen Leute zeichnen, und so wie die Züge im Schreiben in vernünftigen Jahren bleiben, wie sie sich in der Jugend geformt haben, so malen sich insgemein die Begriffe der Zeichner von der Schönheit in ihrem Verstande, wie das Auge gewöhnt worden, dieselbe zu betrachten und nachzuahmen, welche unrichtig werden, da die meisten nach unvollkommenen Mustern zeichnen.

In andern hat der Himmel das sanfte Gefühl der reinen Schönheit

nicht zur Reife kommen lassen, und es ist ihnen entweder durch die Kunst, das ist durch die Bemühung, ihr Wissen allenthalben anzuwenden, in Bildung jugendlicher Schönheiten erhärtet worden, wie im **Michelangelo**, oder es hat sich dieses Gefühl durch eine pöbelhafte Schmeichelei des groben Sinnes, um demselben alles begreiflicher vor Augen zu legen, mit der Zeit gänzlich verderbt, wie im **Bernini** geschehen ist. Jener hat sich mit Betrachtung der hohen Schönheit beschäftigt, wie man aus seinen teils gedruckten, teils ungedruckten Gedichten sieht, wo er in würdigen und erhabenen Ausdrücken über dieselbe denkt, und er ist wunderbar in starken Leibern; aber aus angeführtem Grunde hat derselbe aus seinen weiblichen Figuren Geschöpfe einer andern Welt, im Gebäude, in der Handlung und in den Gebärden gemacht: Michelangelo ist gegen den Raffael, was Thukydides gegen den Xenophon ist. Bernini ergriff eben den Weg, welcher jenen wie in unwegsame Orte und zu steilen Klippen brachte und diesen hingegen in Sümpfe und Lachen verführte: denn er suchte Formen, aus der niedrigsten Natur genommen, gleichsam durch das Übertriebene zu veredeln, und seine Figuren sind wie der zu plötzlichem Glücke gelangte Pöbel; sein Ausdruck ist oft der Handlung widersprechend, so wie Hannibal im äußersten Kummer lachte. Dem ungeachtet hat dieser Künstler lange auf dem Throne gesessen, und ihm wird noch jetzt gehuldigt. Es ist auch das Auge in vielen Künstlern ebensowenig wie in Ungelehrten richtig, und sie sind nicht verschiedener in Nachahmung der wahren Farbe der Vorwürfe als in Bildung des Schönen. **Barocci**, einer der berühmtesten Maler, welcher nach dem Raffael studiert hat, ist an seinen Gewändern, noch mehr aber an seinen Profilen kenntlich, an welchen die Nase insgemein sehr eingedrückt ist. **Pietro von Cortona** ist es durch das kleinliche und unterwärts platte Kinn seiner Köpfe, und dieses sind gleichwohl Maler der römischen Schule: in anderen Schulen von Italien finden sich noch unvollkommenere Begriffe.

Die von der zweiten Art, nämlich die Zweifler wider die Richtigkeit der Begriffe der Schönheit, gründen sich vornehmlich auf die Begriffe des Schönen unter entlegenen Völkern, die ihrer verschiedenen Gesichtsbildung zufolge auch verschieden von den unsrigen sein müssen. Denn so wie viele Völker die Farbe ihrer Schönen mit Ebenholz (welche so wie

dieses glänzender als anderes Holz und als eine weiße Haut ist) vergleichen würden, da wir dieselbe mit Elfenbein vergleichen, ebenso, sagen sie, werden vielleicht bei jenen die Vergleichen der Formen des Gesichts mit Tieren gemacht werden, an welchen uns eben die Teile ungestalt und häßlich scheinen. Ich gestehe, daß man auch in den europäischen Bildungen ähnliche Formen mit der Bildung der Tiere finden kann, und **Otto van Veen**, der Meister des Rubens, hat dieses in einer besondern Schrift gezeigt: man wird aber auch zugeben müssen, daß, je stärker diese Ähnlichkeit an einigen Teilen ist, desto mehr weicht die Form von den Eigenschaften unsers Geschlechts ab, und es wird dieselbe theils ausschweifend, theils übertrieben, wodurch die Harmonie unterbrochen und die Einheit und Einfalt gestört wird, als worin die Schönheit besteht, wie ich unten zeige.

Je schräger z. E. die Augen stehen, wie an Katzen, desto mehr fällt diese Richtung von der Base und der Grundlage des Gesichts ab, welches das Kreuz ist, wodurch dasselbe von dem Wirbel an in die Länge und in die Breite gleich geteilt wird, indem die senkrechte Linie die Nase durchschneidet, die horizontale Linie aber den Augenknochen. Liegt das Auge schräg, so durchschneidet es eine Linie, welche mit jener parallel, durch den Mittelpunkt des Auges gezogen, zu setzen ist. Wenigstens muß hier eben die Ursache sein, die den Übelstand eines schiefgezogenen Mundes macht; denn wenn unter zwei Linien die eine von der anderen ohne Grund abweicht, tut es dem Auge wehe. Also sind dergleichen Augen, wo sie sich unter uns finden und an Chinesen und Japanesen sein sollen, wie man an einigen ägyptischen Köpfen in Profil sieht, eine Abweichung. Die gepletschte Nase der Kalmücken, der Chinesen und anderer entlegener Völker ist ebenfalls eine Abweichung: denn sie unterbricht die Einheit der Formen, nach welcher der übrige Bau des Körpers gebildet worden, und es ist kein Grund, warum die Nase so tief gesenkt liegt und nicht vielmehr der Richtung der Stirn folgen soll; so wie hingegen die Stirn und Nase aus einem geraden Knochen, wie an Tieren, wider die Mannigfaltigkeit in unserer Natur sein würde. Der aufgeworfene schwülstige Mund, welchen die Mohren mit den Affen im Lande gemein haben, ist ein überflüssiges Gewächs und ein Schwellst, welchen die Hitze ihres Klimas verursacht, so wie uns die Lippen von Hitze oder von scharfen,

salzigen Feuchtigkeiten, auch einigen Menschen im heftigen Zorne auf schwellen. Die kleinen Augen der entlegenen nördlichen und östlichen Länder sind in der Unvollkommenheit ihres Gewächses mit inbegriffen, welches kurz und klein ist.

Solche Bildungen wirkt die Natur allgemeiner, je mehr sie sich ihren äußersten Enden nähert und entweder mit der Hitze oder mit der Kälte streitet, wo sie dort übertriebene und zu frühzeitige, hier aber unreife Gewächse von aller Art hervorbringt. Denn eine Blume verwelkt in unleidlicher Hitze, und in einem Gewölbe ohne Sonne bleibt sie ohne Farbe; ja die Pflanzen arten aus in einem verschlossenen, finstern Orte. Regelmäßiger aber bildet die Natur, je näher sie nach und nach wie zu ihrem Mittelpunkt geht, unter einem gemäßigten Himmel, wie im ersten Kapitel angezeigt worden. Folglich sind unsere und der Griechen Begriffe von der Schönheit, welche von der regelmäßigsten Bildung genommen sind, richtiger, als welche sich Völker bilden können, die, um mich eines Gedankens eines neuern Dichters zu bedienen, von dem Ebenbilde ihres Schöpfers halb verstellt sind. In diesen Begriffen aber sind wir selbst verschieden und vielleicht verschiedener als selbst im Geschmacke und Geruche, wo es uns an deutlichen Begriffen fehlt, und es werden nicht leicht hundert Menschen über alle Teile der Schönheit eines Gesichts einstimmig sein. Der schönste Mensch, welchen ich in Italien gesehen, war es nicht in aller Augen, auch derjenigen nicht, die sich rühmten, auch auf die Schönheit unsers Geschlechts aufmerksam zu sein; und diejenigen hingegen, welche die Schönheit in den vollkommenen Bildern der Alten untersucht haben, finden in den weiblichen Schönheiten einer stolzen und klugen Nation die insgesamt so sehr gepriesenen Vorzüge nicht, weil sie nicht von der weißen Haut geblendet werden. Die Schönheit wird durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen, wodurch jener mehrtheils weniger empfindlicher auf alles, aber richtiger gemacht wird und werden soll. In der allgemeinen Form aber sind beständig die meisten und gesittetsten Völker in Europa sowohl als in Asien und Afrika übereingekommen; daher die Begriffe derselben nicht für willkürlich angenommen zu halten sind, ob wir gleich nicht von allen Grund angeben können.

Die Farbe trägt zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst,

sondern sie erhebt dieselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die meisten Lichtstrahlen zurückschickt, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist, ja er wird nackend dadurch größer, als er in der Tat ist, erscheinen, so wie wir sehen, daß alle neu in Gips geformten Figuren größer als die Statuen, von welchen jene genommen sind, sich vorstellen. Ein Mohr könnte schön heißen, wenn seine Gesichtsbildung schön ist, und ein Reisender versichert, daß der tägliche Umgang mit Mohren das Widrige der Farbe benimmt und was schön an ihnen ist, offenbart; so wie die Farbe des Metalls und des schwarzen oder grünlichen Basalts der Schönheit alter Köpfe nicht nachteilig ist. Der schöne weibliche Kopf in der letzten Art Stein in der Villa Albani würde in weißem Marmor nicht schöner erscheinen; der Kopf des älteren Scipio im Palaste Rospigliosi in einem dunklem Basalte ist schöner als drei andere Köpfe desselben in Marmor. Diesen Beifall werden besagte Köpfe nebst andern Statuen in schwarzem Steine auch bei Ungelehrten erlangen, welche dieselben als Statuen ansehen. Es offenbart sich also in uns eine Kenntnis des Schönen auch in einer ungewöhnlichen Einkleidung des selben und in einer der Natur unangenehmen Farbe: es ist also die Schönheit verschieden von der Gefälligkeit.

Das Wesen des Schönen

Dieses ist also, wie gesagt, verneinend von der Schönheit gehandelt, das ist, es sind die Eigenschaften, welche sie nicht hat, von derselben abgesondert, durch Anzeige unrichtiger Begriffe von derselben; ein bejahender Begriff aber erfordert die Kenntnis des Wesens selbst, in welches wir in wenig Dingen hineinzuschauen vermögend sind. Denn wir können hier wie in den meisten philosophischen Betrachtungen nicht nach Art der Geometrie verfahren, welche vom Allgemeinen auf das Besondere und Einzelne und von dem Wesen der Dinge auf ihre Eigenschaften geht und schließt, sondern wir müssen uns begnügen, aus lauter einzelnen Stücken wahrscheinliche Schlüsse zu ziehen.

Die Weisen, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, da sie dasselbe in erschaffenen Dingen erforscht und bis zur Quelle des höchsten Schönen zu gelangen gesucht, haben dasselbe in der

vollkommenen Übereinstimmung des Geschöpfs mit dessen Absichten und der Teile unter sich und mit dem Ganzen desselben gesetzt. Da dieses aber gleichbedeutend ist mit der Vollkommenheit, für welche die Menschheit kein fähiges Gefäß sein kann, so bleibt unser Begriff von der allgemeinen Schönheit unbestimmt und bildet sich in uns durch einzelne Kenntnisse, die, wenn sie richtig sind, gesammelt und verbunden uns die höchste Idee menschlicher Schönheit geben, welche wir erhöhen, je mehr wir uns über die Materie erheben können. Da ferner diese Vollkommenheit durch den Schöpfer aller Kreaturen in dem ihnen zukommenden Grade gegeben worden, und ein jeder Begriff auf einer Ursache besteht, die außer diesem Begriffe in etwas anderm gesucht werden muß, so kann die Ursache der Schönheit nicht außer ihr, da sie in allen erschaffenen Dingen ist, gefunden werden. Eben daher, und weil unsere Kenntnisse Vergleichungsbegriffe sind, die Schönheit aber mit nichts Höherm kann verglichen werden, rührt die Schwierigkeit einer allgemeinen und deutlichen Erklärung derselben.

Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßter und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Unteilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen und in dieser Einheit mannigfaltig, und dadurch sind sie harmonisch; ebenso wie ein süßer und angenehmer Ton durch Körper hervorgebracht wird, deren Teile gleichförmig sind. Durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, so wie es durch dieselbe alles wird, was wir wirken und reden: denn was in sich groß ist, wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Es wird nicht enger eingeschränkt oder verliert von seiner Größe, wenn es unser Geist wie mit einem Blicke übersehen und messen und in einem einzigen Begriffe einschließen und fassen kann, sondern eben durch diese Begreiflichkeit stellt es uns sich in seiner völligen Größe vor, und unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhaben. Denn alles, was wir geteilt betrachten

müssen oder durch die Menge der zusammengesetzten Teile nicht mit einmal übersehen können, verliert dadurch von seiner Größe, so wie uns ein langer Weg kurz wird durch mancherlei Vorwürfe, welche sich uns auf demselben darbieten, oder durch viele Herbergen, in welchen wir anhalten können. Diejenige Harmonie, welche unsern Geist entzückt, besteht nicht in unendlich gebrochenen, gekettelten und geschleiften Tönen, sondern in einfachen lang anhaltenden Zügen. Aus diesem Grunde erscheint ein großer Palast klein, wenn derselbe mit Zieraten überladen ist, und ein Haus groß, wenn es schön und einfältig aufgeführt worden. Aus der Einheit folgt eine andere Eigenschaft der hohen Schönheit, die Unbezeichnung derselben, das ist, deren Formen weder durch Punkte, noch durch Linien beschrieben werden, als die allein die Schönheit bilden; folglich eine Gestalt, die weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sei, noch irgendeinen Zustand des Gemüts oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen. Nach diesem Begriff soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist. So wie nun der Zustand der Glückseligkeit, das ist die Entfernung vom Schmerze und der Genuß der Zufriedenheit in der Natur, der allerleichteste ist, und der Weg zu derselben der geradeste, und ohne Mühe und Kosten kann erhalten werden, so scheint auch die Idee der höchsten Schönheit am einfältigsten und am leichtesten, und es ist zu derselben keine philosophische Kenntnis des Menschen, keine Untersuchung der Leidenschaften der Seele und deren Ausdruck nötig. Da aber in der menschlichen Natur zwischen dem Schmerze und dem Vergnügen auch nach dem Epicurus kein mittlerer Stand ist und die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meere des Lebens unser Schiff treiben, mit welchen der Dichter segelt und der Künstler sich erhebt, so kann die reine Schönheit allein nicht der einzige Vorwurf unserer Betrachtung sein, sondern wir müssen dieselbe auch in den Stand der Handlung und Leidenschaft setzen, welches wir in der Kunst in dem Worte **Ausdruck** begreifen. Es ist also zum ersten von der Bildung der Schönheit und zum zweiten von dem Ausdrücke zu handeln.

Die Staffel der Schönheit

Von der individuellen zur idealischen Schönheit

Die Bildung der Schönheit ist entweder individuell, das ist, auf das einzelne gerichtet, oder sie ist eine Wahl schöner Teile aus vielen einzelnen und Verbindung in eins, welche wir **idealisch** nennen. Die Bildung der Schönheit hat angefangen mit dem einzelnen Schönen, in Nachahmung eines schönen Vorwurfs, auch in Vorstellung der Götter, und es wurden auch noch in dem Flore der Kunst Göttinnen nach dem Ebenbilde schöner Weiber, sogar die ihre Gunst gemein und feil hatten, gemacht. Die Gymnasia und die Orte, wo sich die Jugend im Ringen und in anderen Spielen nackend übte, und wohin man ging, die schöne Jugend zu sehen, waren die Schulen, wo die Künstler die Schönheit des Gebäudes sahen; und durch die tägliche Gelegenheit, das schönste Nackende zu sehen, wurde ihre Einbildung erhitzt, und die Schönheit der Formen wurde ihnen eigen und gegenwärtig. In Sparta übten sich sogar junge Mädchen entkleidet oder fast ganz entblößt im Ringen. Es war auch den griechischen Künstlern, da sie sich mit Betrachtung des Schönen anfangen zu beschäftigen, die aus beiden Geschlechtern gleichsam vermischte Natur männlicher Jugend bereits bekannt, welche die Wollust der asiatischen Völker in wohlgebildeten Knaben durch Benennung der Samengefäße hervorbrachte, um dadurch den schnellen Lauf der flüchtigen Jugend einzuhalten. Unter den ionischen Griechen in Kleinasien wurde die Schaffung solcher zweideutigen Schönheiten ein heiliger und gottesdienstlicher Gebrauch in den verschnittenen Priestern der Kybele.

In der schönen Jugend fanden die Künstler die Ursache der Schönheit in der Einheit, in der Mannigfaltigkeit und in der Übereinstimmung. Denn die Formen eines schönen Körpers sind durch Linien bestimmt, welche beständig ihren Mittelpunkt verändern und fortgeführt niemals einen Zirkel beschreiben, folglich einfacher, aber auch mannigfaltiger als ein Zirkel, welcher, so groß und so klein derselbe immer ist, eben den Mittelpunkt hat und andere in sich schließt oder eingeschlossen wird. Diese Mannigfaltigkeit wurde von den Griechen in Werken von aller Art gesucht, und dieses System ihrer Einsicht zeigt sich auch in der Form

ihrer Gefäße und Vasen, deren **svelter** und zierlicher Kontur¹¹⁶ nach eben der Regel, das ist, durch eine Linie gezogen ist, die durch mehr Zirkel muß gefunden werden: denn diese Werke haben alle eine elliptische Figur, und hierin besteht die Schönheit derselben. Je mehr Einheit aber in der Verbindung der Formen und in der Ausfließung einer aus der andern ist, desto größer ist das Schöne des Ganzen. Ein schönes jugendliches Gewächs, aus solchen Formen gebildet, ist wie die Einheit der Fläche des Meeres, welche in einiger Weite eben und stille wie ein Spiegel erscheint, ob es gleich alle Zeit in Bewegung ist und Wogen wälzt.

Da aber in dieser großen Einheit der jugendlichen Formen die Grenzen derselben unmerklich eine in die andere fließen, und von vielen der eigentliche Punkt der Höhe und die Linie, welche dieselbe umschreibt, nicht genau kann bestimmt werden, so ist aus diesem Grunde die Zeichnung eines jugendlichen Körpers, in welchem alles ist und sein [soll] und nicht erscheint und erscheinen soll, schwerer als einer männlichen oder betagten Figur, weil in jener die Natur die Ausführung ihrer Bildung geendigt, folglich bestimmt hat, in dieser aber anfängt, ihr Gebäude wiederum aufzulösen, und also in beiden die Verbindung der Teile deutlicher vor Augen liegt. Es ist auch kein so großer Fehler, in stark muskulierten Körpern aus dem Umriss herauszugehen oder die Andeutung der Muskeln und anderer Teile zu verstärken oder zu übertreiben, als es die geringste Abweichung in einem jugendlichen Gewächse ist, wo auch der geringste Schatten, wie man zu reden pflegt, zum Körper wird; und wer nur im geringsten vor der Scheibe vorbeischießt, ist ebensogut, als wenn er nicht hinangetroffen hätte.

Diese Betrachtung kann unser Urteil richtig und gründlich machen und die Ungelehrten, welche nur insgemein in einer Figur, wo alle Muskeln und Knochen angedeutet sind, die Kunst mehr als in der Einfalt der Jugend bewundern, besser unterrichten. Einen augenscheinlichen Beweis von dem, was ich sage, kann man in geschnittenen Steinen und deren Abdrücken geben, in welchen sich zeigt, daß alte Köpfe viel genauer und besser als junge schöne Köpfe von neuern Künstlern nachgemacht sind: ein Kenner könnte vielleicht bei dem ersten Bilde anstehen, über das Altertum eines betagten Kopfs in geschnittenen Steinen zu urteilen; über einen nachgemachten jugendlichen idealischen Kopf wird

er sicherer entscheiden können. Obgleich die berühmte Medusa, welche dennoch kein Bild der höchsten Schönheit ist, von den besten neuern Künstlern auch in eben der Größe auszudrücken gesucht worden, so wird dennoch das Original alle Zeit kenntlich sein; und eben dieses gilt von den Kopien der Pallas des Aspasia, welche **Natter** in gleicher Größe mit dem Originale und andere geschnitten haben. Man merke aber, daß ich hier bloß von Empfindung und Bildung der Schönheit in engerem Verstande rede, nicht von der Wissenschaft im Zeichnen und im Ausarbeiten: denn in Absicht des letztern kann mehr Wissenschaft liegen und angebracht werden in starken als in zärtlichen Figuren, und Laokoon ist ein viel gelehrteres Werk als Apollo; Agesander, der Meister der Hauptfigur des Laokoon, mußte auch ein weit erfahrenerer und gründlicherer Künstler sein, als es der Meister des Apollo nötig hatte. Aber dieser mußte mit einem erhabeneren Geiste und mit einer zärtlicheren Seele begabt sein; Apollo hat das Erhabene, welches im Laokoon nicht stattfand.

Die idealische Schönheit: Darstellung des Allgemeinen

Die Natur aber und das Gebäude der schönsten Körper ist selten ohne Mängel und hat Formen oder Teile, die sich in andern Körpern vollkommener finden oder denken lassen, und dieser Erfahrung gemäß verfahren diese weisen Künstler wie ein geschickter Gärtner, welcher verschiedene Absenker von edlen Arten auf einen Stamm pflöpft; und wie eine Biene aus vielen Blumen sammelt; so blieben die Begriffe der Schönheit nicht auf das individuelle einzelne Schöne eingeschränkt, wie es zuweilen die Begriffe der alten und neuern Dichter und der meisten heutigen Künstler sind, sondern sie suchten das Schöne aus vielen schönen Körpern zu vereinigen. Sie reinigten ihre Bilder von aller persönlichen Neigung, welche unsern Geist von dem wahren Schönen abzieht. So sind die Augenbrauen der Liebsten des Anakreon, welche unmerklich voneinander geteilt sein sollten, eine eingebildete Schönheit persönlicher Neigung, so wie diejenige, welche Daphnis beim Theocritus liebte, mit zusammenlaufenden Augenbrauen. Ein späterer griechischer Dichter hat in dem Urteile des Paris diese Form der Augenbrauen, welche er der schönsten unter den drei Göttinnen gibt, vermutlich aus angeführten

Stellen gezogen. Die Begriffe unserer Bildhauer, und zwar derjenigen, die das Alte nachzuahmen vorgeben, sind im Schönen einzeln und eingeschränkt, wenn sie zum Muster einer großen Schönheit den Kopf des Antinous wählen, welcher die Augenbrauen gesenkt hat, die ihm etwas Herbes und Melancholisches geben.

Es fällt **Bernini** ein sehr ungegründetes Urteil, wenn er die Wahl der schönsten Teile, welche Zeuxis an fünf Schönheiten zu Kroton machte, da er eine Juno daselbst zu malen hatte, für ungereimt und für erdichtet ansah, weil er sich einbildete, ein bestimmtes Teil oder Glied reime sich zu keinem andern Körper, als dem es eigen ist. Andere haben keine als individuelle Schönheiten denken können, und ihr Lehrsatz ist: die alten Statuen sind schön, weil sie der schönen Natur ähnlich sind, und die Natur wird alle Zeit schön sein, wenn sie den schönen Statuen ähnlich ist. Der vordere Satz ist wahr, aber nicht einzeln, sondern gesammelt (*collective*); der zweite Satz aber ist falsch: denn es ist schwer, ja fast unmöglich, ein Gewächs zu finden, wie der Vatikanische Apollo ist.

Der Geist vernünftig denkender Wesen hat eine eingepflanzte Neigung und Begierde, sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, und dessen wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen. Die großen Künstler der Griechen, die sich gleichsam als neue Schöpfer anzusehen hatten, ob sie gleich weniger für den Verstand als für die Sinne arbeiteten, suchten den harten Gegenstand der Materie zu überwinden, und wenn es möglich gewesen wäre, dieselbe zu begeistern: dieses edle Bestreben derselben auch in früheren Zeiten der Kunst gab Gelegenheit zu der Fabel von Pygmalions Statue. Denn durch ihre Hände wurden die Gegenstände heiliger Verehrung hervorgebracht, welche, um Ehrfurcht zu erwecken, Bilder von höheren Naturen genommen zu sein scheinen mußten. Zu diesen Bildern gaben die ersten Stifter der Religion, welches Dichter waren, die hohen Begriffe, und diese geben der Einbildung Flügel, ihr Werk über sich selbst und über das Sinnliche zu erheben. Was konnte menschlichen Begriffen von sinnlichen Gottheiten würdiger und für die Einbildung reizender sein als der Zustand einer ewigen Jugend und des Frühlings des Lebens, wovon uns selbst das Andenken in späteren Jahren fröhlich machen kann? Dieses war dem Begriffe von der Unveränderlichkeit des göttlichen

Wesens gemäß, und ein schönes jugendliches Gewächs der Gottheit erweckte Zärtlichkeit und Liebe, welche die Seele in einen süßen Traum der Entzückung versetzen können, worin die menschliche Seligkeit besteht, die in allen Religionen, gut oder übel verstanden, gesucht worden.

Unter den weiblichen Gottheiten wurde der Diana und der Pallas eine beständige Jungfernschaft beigelegt, und die andern Göttinnen sollten dieselbe, eingebüßt, wiederum erlangen können; Juno, so oft sie sich in dem Brunnen Kanathus badete. Daher sind die Brüste der Göttinnen und der Amazonen wie an jungen Mädchen, denen Lucina den Gürtel noch nicht aufgelöst hat, und welche die Frucht der Liebe noch nicht empfangen haben; ich will sagen, die Warze ist auf den Brüsten nicht sichtbar. Es sei denn, daß Göttinnen wirklich im Säugen vorgestellt würden wie Isis, welche dem Apis die Brust gibt: die Fabel aber sagt, sie habe dem Orus anstatt der Brust den Finger in den Mund gelegt, wie dieses auch auf einem geschnittenen Steine des Stoschischen Musei vorgestellt ist, und vermutlich dem oben gegebenen Begriffe zufolge. Auf einem alten Gemälde in dem Palaste Barberini, welches eine Venus in Lebensgröße vorstellen soll, sind Warzen auf ihren Brüsten, und aus eben diesem Grunde könnte es keine Venus sein.

Die geistige Natur ist zugleich in ihrem leichten Gange abgebildet, und Homerus vergleicht die Geschwindigkeit der Juno im Gehen mit dem Gedanken eines Menschen, mit welchem er durch viele entlegene Länder, die er bereist hat, durchfährt, und in einem Augenblicke sagt: „Hier bin ich gewesen, und dort war ich.“ Ein Bild hiervon ist das Laufen der Atalanta, die so schnell über den Sand hinflog, daß sie keinen Eindruck der Füße zurückließ; und so leicht scheint die Atalanta auf einem Amethyste des Stoschischen Musei. Der Schritt des Vatikanischen Apollo schwebt gleichsam, ohne die Erde mit den Fußsohlen zu berühren.

Das Götterbild als Ideal

Die Jugend der Götter hat in beiderlei Geschlecht ihre verschiedenen Stufen und Alter, in deren Vorstellung die Kunst alle ihre Schönheiten zu zeigen gesucht hat. Es ist dieselbe ein Ideal, teils von männlichen schönen Körpern, teils von der Natur schöner Verschnittenen genommen

und durch ein über die Menschheit erhabenes Gewächs erhöht: daher sagt Platon¹¹⁷, daß göttlichen Bildern nicht die wirklichen Verhältnisse, sondern welche der Einbildung die schönsten schienen, gegeben worden. Das erstere männliche Ideal hat seine verschiedenen Stufen und fängt an bei den Faunen als niedrigen Begriffen von Göttern. Die schönsten Statuen der Faune sind ein Bild reifer schöner Jugend in vollkommener Proportion, und es unterscheidet sich ihre Jugend von jungen Helden durch eine gewisse Unschuld und Einfalt: dieses war der gemeine Begriff der Griechen von diesen Gottheiten. Zuweilen aber gaben sie denselben eine ins Lachen gekehrte Miene, mit hängenden Warzen unter den Kinnbacken wie an Ziegen; und von dieser Art ist einer der schönsten Köpfe aus dem Altertume, in Absicht der Ausarbeitung, welchen der berühmte Graf **Marsigli** besaß; jetzt steht derselbe in der Villa Albani. Der schöne barberinische schlafende Faun ist kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur. Ein neuer Skribent¹¹⁸, welcher gebunden und ungebunden über die Malerei singt und spricht, muß niemals eine alte Figur eines Fauns gesehen haben und von andern übel berichtet sein, wenn er als etwas Bekanntes angibt, daß der griechische Künstler die Natur der Faune gewählt zur Abbildung einer schweren und unbehenden Proportion, und daß man sie kenne an den großen Köpfen, an den kurzen Hälsen, an den hohen Schultern, an der kleinen und engen Brust und an den dicken Schenkeln und Knien und ungestalteten Füßen. Ist es möglich, sich so niedrige und falsche Begriffe von den Künstlern des Altertums zu machen! Dieses ist eine Ketzerei in der Kunst, die sich zuerst in dem Gehirne des Verfassers erzeugt hat. Ich weiß nicht, hätte er mit dem Cotta beim Cicero sagen sollen, was ein Faun ist.

Der höchste Begriff idealischer männlicher Jugend ist sonderlich im Apollo gebildet, in welchem sich die Stärke vollkommener Jahre mit den sanften Formen des schönsten Frühlings der Jugend vereinigt findet. Diese Formen sind in ihrer jugendlichen Einheit groß und nicht wie an einem in kühlen Schatten gehenden Lieblinge, und welchen die Venus, wie Ibycus sagt, auf Rosen erzogen, sondern einem edlen und zu großen Absichten gebornen Jünglinge gemäß: daher war Apollo der schönste unter den Göttern. Auf dieser Jugend blüht die Gesundheit, und die Stärke meldet sich wie die Morgenröte zu einem schönen Tage. Ich be-

haupte aber nicht, daß alle Statuen des Apollo diese hohe Schönheit haben: denn selbst der von unseren Künstlern so hoch geschätzte und vielmals auch in Marmor kopierte Apollo in der Villa Medicis ist, wenn ich es ohne Verbrechen sagen darf, schön von Gewächs, aber in einzelnen Teilen, als an Knien und Beinen, unter dem Vorzüglichen. Hier wünschte ich eine Schönheit beschreiben zu können, dergleichen schwerlich aus menschlichem Geblüt erzeugt worden: es ist ein geflügelter Genius in der Villa Borghese, in der Größe eines wohlgemachten Jünglings. Wenn die Einbildung, mit dem einzelnen Schönen in der Natur angefüllt und mit Betrachtung der von Gott ausfließenden und zu Gott führenden Schönheit beschäftigt, sich im Schlafe die Erscheinung eines Engels bildete, dessen Angesicht von göttlichem Lichte erleuchtet wäre, mit einer Bildung, die ein Ausfluß der Quelle der höchsten Übereinstimmung schien, in solcher Gestalt stelle sich der Leser dieses schöne Bild vor. Man könnte sagen, die Natur habe diese Schönheit, mit Genehmigung Gottes, nach der Schönheit der Engel gebildet.

Die schöne Jugend im Apollo geht nachdem in andern Göttern stufenweise zu ausgeführten Jahren und ist männlicher im Mercurius und im Mars; aber nimmermehr ist es einem Künstler des Altertums eingefallen, den Mars, wie ihn der vorher getadelte Skribent haben wollte, vorzustellen, das ist, an welchem das geringste Fäserchen die Stärke, die Kühnheit und das Feuer, welches ihn erregt, ausdrücke: ein solcher Mars findet sich nicht im ganzen Altertume. Die drei schönsten Figuren desselben sind in der Villa Ludovisi in Lebensgröße, welcher sitzt und die Liebe zu den Füßen stehen hat: an demselben ist, wie in allen göttlichen Figuren, kein Nerv noch Ader sichtbar; auf einem der zwei schönen Leuchter von Marmor im Palaste Barberini und auf dem im vorigen Kapitel beschriebenen runden Werke im Campidoglio ist er stehend. Alle drei aber sind im Jünglingsalter und im ruhigen Stande und Handlung vorgestellt: als ein solcher junger Held findet er sich auf Münzen und auf geschnittenen Steinen. Wenn sich aber ein bärtiger Mars auf anderen Münzen und auf geschnittenen Steinen findet, so wäre ich fast der Meinung, daß dieser denjenigen Mars vorstelle, welchen die Griechen *Εννάλιος* nennen, der von jenem, dem oberen Mars, verschieden und dessen Gehilfe war. Hermes findet sich ebenfalls in der schönsten Jugend vorgestellt, mit Zügen,

welche den Unterschied des Geschlechts fast zweideutig lassen, wie nach der Meinung der mit ihrer Gunst willfährigen Glycera die Schönheit eines jungen Menschen sein sollte; und also ist er auf einem Carneole des Stoschischen Musei geschnitten. Mehrentheils aber wächst dessen Stirn an mit einer rundlichen feisten Völligkeit, welche den Augenknochen wölbt und gleichsam aufbläht, zu Andeutung seiner Stärke und beständigen Arbeit in Unmut, welche, wie der Dichter sagt, das Herz aufschwellt.

Die zweite Art idealischer Jugend von verschnittenen Naturen genommen ist mit der männlichen Jugend vermischt im Bacchus gebildet, und in dieser Gestalt erscheint derselbe in verschiedenem Alter bis zu einem vollkommenen Gewächs und in den schönsten Figuren allezeit mit feinen und rundlichen Gliedern und mit völligen und ausschweifenden Hüften des weiblichen Geschlechts. Die Formen sind sanft und flüssig wie mit einem gelinden Hauche geblasen, fast ohne Andeutung der Knöchel und der Knorpel an den Knien, so wie diese in der schönsten Natur eines Knaben und in Verschnittenen gebildet sind. Das Bild des Bacchus ist ein schöner Knabe, welcher die Grenzen des Frühlings des Lebens und der Jünglingschaft betritt, bei welchem die Regung der Wollust wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt und welcher wie zwischen Schlummer und Wachen, in einen entzückenden Traum halb versenkt, die Bilder desselben zu sammeln, und sich wahr zu machen anfängt: seine Züge sind voller Süßigkeit, aber die fröhliche Seele tritt nicht ganz ins Gesicht. In einigen Statuen des Apollo ist die Bildung desselben einem Bacchus sehr ähnlich, und von dieser Art ist der Apollo, welcher sich nachlässig wie an einen Baum lehnt, mit einem Schwane unter sich, im Campidoglio, und in drei ähnlichen gleich schönen Figuren in der Villa Medicis: denn in einer von diesen Gottheiten wurden zuweilen beide verehrt, und einer wurde anstatt des andern genommen. Ich kann fast nicht ohne Tränen einen verstümmelten Bacchus, welcher neun Palme hoch sein würde, in der Villa Albani, betrachten, an welchem der Kopf und die Brust, nebst den Armen, fehlen. Es ist derselbe von dem Mittel des Körpers an bis auf die Füße bekleidet oder besser zu reden, es ist sein Gewand oder Mantel bis unter die Natur herabgesunken, und dieses weitläufige und von Falten reiche Gewand ist zusammengefaßt, und dasjenige, was auf die Erde herunterhängen würde, ist über den Zweig eines

Baumes geworfen, an welchen die Figur gelehnt steht; um den Baum hat sich Efeu geschlungen und eine Schlange herumgelegt. Keine einzige Figur gibt einen so hohen Begriff von dem, was Anakreon einen Bauch des Bacchus nennt.

Die Schönheit der Gottheiten im männlichen Alter besteht in einem Inbegriffe der Stärke gesetzter Jahre und der Fröhlichkeit der Jugend, und diese besteht hier in dem Mangel der Nerven und Sehnen, welche sich in der Blüte der Jahre wenig äußern. Hierin aber liegt zugleich ein Ausdruck der göttlichen Genugsamkeit, welche die zur Nahrung unseres Körpers bestimmten Teile nicht vonnöten hat; und dieses erläutert des Epicurus Meinung von der Gestalt der Götter, denen er einen Körper, aber gleichsam einen Körper, und Blut, aber gleichsam Blut, gibt, welches Cicero dunkel und unbegreiflich gesagt findet. Das Dasein und der Mangel dieser Teile unterscheiden einen Herkules, welcher wider ungeheure und gewaltsame Menschen zu streiten hatte und noch nicht an das Ziel seiner Arbeiten gelangt war, von dem mit Feuer gereinigten und zu dem Genuß der Seligkeit des Olympus erhabenen Körper desselben; jener ist in dem Farnesischen Herkules und dieser in dem verstümmelten Sturze desselben im Belvedere vorgestellt. Hieraus offenbart sich an Statuen, die durch den Verlust des Kopfs und anderer Zeichen zweideutig sein könnten, ob dieselbe einen Gott oder einen Menschen vorstellen, und diese Betrachtung hätte lehren können, daß man eine herkulanische sitzende Statue über Lebensgröße, durch einen neuen Kopf und durch beigelegte Zeichen nicht hätte in einen Jupiter verwandeln sollen. Mit solchen Begriffen wurde die Natur vom Sinnlichen bis zum Unerschaffenen erhoben, und die Hand der Künstler brachte Geschöpfe hervor, die von der menschlichen Notdurft gereinigt waren; Figuren, welche die Menschheit in einer höheren Würdigkeit vorstellen, die Hüllen und Einkleidung bloß denkender Geister und himmlischer Kräfte zu sein scheinen.

Stufen der künstlerischen Verallgemeinerung

So wie nun die Alten stufenweise von der menschlichen Schönheit bis an die göttliche hinaufgestiegen waren, so blieb diese Staffel der Schönheit. In ihren Helden, das ist, in Menschen, denen das Altertum die

höchste Würdigkeit unserer Natur gab, näherten sie sich bis an die Grenzen der Gottheit, ohne dieselben zu überschreiten und den sehr feinen Unterschied zu vermischen. Battus auf Münzen von Cyrene würde durch einen einzigen Blick zärtlicher Lust einen Bacchus, und durch einen Zug von göttlicher Großheit einen Apollo abbilden können: Minos auf Münzen von Gnosus würde ohne einen stolzen königlichen Blick einem Jupiter voll Huld und Gnade ähnlich sehen. Die Formen bildeten sie an Helden heldenmäßig und gaben gewissen Teilen eine mehr große als natürliche Erhabenheit; in den Muskeln legten sie eine schnelle Wirkung und Regung, und in heftigen Handlungen setzten sie alle Triebfedern der Natur in Bewegung. Die Absicht hiervon war die mögliche Mannigfaltigkeit, welche sie suchten, und in derselben soll Myron alle seine Vorgänger übertroffen haben. Dieses zeigt sich auch sogar an dem sogenannten Fechter des Agasias von Ephesus in der Villa Borghese, dessen Gesicht offenbar nach der Ähnlichkeit einer bestimmten Person gebildet worden: die sägförmigen Muskeln in den Seiten sind unter anderen erhabener, rührender und elastischer als in der Natur. Noch deutlicher aber läßt sich dieses zeigen an eben diesen Muskeln am Laokoon, welcher eine durch das Ideal erhöhte Natur ist, verglichen mit diesem Teile des Körpers an vergötterten und göttlichen Figuren, wie der Herkules und Apollo im Belvedere sind. Die Regung dieser Muskeln ist am Laokoon über die Wahrheit bis zur Möglichkeit getrieben, und sie liegen wie Hügel, welche sich ineinander schließen, um die höchste Anstrengung der Kräfte im Leiden und Widerstreben auszudrücken. In dem Rumpfe des vergötterten Herkules ist in eben diesen Muskeln eine hohe idealische Form und Schönheit; aber sie sind wie das Wallen des ruhigen Meers, fließend erhaben und in einer sanften abwechselnden Schwebung. Im Apollo, dem Bilde der schönsten Gottheit, sind diese Muskeln gelinde und wie ein geschmolzen Glas in kaum sichtbare Wellen geblasen und werden mehr dem Gefühle als dem Gesichte offenbar.

Der Leser verzeihe mir, wenn ich wiederum jenem Dichter von der Malerei sein falsches Vorurteil zeigen muß. Es setzt derselbe unter den vielen ungegründeten Eigenschaften der Natur der vor ihm sogenannten Halbgötter und Helden, in Werken der alten Kunst, vom Fleische abgefallene Glieder, dürre Beine, einen kleinen Kopf, kleine Hüften, einen

kleinen Bauch, kleinliche Füße und eine hohle Fußsohle¹¹⁹, woher in der Welt sind demselben diese Erscheinungen kommen! Hätte er doch selber schreiben mögen, was er besser verstanden!

Weibliche Gottheiten

Unter den weiblichen Gottheiten sind wie an den männlichen verschiedene Alter und auch verschiedene Begriffe der Schönheit, wenigstens in den Köpfen, zu bemerken, weil nur allein die Venus ganz unbekleidet ist: diese findet sich häufiger als andere Göttinnen vorgestellt und in verschiedenem Alter. Die Mediceische Venus zu Florenz ist einer Rose gleich, die nach einer schönen Morgenröte beim Aufgang der Sonne aufbricht, und die aus dem Alter tritt, welches wie Früchte vor der völligen Reife hart und herblich ist, wie selbst ihr Busen meldet, welcher schon ausgebreiteter ist als an zarten Mädchen. Bei dem Stande derselben stelle ich mir diejenige Lais vor, die Apelles im Lieben unterrichtete, und ich bilde mir dieselbe so, wie sie sich das erstemal vor den Augen des Künstlers entkleiden müssen. Die Venus im Campidoglio, welche besser als alle anderen erhalten ist (denn es fehlen nur einige Finger, und es ist nichts an derselben gebrochen), eine andere in der Villa Albani und die Venus von **Menophantus**, nach der, welche zu Troas stand, kopiert, haben eben den Stand; diese mit dem Unterschiede, daß die rechte Hand dem Busen näher ist, von welcher der mittlere Finger das Mittel der Brüste berührte, und die linke Hand hält ein Gewand. Diese aber sind schon in einem reiferen Alter gebildet, auch größer als die mediceische. Ein Gewächs in schönen Jahren hat die Thetis in Lebensgröße in der Villa Albani, die hier in dem Alter, da sie mit Peleus vermählt wurde, erscheint. Pallas hingegen ist allezeit Jungfrau von vollendetem Wachstum und in reifem Alter; und Juno zeigt sich als eine Frau und Göttin über andere erhaben, im Gewächs sowohl als königlichem Stolze. Die Schönheit in dem Blicke der großen rundgewölbten Augen der Juno ist gebieterisch wie in einer Königin, die herrschen will, verehrt sein und Liebe erwecken muß: der schönste Kopf derselben ist kolossalisch, in der Villa Ludovisi. Pallas, ein Bild jungfräulicher Züchtigkeit, welche alle weibliche Schwäche ausgezogen, ja die Liebe selbst besiegt, hat die Augen mäßiger gewölbt und

weniger offen; ihr Haupt erhebt sich nicht stolz, und ihr Blick ist etwas gesenkt, wie in stiller Betrachtung: die schönste Figur derselben ist in der Villa Albani. Venus aber hat einen von beiden Göttinnen verschiedenen Blick, welchen sonderlich das untere in etwas erhobene Augenlid verursacht, wodurch das Liebäugelnde und das Schmachkende in den sanft geöffneten Augen gebildet wird, welches die Griechen τὸ ὕψον nennen: sie ist aber ferne von allen geilen Gebärden der Neueren, weil die Liebe als ein Beisitzer der Weisheit auch von den besten Künstlern der Alten angesehen wurde. Diana ist mit allen Reizungen ihres Geschlechts begabt, ohne sich derselben bewußt zu scheinen: denn da sie im Laufen oder Gehen vorgestellt ist, so geht ihr Blick gerade vorwärts und in die Weite über alle nahen Vorwürfe hinweg. Sie erscheint allezeit als Jungfrau wie diese, mit Haaren auf dem Wirbel gebunden oder auch lang vom Kopfe; ihr Gewächs ist daher leichter und schlanker als [das] der Juno und auch als [das] der Pallas: es würde eine verstümmelte Diana unter andern Göttinnen ebenso kenntlich sein, als sie es ist beim Homer, unter allen ihren schönen Oreaden.

Abschluß

Von den hohen Begriffen in Köpfen der Gottheiten kann alle Welt sich einen Begriff machen aus Münzen und geschnittenen Steinen oder deren Abdrücken, welche in Ländern zu haben sind, wohin niemals ein vorzügliches Werk eines griechischen Meißels gekommen ist. Kaum reicht ein Jupiter in Marmor an die Majestät desjenigen, welcher auf Münzen Königs Phillippus, Ptolemäus des Ersten und des Pyrrhus zu Thasus geprägt ist: der Kopf der Proserpina auf zwei verschiedenen silbernen Münzen des Königlichen farnesischen Musei zu Neapel übersteigt alle Einbildung. Die Bildung der Götter war unter allen griechischen Künstlern so allgemein bestimmt, daß dieselbe scheint durch ein Gesetz vorgeschrieben zu sein: ein Kopf eines Jupiters auf Münzen in Ionien oder von dorisches Griechen geprägt, ist einem Jupiter auf sizilianischen Münzen vollkommen ähnlich; der Kopf des Apollo, des Mercurius, des Bacchus und eines **Liber Pater**, eines jugendlichen und alten Herkules sind auf Münzen und Steinen sowohl als an Statuen nach einer und eben derselben

Idee. Das Gesetz waren die schönsten Bilder der Götter, von den größten Künstlern hervorgebracht, die ihnen durch besondere Erscheinungen geöffnet zu sein geglaubt wurden, so wie sich Parrhasius rühmte, daß ihm Bacchus erschienen sei in der Gestalt, in welcher er ihn gemalt. Der Jupiter des Phidias, die Juno des Polycletus, eine Venus des Alkamenes und nachher des Praxiteles werden allen ihren Nachfolgern die würdigsten Urbilder gewesen und in dieser Gestalt von allen Griechen angenommen und verehrt worden sein. Unterdessen kann die höchste Schönheit, wie Cotta beim Cicero sagt, auch den Göttern nicht in gleichem Grade gegeben werden, und in dem allervollkommensten Gemälde von viel Figuren sind nicht lauter Schönheiten zu bilden, so wenig, als in einem Trauerspiele alle Personen Helden sein können.

Über den Ausdruck in der Kunst

Nach der Betrachtung über die Bildung der Schönheit ist zum zweiten von dem Ausdrücke zu reden. **Der Ausdruck** ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele und unseres Körpers und der Leidenschaft sowohl als der Handlungen. In beiden Zuständen verändern sich die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachteiliger ist dieselbe der Schönheit. Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit sowie dem Meere der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, daß die schönsten Menschen von stillem, gesitteten Wesen sind. Es kann auch der Begriff einer hohen Schönheit nicht anders erzeugt werden als in einer stillen und von allen einzelnen Bildungen abgerufenen Betrachtung der Seele. In solcher Stille bildet uns der große Dichter den Vater der Götter ¹²⁰, welcher allein durch das Winken seiner Augenbrauen und durch das Schütteln seiner Haare den Himmel bewegte; und so ungerührt von Empfindungen sind die meisten Bilder der Götter; daher die hohe Schönheit dem angeführten Genius in der Villa Borghese nur in diesem Zustande zu geben war. Da aber im Handeln und Wirken die höchste Gleichgültigkeit nicht stattfindet und göttliche Figuren menschlich vorzustellen sind, so konnte auch in diesen der erhabenste Begriff der Schönheit nicht beständig gesucht

und erhalten werden. Aber der Ausdruck wurde derselben gleichsam zugewägt, und die Schönheit war bei den alten Künstlern die Zunge an der Waage des Ausdrucks, und als die vornehmste Absicht derselben, wie das Zimbal in einer Musik, welche alle anderen Instrumente, die jene zu über-täuben scheinen, regiert.

Der Vatikanische Apollo sollte diese Gottheit vorstellen, in Unmut über den Drachen Python, welchen er mit seinem Pfeile erlegte, und zugleich in Verachtung dieses für einen Gott geringen Sieges. Der weise Künstler, welcher den schönsten der Götter bilden wollte, setzte nur den Zorn in die Nase, wo der Sitz derselben nach den alten Dichtern ist, die Verachtung auf die Lippen: diese hat er ausgedrückt durch die hinaufgezogene Unterlippe, wodurch sich zugleich das Kinn erhebt, und jener äußert sich in den aufgeblähten Nüstern der Nase.

Unterordnung des Psychischen unter das abstrakte Schöne

Stand und Handlung sind allezeit der Würdigkeit der Götter gemäß, und man findet keine Gottheit, als etwa den Bacchus und einen geflügelten Genius in der Villa Albani, mit übereinander geschlagenen Beinen stehen, welcher Stand bei jenem ein Ausdruck der Weichlichkeit ist. Ich glaube also nicht, daß diejenige Statue zu Elis, welche mit übereinander geschlagenen Beinen stand und sich mit beiden Händen an einen Speiß lehnte, einen Neptunus vorgestellt, wie man den Pausanias glauben machte. Ein Mercurius in Lebensgröße von Erz im Palaste Farnese steht also; man muß aber auch wissen, daß es ein Werk neuerer Zeiten ist. Die Faune, unter welchen zwei der schönsten im Palaste Ruspoli sind, haben den einen Fuß ungelehrt und gleichsam bäurisch hinter den andern gesetzt, zur Andeutung ihrer Natur; und ebenso steht der junge Apollo **Sauroktonus** zweimal von Marmor in der Villa Borghese und von Erz in der Villa Albani; dieser stellt ihn vermutlich vor, wie er bei dem Könige Admetus als Hirt diente.

Mit eben dieser Weisheit verfahren die alten Künstler in Vorstellungen der Figuren aus der Heldenzeit, und bloß menschlicher Leidenschaften, die allezeit der Fassung eines weisen Mannes gemäß sind, welcher die

Aufwallung der Leidenschaften unterdrückt und von dem Feuer nur die Funken sehen läßt; das Verborgene in ihm sucht, der ihn verehrt oder entdecken will, zu erforschen. Eben dieser Fassung ist auch dessen Rede gemäß; daher Homerus die Worte des Ulysses mit Schneeflocken vergleicht, welche häufig, aber sanft auf die Erde fallen.

In Vorstellung der Helden ist dem Künstler weniger als dem Dichter erlaubt: dieser kann sie malen nach ihren Zeiten, wo die Leidenschaften nicht durch die Regierung oder durch den gekünstelten Wohlstand des Lebens geschwächt waren, weil die angedichteten Eigenschaften zum Alter und zum Stande des Menschen, zur Figur desselben aber kein notwendiges Verhältnis haben. Jener aber, da er das Schönste in den schönsten Bildungen wählen muß, ist auf einen gewissen Grad des Ausdrucks der Leidenschaften eingeschränkt, die der Bildung nicht nachteilig werden soll.

Von dieser Betrachtung kann man sich in zweien der schönsten Werke des Altertums überzeugen, von welchen das eine ein Bild der Todesfurcht, das andere des höchsten Leidens und Schmerzes ist. Die Töchter der Niobe, auf welche Diana ihre tödlichen Pfeile gerichtet, sind in dieser unbeschreiblichen Angst mit übertäubter und erstarrter Empfindung vorgestellt, wenn der gegenwärtige Tod der Seele alles Vermögen zu denken nimmt; und von solcher entseelten Angst gibt die Fabel ein Bild durch die Verwandlung der Niobe in einen Felsen: daher führte Äschylus die Niobe stillschweigend auf in seinem Trauerspiele. Ein solcher Zustand, wo Empfindung und Überlegung aufhört, und welcher der Gleichgültigkeit ähnlich ist, verändert keine Züge der Gestalt und der Bildung, und der große Künstler konnte hier die höchste Schönheit bilden, so wie er sie gebildet hat: denn Niobe und ihre Töchter sind und bleiben die höchsten Ideen derselben. Laokoon ist ein Bild des empfindlichsten Schmerzes, welcher hier in allen Muskeln, Nerven und Adern wirkt; das Geblüt ist in höchster Wallung durch den tödlichen Biß der Schlangen, und alle Teile des Körpers sind leidend und angestrengt ausgedrückt, wodurch der Künstler alle Triebfedern der Natur sichtbar gemacht und seine hohe Wissenschaft und Kunst gezeigt hat. In Vorstellung dieses äußersten Leidens aber erscheint der geprüfte Geist eines großen Mannes, der mit der Not ringt und den Ausbruch der Empfindung einhalten und unterdrücken

will, wie ich in Beschreibung dieser Statue im zweiten Teile dem Leser habe suchen vor Augen zu stellen. Auch den Philoktetes,

Quod ejulatu, questu, gemitu, fremitibus
Resonando multum, flebiles voces refert,
(Ennius ap. Cic. de Fiu. L. 2. c. 29.)

[Der von dein Geheul, dem Jammer, Wehruf, Angstgeschrei Dumpf widerhallend, Klagetöne hören läßt (Übersetzer: Joh. Gustav Droysen)]

werden die weisen Künstler mehr nach den Grundsätzen der Weisheit als nach dem Bilde der Dichter vorgestellt haben. Der rasende Ajax des berühmten Malers Temomachus war nicht im Schlachten der Widder vorgestellt, die er für Heerführer der Griechen ansah, sondern nach geschehener Tat, und da er zu sich selbst kam und voller Verzweiflung und niedergeschlagen sitzend sein Vergehen überdachte; und so ist er auf dem trojanischen Marmor im Campidoglio gebildet. Die Kinder der Medea in dem Gemälde gedachten Künstlers lächelten unter dem Dolche ihrer Mutter, deren Wut mit Mitleiden über ihre Unschuld vermischt war.

Berühmte Männer und regierende Personen sind in einer würdigen Fassung vorgestellt, und wie dieselben vor den Augen aller Welt erscheinen würden; die Statuen römischer Kaiserinnen gleichen Heldinnen, entfernt von aller gekünstelten Artigkeit in Gebärden, Stand und Handlungen: wir sehen in ihnen gleichsam die sichtliche Weisheit, welche Platon für keinen Vorwurf der Sinne hält. So wie die zwei berühmten Schulen der alten Weltweisen in einem der Natur gemäßen Leben, die Stoiker, in dem Wohlstande das höchste Gut setzten, so war auch hier ihrer Künstler Beobachtung auf die Wirkung der sich selbst gelassenen Natur und auf die Wohlanständigkeit gerichtet.

Polemisches

Die Weisheit der alten Künstler im Ausdrücke zeigt sich in mehrerem Lichte durch das Gegenteil in den Werken des größten Theils der Künstler neuerer Zeiten, welche nicht Viel mit Wenigem, sondern Wenig mit Viel angedeutet haben. Ihre Figuren sind in Handlungen wie die Comici

auf den Schauplätzen der Alten, welche, um sich bei hellem Tage auch dem geringsten Pöbel an dem äußersten Ende verständlich zu machen, die Wahrheit über ihre Grenzen aufblähen müssen; und der Ausdruck des Gesichts gleicht den Masken der Alten, die aus eben dem Grunde ungestaltet waren. Dieser übertriebene Ausdruck wird selbst in einer Schrift, die in den Händen junger Anfänger in der Kunst ist, gelehrt, nämlich in Charles Le Bruns Abhandlung von den Leidenschaften. In den Zeichnungen zu denselben ist nicht allein der äußerste Grad der Leidenschaften in die Gesichter gelegt, sondern in etlichen sind dieselben bis zur Raserei vorgestellt. Man glaubt, den Ausdruck zu lehren auf die Art, wie Diogenes lebte; ich mache es, sagte er, wie die Musici, welche, um in den rechten Ton zu kommen, im Anstimmen hoch angeben. Aber da die feurige Jugend geneigter ist, die äußersten Enden als das Mittel zu ergreifen, so wird sie auf diesem Wege schwerlich in den wahren Ton kommen, da es schwer ist, dieselbe darin zu erhalten.

Über die Proportion

Nach der allgemeinen Betrachtung der Schönheit ist zum ersten von der Proportion und zum zweiten von der Schönheit einzelner Teile des menschlichen Körpers zu reden. Der Bau des menschlichen Körpers besteht aus der dritten als der ersten ungleichen Zahl, welches die erste Verhältniszahl ist: denn sie enthält die erste gerade Zahl und eine andere in sich, welche beide miteinander verbindet. Zwei Dinge können, wie Platon sagt, ohne ein drittes nicht bestehen ¹²¹: das beste Band ist dasjenige, welches sich selbst und das verbundene auf das beste zu eins macht, so daß sich das erste zu dem zweiten verhält, wie dieses zu dem mittlern. Daher ist in dieser Zahl Anfang, Mittel und Ende, und durch die Zahl drei sind, wie die Pythagoräer lehren, alle Dinge bestimmt.

Der Körper sowohl als die vornehmsten Glieder haben drei Teile: an jedem sind es der Leib, die Schenkel und die Beine; das Unterteil sind die Schenkel, die Beine und Füße; und so verhält es sich mit den Armen, Händen und Füßen. Eben dieses ließe sich von einigen anderen Teilen, welche nicht so deutlich aus dreien zusammengesetzt sind, zeigen. Das Verhältnis unter diesen drei Teilen ist im ganzen wie in dessen Teilen,

und es wird sich an wohlgebauten Menschen der Leib, nebst dem Kopfe zu den Schenkeln und Beinen mit den Füßen verhalten, wie sich die Schenkel zu den Beinen und Füßen und wie sich der obere Arm zu dem Ellenbogen und zu der Hand verhält, Ebenso hat das Gesicht drei Teile, nämlich dreimal die Länge der Nase; aber der Kopf hat nicht vier Nasen, wie einige sehr irrig lehren wollen. Der obere Teil des Kopfs, nämlich die Höhe von dem Haarwuchse an bis auf den Wirbel, senkrecht genommen, hat nur drei Vierteile von der Länge der Nase, das ist, es verhält sich dieses Teil zu der Nase wie neun zu zwölf.

Es ist glaublich, daß die griechischen Künstler nach Art der ägyptischen so wie die größeren Verhältnisse, also auch die kleineren, durch genau bestimmte Regeln festgesetzt gehabt, und daß in jedem Alter und Stande die Maße der Längen sowohl als der Breiten, wie die Umkreise genau bestimmt gewesen, welches alles in den Schriften der alten Künstler, die von der Symmetrie handelten, wird gelehrt worden sein. Diese genaue Bestimmung ist zugleich der Grund von dem ähnlichen Systema der Kunst, welches sich auch in den mittelmäßigen Figuren der Alten findet. Denn ungeachtet der Verschiedenheit in der Art der Ausarbeitung, welche auch die Alten bereits in den Werken des Myron, des Polycletus und des Lysippus bemerkt haben, scheinen die alten Werke dennoch wie von einer Schule gearbeitet zu sein. Und so wie in verschiedenen Violinspielern, die unter einem Meister gelernt haben, dieser in jedem von jenen durch Kunstverständige würde erkannt werden, ebenso sieht man in der Zeichnung der alten Bildhauer von dem größten bis auf die geringeren eben dieselben allgemeinen Grundsätze. Finden sich aber zuweilen Abweichungen in dem Verhältnisse, wie an einem kleinen schönen Torso einer nackten weiblichen Figur bei dem Bildhauer **Cavaceppi** in Rom, an welcher der Leib vom Nabel bis an die Scham ungewöhnlich lang ist, so ist zu vermuten, daß diese Figur nach der Natur gearbeitet worden, wo dieses Teil so beschaffen gewesen sein würde. Ich will aber auf diese Art die wirklichen Vergehungen nicht bemänteln: denn wenn das Ohr nicht mit der Nase gleichsteht, wie es sein sollte, sondern ist wie an einem Brustbilde eines indischen Bacchus des Herrn Kardinal Alexander Albani so ist dieses ein Fehler, welcher nicht zu entschuldigen ist.

Erarbeitung von Normen

Die Regeln der Proportion, so wie sie in der Kunst von dem Verhältnisse des menschlichen Körpers genommen worden, sind wahrscheinlich von den Bildhauern zuerst bestimmt und nachher auch Regeln in der Baukunst geworden. Der Fuß war bei den Alten die Regel in allen großen Ausmessungen, und die Bildhauer setzten nach der Länge desselben das Maß ihrer Statuen und gaben denselben sechs Längen des Fußes, wie Vitruvius bezeugt¹²²; denn der Fuß hat ein bestimmteres Maß als der Kopf oder das Gesicht, wonach die neueren Maler und Bildhauer insgemein rechnen. Pythagoras¹²³ gab daher die Länge des Herkules an nach dem Maße des Fußes, mit welchem er das Olympische Stadium zu Elis ausgemessen. Hieraus aber ist mit dem **Lomazzo**¹²⁴ auf keine Weise zu schließen, daß der Fuß desselben das siebente Teil seiner Länge gehalten; und was eben dieser Skribent gleichsam als Augenzeuge versichert von den bestimmten Proportionen der alten Künstler an verschiedenen Gottheiten, wie zehn Gesichter für eine Venus, neun Gesichter für eine Juno, acht Gesichter für einen Neptunus und sieben für einen Herkules, ist mit Zuversicht auf guten Glauben der Leser hingeschrieben und ist erdichtet und falsch.

Dieses Verhältniß des Fußes zu dem Körper, welches einem Gelehrten seltsam und unbegreiflich scheint und von **Perrault** platterdings verworfen wird¹²⁵, gründet sich auf die Erfahrung in der Natur auch in schlanken Gewächsen, und dieses Verhältniß findet nicht allein an ägyptischen Figuren, nach genauer Ausmessung derselben, sondern auch an den griechischen, wie sich an den meisten Statuen zeigen würde, wenn sich die Füße an denselben erhalten hätten. Man kann sich davon überzeugen an göttlichen Figuren, an deren Länge man einige Teile über das natürliche Maß hat anwachsen lassen; am Apollo, welcher etwas über sieben Köpfe hoch ist, hat der stehende Fuß drei Zoll eines römischen Palms mehr in der Länge als der Kopf; und eben dieses Verhältniß hat **Albrecht Dürer** seinen Figuren von acht Köpfen gegeben, an welchen der Fuß der sechste Teil ihrer Höhe ist. Das Gewächs der Mediceischen Venus ist ungemein schlank, und ungeachtet der Kopf sehr klein ist, hält dennoch die Länge derselben nicht mehr als sieben Köpfe und einen halben: der

Fuß derselben ist einen Palm und einen halben Zoll lang, und die ganze Höhe der Figur beträgt sechs und einen halben Palm.

Es lehren unsere Künstler insgemein ihre Schüler bemerken, daß die alten Bildhauer, sonderlich in göttlichen Figuren, das Teil des Leibes von der Herzgrube bis an den Nabel, welches gewöhnlich nur eine Gesichtslänge, wie sie sagen, hält, um einen halben Teil des Gesichts länger gehalten, als es sich in der Natur findet. Dieses aber ist ebenfalls irrig: denn wer die Natur an schönen schlanken Menschen zu sehen Gelegenheit hat, wird besagtes Teil wie an den Statuen finden.

Eine umständliche Anzeige der Verhältnisse des menschlichen Körpers würde das leichteste in dieser Abhandlung von der griechischen Zeichnung des Nackenden gewesen sein, aber es würde diese bloße Theorie ohne praktische Anführung hier ebensowenig unterrichtend werden als in anderen Schriften, wo man sich weitläufig, auch ohne Figuren beizufügen, hineingelassen hat. Es ist auch aus den Versuchen, die Verhältnisse des Körpers unter die Regeln der allgemeinen Harmonie und der Musik zu bringen, wenig Erleuchtung zu hoffen für Zeichner und für diejenigen, welche die Kenntnis des Schönen suchen: die arithmetische Untersuchung würde hier weniger als die Schule des Fechtbodens in einer Feldschlacht helfen.

Die Proportionen des Gesichts

Um aber dieses Stück von der Proportion für Anfänger im Zeichnen nicht ohne praktischen Unterricht zu lassen, will ich wenigstens die Verhältnisse des Gesichts von den schönsten Köpfen der Alten und zugleich von der schönen Natur genommen, anzeigen, als eine untrügliche Regel im Prüfen und im Arbeiten. Dieses ist die Regel, welche mein Freund, Herr **Anton Raphael Mengs**, der größte Lehrer in seiner Kunst, richtiger und genauer als bisher geschehen bestimmt hat, und er ist vermutlich auf die wahre Spur der Alten gekommen. Man zieht eine senkrechte Linie, welche in fünf Abschnitte geteilt wird: das fünfte Teil bleibt für die Haare; das übrige von der Linie wird wiederum in drei gleiche Stücke geteilt. Durch die erste Abteilung von diesen dreien wird eine Horizontallinie gezogen, welche mit der senkrechten Linie ein Kreuz macht; jene muß

zwei Teile von den drei Teilen der Länge des Gesichts in der Breite haben. Von den äußersten Punkten dieser Linie werden bis zum äußersten Punkt des obigen fünften Teils krumme Linien gezogen, welche von der eiförmigen Gestalt des Gesichts das spitze Ende desselben bilden. Eines von den drei Teilen der Länge des Gesichts wird in zwölf Teile geteilt: drei von diesen Teilen oder das vierte Teil des Drittels des Gesichts wird auf beide Seiten des Punktes getragen, wo sich beide Linien durchschneiden, und beide Teile zeigen den Raum zwischen beiden Augen an. Eben dieses Teil wird auf beide äußere Enden dieser Horizontallinie getragen, und alsdann bleiben zwei von diesen Teilen zwischen dem Teil auf dem äußeren Ende der Linien und zwischen dem Teil auf dem Punkte des Durchschnitte der Linien, und diese zwei Teile geben die Länge eines Auges an; wiederum ein Teil ist für die Höhe der Augen. Eben das Maß ist von der Spitze der Nase bis zu dem Schnitt des Mundes und von diesem bis an den Einbug des Kinns und von da bis an die Spitze des Kinns: die Breite der Nase bis an die Lappen der Nüstern hält eben ein solches Teil; die Länge des Mundes aber zwei Teile, und diese ist also gleich der Länge der Augen und der Höhe des Kinns bis zur Öffnung des Mundes. Nimmt man die Hälfte des Gesichts bis zu den Haaren, so findet sich die Länge von dem Kinne an bis zu der Halsgrube. Dieser Weg zu zeichnen kann, glaube ich, ohne Figur deutlich sein, und wer ihm folgt, kann in der wahren und schönen Proportion des Gesichts nicht fehlen.

Von der Schönheit einzelner Teile des menschlichen Körpers

Was endlich die Schönheit einzelner Teile des menschlichen Körpers betrifft, so ist hier die Natur der beste Lehrer: denn im einzelnen ist dieselbe über die Kunst, so wie diese im ganzen sich über jene erheben kann. Dieses geht vornehmlich auf die Bildhauerei, welche unfähig ist, das Leben zu erreichen in denjenigen Teilen, wo die Malerei imstande ist, demselben sehr nahe zu kommen. Da aber einige vollkommen gebildete Teile als ein sanftes Profil in den größten Städten kaum einigemal gefunden werden, so müssen wir auch aus dieser Ursache (von dem Nacken-

den nicht zu reden) einige Teile an den Bildnissen der Alten betrachten. Die Beschreibung des Einzelnen aber ist in allen Dingen, also auch hier, schwer.

Das Profil

In der Bildung des Gesichts ist das sogenannte griechische Profil die vornehmste Eigenschaft einer hohen Schönheit. Dieses Profil ist eine fast gerade oder sanft gesenkte Linie, welche die Stirn mit der Nase an jugendlichen, sonderlich weiblichen Köpfen, beschreibt. Die Natur bildet dasselbe weniger unter einem rauhen als sanften Himmel, aber wo es sich findet, kann die Form des Gesichts schön sein: denn durch das Gerade und Völlige wird die Großheit gebildet, und durch sanft gesenkte Formen das Zärtliche. Daß in diesem Profile eine Ursache der Schönheit liege, beweist dessen Gegenteil: denn je stärker der Einbug der Nase ist, je mehr weicht jenes ab von der schönen Form; und wenn sich an einem Gesichte, welches man von der Seite sieht, ein schlechtes Profil zeigt, kann man ersparen, sich nach demselben, etwas Schönes zu finden, umzusehen. Daß es aber in Werken der Kunst keine Form ist, welche ohne Grund aus den geraden Linien des ältesten Stils geblieben ist, beweist die starkgesenkte Nase an ägyptischen Figuren, bei allen geraden Umrissen derselben. Das, was die alten Skribenten eine **viereckige Nase** nennen, ist vermutlich nicht dasjenige, was **Junius** von einer völligen Nase auslegt¹²⁶, als welches keinen Begriff gibt, sondern es wird dieses Wort vom besagten wenig gesenkten Profile zu verstehen sein. Man könnte eine andere Auslegung des Worts **viereckig** geben, und eine Nase verstehen, deren Fläche breit, und mit scharfen Ecken gearbeitet ist, wie die Giustinianische Pallas und die sogenannte Vestale in eben diesem Palaste haben; aber diese Form findet sich nur an Statuen des ältesten Stils, wie diese sind, und an diesen allein.

Die Augen

Die Schönheit der Augenbrauen besteht in einem dünnen Faden von Härchen, wie sich dieselbe in der schönsten Natur also findet, welches in den schönsten Köpfen in der Kunst die fast schneidende Schärfe derselben

vorstellt: bei den Griechen hießen dieselben Augenbrauen der Grazien. Wenn sie aber sehr gewölbt waren, wurden sie mit einem gespannten Bogen oder mit Schnecken verglichen und sind niemals für schön gehalten worden.

Eine von den Schönheiten der Augen ist die Größe, so wie ein großes Licht schöner als ein kleines ist; die Größe aber ist dem Augenknochen oder dessen Kasten gemäß und äußert sich in dem Schnitte und in der Öffnung der Augenlider, von denen das obere gegen den inneren Winkel einen rundem Bogen als das untere an schönen Augen beschreibt; doch sind nicht alle großen Augen schön, und niemals die hervorliegenden. An Löwen, wenigstens an den ägyptischen von Basalt, in Rom, beschreibt die Öffnung des obern Augenlids einen völligen halben Zirkel. Die Augen formen an Köpfen, im Profil gestellt, auf erhobenen Arbeiten, sonderlich auf den schönsten Münzen, einen Winkel, dessen Öffnung gegen die Nase steht; in solcher Richtung der Köpfe fällt der Winkel der Augen gegen die Nase tief, und der Kontur des Auges endigt sich auf der Höhe seines Bogens oder Wölbung, das ist, der Augapfel selbst steht im Profil. Diese gleichsam abgeschnittene Öffnung der Augen gibt den Köpfen eine Großheit und einen offenen und erhabenen Blick, dessen Licht zugleich auf Münzen durch einen erhabenen Punkt auf dem Augapfel sichtbar gemacht ist.

Die Augen liegen an idealischen Köpfen alle Zeit tiefer als insgemein in der Natur, und der Augenknochen scheint dadurch erhabener. Tiefliegende Augen sind zwar keine Eigenschaft der Schönheit und machen keine sehr offene Miene; aber hier konnte die Kunst der Natur nicht alle Zeit folgen, sondern sie blieb bei den Begriffen der Großheit des hohen Stils. Denn an großen Figuren, welche mehr als die kleineren entfernt von dem Gesichte standen, würden das Auge und die Augenbrauen in der Ferne wenig scheinbar gewesen sein, da der Augapfel nicht wie in der Malerei bezeichnet, sondern mehrenteils ganz glatt ist, wenn derselbe wie in der Natur erhaben gelegen, und wenn der Augenknochen eben dadurch nicht erhaben gewesen. Auf diesem Wege brachte man an diesem Teile des Gesichts mehr Licht und Schatten hervor, wodurch das Auge, welches sonst wie ohne Bedeutung und gleichsam erstorben gewesen wäre, lebhafter und wirksamer gemacht wurde. Dieses würde auch die Königin

Elisabeth von England, welche durchaus ohne Schatten gemalt sein wollte, zugestanden haben. Die Kunst, welche sich hier mit Grund über die Natur erhob, machte aus dieser Bildung eine fast allgemeine Regel, auch im kleinen: denn man sieht an Köpfen auf Münzen aus den besten Zeiten die Augen ebenso tief liegen, und der Augenknochen ist auf denselben erhabener als in spätern Zeiten; man betrachte die Münzen Alexanders des Großen und seiner Nachfolger. In Metall deutete man gewisse Dinge an, welche in dem Flore der Kunst in Marmor übergegangen wurden; das Licht z. E., wie es die Künstler nennen, oder der Stern, findet sich schon vor den Zeiten des Phidias auf Münzen, an den Köpfen des Gero und des Hiero, durch einen erhabenen Punkt angezeigt. Dieses Licht aber wurde in Marmor, soviel wir wissen, allererst den Köpfen in dem ersten Jahrhunderte der Kaiser gegeben, und es sind nur wenige, welche dasselbe haben; einer von denselben ist der Kopf des Marcellus, Enkels des Augustus, im Campidoglio. Viele Köpfe in Erz haben ausgehöhlte und von anderer Materie eingesetzte Augen: die Pallas des Phidias, deren Kopf von Elfenbein war, hatte den Stern im Auge von Stein.

Stirn, Mund und Kinn

Eine schöne Stirn soll nach den Anzeigen einiger alten Skribenten kurz sein, und gleichwohl ist eine freie große Stirn nicht so häßlich, sondern vielmehr das Gegenteil. Die Erklärung dieses scheinbaren Widerspruchs ist leicht zu geben: kurz soll sie sein an der Jugend, wie sie ist in der Blüte der Jahre, ehe der kurze Haarwuchs auf der Stirn ausgeht und dieselbe bloß läßt. Es würde also wider die Eigenschaft der Jugend sein, ihr eine freie hohe Stirn zu geben, welche aber dem männlichen Alter eigen ist.

Das Maß des Mundes ist, wie angezeigt worden, gleich der Öffnung der Nase; ist der Schnitt desselben länger, so würde es wider das Verhältniß des Ovals sein, worin die in demselben enthaltenen Teile in eben der Abweichung gegen das Kinn zu gehen müssen, in welcher das Oval selbst sich zuschließt. Die Lippen sollen nötig sein, um mehr schöne Röte zu zeigen, und die untere Lippe völliger als die obere, wodurch zugleich

unter derselben in dem Kinne die eingedrückte Rundung, eine Bildung der Mannigfaltigkeit, entsteht.

Das Kinn wurde nicht durch Grübchen unterbrochen; denn dessen Schönheit besteht in der rundlichen Völligkeit seiner gewölbten Form, und da das Grübchen nur einzeln in der Natur und etwas Zufälliges ist, so ist es von griechischen Künstlern nicht, wie von neuern Skribenten¹²⁷, als eine Eigenschaft der allgemeinen und reinen Schönheit geachtet worden. Daher findet sich das Grübchen nicht an der Niobe und an ihren Töchtern, noch an der Albanischen Pallas, den Bildern der höchsten weiblichen Schönheit, und weder Apollo im Belvedere noch Bacchus in der Villa Medici, haben es, noch was sonst von schönen idealischen Figuren ist. Die Venus in Florenz hat es, als einen besonderen Liebreiz, nicht als etwas zur schönen Form Gehöriges. Varro nennt diese Grübchen einen Eindruck des Fingers der Liebe¹²⁸.

Hände und Füße

Die Schönheit der Form der übrigen Teile wurde ebenso allgemein bestimmt; die äußersten Teile, Hände und Füße sowohl als die Flächen. Es scheint Plutarchus, wie überhaupt also auch hier, sich sehr wenig auf die Kunst verstanden zu haben, wenn er vorgibt, daß die alten Meister nur auf das Gesicht aufmerksam gewesen und über die andern Teile des Körpers überhin gegangen. Die äußersten Teile sind nicht schwerer in der Moral, wo die äußerste Tugend mit dem Laster grenzt, als in der Kunst, wo sich in denselben das Verständnis des Schönen des Künstlers zeigt. Aber die Zeit und die Wut der Menschen hat uns von schönen Füßen wenige, von schönen Händen in Marmor keine einzige übriggelassen. Diese sind an der Mediceischen Venus völlig neu, woraus das ungelehrte Urteil derjenigen erhellt, die in den Händen, welche sie für alt angesehen, Fehler gefunden. Eben diese Beschaffenheit hat es mit den Armen unter dem Ellenbogen des Apollo in Belvedere.

Die Schönheit einer jugendlichen Hand besteht in einer sehr mäßigen Völligkeit, mit kaum merklich gesenkten Spuren, nach Art sanfter Beschattungen, über die Knöchel der Finger, wo auf völligen Händen Grübchen sind. Die Finger sind mit einer lieblichen Verjüngung wie wohl-

gestaltete Säulen gezogen und in der Kunst ohne Anzeige der Gelenke der Glieder; das äußerste Glied ist nicht wie bei den neuern Künstlern vorn übergebogen.

Ein schöner Fuß war mehr sichtbar als bei uns, und je weniger derselbe gepreßt war, desto wohlgebildeter war dessen Form, welche bei den Alten genau beobachtet wurde; wie aus den besonderen Bemerkungen der alten Weisen über die Füße und aus ihren Schlüssen auf die Gemütsneigung erhellt. Es werden daher in Beschreibungen schöner Personen, wie der Polyxena und der Aspasia, auch ihre schönen Füße angeführt, und die schlechten Füße Kaisers Domitianus sind auch in der Geschichte bemerkt. Die Nägel sind an den Füßen der Alten platter als an neuem Statuen.

Brust, Leib, Knie

Eine prächtig gewölbte Erhabenheit der Brust wurde an männlichen Figuren für eine allgemeine Eigenschaft der Schönheit gehalten, und mit solcher Brust bildet sich [Homer,] der Vater der Dichter, den Neptunus, und nach demselben den Agamemnon; so wünschte Anakreon dieselbe an dem Bilde dessen, den er liebte, zu sehen. Die Brust oder der Busen weiblicher Figuren ist niemals überflüssig begabt: denn überhaupt wurde die Schönheit in dem mäßigen Wachstume der Brüste gesetzt, und man gebrauchte einen Stein aus der Insel Naxos, welcher fein geschabt und aufgelegt, den aufschwellenden Wachstum derselben verhindern sollte. Eine jungfräuliche Brust wird von Dichtern mit unreifen Trauben verglichen, und an einigen Figuren der Venus unter Lebensgröße sind die Brüste gedrunken und Hügeln ähnlich, die sich zuspitzen, welches für die schönste Form derselben scheint gehalten worden zu sein.

Der Unterleib ist auch an männlichen Figuren, wie derselbe an einem Menschen nach einem süßen Schlaf und nach einer gesunden Verdauung sein würde, das ist ohne Bauch, und so wie ihn die Naturkündiger zum Zeichen eines langen Lebens setzen. Der Nabel ist nachdrücklich vertieft, sonderlich an weiblichen Figuren, an welchen er in einen Bogen und zuweilen in einen kleinen halben Zirkel gezogen ist, der theils niederwärts, theils aufwärts geht, und es findet sich dieses Teil an einigen Figuren

schöner als an der Mediceischen Venus gearbeitet, an welcher der Nabel ungewöhnlich tief und groß ist.

Auch die Teile der Scham haben ihre besondere Schönheit; unter den Hoden ist alle Zeit der linke größer, wie es sich in der Natur findet: so wie man bemerkt hat, daß das linke Auge schärfer sieht als das rechte.

Die Knie sind an den jugendlichen Figuren nach der Wahrheit der schönen Natur gebildet, welche dieselben nicht mit sichtbaren Knorpeln zergliedert, sondern sanft und einfach platt gewölbt und ohne Regung der Muskeln zeigt.

Ergänzende Hinweise

Dem Leser und dem Untersucher der Schönheit überlasse ich, die Münze umzukehren, und besondere Betrachtung zu machen über die Teile, welche der Maler dem Anakreon an seinem Geliebten nicht vorstellen konnte.

Der Inbegriff aller beschriebenen Schönheiten in den Figuren der Alten findet sich in den unsterblichen Werken Herrn **Anton Raphael Mengs**, ersten Hofmalers der Könige von Spanien und von Polen, des größten Künstlers seiner und vielleicht auch der folgenden Zeit. Er ist also ein Phönix gleichsam aus der Asche des ersten Raffael erweckt worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren und den höchsten Flug menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen. Nachdem die deutsche Nation stolz sein konnte über einen Mann, der zu unserer Väter Zeiten die Weisen erleuchtet und Samen von allgemeiner Wissenschaft unter allen Völkern ausgestreut, so fehlte noch an dem Ruhme der Deutschen, einen Wiederhersteller der Kunst aus ihrer Mitte aufzuzeigen, und den deutschen Raffael in Rom selbst, dem Sitze der Künste, dafür erkannt und bewundert zu sehen.

Schlußfolgerungen für den Kunstbetrachter und Kritiker

Ich füge dieser Betrachtung über die Schönheit eine Erinnerung bei, welche jungen Anfängern und Reisenden die erste und vornehmste Lehre

in Betrachtung griechischer Figuren sein kann. Suche nicht die Mängel und Unvollkommenheiten in Werken der Kunst zu entdecken, bevor du das Schöne erkennen und finden gelernt. Diese Erinnerung gründet sich auf eine tägliche Erfahrung, und den meisten, weil sie den Zensor machen wollen, ehe sie Schüler zu werden angefangen, ist das Schöne unerkannt geblieben: denn sie machen es wie die Schulknaben, die alle Witz genug haben, die Schwäche des Lehrmeisters zu entdecken. Unsere Eitelkeit wollte nicht gern mit müßiger Anschauung vorbeigehen, und unsere eigene Genugtuung will geschmeichelt sein; daher wir suchen ein Urteil zu fällen. So wie aber ein verneinender Satz eher als ein bejahender gefunden wird, ebenso ist das Unvollkommene viel leichter als das Vollkommene zu bemerken und zu finden, und es kostet weniger Mühe, andere zu beurteilen als selbst zu lehren. Man wird insgemein, wenn man sich einer schönen Statue nähert, die Schönheit derselben in allgemeinen Ausdrücken rühmen, weil dieses nichts kostet, und wenn das Auge ungewiß und flatternd auf derselben herumgeirrt und das Gute in den Teilen, mit dessen Gründen, nicht entdeckt hat, bleibt es an dem Fehlerhaften hängen. Am Apollo bemerkt es das einwärts gerückte Knie, welches mehr ein Fehler des zusammengesetzten Bruchs als des Meisters ist; am vermeinten Antonius im Belvedere die auswärts gebogenen Beine; am Farnesischen Herkules den Kopf, von welchem man gelesen hat, daß er ziemlich klein sei. Die noch mehr wissen wollen, erzählen hierbei, daß der Kopf eine Meile weit von der Statue in einem Brunnen und die Beine zehn Meilen weit von der Statue gefunden worden, welche Fabel auf guten Glauben in mehr als einem Buche vorgebracht ist; daher geschieht es alsdann, daß man nur die neuen Zusätze bemerkt. Von dieser Art sind die Anmerkungen, welche die blinden Führer der Reisenden in Rom und die Reisebeschreiber von Italien machen. Einige irren wie jene aus Vorsicht, wenn sie in Betrachtung der Werke der Alten alle Vorurteile zum Vorteile derselben beiseite setzen wollen; sie sollen aber vielmehr vorher eingenommen sich denselben nähern: denn in der Versicherung, viel Schönes zu finden, werden sie dasselbe suchen, und einiges wird sich ihnen entdecken. Man kehre so oft zurück, bis man es gefunden hat: denn es ist vorhanden.

Über die Darstellung von Tieren

In diesem zweiten Stücke von dem Wesentlichen der griechischen Kunst ist, nach der Zeichnung der menschlichen Figuren, mit wenigen die Abbildung der Tiere, so wie im zweiten Kapitel geschehen, zu berühren. Die Untersuchung und Kenntnis der Natur der Tiere ist nicht weniger ein Vorwurf der Künstler der alten Griechen als ihrer Weisen gewesen: verschiedene Künstler haben sich vornehmlich in Tieren zu zeigen gesucht; **Kalamis** in Pferden und **Nikias** in Hunden; ja die Kuh des **Myron** ist berühmter als seine andern Werke und ist durch viele Dichter besungen, deren Inschriften sich erhalten haben; auch ein Hund dieses Künstlers war berühmt, sowie ein Kalb des Menächmus. Wir finden, daß die alten Künstler wilde Tiere nach dem Leben gearbeitet, und **Pasiteles** hatte einen lebendigen Löwen in Abbildung desselben vor Augen.

Von Löwen und von Pferden haben sich ungemein schöne Stücke, teils freistehende, teils erhobene und auf Münzen und geschnittenen Steinen erhalten. Der über die Natur große sitzende Löwe in weißem Marmor, welcher an dem pireäischen Hafen zu Athen stand und jetzt vor dem Eingange des Arsenal zu Venedig steht, ist billig unter die vorzüglichsten Werke der Kunst zu zählen, und der stehende Löwe im Palaste Barberini, ebenfalls über Lebensgröße, welcher von einem Grabmale weggenommen ist, zeigt diesen König der Tiere in seiner fürchterlichen Großheit. Wie schön sind die Löwen auf Münzen der Stadt **Velia** gezeichnet und geprägt!

In Pferden sind die alten Künstler von den neueren vielleicht nicht übertroffen, wie **Dubos** behauptet, weil er annimmt, daß die Pferde in Griechenland und Italien nicht so schön als die englischen sind. Es ist nicht zu leugnen, daß im Königreiche Neapel und in England die dasigen Stuten von spanischen Hengsten begangen, eine edlere Art durch diese Begattung geworfen haben, wodurch die Pferdezucht in diesen Ländern verbessert worden. Dieses gilt auch von anderen Ländern; in einigen aber ist das Gegenteil geschehen, die deutschen Pferde, welche Cäsar sehr schlecht gefunden, sind jetzt sehr gut, und die Pferde in Gallien, welche zu dessen Zeit geschätzt waren, sind die schlechtesten in ganz Europa.

Die Alten kannten den schönen Schlag der dänischen Pferde nicht, auch die englischen sind ihnen nicht bekannt gewesen; aber sie hatten kappadozische und epirische, die edelsten Arten unter allen, die persischen, die achäischen und thessalischen, die sizilianischen und tyrrhenischen und die keltischen oder spanischen Pferde. Hippias beim Platon sagt: „Es fällt die schönste Art Pferde bei uns.“

Es ist auch ein sehr überhinflatterndes Urteil jenes Skribenten, wenn er sein obiges Vorgeben aus einigen Mängeln des Pferdes des Marcus Aurelius zu behaupten sucht: diese Statue hat natürlicherweise gelitten, wo dieselbe umgeworfen und verschüttet gelegen; an den Pferden auf **Monte Cavallo** muß man ihm geradezu widersprechen, und es ist das, was alt ist, nicht fehlerhaft.

Wenn wir auch keine andern Pferde in der Kunst hätten, so kann man voraussetzen, da vor alters tausend Statuen auf und mit Pferden gegen eine einzige in neuern Zeiten gemacht worden, daß die Künstler des Altertums die Eigenschaften eines schönen Pferdes so wie ihre Skribenten und Dichter gekannt haben, und daß Kalamis ebensoviel Einsicht als Horatius und Virgilius gehabt, die uns alle Tugenden und Schönheiten eines Pferdes anzeigen. Mich deucht, die vier alten Pferde von Erz über dem Portale der St.-Marcus-Kirche zu Venedig sind, was man in dieser Art Schönes finden mag; der Kopf des Pferdes Kaisers Marcus Aurelius kann in der Natur nicht wohlgebildeter und geistreicher sein. Die vier Pferde von Erz an dem Wagen, welcher auf dem herkulanischen Theater stand, waren schön, aber von leichtem Schlage wie die Pferde aus der Barbarei sind; aus diesen Pferden ist ein ganzes zusammengesetzt auf dem Hofe des Königlichen Musei zu Portici zu sehen. Zwei andere Pferde von Erz in eben diesem Museo sind unter die seltensten Stücke desselben zu zählen. Das erste mit dessen Reiter wurde im Mai 1761 im Herculano gefunden, aber es mangelten an demselben alle vier Beine, wie auch an der Figur, nebst dem rechten Arme: die Base desselben aber ist vorhanden und mit Silber ausgelegt. Das Pferd ist zwei neapelsche Palme lang, hat die Augen, wie auch eine Rose an den Zügeln auf der Stirn und einen Kopf der Medusa auf den Brustriemen, von Silber: die Zügel selbst sind von Kupfer. Die zu Pferde sitzende Figur hat ebenfalls die Augen von Silber, und der Mantel ist mit einem silbernen Hefte auf

der rechten Schulter zusammengehängt. In der linken Hand hält dieselbe die Degenscheide, daß also in der mangelnden rechten Hand der Degen muß gewesen sein. Die Bildung ist einem Alexander in allem sehr ähnlich, und um die Haare ist ein Diadema gelegt. Diese Figur ist von dem Gefaße an einen römischen Palm und zehn Zoll hoch. Das andere Pferd ist ebenfalls verstümmelt und ohne Figur; aber alle beide sind von der schönsten Form und auf das feinste ausgearbeitet. Schön gezeichnet sind die Pferde auf einigen syrakusischen und andern Münzen, und der Künstler, welcher die drei ersten Buchstaben **MIΘ** seines Namens unter einem Pferdekopfe auf einem Carneole des Stoschischen Musei gesetzt, war seines Verständnisses und des Beifalls der Kenner gewiß.

Es ist hier bei Gelegenheit zu merken, wie ich an einem andern Orte angezeigt, daß die alten Künstler über die Bewegung der Pferde, das ist über die Art und Folge der Beine im Aufheben, nicht einig waren, ebensowenig wie es einige neuere Skribenten sind, welche diesen Punkt berührt haben. Einige behaupten, daß die Pferde die Beine an jeder Seite zugleich aufheben, und so ist der Gang der vier alten Pferde zu Venedig, der Pferde des Castor und des Pollux auf dem Campidoglio und der Pferde des Nonius Balbus und seines Sohnes zu Portici vorgestellt. Andere halten sich überzeugt, daß die Pferde sich diagonalisch oder im Kreuz bewegen, das ist, sie heben nach dem rechten Vorderfuße den linken Hinterfuß auf, und dieses ist auf die Erfahrung und auf die Gesetze der Mechanik gegründet. Also heben die Füße das Pferd des Marcus Aurelius, die vier Pferde an dessen Wagen in erhobner Arbeit und die an den Bogen des Titus stehen.

Es finden sich auch verschiedene andere Tiere griechischer Künstler von harten Steinen und von Marmor in Rom. In der Villa Negroni steht ein schöner Tiger von Basalt, auf welchem eins der schönsten Kinder in Marmor reitet; ein Bildhauer besitzt einen großen schönen Hund von Marmor. Auf dem bekannten Bocke in dem Palaste Giustiniani ist der Kopf, als der schönste Teil, neu.

Diese Abhandlung von der Zeichnung des Nackenden griechischer Künstler ist hier nicht erschöpft, wie ich sehr wohl einsehe; aber ich glaube, es sei der Faden gegeben, den man fassen, und dem man richtig nachgehen kann. Rom ist der Ort, wo diese Betrachtungen reichlicher als

anderswo geprüft und angewendet werden können; das richtige Urteil aber über dieselben und der völlige Nutzen ist nicht im Durchlaufen zu machen, noch zu schöpfen: denn was anfänglich dem Sinne des Verfassers nicht gemäß scheinen möchte, wird demselben durch öftere Betrachtung ähnlicher werden und wird die vieljährige Erfahrung desselben und die reife Überlegung dieser Abhandlung bestätigen.

Die Zeichnung bekleideter Figuren

Von diesem ersten Teile des zweiten Stücks dieses Kapitels, das ist von der Betrachtung der Zeichnung des Nackenden in der griechischen Kunst, gehe ich zu dem zweiten Teile, welcher von der Zeichnung bekleideter Figuren handelt. Die Untersuchung dieses Teiles der Kunst ist in einer Lehrgeschichte derselben um so viel nötiger, da die bisherigen Abhandlungen von der Kleidung der Alten mehr gelehrt als unterrichtend und bestimmt sind, und ein Künstler würde, wenn er dieselbe gelesen hätte, vielmals unwissender sein als vorher: denn dergleichen Schriften sind von Leuten zusammengetragen, die nur wußten aus Büchern, nicht aus anschaulicher Kenntnis der Werke der Kunst. Unterdessen muß ich bekennen, daß es schwer ist, alles genau zu bestimmen.

Eine umständliche Untersuchung über die Bekleidung der Alten kann ich hier nicht geben, sondern ich will mich auf weibliche Figuren einschränken, weil die meisten männlichen Figuren griechischer Kunst auch nach dem Zeugnisse der Alten unbekleidet sind. Was von der männlichen griechischen Bekleidung besonders anzumerken ist, wird im folgenden Kapitel bei der römischen Tracht mit anzubringen sein, wo ich von der männlichen Kleidung handle, so wie die weibliche Kleidung unter den Römern zugleich bei der griechischen berührt wird.

Es ist erstlich von dem Zeuge, zweitens von den verschiedenen Stücken, Arten und von der Form der weiblichen Kleidung und zum dritten von der Zierlichkeit derselben und von dem übrigen weiblichen Anzuge und Schmucke zu reden.

Das verwendete Material

In Absicht des ersten Punktes war die weibliche Kleidung teils von Leinwand oder von anderem leichten Zeuge, teils von Tuch und sonderlich unter den Römern in spätern Zeiten auch von Seide. Die Leinwand ist in Werken der Bildhauerei sowohl als in Gemälden an der Durchsichtigkeit und an den flachen kleinen Fältchen kenntlich, und diese Art der Bekleidung ist in den Figuren gegeben, nicht sowohl weil die Künstler die nasse Leinwand, mit welcher sie ihr Modell bekleideten, nachgemacht, sondern weil die ältesten Einwohner von Athen, wie Thukydides schreibt, und auch andere Griechen sich in Leinwand kleideten, welches nach dem Herodotus nur von dem Unterkleide der Weiber zu verstehen wäre. Leinwand war noch die Tracht zu Athen nicht lange vor den Zeiten besagter Skribenten und war den Weibern eigen. Will jemand an weiblichen Figuren das, was Leinwand scheinen könnte, für leichtes Zeug halten, so ändert sich dadurch die Sache nicht: unterdessen muß die Leinwand eine häufige Tracht unter den Griechen geblieben sein, da in der Gegend um Elis der schönste und feinste Flachs gebaut und gearbeitet wurde.

Das leichte Zeug war vornehmlich Baumwolle, welche in der Insel Kos gebaut und gewirkt wurde, und es war sowohl unter den Griechen als unter den Römern eine Kleidung des weiblichen Geschlechts; wer sich aber von Männern in Baumwolle kleidete, war wegen der Weichlichkeit beschrien: dieses Zeug war zuweilen gestreift, wie es Chärea, der sich als ein Verschnittener verkleidet hatt, in dem vatikanischen Terentius trägt. Es wurden auch leichte Zeuge für das weibliche Geschlecht aus der Wolle gewebt, welche an gewissen Muscheln wächst, aus welcher noch jetzt, sonderlich zu Taranto, sehr feine Handschuhe und Strümpfe für den Winter gearbeitet werden. Man hatte dermaßen durchsichtige Zeuge, daß man sie daher einen Nebel nannte, und Euripides beschreibt den Mantel, welchen Iphigenia über ihr Gesicht her geschlagen, so dünn, daß sie durch denselben hat sehen können.

Die Kleidung von Seide erkennt man auf alten Gemälden an der verschiedenen Farbe auf eben demselben Gewande, welches man **eine sich ändernde Farbe** (*Colore cangiante*) nennt, wie dieses deutlich auf der

sogenannten Aldrovandischen Hochzeit und an den Kopien von anderen in Rom gefundenen und vernichteten Gemälden, welche der Herr Kardinal Alexander Albani besitzt, zu sehen ist; noch häufiger aber auf vielen herkulanischen Gemälden erscheint, wie in dem Verzeichnisse und in der Beschreibung derselben an einigen Orten angemerkt worden. Diese verschiedene Farbe auf den Gewändern verursacht die glatte Fläche der Seide und der grelle Widerschein, und diese Wirkung macht weder Tuch noch Baumwolle, aus Ursache des wolligen Fadens und der rauhen Fläche. Dieses will Philostratus anzeigen, wenn er von dem Mantel des Amphion sagt, daß derselbe nicht von einer Farbe gewesen, sondern sich geändert¹²⁹. Daß das griechische Frauenzimmer in den besten Zeiten von Griechenland seidene Kleider getragen, ist aus Schriften nicht bekannt; aber wir sehen es in den Werken ihrer Künstler, unter welchen vier zuletzt im Herculano entdeckte Gemälde, welche unten beschrieben sind, vor der Kaiser Zeiten gemalt sein können: man könnte sagen, es hätten die Maler ein seidenes Gewand gehabt, ihre Modelle damit zu bekleiden. In Rom wußte man bis unter den Kaisern nichts von dieser Tracht; da aber die Pracht einriß, ließ man seidene Zeuge aus Indien kommen, und es kleideten sich auch Männer in Seide, worüber unter dem Tiberius ein Verbot gemacht wurde. Eine besondere sich ändernde Farbe sieht man auf vielen Gewändern alter Gemälde, nämlich Rot und Violett oder Himmelblau zugleich, oder Rot in den Tiefen und Grün auf den Höhen oder Violett in den Tiefen und Gelb auf den Höhen; welches ebenfalls seidene Zeuge andeutet, aber solche, an welchen der Faden des Einschlags und des Aufschlags jeder besonders eine von beiden Farben muß gehabt haben, welche an geworfenen Gewändern nach der verschiedenen Richtung der Falten eine vor der andern erleuchtet worden. Der Purpur war insgemein Tuch; man wird aber vermutlich auch der Seide diese Farbe gegeben haben. Da nun der Purpur von zweifacher Art war, nämlich violett oder himmelblau, welche Art Farbe die Griechen durch ein Wort andeuten, welches eigentlich **Meerfarbe** heißt, und der andere und kostbare Purpur, nämlich der tyrische, welcher unserm Lack ähnlich war, so scheint es, daß man seidene Zeuge aus diesen zwei Arten von Purpurfarbe gewebt habe¹³⁰.

Das Gewand von Tuch unterscheidet sich an Figuren augenscheinlich

von der Leinwand und von andern leichten Zeügen; und ein französischer Künstler, welcher keine andern als sehr feine und durchsichtige Zeuge in Marmor bemerkt, hat nur die Farnesische Flora gedacht und an Figuren, welche auf ähnliche Art gekleidet sind. Man kann hingegen behaupten, daß sich in weiblichen Statuen wenigstens ebensoviel Gewänder, welche Tuch, als welche feine Zeuge vorstellen, erhalten haben. Tuch ist kenntlich an großen Falten, auch an den Brüchen, in welche das Tuch im Zusammenlegen geschlagen wurde; von diesen Brüchen wird unten geredet.

Die Kleidungsstücke

Was den zweiten Punkt der weiblichen Kleidung, nämlich ihre verschiedenen Stücke, Arten und die Form derselben betrifft, so sind zuerst drei Stücke, das Unterkleid, der Rock und der Mantel zu merken, deren Form die allernatürlichste ist, die sich denken läßt. In den ältesten Zeiten war die weibliche Tracht unter allen Griechen ebendieselbe, das ist die dorische; in folgenden Zeiten unterschieden sich die Ionier von den übrigen; die Künstler aber scheinen sich in göttlichen und heroischen Figuren an die älteste Tracht vornehmlich gehalten zu haben.

Das Unterkleid, welches statt unsers Hemdes war, sieht man an entkleideten oder schlafenden Figuren, wie an der Farnesischen Flora, an den Statuen der Amazonen im Campidoglio und in der Villa Mattei, an der fälschlich so genannten Kleopatra in der Villa Medici und an einem schönen Hermaphroditen im Palaste Farnese. Auch die jüngste Tochter der Niobe, die sich in den Schoß der Mutter wirft, hat nur das Unterkleid; und dieses hieß bei den Griechen *Χιτών*, und die allein im Unterleide waren, hießen *μονόπεπλοι*. Es war, wie an angeführten Figuren erscheint, von Leinwand oder sehr leichtem Zeuge, ohne Ärmel, so daß es auf den Achseln vermittelst eines Knopfes zusammenhing, und bedeckte die ganze Brust, wenn es nicht von der Achsel abgelöst war. Oben am Halse scheint zuweilen ein gekräuselter Streifen von feinerem Zeuge angenäht gewesen zu sein, welches aus Lykophrons Beschreibung des Männerhemdes, worin Klytämnestra den Agamemnon verwickelt, um so viel mehr auf Unterkleider der Weiber kann geschlossen werden ¹³¹.

Die Mädchen scheinen über ihr Unterkleid sich unter der Brust mit einer Binde festgeschnürt zu haben, um ihr Gewächs schlank zu machen, zu erhalten und sichtbarer zu zeigen, und diese Art von Schnürbrust hieß bei den Griechen *σηθόδεσμος* und bei den Römern *Castula*. Man findet auch, daß das griechische Frauenzimmer, die Fehler des Gewächses zu verbergen, den Leib mit dünnen Bretterchen von Lindenholz gepreßt habe. Der Gebrauch, sich zu schnüren, muß auch bei den Etruriern gewesen sein, wie sich auf einer alten Paste an einer Scylla zeigt, deren Leib gegen die Hüfte wie eine Schnürbrust enger zuläuft. An entkleideten Personen bis auf das Unterkleid ist dieses mit einem Gürtel gebunden, welches im völligen Anzuge, wie es scheint, nicht geschah.

Der weibliche Rock war gewöhnlich nichts anders als zwei lange Stücke Tuch ohne Schnitt und ohne andere Form, welche nur in der Länge zusammengeknüpft waren und auf den Achseln durch einen oder mehr Knöpfe zusammenhingen: zuweilen war anstatt des Knopfs ein spitziges Heft, und die Weiber zu Argos und Ägina trugen dergleichen Hefte größer als zu Athen. Dieses war der sogenannte viereckige Rock, welcher auf keine Weise rund geschnitten sein kann, wie *Salmasius* glaubt (er gibt die Form des Mantels dem Rocke und des Rocks dem Mantel), und es ist die gemeinste Tracht göttlicher Figuren oder aus der Heldenzeit. Dieser Rock wurde über den Kopf geworfen. Die Röcke der spartanischen Jungfrauen waren unten auf den Seiten offen und flogen frei voneinander, wie man es an einigen Tänzerinnen in erhobener Arbeit sieht. Andere Röcke sind mit engen genähten Ärmeln, welche bis an die Knöchel der Hand reichen, und die daher *καρπωτοί*, von *καρπος*, der Knöchel, genannt wurden. So ist die ältere von den zwei schönsten Töchtern der Niobe gekleidet; die vermeinte Dido unter den etruskischen Gemälden wie auch die meisten weiblichen Figuren der ältesten erhobenen Arbeiten haben eben dergleichen Ärmel. Vielmals gehen die Ärmel nur über das Oberteil des Arms, welche Kleidung daher *παράπηγος* genannt wird: sie haben Knöpfe von der Achsel herunter, und am männlichen Unterkleide waren sie noch kürzer. Wenn die Ärmel sehr weit sind wie an der schönen Pallas in der Villa Albani, sind sie nicht besonders geschnitten, sondern aus dem viereckigen Rocke, welcher von der Achsel auf den Arm heruntergefallen, vermittelst des Gürtels in Gestalt der Ärmel gezogen und gelegt. Wenn

solcher Rock sehr weit ist, und die Teile dessen oben nicht zusammenge­näht sind, sondern durch Knöpfe zusammenhängen, so fallen alsdann die Knöpfe auf den Arm herunter: weitläufige Röcke trug das weibliche Geschlecht an feierlichen Tagen. Man findet im ganzen Altertume keine weiten und nach heutiger Art an Hemden aufgerollten Ärmel, wie **Bernini** der heiligen Veronika in St. Peter zu Rom gegeben.

Die Röcke sowohl als die Mäntel hatten insgemein an ihrem Saume umher eine Besetzung, welche auch gewirkt oder gestickt sein konnte, von einem oder mehr Streifen: dieses sieht man am deutlichsten auf alten Gemälden; es ist aber auch in Marmor angezeigt. Dieses Zierat hieß bei den Römern **Limbus** und bei den Griechen *πεζα*, *κύκλας* und *περιπόδιον* und war mehrenteils von Purpur. Einen Streifen hatten die gemalten Figuren in der Pyramide des C. Cestius zu Rom; zwei gelbe Streifen sieht man auf dem Rocke der Harfenschlägerin der sogenannten Aldobrandinischen Hochzeit; drei rote Streifen, mit weißem Blumenwerk auf demselben, hat der Rock der **Roma** im Palaste Barberini, und vier Streifen sind an einer Figur auf einem von denjenigen herkulanischen Gemälden, welche mit einer Farbe auf Marmor gezeichnet sind.

Die Jungfrauen sowohl als Weiber banden den Rock nahe unter den Brüsten, wie noch jetzt an einigen Orten in Griechenland geschieht, und wie die jüdischen Hohenpriester denselben trugen, dieses hieß **hochaufgeschürzt**, *βοθύζωνος*, welches ein gemeines Beiwort der griechischen Weiber beim Homer und bei anderen Dichtern ist. Dieses Band oder Gürtel, bei den Griechen **Strophium**, auch **Mitra** genannt, ist an den meisten Figuren sichtbar, und von den beiden Enden desselben auf der Brust hängen drei Kügelchen an so viel Schnüren herunter, an einer kleinen Pallas von Erz in der Villa Albani. Es ist dieses Band unter der Brust in eine einfache, auch doppelte Schleife gebunden, welche man an den zwei schönsten Töchtern der Niobe nicht sieht: der jüngsten von diesen geht das Band über beide Achseln und über den Rücken, wie es die vier Karyatiden in Lebensgröße haben, welche im Monat April 1761 bei **Monte Portio** unweit Frascati gefunden worden. An den Figuren des vatikanischen Terentius sehen wir, daß der Rock auf diese Art mit zwei Bändern gebunden wurde, die oben auf der Achsel befestigt gewesen sein

müssen: denn sie hängen an einigen Figuren aufgelöst auf beiden Seiten herunter, und wenn sie gebunden wurden, hielten die Bänder über den Achseln das Band unter der Brust in die Höhe. An einigen Figuren ist dieses Band oder Gürtel so breit als ein Gurt wie an einer fast kolossalischen Figur in der Cancelleria, an der Aurora an dem Bogen des Constantinus und an einer Bacchante in der Villa Madama außer Rom. Die tragische Muse hat insgemein einen breiten Gürtel, und an einer großen Begräbnisurne in der Villa Mattei ist derselbe gestickt vorgestellt; auch Urania hat zuweilen einen solchen breiten Gürtel.

Die Amazonen allein haben das Band nicht nahe unter der Brust, sondern wie dasselbe an Männern ist, über den Hüften liegen, und es diente nicht sowohl, ihren Rock fest oder in die Höhe zu binden, als vielmehr sich zu gürteln, ihre kriegerische Natur anzudeuten (**gürten** heißt bei Homerus, sich zur Schlacht rüsten); daher dieses Band an ihnen eigentlich ein Gürtel zu nennen ist. Eine einzige Amazone unter Lebensgröße im Palaste Farnese, welche verwundet vom Pferde sinkt, hat das Band nahe unter den Brüsten gebunden.

Die völlig bekleidete Venus ist in Marmor allezeit mit zwei Gürteln vorgestellt, von welchen der andere unter dem Unterleibe liegt, so wie denselben die Venus mit einem Porträtkopfe neben dem Mars im Campidoglio und die schöne bekleidete Venus hat, welche ehemals in dem Palaste Spada stand. Dieser untere Gürtel ist nur dieser Göttin eigen und ist derjenige, welcher bei den Dichtern insbesondere **der Gürtel der Venus** heißt; dieses ist noch von niemand bemerkt worden. Juno bat sich denselben aus, da sie dem Jupiter eine heftige Begierde gegen sich erwecken wollte, und sie legte denselben, wie Homerus sagt, in ihren Schoß, das ist um und unter den Unterleib, wo dieser Gürtel an besagten Figuren liegt: die Syrer gaben vermutlich auch daher den Statuen der Juno diesen Gürtel. Gori glaubt, daß zwei von den drei Grazien an einer Begräbnisurne diesen Gürtel in der Hand halten, welches nicht zu beweisen ist.

Einige Figuren im bloßen Unterleide, welches von der einen Achsel abgelöst niederfällt, haben keinen Gürtel: an der Farnesischen Flora ist derselbe auf den Unterleib schlaff heruntergesunken; Antiope, die Mutter des Amphion und Zethus, in eben diesem Palaste, und eine Statue an dem

Palaste der Villa Medicis haben den Gürtel um die Hüften liegen. Ohne Gürtel sind einige Bacchanten auf Gemälden in Marmor und auf den geschnittenen Steinen, ihre wollüstige Weichlichkeit, sowie Bacchus ohne Gürtel ist, anzudeuten, daher auch die bloße Stellung einiger verstümmelten weiblichen Figuren ohne Gürtel uns dieselben für Bacchanten anzeigt; eine von solchen ist in der Villa Albani. Unter den herkulanischen Gemälden sind zwei junge Mädchen ohne Gürtel, die eine mit einer Schüssel Feigen in der rechten Hand und mit einem Gefäße zum Eingießen in der linken; die andere mit einer Schüssel und mit einem Korbe; welche diejenigen vorstellen könnten, die denen, welche in dem Tempel der Pallas speisten, aufwarteten, und *Δειπνοφόροι*, **Speisenträgerinnen**, genannt wurden. Die Erklärer dieser Gemälde haben hier keine Bedeutung der Figuren angegeben, und dieselben bedeuten nichts ohne jene Bedeutung.

Das dritte Stück der weiblichen Kleidung, der Mantel (bei den Griechen **Peplon** genannt, welches Wort insbesondere dem Mantel der Pallas eigen ist und hernach auch von dem Mantel anderer Götter und Männer gebraucht wird), war nicht viereckig, wie sich **Salmasius** eingebildet hat, sondern ein völlig rund geschnittenes Tuch, so wie auch unsere Mäntel zugeschnitten sind; und eben die Form muß auch der Mantel der Männer gehabt haben. Dieses ist zwar der Meinung derjenigen, welche über die Kleidung der Alten geschrieben haben, zuwider; aber diese haben meistens nur aus Büchern und nach schlecht gezeichneten Kupfern geurteilt, und ich kann mich auf den Augenschein und auf eine vieljährige Betrachtung berufen. In Auslegung alter Skribenten und in Vereinigung oder Widerlegung ihrer Erklärer kann ich mich nicht einlassen, und ich begnüge mich, jene der von mir angegebenen Form gemäß zu verstehen. Die meisten Stellen der Alten reden überhaupt von viereckigen Mänteln, welches aber keine Schwierigkeit veranlaßt, wenn nicht Ecken, das ist ein in viele rechte Winkel geschnittenes Tuch, sondern ein Mantel von vier Zipfeln verstanden wird, welche sich nach ebensoviel angenähten kleinen Quästchen im Zusammennehmen oder im Anlegen warfen.

An den meisten Mänteln an Statuen sowohl als an Figuren, auf geschnittenen Steinen, beiderlei Geschlechts sind nur zwei Quästchen sicht-

bar, weil die andern durch den Wurf des Mantels verdeckt sind; oft zeigen sich deren drei, wie an einer Isis in etrusischem Stil gearbeitet, an einem Aesculapius, beide in Lebensgröße, und an dem Mercurius auf einem der zwei schönen Leuchter von Marmor, alle drei im Palaste Barberini. Alle vier Quästchen aber sind an ebensoviel Zipfeln sichtbar: an dem Mantel einer von zwei ähnlichen etrusischen Figuren in Lebensgröße in gedachtem Palaste, an einer Statue mit dem Kopfe des Augustus im Palaste Conti und an der tragischen Muse Melpomene auf der angeführten Begräbuisurne in der Villa Mattei. Diese Quästchen hängen offenbar an keinen Ecken, und der Mantel kann keine Ecken haben, weil, wenn derselbe in Viereck geschnitten wäre, die geschlängelten Falten, welche auf allen Seiten fallen, nicht könnten geworfen werden: ebensolche Falten werfen die Mäntel etrusischer Figuren, so daß dieselben folglich eben die Form müssen gehabt haben

Hiervon kann sich ein jeder überzeugen an einem mit etlichen Stichen zusammengehefteten Mantel, wenn derselbe als ein rundes Tuch nach Art der Alten umgeworfen wird. Es zeigt auch die Form der heutigen Meßgewänder, welche vorne und hinten rundlich geschnitten sind, daß dieselben ehemals völlig rund und ein Mantel gewesen, ebenso wie noch jetzt die Meßgewänder der Griechen sind. Diese wurden durch eine Öffnung über den Kopf geworfen und zu bequemerer Handhabung bei dem Sakramente der Messe über die Arme hinaufgeschlagen, so daß alsdann dieser Mantel vorn und hinten in einem Bogen herunterhing. Da nun mit der Zeit diese Meßgewänder von reichem Zeuge gemacht wurden, so gab man denselben theils aus Bequemlichkeit, theils zur Ersparung der Kosten diejenige Form, welche sie hatten, wenn sie über die Arme hinaufgeworfen wurden, das ist, sie bekamen die heutige Form.

Der runde Mantel der Alten wurde auf vielfältige Art gelegt und geworfen: die gewöhnlichste war, ein Viertel oder ein Drittel überzuschlagen, welches, wenn der Mantel umgeworfen wurde, dienen konnte, den Kopf zu decken: so warf Scipio Nasica beim Appianus den Saum seiner Toga (*κράσπεδον*) über den Kopf. Zuweilen wurde der Mantel doppelt zusammengenommen (welcher alsdann größer als gewöhnlich wird gewesen sein und sich auch an Statuen zeigt), und dieses findet sich von alten Skribenten angedeutet. Doppelt gelegt ist unter andern der Mantel

der schönen Pallas in der Villa Albani und an einer andern Pallas ebendasselbst. Von einem so gelegten Mantel ist das **doppelte Tuch** der Zyniker vermutlich zu verstehen, ungeachtet es sich an der Statue eines Philosophen dieser Sekte in Lebensgröße in gedachter Villa nicht doppelt genommen findet ¹³²; denn da die Zyniker kein Unterkleid trugen, hatten sie nötiger als andere, den Mantel doppelt zu nehmen, welches begreiflicher ist als alles, was **Salmasius** und andere über diesen Punkt vorgebracht haben. Das Wort **doppelt** kann nicht von der Art des Umwerfens, wie jene wollen, verstanden werden; denn an angezeigter Statue ist der Mantel wie an den meisten Figuren mit Mänteln geworfen.

Die gewöhnlichste Art, den Mantel umzuwerfen, ist unter dem rechten Arm, über die linke Schulter. Zuweilen aber sind die Mäntel nicht umgeworfen, sondern hängen oben auf den Achseln an zwei Knöpfen, wie an einer vermeinten **Juno Lucina** in der Villa Albani und an zwei andern Statuen mit Körben auf dem Kopfe, das ist Karyatiden in der Villa Negroni, alle drei in Lebensgröße. An diesen Mänteln muß man wenigstens das Drittel über- oder untergeschlagen annehmen, so wie man es deutlich sieht an dem Mantel einer weiblichen Figur über Lebensgröße in dem Hofe des Palastes Farnese, dessen oberwärts untergeschlagenes Teil mit dem Gürtel gefaßt und gebunden ist. Von einem solchen angehängten Mantel ist der Schweif heraufgenommen und unter den Gürtel gesteckt an einer weiblichen Statue über Lebensgröße in dem Hofe der Cancelleria und an der Antiope in dem Gruppo des sogenannten Farnesischen Ochsens. Zuweilen war der Mantel auch unter den Brüsten an zwei Zipfeln durch ein Heft zusammengehängt, so wie Mäntel einiger ägyptischer Figuren und der Isis insgemein zusammengebunden sind, welches im zweiten Kapitel angezeigt worden. Es ist etwas Besonderes, daß der Sturz einer weiblichen Statue in der Villa des Herrn Grafen **Fede** in der Villa Hadriani bei Tivoli, über ihren Mantel, welcher wie der Mantel der Isis auf der Brust gebunden ist, einen Überhang, wie ein Netz gestrickt, geworfen hat.

Anstatt dieses großen Mantels war auch ein kleiner Mantel im Gebrauch, welcher aus zwei Teilen bestand, die unten zugenäht waren und oben auf der Achsel durch einen Knopf zusammenhingen, so daß die

Öffnungen für den Arm blieben, und dieser Mantel wurde von den Römern **Ricinium** genannt: bisweilen reicht dieser Mantel kaum bis an die Hüften, ja es ist derselbe oft nicht länger als unsere Mantillen. Diese sind auf einigen herkulanischen Gemälden wirklich also gemacht, wie das Frauenzimmer dieselben zu unsern Zeiten trägt, das ist ein leichtes Mäntelchen, welches auch über die Arme geht, und vermutlich ist dieses dasjenige Stück der weiblichen Kleidung, welches **Enkyklion** oder **Kyklas**, auch **Anaboladion** und **Ampechonion** genannt wurde. Als etwas Besonderes ist ein längerer Mantel, ebenfalls aus zwei Stücken, einem Vorder- und Hinterteile, an der Flora im Campidoglio zu merken: es ist derselbe an beiden Seiten von unten herauf zugenäht und oberwärts geknöpft, so daß eine Öffnung gelassen ist, die Arme durchzustecken, wie der linke Arm tut; der rechte Arm aber hat das Gewand übergeworfen, man sieht aber die Öffnung.

Die Kleidung der Alten wurde zusammengelegt und gepreßt, welches sonderlich muß geschehen sein, wenn dieselbe gewaschen wurde: denn mit den weißen Gewändern der ältesten Tracht des weiblichen Geschlechts mußte dieses öfter geschehen; es geschieht auch der Kleiderpressen Meldung. Man sieht dieses an den teils erhobenen, teils vertieften Reifen, welche über die Gewänder hinlaufen und Brüche des zusammengelegten Tuches vorstellen. Diese haben die alten Bildhauer niemals nachgeahmt, und ich bin der Meinung, daß, was die Römer **Runzeln** (*Rugas*) an den Kleidern hießen, dergleichen Brüche, nicht geplättete Falten waren, wie **Salmasius** meint, welcher von dem, was er nicht gesehen, nicht Rechenschaft geben konnte.

Zierlichkeit

In der Zierlichkeit, als dem zweiten Punkte der Betrachtung über die Zeichnung bekleideter Figuren, liegt viel zur Kenntnis des Stils und der Zeiten. Die Zierlichkeit in der Kleidung, welche bei den Alten vornehmlich nur den weiblichen Kleidern zukommt, besteht in der Kunst, sonderlich in den Falten. Diese gingen in den ältesten Zeiten mehrenteils gerade oder in einem sehr wenig gezogenen Bogen: ein in diesen Sachen sehr wenig erleuchteter Skribent¹³³ sagt dieses von allem Faltenschlage der Alten. Da nun die etrusischen Gewänder mehrenteils in kleine Falten

gelegt sind, welche, wie im vorigen Kapitel angezeigt worden, fast parallel nebeneinander liegen, und da der älteste griechische Stil, welchem der etruskische ähnlich war, es also auch in der Bekleidung gewesen ist, so kann man auch ohne Überzeugung aus überbliebenen Denkmälern schließen, daß die griechischen Gewänder des älteren Stils jenen ähnlich gewesen sein werden. Wir finden noch an Figuren aus der besten Zeit der Kunst den Mantel in platte Falten gelegt, welches an einer Pallas auf Alexanders des Großen Münzen deutlich ist; daher solche Falten allein kein Zeichen des ältesten Stils sind, wofür sie insgemein genommen werden. In dem höchsten und schönsten Stile wurden die Falten mehr in Bogen gesenkt, und weil man die Mannigfaltigkeit suchte, wurden die Falten gebrochen, aber wie Zweige, die aus einem Stamme ausgehen, und sie haben alle einen sanften Schwung. An großen Gewändern beobachtete man, die Falten in vereinigte Haufen zu halten, in welcher großen Art der Mantel der Niobe, das schönste Gewand aus dem ganzen Altertume, ein Muster sein kann. An die Bekleidung derselben, nämlich der Mutter, hat ein neuerer Künstler in seinen Betrachtungen über die Bildhauerei¹³⁴ nicht gedacht, wenn er vorgibt, daß in den Gewändern der Niobe eine **Monotonie** herrsche, und daß die Falten ohne Verstandnis in der Einteilung sind. Wenn aber der Künstler Absicht war, die Schönheit des Nackenden zu zeigen, so setzten sie derselben die Pracht der Gewänder nach, wie wir an den Töchtern der Niobe sehen: ihre Kleider liegen ganz nahe am Fleische, und es sind nur die Hohlungen bedeckt; über die Höhen aber sind leichte Falten als Zeichen eines Gewandes gezogen. In eben diesem Stile ist eine Diana auf einem geschnittenen Steine, mit dem Namen des Künstlers **HEIOY**, gekleidet: die Schreibart des Namens setzt diesen **Hejus** in die ältern Zeiten. Ein Glied, welches sich erhebt, und von welchem ein freies Gewand von beiden Seiten herunterfällt, ist alle Zeit wie in der Natur ohne Falten, welche sich dahin senken, wo eine Hohlung ist. Vielfältig verworrene Brüche, die von den meisten neueren Bildhauern, auch Malern gesucht werden, wurden bei den Alten für keine Schönheit gehalten: an hingeworfenen Gewändern aber, wie das am Laokoon ist, und ein anderes über eine Vase geworfen, von der Hand eines **Erato** in der Villa Albani, sieht man Falten auf mancherlei Weise gebrochen.

Schmuck

Zur Kleidung gehört der übrige Schmuck des Kopfs, der Arme und der Anzug der Füße. Von dem Haarputze der älteren griechischen Figuren ist kaum zu reden; denn die Haare sind selten in Locken gelegt wie an römischen Köpfen; und an griechischen weiblichen Köpfen sind die Haare alle Zeit noch einfältiger als an ihren männlichen Köpfen. An den Figuren des höchsten Stils sind die Haare ganz platt über den Kopf gekämmt, mit Andeutung schlangenweis fein gezogener Furchen, und bei Mädchen sind sie auf dem Wirbel zusammengebunden oder um sich selbst in einen Knauf, vermittelt einer Nestnadel, herumgewickelt, welche aber an ihren Figuren nicht sichtbar gemalt ist ¹³⁵. Eine einzige römische Figur findet sich bei **Montfaucon**, an deren Kopfe man dieselbe sieht; es ist aber keine Nadel, die Haare ordentlich in Locken zu legen (*Acus discriminialis*), wie dieser Gelehrte meint. Bei Weibern liegt dieser Knauf gegen das Hinterteil des Kopfs zu; und mit einer solchen Einfalt trat alle Zeit die erste weibliche Person in den griechischen Trauerspielen auf. Zuweilen sind die weiblichen Haare, wie an etruskischen Figuren beiderlei Geschlechts, hinten lang gebunden und hängen unter dem Bande in großen nebeneinander liegenden Locken herunter: also sind dieselben an der vielfach angeführten Pallas in der Villas Albani, an einer kleinen Pallas bei **Belisario Amidei**, an den Karyatiden in der Villa Negroni und an der Etruskischen Diana zu Portici. Gori, welcher so gebundene Haare für eine Eigenschaft Etruskischer hält, ist also zu widerlegen. Flechten um den Kopf gewickelt, wie **Michelangelo** den zwei weiblichen Statuen an dem Grabmale Papst Julius II. gegeben, finden sich an keiner alten Statue. Aufsätze von fremden Haaren sieht man an Köpfen römischer Frauen, und Lucilla, Gemahlin Kaisers Lucius Verus, im Campidoglio, hat dieselben von schwarzem Marmor, so daß man dieses Stück abnehmen kann.

Göttliche Figuren haben zuweilen ein doppeltes Band oder Diadema, wie die oft angeführte Juno Lucina in der Villa Albani, welche um die Haare ein rundes Seil gelegt hat, und dasselbe ist nicht gebunden, sondern hinten einigemal untereinander gesteckt; das andere Band, als das eigentliche Diadema, ist breit und liegt über dem Haarwuchs auf der Stirne.

Den Haaren gab man vielmals eine Hyazinthenfarbe; an vielen Statuen sind dieselben rot gefärbt, wie an der angeführten Etrurischen Diana zu Portici, und eben daselbst an einer kleinen Venus von drei Palmen, welche sich ihre benetzten Haare mit beiden Händen ausdrückt, und an einer bekleideten weiblichen Statue mit einem idealischen Kopfe in dem Hofe des Musei daselbst. An der Mediceischen Venus waren die Haare vergoldet wie an dem Kopfe eines Apollo im Campidoglio; am deutlichsten aber fand es sich an einer schönen Pallas in Lebensgröße von Marmor unter den herkulanischen Statuen zu Portici, und das Gold war in so dicken Blättern aufgelegt, daß dasselbe konnte abgenommen werden; es waren die abgelösten Stückchen noch vor fünf Jahren aufgehoben.

Besagte Weiber ließen sich zuweilen die Haare abscheren, wie die Mutter des Theseus und eine alte Frau auf einem Gemälde des Polygnotus zu Delphos waren, welches vermutlich bei Witwen ihre beständige Trauer anzeigte, wie an der Klytämnestra und der Hekuba; auch Kinder schnitten sich die Haare ab, über den Tod ihres Vaters. Auf Münzen und auf Gemälden finden sich weibliche, auch göttliche Köpfe, mit einem Netze bedeckt, welche noch jetzt die Tracht der Weiber in Italien im Hause ist: es hieß eine solche Art Hauben *κεκρύφαλος* und ich habe davon an einem anderen Orte geredet.

Ohrgehänge haben zwar etliche Statuen, als die Venus des Praxiteles, getragen, wie dieses auch die Löcher an den Ohren der Töchter der Niobe, der Mediceischen Venus, der angeführten Juno Lucina und an einem schönen Kopfe etwa einer Juno von grünlichem Basalte, in der Villa Albani, anzeigen; es sind aber nur zwei Figuren in Marmor bekannt, an denen die Ohrgehänge, welche rund sind, mit im Marmor gearbeitet worden, ungefähr auf eben die Art, wie dieselben an einer ägyptischen Figur sind. Die eine ist von den Karyatiden in der Villa Negroni, die andere war in dem **Eremo** des Kardinals **Passionei** bei den Calmuldulensern, über Frascati; diese ist halb Lebensgröße und nach Art etruscher Figuren gekleidet und gearbeitet. Auf dem Landhause des Grafen von **Fede** in der Villa Hadriani sind ein paar Brustbilder von gebrannter Erde mit ebensolchen Ohrgehängen.

Insgemein ging das weibliche Geschlecht mit unbedecktem Haupte; in der Sonne aber oder auf der Reise trugen sie einen thessalischen Hut, wel-

cher den Strohütten der Weiber in Toskana, die einen sehr niedrigen Kopf haben, ähnlich ist. Mit einem solchen Hute führte Sophokles die jüngste Tochter des Ödipus, Ismene, auf, da sie aus Theben nach Athen ihrem Vater nachgereist war; und eine Amazone zu Pferde im Streit mit zwei Kriegern, auf einem irdenen Gefäße gemalt, in der Sammlung alter Gefäße des Herrn Mengs, hat diesen Hut, aber auf die Schulter heruntergeworfen. Das, was uns ein Korb scheint auf den Köpfen der Karyatiden in der Villa Negroni; kann eine Tracht in gewissen Ländern gewesen sein, wie noch jetzt die Weiber in Ägypten tragen.

Der Anzug weiblicher Füße sind teils ganze Schuhe, teils Sohlen. Jene sieht man an vielen Figuren auf herkulanischen Gemälden, wo sie zuweilen gelb sind, so wie sie Venus hatte, auf einem Gemälde in den Bädern des Titus, und die Perser trugen, und in Marmor an der Niobe, welche letztere nicht rund wie jene vorn zulaufen, sondern breitlich sind. Die Sohlen sind mehrenteils wenigstens einen Finger dick und bestehen aus mehr als einer Sohle; zuweilen waren fünf zusammengeheftet, wie durch ebensoviel Einschnitte an den Sohlen der albanischen Pallas angedeutet worden, welche zwei Finger dick sind. Die Sohle war nicht selten von Kork (das Korkholz hat daher den Namen **Pantoffelholz** bekommen) und war unten und oben mit einer Sohle von Leder belegt, welche über das Holz in einem Rand hervortritt, wie es sich an einer kleinen Pallas von Erz in der Villa Albani zeigt; in Italien tragen noch jetzt einige Nonnen dergleichen Sohlen; Es finden sich indessen auch Schuhe aus einer einzigen Sohle, welche die Griechen *ἀπλας* und *μονόπελμα ὑποδήματα* nannten, und solche Sohlen haben die Statuen der beiden gefangenen Könige im Campidoglio, und bestehen aus einem Stück Leder, welches um den Fuß obenher geschnürt oder gebunden wird, wie dergleichen noch unter den Landleuten zwischen Rom und Neapel gebräuchlich sind. Es trugen auch die Alten, sowohl männlichen als weiblichen Geschlechts, Sohlen aus Stricken zusammengelegt, wie dieselben noch jetzt unter den Licanern üblich sind; diese Stricke gehen in länglichen Kreisen umeinander herum, und es war auch das Stück, welches die Ferse bedeckte, aus Stricken an der Sohle befestigt: verschiedene solcher Sohlen, auch von Personen vom zarten Alter, haben sich im Herculano gefunden. Der **Cothurnus** war eine Sohle von verschiedener Dicke oder Höhe, mehrenteils aber eine

Handbreit hoch, welcher insgemein der tragischen Muse auf erhabenen Werken gegeben ist, und diese Muse steht in Lebensgröße unerkannt in der Villa Borghese, wo sich die eigentliche Form des Cothurnus zeigt, welcher fünf Zoll eines römischen Palms hoch ist. Diesem wahrhaften Augenschein gemäß müssen die Stellen der Alten, die wider alle Wahrscheinlichkeit von einer ungewöhnlichen Erhöhung der Person auf dem Theater zu reden scheinen, verstanden werden. Von dem tragischen Cothurno aber ist eine Art Stiefel, welche ebenso hieß, zu unterscheiden; diese ging bis auf die Hälfte der Wade und war bei Jägern, wie jetzt noch in Italien, gebräuchlich: Diana und Bacchus pflegen dieselben zuweilen zu tragen. Die Art des Bindens der Sohlen ist bekannt, und an der mehrmals angeführten Etrurischen Diana zu Portici sind die Riemen rot wie auch an einigen andern Figuren der alten Gemälde daselbst. Hier will ich nur den Querriem an der Mitte der Sohle anmerken, unter welchem der Fuß konnte hineingesteckt werden. Dieser Riem findet sich selten an göttlichen weiblichen Figuren, auch liegt derselbe, wie er ist, unter dem Fuße, und zwar unter dem Bug der Zehen, und man sieht nur das Ohr davon auf beiden Seiten des Fußes, um nicht durch diesen Riem etwas an der zierlichen Form desselben zu verbergen. Es ist besonders, daß Plinius von den Sohlen der sitzenden Statue der Cornelia, der Mutter der beiden Gracchen, anmerkt, daß dieselben ohne besagten Riem gewesen.

Die Armbänder haben insgemein die Gestalt von Schlangen, auch mit dein Kopfe, wie dergleichen verschiedene in dem herkulanischen Museo zu Portici in Erz und in Gold befindlich sind. Es liegen dieselben teils um den Oberarm, wie an den beiden schlafenden Nymphen im Vaticano und in der Villa Medicis, welche daher für eine Kleopatra angenommen und beschrieben worden sind. Andere Armbänder liegen über den Knöcheln der Hand, und eine von den Töchtern des Kekrops, in dem alten beigebrachten Gemälde, hat dasselbe in zwei Ringen; eine von den angeführten Karyatiden in der Villa Negroni hat dasselbe in vier Umkreisen. Zuweilen ist dieses Armband eine gedrehte Binde, wie man es an einer Figur in der Villa Albani sieht; und diese Art Armbänder sind diejenigen, welche *στρεπποί* hießen. Die sogenannten *Periscelides* oder Bänder um die Beine ... finden sich zuweilen in fünf Reifen, wie um das rechte Bein an

ein paar Victorien auf irdenen Gefäßen, in dem Museo des Herrn **Mengs**: dergleichen Ringe um die Beine tragen noch jetzt die Weiber in den Morgenländern.

*Die Bedeutung dieser Betrachtung für Kunstschaffen
und Kunstwissenschaft*

An der Zeichnung bekleideter Figuren hat zwar der feine Sinn und die Empfindung, sowohl im Bemerken und Lehren als im Nachahmen, weniger Anteil als die aufmerksame Beobachtung und das Wissen; aber der Kenner hat in diesem Teile der Kunst nicht weniger zu erforschen als der Künstler. Bekleidung ist hier gegen das Nackende, wie die Ausdrücke der Gedanken, das ist wie die Einkleidung derselben, gegen die Gedanken selbst; es kostet oft weniger Mühe, diesen als jene zu finden. Da nun in den ältesten Zeiten der griechischen Kunst mehr bekleidete als nackte Figuren gemacht wurden, und dieses in weiblichen Figuren auch in den schönsten Zeiten derselben blieb, also daß man eine einzige nackte Figur gegen fünfzig bekleidete rechnen kann; so ging auch der Künstler Suchen zu allen Zeiten nicht weniger auf die Zierlichkeit der Bekleidung als auf die Schönheit des Nackenden. Die Grazie wurde nicht allein in Gebärden und Handlungen, sondern auch in der Kleidung gesucht (wie denn die ältesten Grazien bekleidet gebildet waren), und wenn zu unsern Zeiten die Schönheit der Zeichnung des Nackenden aus vier oder fünf der schönsten Statuen zu erlernen wäre, so muß der Künstler die Bekleidung in hundert derselben studieren. Denn es ist schwerlich eine der andern in der Bekleidung gleich, da sich hingegen viele nackte Statuen völlig ähnlich finden, wie die meisten Venus sind; ebenso scheinen verschiedene Statuen des Apollo nach eben demselben Modelle gearbeitet, wie drei ähnliche in der Villa Medici und ein anderer im Campidoglio sind, und dieses gilt auch von den meisten jungen Figuren. Es ist also die Zeichnung bekleideter Figuren mit allem Rechte ein wesentlicher Teil der Kunst zu nennen.

DRITTES STÜCK

VON DEM WACHSTUME UND DEM FALLE DER GRIECHISCHEN KUNST, IN WELCHER VIER ZEITEN UND VIER STILE KÖNNEN GESETZT WERDEN

Das dritte Stück dieser Abhandlung, von dem Wachstume und dem Falle der griechischen Kunst, geht nicht weniger als das vorige Stück auf das Wesen derselben, und es werden hier verschiedene allgemeine Betrachtungen des vorigen Teils durch merkwürdige Denkmale der griechischen Kunst näher und genauer bestimmt.

Die Kunst unter den Griechen hat wie ihre Dichtkunst, nach **Scaligers** Angaben, vier Hauptzeiten, und wir könnten deren fünf setzen¹³⁶.

Denn so wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Teile und gleichsam Stufen hat, den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme und das Ende, worin der Grund liegt von den fünf Auftritten oder Handlungen in theatralischen Stücken, ebenso verhält es sich mit der Zeitfolge derselben: da aber das Ende derselben außer die Grenzen der Kunst geht, so sind hier eigentlich nur vier Zeiten derselben zu betrachten. Der ältere Stil hat bis auf den Phidias gedauert; durch ihn und durch die Künstler seiner Zeit erreichte die Kunst ihre Größe, und man kann diesen Stil den großen und hohen nennen; von dem Praxiteles an bis auf den Lysippus und Apelles erlangte die Kunst mehr Grazie und Gefälligkeit, und dieser Stil würde der schöne zu benennen sein. Einige Zeit nach diesen Künstlern und ihrer Schule fing die Kunst an zu sinken in den Nachahmern derselben, und wir könnten einen dritten Stil der Nachahmer setzen, bis sie sich endlich nach und nach gegen ihren Fall neigte.

Der ältere Stil

Bei dem älteren Stile, sind erstlich die übriggebliebenen vorzüglichen Denkmale in demselben, ferner die aus denselben gezogenen Eigenschaften und endlich der Übergang zu dem großen Stil zu betrachten. Man kann keine älteren und zuverlässigeren Denkmale des ältern Stils als

einige Münzen anführen, von deren hohem Alter das Gepräge und ihre Inschrift Zeugnis geben, und denselben füge ich einen Carneol des Stoschischen Musei bei . . .

Münzen als Denkmale

Die Inschrift geht auf diesen Münzen sowohl als auf dem steine rückwärts, das ist von der Rechten zur Linken; diese Art zu schreiben aber muß geraume Zeit vor dem Herodotus aufgehört haben. Denn da dieser Geschichtsschreiber einen Gegensatz der Sitten und Gebräuche der Ägypter gegen die Griechen macht, führt er an, daß jene auch im Schreiben das Gegenteil von diesen getan und von der Rechten zur Linken geschrieben haben; eine Nachricht, welche zu einiger Bestimmung der Zeit in der Art zu schreiben unter den Griechen, soviel ich weiß, noch nicht bemerkt ist. Es führt Pausanias an, daß unter der Statue des Agamemnon zu Elis (welche eine von den acht Figuren des **Onatas** war, die diejenigen vorstellten, welche sich erboten hatten zum Lose, mit dem Hektor zu fechten) die Schrift von der Rechten zur Linken gegangen; welche etwas Seltenes auch an den ältesten Statuen scheint gewesen zu sein: denn er meldet dieses von keiner andern Inschrift auf Statuen.

Unter den ältesten Münzen sind die von einigen Städten in Groß-Griechenland, sonderlich die Münzen von **Sybaris**, von **Caulonia** und von **Posidonia** oder **Pästum** in Lukanien. Die erstern können nicht nach der zweiundsiebzigsten Olympias, in welcher Sybaris von den Krotoniatern zerstört worden, gemacht sein, und die Formen der Buchstaben in dem Namen dieser Stadt deuten auf viel frühere Zeiten. Der Ochse auf diesen und der Hirsch auf Münzen von Caulonia sind ziemlich unformlich: auf sehr alten Münzen dieser Stadt ist Jupiter, sowie Neptunus auf Münzen der Stadt Posidonia, von schönerem Gepräge, aber im Stile, welcher insgemein der etrusische heißt. Neptunus hält sein dreizackiges Zepter wie eine Lanze, im Begriffe zu stoßen und ist wie Jupiter nackt, außer daß er sein zusammengekommenes Gewand über beide Arme geworfen hat, als wenn ihm dasselbe statt eines Schildes dienen sollte; so wie Jupiter auf einem geschnittenen Steine seine **Ägis** um seinen linken Arm gewickelt hat. Auf diese Art fochten zuweilen die

Alten in Ermangelung des Schildes, wie Plutarchus von Aleibiades und Livius von Tiberius Gracchus berichtet. Das Gepräge dieser Münzen ist auf der einen Seite hohl und auf der andern erhoben, nicht wie es einige kaiserliche Münzen haben, wo das hohle Gepräge der einen Seite ein Versehen ist; sondern auf jenen Münzen zeigen sich offenbar zwei verschiedene Stempel, welches ich an dem Neptunus deutlich dartun kann. Wo derselbe erhoben ist, hat er einen Bart und krause Haare; hohl geprägt ist er ohne Bart und mit gleichen Haaren; dort hängt das Gewand vorwärts über den Arm und hier hinterwärts; dort geht an dem Rande umher ein Zierat, wie von zwei weitläufig geflochtenen Stricken, und hier ist derselbe einem Kranze aus Ähren ähnlich; das Zepter ist auf beiden Seiten erhoben.

Es ist im übrigen nicht darzutun, wie jemand ohne Beweis angibt, daß das **Gamma** der Griechen nicht lange nach der fünfzigsten Olympias nicht **Γ**, sondern **C** geschrieben worden, wodurch die Begriffe von dem ältern Stile aus Münzen zweifelhaft und widersprechend werden würden. Denn es finden sich Münzen, auf welchen gedachter Buchstabe in seiner ältern Form vorkommt, die gleichwohl ein vorzügliches Gepräge haben; unter denselben kann ich eine Münze der Stadt Gela in Sizilien, geschrieben **CEAAΣ** mit einer **Bigä**¹³⁷ und dem Vorderteil eines Minotaurs anführen. Ja man kann das Gegenteil von jenem Vorgeben unter andern aus einer Münze der Stadt **Segesta** in Sizilien, mit dem runden Gamma dartun, welche, wie ich im zweiten Teile dieser Geschichte hoffe darzutun, lange nach dieser Zeit und in der CXXXIV. Olympias geprägt worden.

Daß die Begriffe der Schönheit oder vielmehr, daß die Bildung und Ausführung derselben den griechischen Künstlern nicht wie das Gold in Peru wächst, ursprünglich mit der Kunst eigen gewesen, bezeugen sonderlich sizilianische Münzen, welche in folgenden Zeiten alle andern an Schönheit übertroffen. Ich urteile nach seltenen Münzen von **Leontium**, **Messina**, **Segesta** und **Syrakus** in dem Stoschischen Museo... Die Köpfe auf diesen Münzen sind gezeichnet wie der Kopf der Pallas auf den ältesten atheniensischen Münzen, kein Teil derselben hat eine schöne Form, folglich auch das Ganze nicht; die Augen sind lang und platt gezogen; der Schnitt des Mundes geht aufwärts; das Kinn ist spitzig und ohne zierliche

Wölbung; und es ist bedeutend genug zu sagen, daß das Geschlecht an den weiblichen Köpfen fast zweifelhaft ist. Gleichwohl ist die Rückseite nicht allein in Absicht des Gepräges, sondern auch der Zeichnung der Figur zierlich. Wie aber ein großer Unterschied ist unter der Zeichnung im kleinen und im großen, und von jener nicht auf diese kann geschlossen werden, so war es leichter, eine zierliche kleine Figur etwa einen Zoll groß als einen Kopf von eben der Größe schön zu zeichnen. Die Bildung dieser Köpfe hat also nach der angegebenen Form die Eigenschaft des ägyptischen und etrusischen Stils und ist ein Beweis der in den drei vorhergehenden Kapiteln angezeigten Ähnlichkeit der Figuren dieser drei Völker in den ältesten Zeiten.

Der sterbende Othryades

Gleiches Altertum mit angeführten Münzen scheint der sterbende **Othryades** in dem Stoschischen Museo zu haben. Die Arbeit ist nach der Schrift auf demselben griechisch und stellt den sterbenden Spartaner Othryades nebst einem andern verwundeten Krieger vor, wie jener sowie dieser sich den tödlichen Pfeil aus der Brust zieht und zugleich das Wort „**dem Siege**“ auf seinen Schild schreibt¹³⁸. Die Argiver und Spartaner waren in Streit über die Stadt **Thyrea** und machten auf beiden Seiten von jeder Nation dreihundert Mann aus, die gegeneinander fechten sollten, um ein allgemeines Blutvergießen zu verhindern. Diese sechshundert Mann blieben alle auf dem Platze, außer zwei von den Argivern und von den Spartanern dem einzigen Othryades, welcher, so tödlich verwundet er war, alle Kräfte sammelte und von den Waffen der Argiver eine Art eines Siegeszeichen zusammenlegte. Auf einem von den Schildern deutete er **den Sieg** auf seiten der Spartaner mit seinem Blute an. Dieser Krieg geschah ungefähr zur Zeit des Crösus. Die Skribenten, unter welchen Herodotus der erste ist, sind verschieden in Erzählung dieser merkwürdigen Begebenheit; zu dieser Untersuchung aber ist hier nicht der Ort. Die Arbeit des Steins ist mit Fleiß ausgeführt, und es fehlt den Figuren nicht an Ausdruck, die Zeichnung derselben aber ist steif und platt, die Stellung gezwungen und ohne Grazie. Wenn wir betrachten, daß keiner von andern Helden des Altertums deren Tod merkwürdig ist,

auf gleiche Weise sein Leben geendigt, und daß des Othryades Tod ihn auch bei den Feinden von Sparta verehrt gemacht (denn seine Statue war zu Argos), so ist wahrscheinlich, daß diese Vorstellung auf niemand anders deuten könne. Wollte man annehmen, daß dieser Held bald nach seinem Tode ein Vorwurf der Künstler geworden, welches die rückwärts geschriebene Schirt auf dessen Schilde wahrscheinlich macht, und da dessen Tod zwischen der fünfzigsten und sechzigsten Olympias wird zu setzen sein, so würde die Arbeit dieses Steins uns den Stil von Anakreons Zeit zeigen. Es würde folglich demselben der bekannte Smaragd des Polykrates Herrn von Samos, welchen Theodorus, der Vater des Telekles, geschnitten, in der Arbeit ähnlich gewesen sein.

Alte Plastik

Was die Werke der Bildhauerkunst in diesem älteren Stile betrifft, so führe ich, wie überhaupt von andern Werken der Kunst, keine an, als die ich selbst gesehen und genau untersuchen können; daher ich von einer der ältesten erhobenen Arbeiten in der Welt, welche in England ist, in Absicht meines gegenwärtigen Vorhabens nicht reden kann. Es stellt dasselbe Werk einen jungen Ringer vor, welcher vor einem sitzenden Jupiter steht, ich zeige dasselbe zu Anfang des zweiten Teiles an. Den ältern Stil glauben die Liebhaber des Altertums in einem erhobenen Werke im Campidoglio zu finden, welches drei weibliche Bacchanten nebst einem Faun vorstellt, mit der Unterschrift **ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ**. **Callimachus** soll derjenige sein, welcher sich niemals ein Genüge hat tun können, und weil er tanzende Spartanerinnen gemacht hat, so hält man jenes für dieses. Die Schrift auf demselben ist mir bedenklich: sie kann nicht für neu gehalten werden, aber sehr wohl schon vor alters nachgemacht und untergeschoben worden sein, ebenso wie der Name des Lysippus an einem Herkules in Florenz, welcher alt ist, aber so wenig als die Statue selbst von der Hand dieses Künstlers sein kann. Eine griechische Arbeit von dem Stile des Werkes im Campidoglio müßte nach den Begriffen, die wir von den Zeiten des Flors der Kunst haben, älter sein; Callimachus aber kann nicht vor dem Phidias gelebt haben; die ihn in die sechzigste Olympias setzen, haben nicht den mindesten Grund und irren sehr gröblich. Und wenn auch dieses anzunehmen wäre, so könnte kein X in dem Namen

desselben sein; dieser Buchstabe wurde viel später von Simonides erfunden; **Callimachus** müßte geschrieben sein **KAAAIMAKHoΣ** oder **KAAAIMAKoΣ**, wie in einer alten amykleischen Inschrift. Pausanias setzte ihn unter die großen Künstler herunter; also muß er zu einer Zeit gelebt haben, wo es möglich gewesen wäre, ihnen in der Kunst beizukommen. Ein Bildhauer dieses Namens ist ferner der erste gewesen, welcher mit dem Bohrer gearbeitet hat; der Meister des Laokoon aber, welcher aus der schönsten Zeit der Kunst sein muß, hat den Bohrer an den Haaren, an dem Kopfe und in den Tiefen des Gewandes gebraucht. Callimachus der Bildhauer soll ferner das korinthische Kapitäl erfunden haben; Skopas aber, der berühmte Bildhauer, baute in der sechsundneunzigsten Olympias einen Tempel mit korinthischen Säulen; also hätte Callimachus zur Zeit der größten Künstler und vor dem Meister der Niobe, welches vermutlich Skopas ist (wie im zweiten Teile wird untersucht werden) und vor dem Meister des Laokoon gelebt, welches sich mit der Zeit, die aus der Ordnung der Künstler, in welcher ihn Plinius setzt, zu ziehen ist, nicht wohl reimt. Hierzu kommt, daß dieses Stück zu **Horta**, einer Gegend, wo die Etrurier wohnten, gefunden worden; welcher Umstand allein viel Wahrscheinlichkeit gibt, daß es ein Werk etruscher Kunst sei, von welcher es alle Eigenschaften hat.

Sowie man dieses Werk für eine griechische Arbeit hält, so würden auf der andern Seite die im vorigen Kapitel angeführten drei schön gemalten irdenen Gefäße des **Mastrillischen** Musei zu Neapel und eine Schale in dem königlichen Museo zu Portici für etrusch angesehen worden sein, wenn nicht die griechische Schrift auf denselben das Gegenteil zeigte.

Merkmale des älteren Stils

Von diesem älteren Stile würden deutlichere Kennzeichen zu geben sein, wenn sich mehrere Werke in Marmor und sonderlich erhobene Arbeiten erhalten hätten, aus welchen wir die älteste Art ihrer Figuren zusammenstellen und hieraus den Grad des Ausdrucks der Gemütsbewegungen erkennen könnten. Wenn wir aber wie von dem Nachdrucke in Anbeugung der Teile an ihren kleinen Figuren auf Münzen, auf größere,

auch auf den nachdrücklichen Ausdruck der Handlungen schließen dürfen, so würden die Künstler dieses Stils ihren Figuren heftige Handlungen und Stellungen gegeben haben; so wie die Menschen aus der Heldenzeit, von welchen die Künstler ihre Vorwürfe machen, der Natur gemäß handelten und ohne ihren Neigungen Gewalt anzutun. Dieses wird wahrscheinlich durch Vergleichung mit den etrusischen Werken, denen jene ähnlich gehalten werden.

Wir können überhaupt die Kennzeichen und Eigenschaften dieses ältern Stils kürzlich also begreifen: die Zeichnung war nachdrücklich, aber hart; mächtig, aber ohne Grazie, und der starke Ausdruck verminderte die Schönheit. Dieses aber ist stufenweise zu verstehen, da wir unter dem ältern Stile den längsten Zeitlauf der griechischen Kunst begreifen; so daß die spätern Werke von den ersteren sehr verschieden gewesen sein werden.

Dieser Stil würde bis in die Zeiten, da die Kunst in Griechenland blühte, gedauert haben, wenn dasjenige keinen Widerspruch litte, was Athenäus vom **Stesichorus** vorgibt¹³⁹, daß dieser Dichter der erste gewesen, welcher den Herkules mit der Keule und mit dem Bogen vorgestellt: denn es finden sich viele geschnittene Steine mit einem so bewaffneten Herkules in dem ältern und zuvor angedeuteten Stile. Nun hat Stesichorus mit dem Simonides zu gleicher Zeit gelebt, nämlich in der zweiundsiebzigsten Olympias oder um die Zeit, da Xerxes wider die Griechen zog; und Phidias, welcher die Kunst zu ihrer Höhe getrieben, blühte in der achtundsiebzigsten Olympias: es müßten also besagte Steine kurz vor oder gewiß nach jener Olympias gearbeitet sein. Strabo aber gibt eine viel ältere Nachricht von den dem Herkules beigelegten Zeichen; es soll diese Erdichtung von **Pisander** herrühren, welcher, wie einige wollen, mit dem Eumolpus zu gleicher Zeit gelebt hat und von andern in die drei- unddreißigste Olympias gesetzt wird: die ältesten Figuren des Herkules haben weder Keule noch Bogen gehabt, wie Strabo versichert.

Übergang zum hohen Stil

Die Eigenschaften dieses ältern Stils waren unterdessen die Vorbereitungen zum hohen Stil der Kunst und führten diesen zur strengen

Richtigkeit und zum hohen Ausdruck: denn in der Härte von jenem offenbart sich der genau bezeichnete Umriß und die Gewißheit der Kenntnis, wo alles aufgedeckt vor Augen liegt. Auf eben diesem Wege würde die Kunst in neueren Zeiten durch die scharfen Umrissse und durch die nachdrückliche Andeutung aller Teile vom **Michelangelo** zu ihrer Höhe gelangt sein, wenn die Bildhauer auf dieser Spur geblieben wären. Denn wie in Erlernung der Musik und der Sprachen dort die Töne und hier die Silben und Worte scharf und deutlich müssen angegeben werden, um zur reinen Harmonie und zur flüssigen Aussprache zu gelangen: ebenso führt die Zeichnung nicht durch schwebende, verlorene und leicht angedeutete Umrissse zur Wahrheit und zur Schönheit der Form. Mit einem ähnlichen Stile erhob sich die Tragödie zu eben der Zeit, da die Kunst den großen Schritt zu ihrer Vollkommenheit machte, in mächtigen Worten und starken Ausdrücken, von großem Gewichte, wodurch Äschylus seinen Personen Erhabenheit und der Wahrscheinlichkeit ihre Fülle gab.

Was insbesondere die Ausarbeitung der Werke der Bildhauerei aus dieser Zeit betrifft, von welchen sich in Rom nichts erhalten hat, so sind dieselben vermutlich mit dem mühsamsten Fleiße geendigt gewesen, wie sich aus einigen angeführten etrusischen Werken und aus sehr vielen der ältesten geschnittenen Steine schließen läßt. Man könnte dieses auch aus den Stufen des Wachstums der Kunst in neuern Zeiten mutmaßen. Die nächsten Vorgänger der größten Männer in der Malerei haben ihre Werke mit unglaublicher Geduld geendigt und zum Teil durch Ausführung der allerkleinsten Sachen über ihre Gemälde, denen sie die Großheit nicht geben konnten, einen Glanz auszubreiten gesucht; ja die größten Künstler, **Michelangelo** und **Raffael**, haben gearbeitet, wie ein britischer Dichter lehrt: „Entwirf mit Feuer und führe mit Phlegma aus“¹⁴⁰.

Man merke zu Ende der Betrachtung über diesen ersten Stil das unwissende Urteil eines französischen Malers über die Kunst¹⁴¹, welcher setzt, man nenne alle Werke **Antiken**, von der Zeit Alexanders des Großen bis auf den Phokas: die Zeit, von welcher er anrechnet, ist so wenig richtig als diejenige, mit welcher er endigt. Wir sehen aus dem

vorigen, und es wird sich im folgenden zeigen, daß noch jetzt ältere Werke als von Alexanders Zeiten sind; das Alter in der Kunst aber hört auf vor dem Constantin. Ebenso haben diejenigen, welche mit dem **P. Montfaucon** glauben, daß sich keine Werke griechischer Bildhauer erhalten haben als von der Zeit an, da die Griechen unter die Römer kamen, viel Unterricht nötig.

Der hohe Stil

Seine Merkmale

Endlich, da die Zeiten der völligen Erleuchtung und Freiheit in Griechenland erschienen, wurde auch die Kunst freier und erhabener. Der ältere Stil war auf ein Systema gebaut, welches aus Regeln bestand, die von der Natur genommen waren und sich nachher von derselben entfernt hatten und idealisch geworden waren. Man arbeitete mehr nach der Vorschrift dieser Regeln als nach der Natur, die nachzuahmen war: denn die Kunst hatte sich eine eigene Natur gebildet. Über dieses angenommene Systema erhoben sich die Verbesserer der Kunst und näherten sich der Wahrheit der Natur. Diese lehrte aus der Härte und von hervorspringenden und jäh abgeschnittenen Teilen der Figur in flüssige Umrisse zu gehen, die gewaltsamen Stellungen und Handlungen gesitteter und weiser zu machen und sich weniger gelehrt als schön, erhaben und groß zu zeigen. Durch diese Verbesserung der Kunst haben sich Phidias, Polycletus, Skopas, Alkamenes und Myron berühmt gemacht: der Stil derselben kann der große genannt werden, weil außer der Schönheit die vornehmste Absicht dieser Künstler scheint die Großheit gewesen zu sein. Hier ist in der Zeichnung das Harte von dem Scharfen wohl zu unterscheiden, damit man nicht z. B. die scharf gezogene Andeutung der Augenbrauen, die man beständig in Bildungen der höchsten Schönheit sieht, für eine unnatürliche Härte nehme, welche aus dem ältern Stile geblieben sei: denn diese scharfe Bezeichnung hat ihren Grund in den Begriffen der Schönheit, wie oben bemerkt worden.

Es ist aber wahrscheinlich und aus einigen Anzeigen der Skribenten zu schließen, daß der Zeichnung dieses hohen Stils das Gerade einigermaßen

noch eigen geblieben, und daß die Umrisse dadurch in Winkel gegangen, welches durch das Wort **viereckig** oder **eckig** scheint angedeutet zu werden. Denn da diese Meister wie Polycletus Gesetzgeber in der Proportion waren und also das Maß eines jeden Teils auf dessen Punkt werden gesetzt haben, so ist nicht unglaublich, daß dieser großen Richtigkeit ein gewisser Grad schöner Form aufgeopfert worden. Es bildet sich also in ihren Figuren die Großheit, welche aber in Vergleichung gegen die wellenförmigen Umrisse der Nachfolger dieser großen Meister eine gewisse Härte kann gezeigt haben. Dieses scheint die Härte zu sein, welche man am Kalon und am Hegias, am Kanachus und am Kalamis, ja selbst am Myron aussetzen fand; unter welchen gleichwohl Kanachus jünger war als Phidias: denn er war des Polycletus Schüler und blühte in der fünfundneunzigsten Olympias.

Es wäre zu beweisen, daß die alten Skribenten sehr oft wie die neuern von der Kunst geurteilt, und die Sicherheit der Zeichnung, die richtig und strenge angegebene Figuren des **Raffael** haben vielen gegen die Weichheit der Umrisse, und gegen die rundlich und sanft gehaltenen Formen des **Correggio** hart und steif geschienen; welcher Meinung überhaupt **Malvasia**, ein Geschichtsschreiber der bolognesischen Maler ohne Geschmack, ist. Ebenso wie unerleuchteten Sinnen der homerische **Numerus** und die alte Majestät des **Lucretius** und **Catullus** in Vergleichung mit dem Glanze des **Virgilius** und mit der süßen Lieblichkeit des **Ovidius** vernachlässigt und rauh klingt. Wenn hingegen des Lucianus Urteil in der Kunst gültig ist, so war die Statue der Amazone Sosandra, von der Hand des **Kalamis**, unter die vier vorzüglichsten Figuren weiblicher Schönheit zu setzen: denn zu Beschreibung seiner Schönheit nimmt er nicht allein den ganzen Anzug, sondern auch die züchtige Miene und ein behendes und verborgenes Lächeln von genannter Statue. Unterdessen kann der Stil von einer Zeit in der Kunst so wenig, als in der Art zu schreiben, allgemein sein. Wenn von den damaligen Skribenten nur allein **Thukydides** übrig wäre, so würden wir von dessen bis zur Dunkelheit getriebenen Kürze in den Reden seiner Geschichte einen irrigen Schluß auf den Platon, Lysias und Xenophon machen, dessen Worte wie ein sanfter Bach fortfließen.

Die Albanische Pallas und die Mediceische Niobe

Die vorzüglichsten und man kann sagen die einzigen Werke in Rom aus der Zeit dieses hohen Stils sind, soviel ich es einsehen kann, die oft angeführte Pallas von neun Palmen hoch in der Villa Albani und die Niobe und ihre Töchter in der Villa Medici. Jene Statue ist der großen Künstler dieser Zeit würdig, und das Urteil über dieselbe kann um so viel richtiger sein, da wir den Kopf in seiner ganzen ursprünglichen Schönheit sehen: denn es ist derselbe auch nicht durch einen scharfen Hauch verletzt worden, sondern er ist so rein und glänzend, als er aus den Händen seines Meisters kam. Es hat dieser Kopf bei der hohen Schönheit, mit welcher er begabt ist, die angezeigten Kennzeichen dieses Stils, und es zeigt sich in demselben eine gewisse Härte, welche aber besser empfunden als beschrieben werden kann. Man könnte in dem Gesichte eine gewisse Grazie zu sehen wünschen, die dasselbe durch mehr Rundung und Lindigkeit erhalten würde, und dieses ist vermutlich diejenige Grazie, welche in dem folgenden Alter der Kunst Praxiteles seinen Figuren zuerst gab, wie unten angezeigt wird. Die Niobe und ihre Töchter sind als ungezweifelte Werke dieses hohen Stils anzusehen, aber eins von den Kennzeichen derselben ist nicht derjenige Schein von Härte, welche in der Pallas eine Mutmaßung zur Bestimmung derselben gibt, sondern es sind die vornehmsten Eigenschaften zur Andeutung dieses Stils, der gleichsam unerschaffene Begriff der Schönheit, vornehmlich aber die hohe Einfalt, sowohl in der Bildung der Köpfe als in der ganzen Zeichnung, in der Kleidung und in der Ausarbeitung. Diese Schönheit ist wie eine nicht durch Hilfe der Sinne empfangene Idea, welche in einem hohen Verstande und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde; in einer so großen Einheit der Form und des Umrisses; daß sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erweckt und mit einem Hauche geblasen zu sein scheint. So wie die fertige Hand des großen **Raffael**, die seinem Verstande als ein schnelles Werkzeug gehorchte, mit einem einzigen Zuge der Feder den schönsten Umriß des Kopfes einer heiligen Jungfrau entwerfen und unverbessert richtig zur Ausführung bestimmt setzen würde.

Der schöne Stil

Zu einer deutlicher Bestimmung der Kenntnisse und der Eigenschaften dieses hohen Stils der großen Verbesserer der Kunst ist nach dem Verluste ihrer Werke nicht zu gelangen. Von dem Stile ihrer Nachfolger aber, welchen ich den **schönen Stil** nenne, kann man mit mehrerer Zuverlässigkeit reden: denn einige von den schönsten Figuren des Altertums sind ohne Zweifel in der Zeit, in welcher dieser Stil blühte, gemacht, und viele andere, von denen dieses nicht zu beweisen ist, sind wenigstens Nachahmungen von jenen. Der schöne Stil der Kunst hebt sich an von Praxiteles und erlangte seinen höchsten Glanz durch den Lysippus und Apelles, wovon unten die Zeugnisse angeführt werden; es ist also der Stil nicht lange vor und zur Zeit Alexanders des Großen und seiner Nachfolger.

Eigenschaften

Die vornehmste Eigenschaft, durch welche sich dieser von dem hohen Stile unterscheidet, ist die **Grazie**, und in Absicht derselben werden die zuletzt genannten Künstler sich gegen ihre Vorgänger verhalten haben, wie unter den Neuern **Guido** sich gegen den **Raffael** verhalten würde. Dieses wird sich deutlicher in Betrachtung der Zeichnung dieses Stils und des besondern Teils derselben, der Grazie, zeigen.

Was die Zeichnung allgemein betrifft, so wurde alles Eckige vermieden, was bisher noch in den Statuen großer Künstler, als des Polycletus, geblieben war, und dieses Verdienst um die Kunst wird in der Bildhauerei sonderlich dem Lysippus, welcher die Natur mehr als dessen Vorgänger nachahmte, zugeeignet: dieser gab also seinen Figuren das Wellenförmige, wo gewisse Teile noch mit Winkeln angedeutet waren. Auf besagte Weise ist vermutlich, wie gesagt ist, dasjenige, was Plinius **viereckige** Statuen nennt, zu verstehen: denn eine viereckige Art zu zeichnen heißt man noch jetzt **Quadratur**. Aber die Formen der Schönheit des vorigen Stils blieben auch in diesem zur Regel: denn die schönste Natur war der Lehrer gewesen. Daher nahm **Lucianus** in Beschreibung seiner Schönheit das Ganze und die Hauptteile von den Künstlern des hohen Stils und das Zierliche von ihren Nachfolgern. Die Form des Gesichts sollte wie an der Lemnischen Venus des Phidias sein; die Haare aber, die Augenbrauen und

die Stirn wie an der Venus des Praxiteles; in den Augen wünschte er das Zärtliche und das Reizende wie an dieser. Die Hände sollten nach der Venus des Alkamenes, eines Schülers des Phidias gemacht werden: und wenn in Beschreibungen von Schönheiten Hände der Pallas angegeben werden, so ist vermutlich die Pallas des Phidias, als die berühmteste, zu verstehen; Hände des Polycletus deuten die schönsten Hände an.

Überhaupt stelle man sich die Figuren des hohen Stils gegen die aus dem schönen Stile vor wie Menschen aus der Heldenzeit, wie des Homerus Helden und Menschen, gegen gesittete Athenienser in dem Flore ihres Staats. Oder um einen Vergleich von etwas Wirklichem zu machen, so würde ich die Werke aus jener Zeit neben dem Demosthenes, und die aus dieser nachfolgenden Zeit neben dem Cicero setzen: der erste reißt uns gleichsam mit Ungestüm fort; der andere führt uns willig mit sich: jener läßt uns nicht Zeit, an die Schönheiten der Ausarbeitung zu denken: und in diesem erscheinen sie ungesucht und breiten sich mit einem allgemeinen Lichte aus über die Gründe des Redners.

Über die Grazie

Zum zweiten ist hier von der Grazie, als der Eigenschaft des schönen Stils, insbesondere zu handeln. Es bildet sich dieselbe und wohnt in den Gebärden und offenbart sich in der Handlung und Bewegung des Körpers; ja sie äußert sich in dem Wurf der Kleidung und in dem ganzen Anzuge: von den Künstlern nach dem Phidias, Polycletus und nach ihren Zeitgenossen wurde sie mehr als zuvor gesucht und erreicht. Der Grund davon muß in der Höhe der Ideen, die diese bildeten, und in der Strenge ihrer Zeichnung liegen, und es verdient dieser Punkt unsere besondere Aufmerksamkeit.

Gedachte große Meister des hohen Stils hatten die Schönheit allein in einer vollkommenen Übereinstimmung der Teile, und in einem erhobenen Ausdrücke, und mehr das wahrhaftig Schöne als das Liebliche gesucht. Da aber nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist und jenen Künstlern beständig gegenwärtig war, kann gedacht werden, so müssen sich diese Schönheiten allezeit

diesem Bilde nähern und sich einander ähnlich und gleichförmig werden: dieses ist die Ursache von der Ähnlichkeit der Köpfe der Niobe und ihrer Töchter, welche unmerklich und nur nach dem Alter und dem Grade der Schönheit in ihnen verschieden ist. Wenn nun der Grundsatz des hohen Stils, wie es scheint, gewesen ist, das Gesicht und den Stand der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit und entfernt von inneren Empörungen in einem Gleichgewichte des Gefühls und mit einer friedlichen immer gleichen Seele vorzustellen, so war eine gewisse Grazie nicht gesucht, auch nicht anzubringen. Dieser Ausdruck einer bedeutenden und redenden Stille der Seele aber erfordert einen hohen Verstand: „**Denn die Nachahmung des Gewaltigen kann,**“ wie Platon sagt, „**auf verschiedene Weise geschehen; aber ein stilles, weises Wesen kann weder leicht nachgeahmt, noch das nachgeahmte leicht begriffen werden.**“¹⁴²

Mit solchen strengen Begriffen der Schönheit fing die Kunst an, wie wohleingerichtete Staaten mit strengen Gesetzen, groß zu werden. Die nächsten Nachfolger der großen Gesetzgeber in der Kunst verfahren nicht wie Solon mit den Gesetzen des Drako: sie gingen nicht von jenen ab: sondern wie die richtigsten Gesetze durch eine gemäßigte Erklärung brauchbarer und annehmlicher werden, so suchten diese die hohen Schönheiten, die an Statuen ihrer großen Meister wie von der Natur abstrakte Ideen und nach einem Lehrgebäude gebildete Formen waren, näher zur Natur zu führen, und eben dadurch erhielten sie eine größere Mannigfaltigkeit. In diesem Verstande ist die Grazie zu nehmen, welche die Meister des schönen Stils in ihre Werke gelegt haben.

Aber die Grazie, welche wie die Musen nur in zwei Namen bei den ältesten Griechen verehrt wurde, scheint wie die Venus, deren Gespielen jene sind, von verschiedener Natur zu sein. Die eine ist wie die himmlische Venus von höherer Geburt und von der Harmonie gebildet, und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Gesetze von dieser sind. Die zweite Grazie ist wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen: sie ist eine Tochter der Zeit und nur eine Gefolgin der ersten, welche sie ankündigt für diejenigen, die der himmlischen Grazie nicht geweiht sind. Diese läßt sich herunter von ihrer

Hoheit und macht sich mit Mildigkeit, ohne Erniedrigung, denen, die ein Auge auf dieselbe werfen, teilhaftig: sie ist nicht begierig, zu gefallen, sondern nicht unerkannt zu bleiben. Jene Grazie aber, eine Gesellin aller Götter, scheint sich selbst genugsam und bietet sich nicht an, sondern will gesucht werden; sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen: denn „**das Höchste hat,**“ wie Plato sagt, „**kein Bild**“.¹⁴³ Mit den Weisen allein unterhält sie sich, und dem Pöbel erscheint sie störrisch und unfreundlich; sie verschließt in sich die Bewegungen der Seele und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur, von welcher sich die großen Künstler, wie die Alten schreiben, ein Bild zu entwerfen suchten. Die Griechen würden jene Grazie mit der ionischen und diese mit der dorischen Harmonie verglichen haben.

Diese Grazie in Werken der Kunst scheint schon der göttliche Dichter gekannt zu haben, und er hat dieselbe in dem Bilde der mit dem Vulcanus vermählten schönen und leichtbekleideten **Aglaia** oder **Thalia** vorgestellt, die daher anderswo dessen Mitgehilfin genannt wird, und arbeitete mit demselben an der Schöpfung der göttlichen Pandora. Dieses war die Grazie, welche Pallas über den Ulysses ausgoß, und von welcher der hohe Pindarus singt; dieser Grazie opferten die Künstler des hohen Stils. Mit dem Phidias wirkte sie in Bildung des olympischen Jupiter, auf dessen Fußschemel dieselbe neben dem Jupiter auf dem Wagen der Sonne stand: sie wölbte, wie in dem Urbilde des Künstlers, den stolzen Bogen seiner Augenbrauen mit Liebe und goß Huld und Gnade aus über den Blick seiner Majestät. Sie krönte mit ihren Geschwistern und den Göttinnen der Stunden und der Schönheiten das Haupt der Juno zu Argos als ihr Werk, woran sie sich erkannte ... In der Sosandra des Kalamis lächelte sie mit Unschuld und Verborgenheit; sie verhüllte sich mit züchtiger Scham in Stirn und Augen und spielte mit ungesuchter Zierde in dem Wurf ihrer Kleidung; Durch dieselbe wagte sich der Meister der Niobe in das Reich unkörperlicher Ideen und erreichte das Geheimnis, die Todesangst mit der höchsten Schönheit zu vereinigen: er wurde ein Schöpfer reiner Geister und himmlischer Seelen, die keine Begierden der Sinne erwecken, sondern eine anschauliche Betrachtung aller Schönheit wirken: denn sie scheinen nicht zur Leidenschaft gebildet zu sein, sondern dieselbe nur angenommen zu haben.

Die Künstler des schönen Stils gesellten mit der ersten und höchsten Grazie die zweite, und so wie des Homerus Juno den Gürtel der Venus nahm, um dem Jupiter gefälliger und liebenswürdiger zu erscheinen; so suchten diese Meister die hohe Schönheit mit einem sinnlichem Reize zu begleiten und die Großheit durch eine zuvorkommende Gefälligkeit gleichsam geselliger zu machen. Diese gefälligere Grazie wurde zuerst in der Malerei erzeugt und durch diese der Bildhauerei mitgeteilt. **Parrhasius**, der Meister, ist durch dieselbe unsterblich, und der erste, dem sie sich geoffenbart hat; und einige Zeit nachher erschien sie auch in Marmor und in Erz. Denn von dem Parrhasius, welcher mit dem Phidias zu gleicher Zeit lebte, bis auf den Praxiteles, dessen Werke sich, soviel man weiß, durch eine besondere Grazie von denen, welche vor ihm gearbeitet worden, unterschieden, ist ein Zwischenraum von einem halben Jahrhundert.

Es ist merkwürdig, daß der Vater dieser Grazie in der Kunst und Apelles, welchen sich dieselbe völlig eigen gemacht hat und der eigentliche Maler derselben kann genannt werden, so wie er dieselbe insbesondere allein, ohne ihre zwei Gespielinnen gemalt, unter dem wollüstigen ionischen Himmel und in dem Lande geboren sind, wo der Vater der Dichter einige hundert Jahre vorher mit der höchsten Grazie begabt worden war: denn Ephesus war das Vaterland des Parrhasius und des Apelles. Mit einer zärtlichen Empfindung begabt, die ein solcher Himmel einflößt, und von einem Vater, den seine Kunst bekanntgemacht, unterrichtet, kam Parrhasius nach Athen und wurde ein Freund des Weisen, des Lehrers der Grazie¹⁴⁴, welcher dieselbe dem Platon und Xenophon entdeckte.

Das Mannigfaltige und die mehrere Verschiedenheit des Ausdrucks tat der Harmonie und der Großheit in dem schönen Stile keinen Eintrag: die Seele äußerte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers und trat niemals mit Ungestüm hervor. In Vorstellung des Leidens bleibt die größte Pein verschlossen wie im Laokoon, und die Freude schwebt wie eine sanfte Luft, die kaum die Blätter rührt, auf dem Gesichte einer Bacchante, auf Münzen der Insel Naxos. Die Kunst philosophierte mit den Leidenschaften, wie Aristoteles von der Vernunft sagt.

Darstellung von Kindern

Hätte sich der hohe Stil der Kunst nicht bis auf die unausgeführte Form junger Kinder heruntergelassen, und hätten die Künstler dieses Stils, deren vornehmste Betrachtung auf die vollkommenen Gewächse gerichtet war, sich in der überflüssigen Fleischigkeit nicht gezeigt, wie wir gleichwohl nicht wissen, so ist hingegen gewiß, daß ihre Nachfolger im schönen Stile, da sie das Zärtliche und Gefällige gesucht, auch die kindliche Natur einen Vorwurf ihrer Kunst sein lassen. Aristides, welcher eine tote Mutter mit ihrem säugenden Kinde an der Brust malte, wird auch ein mit Milch genährtes Kind gemacht haben. Die Liebe ist auf den ältesten geschnittenen Steinen nicht als ein junges Kind, sondern in der Natur eines Knaben gebildet, wie dieselbe auf einem schönen Steine des Commendators **Vettori** zu Rom erscheint. Nach der Form der Buchstaben in dem Namen des Künstlers **ΦΡΥΓΙΑΙΟΣ** ist es einer der ältesten Steine mit dem Namen des Künstlers. Die Liebe ist auf demselben liegend mit aufgerichtetem Leibe als spielend vorgestellt und mit großen Adlersflügeln, nach der Idea des hohen Altertums fast an allen Göttern, nebst einer offenen Muschel von zwei Schalen. Die Künstler nach dem **Phrygillus**, wie Solon und Tryphon, haben der Liebe eine mehr kindische Natur und kürzere Flügel gegeben; und in dieser Gestalt und nach Art **Fiammingischer** Kinder sieht man die Liebe auf unzähligen geschnittenen Steinen. Ebenso geformt sind die Kinder auf herkulanischen Gemälden und sonderlich auf einem schwarzen Grunde von gleicher Größe mit den schönen tanzenden weiblichen Figuren. Unter den schönsten Kindern von Marmor in Rom, welche die Liebe vorstellen, sind zwei im Hause Massini, einer im Palaste Verospi, ein schlafender Cupido in der Villa Albani, nebst dem Kinde im Campidoglio, welches mit einem Schwan spielt; und diese allein können dartun, wie glücklich die alten Künstler in Nachahmung der kindlichen Natur gewesen. Es sind auch außerdem viele wahrhaftig schöne Kinderköpfe übrig. Das allerschönste Kind aber, welches sich, wiewohl verstümmelt, aus dem Altertume erhalten hat, ist ein kindlicher Satyr, ungefähr von einem Jahre, in Lebensgröße, in der Villa Albani: es ist eine erhobene Arbeit, aber so, daß beinahe die ganze Figur freiliegt. Dieses Kind ist mit Efeu bekränzt und trinkt, vermutlich

aus einem Schlauche, welcher aber mangelt, mit solcher Begierde und Wollust, daß die Augäpfel ganz aufwärts gedreht sind und nur eine Spur von dem tief gearbeiteten Sterne zu sehen ist. Dieses Stück wurde, nebst dem schönen Icarus, dem Dädalus die Flügel angelegt, ebenfalls stark erhoben gearbeitet, an dem Fuße des Palatinischen Berges, auf der Seite des Circus Maximus, entdeckt. Ein bekanntes Vorurteil, welches sich gleichsam, ich weiß nicht wie, zur Wahrheit gemacht, daß die alten Künstler in Bildung der Kinder weit unter den neuern sind, würde also dadurch widerlegt.

Dieser schöne Stil der griechischen Kunst hat noch eine geraume Zeit nach Alexander dem Großen in verschiedenen Künstlern, die bekannt sind, geblüht, und man kann dieses auch aus Werken in Marmor, welche im zweiten Teile angeführt werden, ingleichen aus Münzen, schließen.

Der Stil der Nachahmer

Epigonentum, Eklektizismus, Dekadenz

Da nun die Verhältnisse und die Formen der Schönheit von den Künstlern des Altertums auf das höchste ausstudiert und die Umrisse der Figuren so bestimmt waren, daß man ohne Fehler weder herausgehen noch hineinlenken konnte, so war der Begriff der Schönheit nicht höher zu treiben. Es mußte also die Kunst, in welcher, wie in allen Wirkungen der Natur, kein fester Punkt zu denken ist, da sie nicht weiter hinausging, zurückgehen. Die Vorstellungen der Götter und Helden waren in allen möglichen Arten und Stellungen gebildet, und es wurde schwer, neue zu erdenken, wodurch also der Nachahmung der Weg geöffnet wurde. Diese schränkt den Geist ein, und wenn es nicht möglich schien, einen Praxiteles und Apelles zu übertreffen, so wurde es schwer, dieselben zu erreichen, und der Nachahmer ist alle Zeit unter dem Nachgeahmten geblieben. Es wird auch der Kunst wie der Weltweisheit ergangen sein, daß, so wie hier, also auch unter den Künstlern *Eclectici* oder Sammler aufstanden, die, aus Mangel eigener Kräfte, das einzelne Schöne aus Vielen in Eins zu vereinigen suchten. Aber so wie die *Eclectici* nur als Kopisten von Weltweisen besonderer Schulen anzusehen sind und wenig

oder nichts Ursprüngliches hervorgebracht haben, so war auch in der Kunst, wenn man eben den Weg nahm, nichts Ganzes, Eigenes und Übereinstimmendes zu erwarten; und wie durch Auszüge aus großen Schriften der Alten diese verloren gingen, so werden durch die Werke der Sammler in der Kunst die großen ursprünglichen Werke vernachlässigt worden sein. Die Nachahmung beförderte den Mangel eigener Wissenschaft, wodurch die Zeichnung furchtsam wurde, und was der Wissenschaft abging, suchte man durch Fleiß zu ersetzen, welcher sich nach und nach in Kleinigkeiten zeigte, die in den blühenden Zeiten der Kunst übergangen und dem großen Stile nachteilig geachtet worden sind. Hier gilt, was Quintilianus sagt, daß viele Künstler besser als Phidias die Zieraten an seinem Jupiter würden gearbeitet haben¹⁴⁵. Es wurden daher durch die Bemühung, alle vermeinte Härte zu vermeiden und alles weich und sanft zu machen, die Teile, welche von den vorigen Künstlern mächtig angedeutet waren, runder, aber stumpf, lieblicher, aber unbedeutender. Auf eben diesem Wege ist zu allen Zeiten auch das Verderbnis in der Schreibart eingeschlichen, und die Musik verließ das Männliche und verfiel wie die Kunst in das Weibische; in dem Gekünstelten verliert sich oft das Gute eben dadurch, weil man immer das Bessere will.

Die Künstler fingen nicht lange vor und unter den Kaisern an, in Marmor sich sonderlich auf Ausarbeitung freihängender Haarlocken zu legen, und sie deuteten auch die Haare der Augenbrauen an, aber nur an Porträtköpfen, welches vorher in Marmor gar nicht, wohl aber in Erz geschah. An einem der schönsten Köpfe eines jungen Menschen von Erz in Lebensgröße (welches ein völliges Brustbild ist), in dem Königlichen Museo zu Portici, welcher einen Held vorzustellen scheint, von einem atheniensischen Künstler, **Apollonius**, des **Archias Sohn**, gearbeitet, sind die Augenbrauen auf dem scharfgefalteten Augenknochen sanft eingegraben. Dieses Brustbild aber, nebst dem weiblichen Brustbilde von gleicher Größe, sind ohne Zweifel in guter Zeit der Kunst gemacht. Aber so wie schon in den ältesten Zeiten und vor dem Phidias das Licht in den Augen auf Münzen angedeutet wurde, so wurde auch in Erz überhaupt mehr als in Marmor gekünstelt. An männlichen idealischen Köpfen aber fing man dieses früher als an weiblichen an; auch jener Kopf von Erz, welcher von der Hand eines und eben desselben Künstlers

zu sein scheint, hat die Augenbrauen nach der alten Art mit einem scharfen Bogen gezogen.

Nachahmung des ägyptischen Stils

Der Verfall der Kunst mußte notwendig durch Vergleichung mit den Werken der höchsten und schönsten Zeit merklich werden, und es ist zu glauben, daß einige Künstler gesucht haben, zu der großen Manier ihrer Vorfahren zurückzukehren. Auf diesem Wege kann es geschehen sein, so wie die Dinge in der Welt oftmals im Zirkel gehen und dahin zurückkehren, wo sie angefangen haben, daß die Künstler sich bemühten, den ältern Stil nachzuahmen, welcher durch die wenig ausschweifenden Umrisse der ägyptischen Arbeit nahek kommt. Diese Mutmaßung veranlaßt eine dunkle Anzeige des **Petronius** welche auf die Kunst zu seiner Zeit geht, und über deren Erklärung man sich noch nicht hat vergleichen können. Da dieser Skribent von den Ursachen des Verfalls der Beredsamkeit redet, beklagt er zugleich das Schicksal der Kunst, die sich durch einen ägyptischen Stil verdorben, **welcher**, nach dem eigentlichen Ausdrucke der Worte zu übersetzen, **ins Enge zusammenbringt oder zieht**¹⁴⁶. Ich glaube hier eine von den Eigenschaften und Kennzeichen des ägyptischen Stils zu finden; und wenn diese Erklärung stattfände, so wären die Künstler um die Zeit des Petronius und vorher auf eine trockene, magere und kleinliche Art im Zeichnen und Ausführen gefallen. Diesem zufolge könnte man voraussetzen, daß, da nach dem natürlichen Lauf der Dinge, auf ein Äußerstes das ihm Entgegengesetzte zu folgen pflegt, der magere und dem Ägyptischen ähnliche Stil die Verbesserung eines übertriebenen Schwulstes sein sollen. Man könnte hier den Farnesischen Herkules anführen, an welchem alle Muskeln schwülstiger sind, als es die gesunde Zeichnung lehrt.

Einen diesem entgegengesetzten Stil könnte man in einigen erhobenen Arbeiten finden, welche wegen einiger Härte und Steife der Figuren für etruskisch oder für altgriechisch zu halten wären, wenn es andere Anzeichen erlaubten. Ich will z. B. eins von denselben in der Villa Albani anführen ... Dieses Werk stellt vier weibliche bekleidete Göttinnen gleichsam in Prozession vor, unter welchen die letztere ein langes Zepter

trägt, die mittlere, welches Diana ist, hat den Bogen und den Köcher auf der Schulter hängen und trägt eine Fackel; sie faßt an den Mantel der ersten, welches eine Muse ist und auf dem Psalter spielt und mit der einen Hand eine Schale hält, in welche eine Victoria, neben einem Altar stehend, eine **Libation**¹⁴⁷ ausgießt. Dem ersten Anblicke nach könnte es ein etruscher Stil scheinen, welchem aber die Bauart des Tempels widerspricht. Es scheint also, daß dieses Werk eine Arbeit sei, in welcher ein griechischer Meister, nicht aus der ältern Zeit, den Stil derselben nachahmen wollen. Es finden sich in eben der Villa vier andere diesem ähnlich erhobene Arbeiten von eben derselben Vorstellung. Das eng Zusammengezogene gefiel sogar in der Tracht der Kleidung selbiger Zeit: denn da vorher die Redner zu Rom in einem Gewande mit prächtigen großen Falten auftraten, so geschah dieses unter dem Vespasianus in einem engen und nahe anliegenden Rocke; zu Plinius Zeiten fing man an, männliche Statuen mit einem engen Kleide (*paenula*) vorzustellen.

Man könnte auch die Klage des Petronius auf die häufigen Figuren ägyptischer Gottheiten deuten, welches damals der herrschende Aberglaube in Rom war, so daß die Maler, wie Juvenalis sagt, von Bildern der Isis lebten. Durch diese Arbeit der Künstler in dergleichen Figuren könnte sich ein Stil, welcher den ägyptischen Figuren ähnlich war, auch in andern Werken eingeschlichen haben. Es finden sich noch jetzt einige Statuen der Isis völlig auf etrusche Art gekleidet, die aus offenbaren Zeichen von der Kaiser Zeiten sind; ich kann unter andern eine in Lebensgröße im Palaste Barberini anführen. Diese Meinung wird diejenigen nicht befremden, welche wissen, daß durch einen einzigen Menschen, wie Bernini ist, ein Verderbnis in der Kunst bis jetzt eingeführt worden; um soviel mehr könnte dieses durch viele oder durch den größten Teil der Künstler geschehen sein, die in ägyptischen Figuren arbeiteten.

Unterscheidung der Nachahmung vom echten Alten

Man kann aber hier nicht behutsam genug gehen in Beurteilung des Alters der Arbeit; und eine Figur, welche etrusch oder aus der ältern Zeit der Kunst unter den Griechen scheint, ist es nicht alle Zeit. Es kann

dieselbe eine Kopie oder Nachahmung älterer Werke sein, welche vielen griechischen Künstlern alle Zeit zum Muster dienten, wie auch vom angeführten erhobenen Werke könnte gesagt werden. Oder wenn es göttliche Figuren sind, die aus andern Zeichen und Gründen das Altertum, welches sie zeigen, nicht haben können, so scheint der ältere Stil etwas Angenommenes zu sein, zu Erweckung größerer Ehrfurcht. Denn wie die Härte in der Bildung und in dem Klang der Worte, nach dem Urteile eines alten Skribenten, der Rede eine Größe gibt, so macht die Härte und Strenge des älteren Stils eine ähnliche Wirkung in der Kunst. Dieses ist nicht allein von dem Umrisse der Figur zu verstehen, sondern auch von der Kleidung und von der Tracht der Haare und des Bartes, wie sie an den etrusischen und an den ältern griechischen Figuren sind. Ein Jupiter erweckt in solcher Gestalt gleichsam mehr Ehrfurcht und erhält mehr Ursprünglichkeit; und so war die Figur desselben mit der Inschrift IOVI EXSVPERANTISSIMO, welche aber, wie ein jeder urteilen kann, nicht von den ältesten ist. Eben diese Beschaffenheit kann es mit dem Kopfe der Pallas, von der Hand des Aspasia, haben, an welchem der Stil einer Zeit ähnlich ist, die älter scheint als diejenige, welche die Form der Buchstaben in dem Namen des Künstlers andeutet. Es mutmaßt daher auch Gori, daß der griechische Meister desselben etwa eine etrusische Figur vor Augen müsse gehabt haben. Die **Hoffnung** findet sich sehr oft in dem ältesten Stile vorgestellt, wie auf einer Münze Kaisers Philippus des Älteren, so wie auch eine **Hoffnung** von Marmor in der Villa Ludovisi ist; und auf drei geschnittenen Steinen des Stoschischen Musei ist dieselbe jenen ähnlich. Man kann hier z.B. die auf van Dyckische Art gekleideten Porträts anführen, welche Tracht noch jetzt von Engländern geliebt wird und auch dem Künstler sowohl als der gemalten Person weit vorteilhafter ist als die heutige gezwungene Kleidung.

Ebenso verhält es sich mit den sogenannten Köpfen des Platon, welche nichts anders als Köpfe von Hermen sind, denen man mehrenteils eine Gestalt gegeben, wie man sich etwa die Steine, auf welche die ersten Köpfe gesetzt wurden, vorstellte: es hängen auf beiden Seiten insgemein

Haarstrippen herunter wie an den etrusischen Figuren. Der schönste von solchen Köpfen in Marmor ging etwa vor fünf Jahren aus Rom nach Sizilien. Vollkommen ähnlich und gleich ist demselben der Kopf einer männlichen bekleideten Statue von neun Palmen Höhe, welche im Frühling des 1761. Jahres nebst vier weiblichen angeführten Karyatiden bei **Monte Porzio** (wo, besage einiger vorher entdeckten Inschriften, eine Villa des Hauses **Portia** war) gefunden wurde. Die Statue hat ein Unterkleid von leichtem Zeuge, welches die gehäuften kleinen Falten anzeigen, in welche es bis auf die Füße herunterhängt, und über dasselbe einen Mantel von Tuch, unter dem rechten Arme über die linke Schulter geschlagen, so daß der linke Arm, welcher auf die Hüfte gestützt ist, bedeckt bleibt. Auf dem Rande des über die Schulter geworfenen Teils des Mantels steht der Name **CAPIANATAIIOC**, geschrieben mit zwei **Lamda** (λ), wider die gewöhnliche Schreibart. Dieser Buchstabe aber findet sich auch anderwärts überflüssig und doppelt, wie auf einer seltenen Münze der Stadt Magnesia in Erz mit der Inschrift **MAGNHT ΠΟΛΛΙΣ** anstatt **ΠΟΛΙΣ**. Es ist hier kein anderer als der bekannte König in Assyrien zu verstehen, welchen aber diese Statue nicht vorstellen kann, und dieses aus mehr als aus einem Grunde: es wird hier genug sein, zu sagen, daß derselbe nach dem Herodotus ohne Bart und beständig geschoren war, da die Statue einen langen Bart hat. Es zeugt dieselbe von guten Zeiten der Kunst, und allem Ansehen nach ist sie nicht unter römischen Kaisern gemacht. Die vier Karyatiden, welche von mehreren übriggeblieben, haben vermutlich ein Gesims eines Zimmers getragen: denn auf ihren Köpfen ist eine erhöhte Rundung, in welchem Rande ein Kapitäl oder Korb wird gestanden haben.

Fortgang der Dekadenz

Daß der Stil der Kunst in den letzten Zeiten von dem alten sehr verschieden gewesen, deutet unter andern Pausanias an, wenn er sagt, daß eine Priesterin der **Leukippiden**, das ist der **Phöbe** und der **Hilaira**, von einer von beiden Statuen, weil sie gemeint, dieselbe schöner zu machen, den alten Kopf abnehmen und ihr einen neuen Kopf an dessen Stelle machen lassen, welcher, wie er sagt, „nach der heutigen Kunst gearbeitet

war^{cc148}. Man könnte diesen Stil den kleinlichen oder platten nennen: denn was an den alten Figuren mächtig und erhaben war, wurde jetzt stumpf und niedrig gehalten. Es ist aber über diesen Stil nicht aus Statuen zu urteilen, die durch den Kopf ihre Benennung bekommen haben.

Da sich endlich die Kunst immer mehr zu ihrem Fall neigte, und da auch wegen der Menge alter Statuen weniger in Vergleichung der vorigen Zeit gemacht wurden, so war der Künstler vornehmstes Werk, Köpfe und Brustbilder oder was man Porträts nennt, zu machen, und die letzte Zeit bis auf den Untergang der Kunst hat sich vornehmlich hierin gezeigt. Daher muß es nicht so außerordentlich, wie es vielen vorkommt, scheinen, erträgliche, ja zum Teil schöne Köpfe des Macrinus, des Septimius Severus und des Caracalla, wie der farnesische ist, zu sehen: denn der Wert desselben besteht allein im Fleiße. Vielleicht hätte Lysippus den Kopf des Caracalla nicht viel besser machen können; aber der Meister desselben konnte keine Figur wie Lysippus machen; dieses war der Unterschied.

Man glaubt eine besondere Kunst in starken, hervorliegenden Adern, wider den Begriff der Alten, zu zeigen, und an dem Bogen Kaisers Septimius hat man solche Adern auch an den Händen weiblicher idealischer Figuren, wie die Victorien sind, welche Trophäen tragen, nicht wollen mangeln lassen; als wenn die Stärke, welche von Cicero als eine allgemeine Eigenschaft vollkommener Hände angegeben wird, sich auch auf weibliche Hände erstreckte und auf vorbesagte Weise müßte ausgedrückt werden. An den Stücken der kolossalischen Statuen im Campidoglio, welche von einem Apollo sein sollen, sind die Adern oben un-
gemein sanft angedeutet.

Die meisten Begräbnisurnen sind aus dieser letzten Zeit der Kunst und also auch die meisten erhobenen Arbeiten: denn diese sind von solchen viereckig länglichen Urnen abgesägt. Einige erhobene Werke, die besonders gearbeitet sind, unterscheiden sich durch einen erhobenen Rand oder Vorsprung umher. Die meisten Begräbnisurnen wurden voraus und auf den Kauf gemacht, wie die Vorstellungen auf denselben zu glauben veranlassen, als welche mit der Person des Verstorbenen oder mit der Inschrift nichts zu schaffen haben. Unter andern ist eine solche beschädigte

Urne in der Villa Albani; auf deren vordern Seite, in drei Felder geteilt, ist auf dem zur Rechten Ulysses an den Mastbaum seines Schiffes gebunden vorgestellt, aus Furcht vor dem Gesange der Sirenen, von welchen die eine die Leier spielt, die andere die Flöte und die dritte singt und hält ein gerolltes Blatt in der Hand. Sie haben Vogelfüße wie gewöhnlich; das Besondere aber ist, daß sie alle drei einen Mantel umgeworfen haben. Zur Linken sitzen Philosophen in Unterredung. Auf dem mittlern Felde ist folgende Inschrift, welche nicht im geringsten auf die Vorstellung zielt, und ist noch nicht bekanntgemacht:

ἀθάνατος(ος) μερόπων οὐδεὶς ἐφυ τουδε, Σεβήρα,
θησεύς, Αἰακίδαι μάρτυρές εἰσι λόγου.

αὐχὼ σώφρονα τύνβος ἐμαῖς λαγόνεσσι Σεβήραν
κούρην Στρυμονίου παιδὸς ἀμύμον' ἔχων
οἶην οὐκ ἤνεικε πολὺς βίος, οὐδέ τις οὐτῶ
ἐσχε τάφος χρηστήν ἄλλος ὕφ' ἡελίῳ.

Unsterblich ist keiner der Menschen geboren. Für die Wahrheit dieses Satzes, Severa, bürgen Theseus und die Aiakiden.
Ich Grab rühme mich, in meinem Innern die verständige Severa zu bergen, die untadelige Tochter des Strymon, ein Mädchen, wie es das lange Leben noch nicht hervorgebracht hat; und kein anderes Grab hat in sich aufgenommen eine so brave unter der Sonne
(Übersetzung von W. Peek).

Bewahrung der Größe

Es bleibt im übrigen dem Altertume bis zum Falle der Kunst der Ruhm eigen, daß es sich seiner Größe bewußt geblieben: der Geist ihrer Väter war nicht gänzlich von ihnen gewichen, und auch mittelmäßige Werke der letzten Zeit sind noch nach den Grundsätzen der großen Meister gearbeitet. Die Köpfe haben den allgemeinen Begriff von der alten Schönheit behalten, und im Stande, Handlung und Anzuge der Figuren offenbart sich immer die Spur einer reinen Wahrheit und Einfalt. Die gezierte Zierlichkeit, eine erzwungene und übel verstandene Grazie, die übertriebene und verdrehte Gelehrsamkeit, wovon auch die besten Werke neuerer Bildhauer ihr Teil haben, hat die Sinne der Alten

niemals geblendet. Ja wir finden, wenn man aus dem Haarputze schließen kann, einige treffliche Statuen aus dem dritten Jahrhunderte, welche als Kopien anzusehen sind, die nach ältern Werken gearbeitet worden. Von dieser Art sind zwei Venus in Lebensgröße in dem Garten hinter dem Palaste Farnese mit ihren eigenen Köpfen; die eine mit einem schönen Kopfe der Venus, die andere mit einem Kopfe einer Frau vom Stande aus gedachtem Jahrhunderte, und beide Köpfe haben einerlei Haaraufsatz. Eine schlechtere Venus von eben der Größe ist im Belvedere, deren Haarputz jenem ähnlich ist und dem weiblichen Geschlechte aus dieser Zeit eigen war. Ein Apollo in der Villa Negroni, in dem Alter und in der Größe eines jungen Menschen von fünfzehn Jahren, kann unter die schönen jugendlichen Figuren in Rom gezählt werden; aber der eigene Kopf desselben stellt keinen Apollo vor, sondern etwa einen kaiserlichen Prinzen aus eben der Zeit. Es fanden sich also noch einige Künstler, welche ältere und schöne Figuren sehr gut nachzuarbeiten verstanden.

Darstellung eines Affen im Campidoglio

Ich schließe das dritte Stück dieses Kapitels mit einem ganz außerordentlichen Denkmale im Campidoglio aus einer Art von Basalt. Es stellt einen großen sitzenden Affen vor, dessen vordere Füße auf den Knien der hinteren Füße ruhen, und wovon der Kopf verloren gegangen ist. Auf der Base dieser Figur steht auf der rechten Seite in griechischer Schrift eingehauen: „**Phidias und Ammonius, Söhne des Phidias, haben es gemacht.**“ Diese Inschrift, welche von wenigen bemerkt worden, war in dem geschriebenen Verzeichnisse, aus welchem **Reinesius** dieselbe genommen, leichthin angegeben, ohne das Werk anzuzeigen, woran sie steht, und könnte ohne offenbare Kennzeichen ihres Altertums für untergeschoben angesehen werden. Dieses dem Scheine nach verächtliche Werk kann durch die Schrift auf demselben Aufmerksamkeit erwecken, und ich will meine Mutmaßung mitteilen.

Es hatte sich eine Kolonie von Griechen in Afrika niedergelassen, die **Pithecusä** in ihrer Sprache hießen, von der Menge Affen in diesen Gegenden. Diodorus sagt, daß dieses Tier heilig von ihnen gehalten und

wie die Hunde in Ägypten verehrt worden. Die Affen liefen frei in ihre Wohnungen und nahmen, was ihnen gefiel; ja diese Griechen nannten ihre Kinder nach denselben, weil sie den Tieren, wie sonst den Göttern, gewisse Ehrenbenennungen werden beigelegt haben. Ich bilde mir ein, daß der Affe im Campidoglio ein Vorwurf der Verehrung unter den pithekusischen Griechen gewesen sei; wenigstens sehe ich keinen andern Weg, ein solches Ungeheuer in der Kunst mit Namen griechischer Bildhauer zu reimen: Phidias und Ammonius werden diese Kunst unter diesen barbarischen Griechen geübt haben. Da Agathokles, König in Sizilien, die Karthaginer in Afrika heimsuchte, drang dessen Feldherr Eumarus bis in das Land dieser Griechen hindurch und eroberte und zerstörte eine von ihren Städten. Annehmen zu wollen, daß dieser göttlich verehrte Affe damals als etwas Außerordentliches unter Griechen, zum Denkmal weggeführt worden, gibt die Form der Buchstaben nicht zu, als welche später und den herkulanischen ähnliche Züge hat. Es wäre also zu glauben, daß dieses Werk lange hernach gemacht und vielleicht unter den Kaisern aus dem Lande dieses Volks nach Rom geführt worden; und dieses machen ein paar Worte einer lateinischen Inschrift auf der linken, Seite der Base wahrscheinlich. Es war dieselbe in vier Zeilen gefaßt, und man liest außer den Spuren, welche sich von denselben zeigen, nur noch die Worte: SEPT · QVE · COS · Dieses griechische Geschlecht in Afrika hätte also diesem zufolge noch um die Zeit unsers Geschichtsschreibers bestanden und sich bei seinem Aberglauben bis dahin erhalten. Ich merke hier bei Gelegenheit eine weibliche Statue von Marmor an in der Galerie zu Versailles, welche für eine Vestale gehalten wird, und von welcher man vorgibt, daß sie zu **Bengazi**, der vermeinten numidischen Hauptstadt **Barca**, gefunden worden.

Zusammenfassung

Um das Obige dieses dritten Stückes zu wiederholen und zusammenzufassen, so wird man in der Kunst der Griechen, sonderlich in der Bild

hauerei, vier Stufen des Stils setzen, nämlich den geraden und harten, den großen und eckigen, den schönen und fließenden und den Stil der Nachahmer. Der erste wird mehrenteils gedauert haben bis auf den Phidias, der zweite bis auf den Praxiteles, Lysippus und Apelles, der dritte wird mit dieser ihrer Schule abgenommen haben, und der vierte währte bis zu dem Falle der Kunst. Es hat sich dieselbe in ihrem höchsten Flore nicht lange erhalten: denn es werden von den Zeiten des Perikles bis auf Alexanders Tode, mit welchem sich die Herrlichkeit der Kunst anfang zu neigen, etwa hundertundzwanzig Jahre sein. Das Schicksal der Kunst überhaupt in neuern Zeiten ist, in Absicht der Perioden, dem im Altertume gleich: es sind ebenfalls vier Hauptveränderungen in derselben vorgegangen, nur mit diesem Unterschiede, daß die Kunst nicht nach und nach wie bei den Griechen von ihrer Höhe heruntersank, sondern sobald sie den ihr damals möglichen Grad der Höhe in zwei großen Männern erreicht hatte (ich rede hier allein von der Zeichnung), so fiel sie mit einem Male plötzlich wieder herunter. Der Stil war trocken und steif bis auf **Michelangelo** und **Raffael**; auf diesen beiden Männern besteht die Höhe der Kunst in ihrer Wiederherstellung: nach einem Zwischenraume, in welchem der üble Geschmack regierte, kam der Stil der Nachahmer; dieses waren die **Caracci** und ihre Schule mit deren Folge; und diese Periode geht bis auf Carl **Maratta**. Ist aber die Rede von der Bildhauerei insbesondere, so ist die Geschichte derselben sehr kurz. Sie blühte in **Michelangelo** und **Sansovino** und endigte mit ihnen; **Algardi**, **Fiammingo** und **Rusconi** kamen über hundert Jahre nachher.

VIERTES STÜCK

VON DEM MECHANISCHEN TEILE DER GRIECHISCHEN BILDHAUEREI

Endlich folgt, nach Anzeige der Ursachen des Vorzuges der griechischen Kunst und zweitens des Anfangs und des Wesentlichen derselben, nebst der Untersuchung des Wachstums und des Falles der Kunst, das vierte Stück dieses Kapitels, welches die Betrachtung des mechanischen

Teiles derselben enthält. Dieser Teil der Kunst begreift erstlich die Materie, in welcher die griechischen Bildhauer gearbeitet haben, und zum zweiten die Art der Ausarbeitung selbst.

Das Material in der griechischen Plastik

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

Es ist bekannt, daß die Antiquarii, wenn sie den Wert einer Statue oder ihre Materie erheben wollen, sagen, daß sie von parischem Marmor sei, und **Ficoroni** zeigt nicht leicht eine Statue oder eine Säule an, die er nicht für parischen Marmor hält. Dieses ist aber wie ein angenommenes und geschwornes Handwerkswort, und wenn es etwa zutrifft, daß es wirklich dieser Marmor wäre, so ist es Zufall ohne Kenntniss. Woher **Belon** wissen wollte, daß die Pyramide oder das Grabmal des Cestius aus Marmor von **Thasus** sei, ist mir unbekannt.

Die vorzüglichsten Arten des griechischen weißen Marmors sind der parische, von den Griechen auch *λύγδιος* von dem Gebirge Lygdos in der Insel Paros, genannt, und der penthelische, dessen Plinius keine Meldung tut, welcher bei Athen gebrochen wurde; und aus diesem waren zehn Figuren gegen eine aus jenem gearbeitet, wie die Anzeigen des Pausanias dartun können. Den Unterschied dieser beiden Arten aber wissen wir nicht eigentlich.

Es gibt weißen Marmor von kleinen und großen Körnern, das ist, aus feinen und gröbern Teilen zusammengesetzt; je feiner das Korn ist, desto vollkommener ist der Marmor; ja es finden sich Statuen, deren Marmor

aus einer milchigen Masse oder Teig gegossen scheint, ohne Schein von Körnern, und dieser ist ohne Zweifel der schönste. Da nun der parische der seltenste war, so wird derselbe diese Eigenschaft gehabt haben. Dieser Marmor hat außerdem zwei Eigenschaften, welche dem schönsten karrarischen nicht eigen sind: die eine ist dessen Mildigkeit, das ist, er läßt sich arbeiten wie Wachs und ist der feinsten Arbeit in Haaren, Federn und dergleichen fähig, da hingegen der karrarische spröde ist und ausspringt, wenn man zuviel in demselben künsteln will; die andere Eigenschaft ist dessen Farbe, welche sich dem Fleische nähert, da der karrarische ein blendendes Weiß hat. Aus dem schönsten Marmor ist das erhobene Brustbild des Antinous, etwas über Lebensgröße, in der Villa Albani.

Es ist also irrig, wenn Isidorus vorgibt, der parische Marmor werde nur in Stücken gebrochen von der Größe, welche zu Gefäßen dienen können. **Perrault**¹⁴⁹, welcher den grobkörnigen für parischen Marmor hält, hat sich nicht weniger geirrt; er konnte aber dieses, ohne aus Frankreich gegangen zu sein, nicht wissen. Die großen Körner im Marmor glänzen wie Steinsalz, und ein gewisser Marmor, welcher Salinum heißt, scheint ebenderselbe zu sein und seine Benennung vom Salze bekommen zu haben.

Die Bearbeitung des Materials

Von der Art der Ausarbeitung ist zuerst allgemein und hernach insbesondere von der Materie, dem Elfenbeine, dem Steine und soviel man von der Arbeit in Erz wissen kann, zu reden. Was die Ausarbeitung überhaupt betrifft, so ist uns von einer besondern Art, in welcher die griechischen Bildhauer verschieden von den neuern Künstlern und von unserer Vorstellung können gearbeitet haben, nichts Besonderes bekannt; gewiß aber ist, daß sie zu ihren Werken Modelle gemacht. Ein berühmter **Skribent**¹⁵⁰ glaubt, Diodorus habe das Gegenteil anzeigen wollen, wo derselbe sagt, daß die ägyptischen Künstler nach einem richtigen Maße gearbeitet, die Griechen aber nach dem Augenmaße geurteilt haben. Das Gegenteil von dieser Meinung kann ein geschnittener im Stoschischen Museo darstellen, auf welchem Prometheus den Menschen, welchen er bildet, mit dem

Blei ausmißt. Man weiß, wie hoch die Modelle des berühmten Arcesilaus, welcher wenige Jahre vor dem Diodorus geblüht hat, geschätzt wurden; und wieviel Modelle von gebranntem Ton haben sich erhalten und werden noch täglich gefunden! Der Bildhauer muß mit Maß und Zirkel arbeiten; der Maler aber soll das Maß im Auge haben.

Die meisten Statuen von Marmor sind aus einem Stücke gearbeitet, und Platon gibt seiner Republik sogar ein Gesetz, die Statuen aus einem einzigen Stücke zu machen¹⁵¹. Aus zwei Stücken waren außer dem im zweiten Kapitel angeführten ägyptischen Antinous zwei Statuen, des Hadrianus und des Antoninus Pius in dem Palaste Ruspoli, wie die deutliche Spur der Fugung an dem erhaltenen Oberteil zeigt. Merkwürdig ist, daß an einigen der besten Statuen in Marmor schon anfänglich, bei ihrer Anlage, die Köpfe besonders gemacht und angesetzt worden sind: dieses ist augenscheinlich an den Köpfen der Niobe und ihrer Töchter, welche in die Schulter eingefügt sind, und es findet hier kein Verdacht einer Beschädigung oder Ausbesserung Platz. Der Kopf der mehrmals angeführten Pallas in der Villa Albani ist ebenfalls eingesetzt, sowie die Köpfe der unlängst gefundenen vier Karyatiden. Es wurden auch zuweilen die Arme eingefügt, wie die Pallas und ein paar gedachter Karyatiden dieselben haben.

Über die Ausarbeitung der Materie ist erstlich des Elfenbeins zu gedenken. Elfenbein zu Statuen scheint auf der Drehbank gearbeitet zu sein, und da Phidias sich vornehmlich in dieser Arbeit hervorgetan, welcher die Kunst, die bei den Alten **Toreutike**, d. i. das Drechseln, heißt, erfunden, so könnte dies keine andere Kunst sein als diejenige, welche das Gesicht, die Hände und die Füße ausdrechselte. Auf der Drehbank arbeitete man auch das Schnitzwerk an Gefäßen, wie dasjenige von dem göttlichen Alcimedon beim Virgilius war, welches als ein Preis unter zwei Schäfer ausgesetzt wurde.

Die Ausarbeitung in Absicht auf den Stein geht vornehmlich den Marmor, den Basalt und den Porphyrt an. Figuren von Marmor wurden entweder mit dem bloßen Eisen geendigt, ohne sie zu glätten, oder sie wurden, wie es jetzt geschieht, geglättet. Es ist nicht zu sagen, ob dieses oder jenes älter sei, da die ältesten ägyptischen Figuren aus den härtesten Steinen auf die mühsame Art geglättet worden. Es finden sich aber einige

der schönsten Statuen in Marmor, denen die letzte Hand bloß mit dem Eisen, ohne Glätte, gegeben worden wie die Arbeit am Laokoon, an dem borghesischen Fechter des **Agasia**, an dem Zentaur in eben der Villa, an dem Marsyas in der Villa Medici und an verschiedenen andern Figuren zeigt. Am Laokoon sonderlich kann ein aufmerksames Auge entdecken, mit was für meisterhafter Wendung und fertiger Zuversicht das Eisen geführt worden, um nicht die gelehrtesten Züge durch Schleifen zu verlieren. Die äußerste Haut dieser Statuen, welche gegen die geglättete und geschliffene etwas rauhlich scheint, aber wie ein weicher Sammet gegen einen glänzenden Atlas, ist gleichsam wie die Haut an den Körpern der alten Griechen, die nicht durch beständigen Gebrauch warmer Bäder, wie unter den Römern bei eingerissener Weichlichkeit geschah, aufgelöst und durch Schabeisen glatt gerieben worden, sondern auf welche eine gesunde Ausdünstung, wie die erste Anmeldung zur Bekleidung des Kinns schwamm. Die zwei großen Löwen von Marmor, welche am Eingang des Arsenal zu Venedig stehen und von Athen dahin gebracht worden, sind ebenfalls mit dem bloßen Eisen ausgearbeitet; es ist aber diese Art solchen und so großen Werken in Marmor mehr eigen. Die kolossische Statue aber, von welcher im Campidoglio beide Füße, Stücke von den Armen und eine Kniescheibe übrig sind (die von dem Colossus des Apollo, welchen Lucullus aus Apollonien nach Rom führte, sein sollen), war geschliffen und geglättet. Die Füße sind neun Palme lang und die Nägel der großen Zehe achthalb Zoll, und diese Zehe selbst hat im Umkreis über vier Palme. Die Geschicklichkeit und Fertigkeit der Ausarbeitung mit dem bloßen Eisen hat nicht anders als durch lange Übung erlangt werden können, zu welcher unsere Zeiten nicht Gelegenheit genug haben.

Die meisten Statuen in Marmor aber wurden geglättet, und man wird ungefähr auf eben die Art wie jetzt verfahren sein. Einer von den Steinen, welcher zur Glättung diente, kam aus der Insel Naxos, und Pindarus sagt, er sei der beste hierzu. Alle Statuen werden wie bei den Alten, noch jetzt mit Wachs geglättet: aber dieses Wachs wird völlig abgerieben und bleibt nicht wie ein Firnis eine Oberhaut auf demselben. Die unten angeführten Stellen sind von allen irrig vom Abputzen der Statuen verstanden worden.

Der schwarze Marmor kam später als der weiße in Gebrauch: die härteste und feinste Art desselben wird insgemein **Paragone**, Probiertein, genannt. Von ganzen griechischen Figuren aus diesem Steine haben sich erhalten ein Apollo in der Galerie Farnese, der sogenannte Gott Aventinus im Campidoglio, beide größer als die Natur, zwei Zentaure des Herrn Kardinal Furietti, von **Aristeas** und **Papias** aus Aphrodisium gearbeitet, und ein junger Faun in Lebensgröße, in der Villa zu Nettuno gefunden.

In Basalt, sowohl in dem eisenfarbigen als in dem grünlichen, haben sich die griechischen Bildhauer zu zeigen gesucht; es hat sich aber von ganzen Statuen keine einzige erhalten. Ein Sturz von einer männlichen Figur in Lebensgröße in der Villa Medicis ist übrig, und dieser Rest zeugt von einer der schönsten Figuren aus dem Altertume; man kann denselben sowohl in Absicht der Wissenschaften als der Arbeit nicht ohne Verwunderung betrachten. Die übriggebliebenen Köpfe von diesem Steine veranlassen zu glauben, daß nur besonders geschickte Künstler sich an denselben gemacht haben: denn es sind dieselben in dem schönsten Stile und auf das feinste geendigt. Außer dem Kopfe des Scipio, von welchem ich im zweiten Teile Meldung tue, ist im Palaste Verospi ein Kopf eines jungen Helden und ein weiblicher idealischer Kopf, auf eine alte bekleidete Brust von Porphyrt gesetzt, in der Villa Albani; das Schönste aber unter diesen Köpfen würde der von einem jungen Menschen in Lebensgröße sein, welchen der Verfasser besitzt, woran aber nur die Augen nebst der Stirn, das eine Ohr und die Haare unversehrt geblieben sind. Die Arbeit der Haare an diesem sowohl als an dem verospischen Kopfe ist verschieden von der an den männlichen Köpfen in Marmor, das ist, sie sind nicht wie an diesen in freie Locken geworfen oder mit dem Bohrer getrieben, sondern wie kurz geschnittene und fein gekämmte Haare vorgestellt, so wie sie sich an einigen männlichen idealischen Köpfen in Erz finden, wo gleichsam jedes Haar insbesondere angedeutet worden. An Köpfen in Erz, welche nach dem Leben gemacht sind, ist die Arbeit der Haare verschieden, und Marcus Aurelius zu Pferde und Septimius Severus zu Fuß, dieser im Palaste Barberini, haben die Haare lockig, wie ihre Bildnisse in Marmor. Der Herkules im Campidoglio hat die Haare dick und kraus, wie am Herkules gewöhnlich ist. In den Haaren des zuletzt

genannten verstümmelten Kopfs ist eine außerordentliche und ich möchte fast sagen unnachahmliche Kunst und Fleiß: fast mit eben der Feinheit sind die Haare an dem Sturze eines Löwen von dem härtesten Basalte in dem Weinberge **Borioni** gearbeitet. Die außerordentliche Glätte, welche man diesem Steine gegeben, auch hat geben müssen, nebst den feinen Teilen, woraus derselbe zusammengesetzt ist, haben verhindert, daß sich keine Rinde, wie an dem glättesten Marmor geschehen, angesetzt, und diese Köpfe sind mit ihrer völligen ersteren Glätte in der Erde gefunden.

Von der Arbeit in Porphyry ist zum dritten besonders zu reden. Hierin sind unsere Künstler weit unter den Alten, nicht, daß jene den Porphyry gar nicht zu arbeiten verständen, wie insgemein von unwissenden flattrigen Skribenten vorgegeben wird ¹⁵², sondern darin, daß die Alten hier mit größerer Leichtigkeit und mit uns unbekannten Vorteilen zu Werke gegangen sind. Daß die alten Künstler besondere Vorteile in dieser Arbeit erlangt gehabt, zeigen ihre Gefäße in Porphyry, welche wirklich auf der Bank ausgedreht sind. Der Herr Kardinal Alexander Albani besitzt die schönsten in der Welt, und zwei unter denselben sind über zwei römische Palme hoch, von welchen das eine von Papst Clemens XI. mit dreitausend Scudi bezahlt worden. Die heutigen Künstler, soweit sie in Bearbeitung des Porphyrys gelangt sind, haben das Wasser nicht, welches Cosmus, Großherzog von Toskana, soll erfunden haben, die Eisen zu härten, sie verstehen aber dennoch, diesen Stein zu bändigen. Es sind auch in neuern Zeiten nicht allein große Werke in Porphyry gearbeitet, wie der schöne Deckel der herrlich großen alten Urne in der Kapelle Corsini zu St Johann Lateran ist, sondern auch verschiedene Brustbilder der Kaiser, unter welchen die Köpfe der zwölf ersten Kaiser in der Galerie des Palastes Borghese sind. Hierin besteht die größte Schwierigkeit und der besondere Vorzug der alten Künstler nicht, sondern, wie gesagt ist, im Ausdrehen der Gefäße. In kleinern Arbeiten hat man zu unsern Zeiten angefangen, diesen Stein zu drehen, aber größere Gefäße sind entweder nicht hohl gemacht, wie die im Palaste Verospi von grünlichem Porphyry sind, oder wenn sie hohl sind, wie die im Palaste Barberini und in der Villa Borghese, so sind sie zylindrisch ausgehöhlt, ohne Bauch und ohne Falze und Hohlkehlen. Daß aber das elliptische Ausdrehen der Gefäße von Porphyry nach Art der Alten kein verlorenes Geheimnis sei, hat der

Herr Kardinal Alexander Albani in einem wohl gelungenen Versuche zeigen lassen, welcher der Arbeit der Alten nichts nachgibt, indem der Porphyry bis auf die Dicke einer Feder ausgedreht ist; aber das Ausdrehen kostet dreimal so viel als die Form des Gefäßes, und es ist dasselbe dreizehn Monate auf dem Drehgestelle gewesen.

Man merke hier, daß sich an Statuen von Porphyry weder Kopf noch Hände und Füße aus ebendemselben Steine finden, sondern sie haben diese äußeren Teile von Marmor. In der Galerie des Palastes Chigi, welche jetzt in Dresden ist, war ein Kopf des Caligula in Porphyry; er ist aber neu und nach dem von Basalt im Campidoglio gemacht; in der Villa Borghese ist ein Kopf des Vespasianus, welcher ebenfalls neu ist. Es finden sich zwar vier Figuren, von welchen zwei und zwei zusammenstehen, aus einem Stücke am Eingang des Palastes des Dogen zu Venedig, welche ganz und gar aus Porphyry sind; es ist aber eine Arbeit der Griechen aus der spätern oder mittlern Zeit, und **Hieronimus Magius** muß sich sehr wenig auf die Kunst verstanden haben, wenn er vorgibt, daß es Figuren des Harmodion und Aristogiton, der Befreier von Athen, seien ¹⁵³.

Was endlich die Arbeit in Erz betrifft, so waren schon lange vor dem Phidias viele Statuen darin gearbeitet, und Phradmon, welcher älter als jener war, hatte zwölf Kühe in Erz gemacht, die von den Thessaliern als eine Beute entführt und am Eingange eines Tempels gestellt wurden. In den ältesten Zeiten und vor dem Flore der Kunst wurden, wie Pausanias berichtet, Figuren von Erz aus Stücken zusammengesetzt und durch Nägel verbunden, wie ein Jupiter zu Sparta von einem Learchus aus der Schule des Dipoenus und Skyllis gewesen. Fast auf eben die Art aber und stückweise sind sechs herkulanische weibliche Figuren von Erz in und unter Lebensgröße gearbeitet: Kopf, Arme und Beine sind besonders gegossen, und der Rumpf selbst ist kein Ganzes. Diese Stücke sind bei ihrer Vereinigung nicht gelötet, als wovon sich beim Ausputzen derselben keine Spur gefunden, sondern sie sind durch eingefügte Hefte, welche in Italien von ihrer Form Schwalbenschwänze (*Code di rondine*) heißen, verbunden. Der kurze Mantel dieser Figuren, welcher ebenfalls aus zwei Stücken besteht, einem Vorder- und Hinterteile, ist auf den Schultern, wo er geknüpft vorgestellt ist, zusammengesetzt. An einer jugendlich männlichen

Statue, von welcher der Kopf ehemals in dem Museo der Kartäuser zu Rom war und jetzt in der Villa Albani ist¹⁵⁴, war die Scham besonders eingepaßt, welches vermutlich ein wiederholter Guß sein wird. Es verdient angemerkt zu werden, daß innerhalb der Scham, an dem Stücke, wo der Haarwuchs sein würde, drei griechische Buchstaben **Ι·Π·Χ** von einem Zolle lang stehen, welche nicht sichtbar sein könnten, wenn die Figur ganz gefunden worden wäre; dieses Stück ist in den Händen des Verfassers. **Montfaucon** ist übel berichtet, wenn er sich hat sagen lassen, daß die Statue des Marcus Aurelius zu Pferde nicht gegossen, sondern mit dem Hammer getrieben worden sei.

Mit Löten arbeitete man an den Haaren und an freihängenden Locken, wie man an einem der ältesten Köpfe aus dem ganzen Altertume in dem herkulanischen Museo zu Portici sieht. Es ist derselbe ein weibliches Brustbild und hat vorwärts über der Stirn bis an die Ohren fünfzig Locken wie von einem starken Drahte, beinahe eine Schreibfeder dick, eine lange und eine kurze neben- und übereinander hängen, jede von vier bis fünf Ringeln: die hintern Haare gehen geflochten um den Kopf herum und machen gleichsam das Diadema. Ein anderer männlicher Kopf daselbst mit einem langen Barte, welcher etwas von der Seite gewandt ist und unterwärts sieht, hat die krausen Locken in den Schläfen ebenfalls angelötet. Dieser idealische Kopf, welcher mit dem Namen des Platon bezeichnet wird, ist für ein Wunderwerk der Kunst zu achten, und wer denselben selbst nicht aufmerksam betrachtet, dem kann kein Begriff davon gegeben werden. Das seltenste Stück aber in dieser Art ist ein männlicher jugendlicher Kopf und eine Abbildung einer bestimmten Person, welcher achtundsechzig angelötete Locken um den Kopf herum hat und im Nacken unter jenen noch andere Locken, welche nicht frei hängen und mit dem Kopfe aus einem Gusse sind. Jene Locken gleichen einem schmalen Streifen Papier, welches gerollt und hernach auseinandergezogen wird diejenigen, welche auf der Stirn hängen, haben fünf und mehr Windungen, die im Nacken haben bis an zwölf, und auf allen laufen zwei eingeschnittene Züge herum. Man könnte glauben, es sei ein **Ptolemäus Apion**, welchen man auf Münzen mit langen hängenden Locken sieht.

Die besten Statuen in Erz sind unter andern drei in eben diesem

Museo, und zwar in Lebensgröße: ein junger sitzender und schlafender Satyr, welcher den rechten Arm über den Kopf gelegt und den linken hängen hat: ein alter trunkener Satyr auf einem Schlauche liegend, über welchen eine Löwenhaut geworfen ist. Er stützt sich mit dem linken Arme und schlägt mit der erhobenen rechten Hand ein Knipchen, wie die Statue des Sardanapalus zu Anchialus, zum Zeichen der Freude, wie noch jetzt im Tanzen gewöhnlich ist. Die vorzüglichste unter den dreien ist ein sitzender Mercurius, welcher das linke Bein zurückgesetzt hat und sich mit der rechten Hand stützt, mit vorwärts gekrümmtem Leibe. Unter den Fußsohlen ist der Heft der Riemen von den angebundenen Flügeln wie eine Rose gestaltet, anzudeuten, daß diese Gottheit nicht zu gehen, sondern zu fliegen habe. Von dem Caduceo ist in der linken Hand nur ein Ende geblieben; das übrige hat sich nicht gefunden, woraus zu schließen ist, daß diese Statue auswärts hergebracht sei, wo dieses Stück muß verloren gegangen sein: denn da dieser Mercurius, den Kopf ausgenommen, ohne alle Beschädigung gefunden worden, hätte sich auch dessen Stab finden müssen.

Viele öffentliche Statuen von Erz wurden vergoldet, wie das Gold noch jetzt zeigt, welches sich erhalten hat an der Statue des Marcus Aurelius zu Pferde, an den Stücken von vier Pferden und einem Wagen, die auf dem herkulanischen Theater standen, sonderlich an dem Herkules im Campidoglio. Die Dauerhaftigkeit der Vergoldung an Statuen, welche viele hundert Jahre unter der Erde verschüttet gelegen, besteht in den starken Goldblättern: denn das Gold wurde bei weitem nicht so dünn als bei uns geschlagen, und **Buonarroti** zeigt den großen Unterschied des Verhältnisses¹⁵⁵. Daher sieht man in zwei verschütteten Zimmern des Palastes der Kaiser auf dem Palatino in der Villa Farnese die Zieraten von Gold so frisch, als wenn dieselben neulich gemacht worden; ungeachtet diese Zimmer wegen des Erdreichs, womit sie bedeckt sind, sehr feucht seien: die himmelblauen und bogenweise gezogenen Binden mit kleinen Figuren in Gold können nicht ohne Verwunderung gesehen werden. Auch in den Trümmern zu Persepolis hat sich noch die Vergoldung erhalten.

Im Feuer vergoldet man auf zweierlei Art, wie bekannt ist; die eine Art heißt **Amalgema**, die andere nennt man in Rom **allo Spadaro**, d. i., nach

Schwertfeger Art. Diese geschieht mit aufgelegten Goldblättern, jene Art aber ist ein aufgelöstes Gold in Scheidewasser. In dieses von Gold schwangere Wasser wird Quecksilber getan, und alsdann wird es auf ein gelindes Feuer gesetzt, damit das Scheidewasser verrauche, und das Gold vereinigt sich mit dem Quecksilber, welches zu einer Salbe wird. Mit dieser Salbe wird das Metall, wenn es vorher sorgfältig gereinigt worden, geglüht bestrichen, und dieser Anstrich erscheint alsdann ganz schwarz; von neuem aber aufs Feuer gelegt, bekommt das Gold seinen Glanz. Diese Vergoldung ist gleichsam dem Metalle einverleibt, war aber den Alten nicht bekannt; sie vergoldeten nur mit Blättern, nachdem das Metall mit Quecksilber belegt oder gerieben war, und die lange Dauer dieser Vergoldung liegt, wie ich gesagt habe, in der Dicke der Blätter, deren Lagen noch jetzt an dem Pferde des Marcus Aurelius sichtbar sind.

Auf dem Marmor wurde das Gold mit Eiweiß aufgetragen, welches jetzt mit Knoblauch geschieht, womit der Marmor gerieben wird, und alsdann überzieht man den Marmor mit dünnen Gipse, auf welchen die Vergoldung getragen wird. Einige bedienen sich der Milch der Feigen, welche sich zeigt, wenn sich die Feige, die zu reifen anfängt, von dem Stengel ablöst. An einigen Statuen von Marmor finden sich noch jetzt Spuren von Vergoldung an den Haaren, wie oben gedacht worden, und vor vierzig Jahren fand sich das Unterteil eines Kopfs, welcher einem Laokoon ähnlich war, mit Vergoldung; diese aber ist nicht auf Gips, sondern unmittelbar auf den Marmor gesetzt.

Zur Arbeit in Erz gehören auch die Münzen, deren Gepräge unter den Griechen verschieden ist, nach dem verschiedenen Alter der Kunst. In den ältesten Zeiten ist es flach, und in dem Flore der Kunst sowohl als in den folgenden Zeiten mehr erhoben; dort zum Teil sehr fleißig, hier groß ausgeführt. Von den ältesten Münzen mit zwei Stempeln habe ich oben zu Anfang des dritten Stückes dieses Kapitels geredet.

Ich füge hier eine noch nicht bekanntgemachte Inschrift in der Villa Albani bei, in welcher der Vergoldung der Münzen gedacht wird:

D.M.
 FECIT. MINDIA. HELPIS. IVLIO. THALLO.
 MARITO. SVO. BENE. MERENTI. QVI. FECIT.
 OFFICINAS. PLVMBARIAS. TRASTIBERINA.
 ET. TRICARI. SVPERPOSITO. AVRI. MONETAE.
 NVMVLARIORVM. QVI. VIXIT. ANN. XXXII. M. VI.
 ET. C. IVLIO. THALLO. FILIO. DVLCISSIMO. QVI. VIXIT.
 MESES. IIII. DIES. XI. ET. SIBI. POSTERISQVE. SVIS.

[D. M. (Mit gottgeweihten Händen) hat Minthia Helpis (= poetisch: die duftende Minze - Minthia Helpis = weibliche Vornamen) [diese Münze] angefertigt dem Julius Thallus, ihrem hochverdienten Ehegatten, dem Vorgesetzten der Münzbeamten in der Münzvergolderei, der die Bleiwerkstätten am Tiber und zu Tricario (Städtename) geschaffen hat, der 32 Jahre, 6 Monate gelebt hat, und ihrem allerherzigsten (innigstgeliebten) Sohn Julius Thallus, der 4 Monate, 11 Tage gelebt hat und ihm nachfolgte.]

FÜNFTES STÜCK

VON DER MALEREI DER ALTEN GRIECHEN

Auf dieses vierte Stück, nämlich die Betrachtung des mechanischen Teils der Kunst, folgt in dem fünften und letzten Stücke dieses Kapitels die Abhandlung von der Malerei der Alten, von welcher wir zu unseren Zeiten mit mehr Kenntnis und Unterricht, als vorher geschehen konnte, urteilen und sprechen können, nach viel hundert im alten Herculano entdeckten Gemälden. Bei dem allen müssen wir beständig außer den schriftlichen Nachrichten von dem, was dem Augenscheine nach nicht anders als mittelmäßig hat sein können, auf das Schönste schließen und uns glücklich schätzen, wie nach einem erlittenen Schiffbruch, einzelne Bretter zusammenzulesen. Ich werde zuerst von den vornehmsten entdeckten Gemälden einige Nachricht erteilen und zum zweiten von der Zeit reden, in welcher dieselben mutmaßlich gemacht sind, nebst einer Anzeige von griechischen und römischen Gemälden unter denselben; und zum dritten die Art der Malerei selbst untersuchen.

Griechische Wandmalerei

Alle diese Gemälde sind, außer vier auf Marmor gezeichneten Stücken, auf der Mauer gemalt, und obgleich Plinius sagt, daß kein berühmter Maler auf der Mauer gemalt habe, so dient eben dieses ungegründete Vorgeben desselben mit zum Beweis von der Vortrefflichkeit der besten Werke im Altertume, da einige von denen, welche übriggeblieben sind gegen so viel gerühmte Meisterstücke geringe sein würden, große Schönheiten der Zeichnung und des Pinsels haben.

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

In Rom entdeckte Gemälde

Die gegenwärtigen alten Gemälde in Rom sind die sogenannte Venus und die Roma im Palaste Barberini, die Aldobrandinische Hochzeit, der vermeinte Marcus Coriolanus, sieben Stücke in der Galerie des Collegii S. Ignatii und eins, welches der Herr Kardinal Alexander Albani besitzt.

Die zwei ersten Gemälde sind in Lebensgröße: die Roma sitzt und die Venus liegt; der Kopf derselben, nebst dem Amorini und andern Nebenwerken, wurde von **Carlo Maratta** ergänzt. Es wurde diese Figur gefunden, da man den Grund zu dem Palaste Barberini grub, und man glaubt, daß die Roma eben daselbst gefunden worden. Bei der Kopie dieses Gemäldes, welches Kaiser Ferdinand III. machen ließ, fand sich eine schriftliche Nachricht, daß es im Jahre 1666 nahe an dem Battisterio Constantini entdeckt worden; und aus diesem Grunde hält man es für eine Arbeit aus dieser Zeit. In einem ungedruckten Briefe des Commendator **del Pozzo** an

Nic. Heinsius¹⁵⁶ ersehe ich, daß dieses Gemälde ein Jahr vorher, nämlich 1655, den 7. April, gefunden worden; es wird aber nicht gemeldet, an welchem Orte: **La Chausse** hat dasselbe beschrieben¹⁵⁷. Ein anderes Gemälde, das **triumphierende Rom** genannt, welches aus vielen Figuren bestand und in eben dem Palaste war, ist nicht mehr vorhanden. Das sogenannte **Nymphäum** an eben dem Orte hat der Moder vertilgt, und ich mutmaße, daß es jenem ebenfalls also ergangen sei.

Die beiden letzten Gemälde bestehen aus Figuren von etwa zwei Palmen hoch. Die sogenannte Hochzeit wurde nicht weit von S. Maria Maggiore, in der Gegend, wo ehemals des Mäcenas Gärten waren, entdeckt. Das andere, nämlich der Coriolanus, ist nicht unsichtbar geworden, wie Dubos vorgibt¹⁵⁸, sondern man sieht es noch jetzt in dem Gewölbe der Bäder des Titus, wo ehemals der Laokoon stand in einer großen Nische, welche bis an dessen Bogen verschüttet ist.

Die sieben Gemälde bei den Jesuiten sind aus einem Gewölbe an dem Fuße des Palatinischen Berges, auf der Seite des **Circus JMaximus**, abgenommen. Die besten Stücke unter denselben sind ein Satyr, welcher aus einem Horne trinkt, zwei Palme hoch, und eine kleine Landschaft mit Figuren, einen Palm groß, welche alle Landschaften zu Portici übertrifft. Das achte Gemälde bekam der Abt **Franchini**, damaliger Großherzoglich Toskanischer Minister in Rom; von demselben erhielt es der Kardinal Passionei und nach dessen Tode der Herr Kardinal Alexander Albani; es stellt ein Opfer von drei Figuren vor und ist in dem Anhang der alten Gemälde des Bartoli von Morghen gestochen. In der Mitte steht auf einer Base eine kleine unbekleidete männliche Figur, welche mit dem erhobenen linken Arm einen Schild hält und in der rechten einen kurzen Streitkolben mit vielen Spitzen umher besetzt, von eben der Art, wie vor alters auch in Deutschland in Gebrauch waren. Auf dem Boden neben der Base steht auf einer Seite ein kleiner Altar und auf der andern ein Gefäß, welche beide rauchen. Auf beiden Seiten steht eine weibliche bekleidete Figur mit einem Diadema, und die zur linken Hand trägt eine Schüssel mit Früchten.

Die Stücke kleiner Gemälde, welche in der Villa Farnese in den Trümmern des Palastes der Kaiser entdeckt und nach Parma gebracht wurden,

sind durch den Moder vertilgt. Es blieben dieselben, wie die andern Schätze der Galerie zu Parma, welche nach Neapel geschafft wurden, an zwanzig Jahre in ihren Kasten in feuchten Gewölben stehen, und da man sie hervorzog, fand man nichts als Stücke Mauer, auf welchen die Gemälde gewesen waren, und diese sieht man auf dem unvollendeten Königlichen Schlosse **Capo di Monte** zu Neapel. Unterdessen waren sie sehr mittelmäßig, und der Verlust ist nicht sehr groß. Eine gemalte Karyatide mit dem Gebälke, welches sie trägt, die auch in besagten Ruinen gefunden worden, hat sich erhalten und steht zu Portici unter den herkulanischen Gemälden. Diese Gemälde sind teils im Jahre 1722 in der Villa Farnese gefunden worden, teils standen sie an den Wänden eines großen Saales von vierzig Palmen in der Länge, welcher 1724 entdeckt wurde. Die Wände in demselben waren durch ein gemaltes Werk von Architektur in verschiedene Felder geteilt: in einem derselben steigt eine weibliche Figur aus einem Schiffe und wird geführt von einer jungen männlichen Figur, die außer dem Mantel, welcher hinten von der Schulter hängt, unbekleidet ist. Dieses Stück hat **Turnbull** in Kupfer stechen lassen.

Die Gemälde in dem Grabmale des Cestius sind verschwunden, und die Feuchtigkeit hat dieselben verzehrt, und von denen in dem Ovidischen Grabmale (welches auf der **Via Flaminia** anderthalb Meilen von Rom entfernt war) ist von verschiedenen Stücken nur der Ödipus nebst dem Sphinx übrig, welches Stück in der Wand eines Saales der Villa Altieri eingesetzt ist. **Bellori** redet noch von zwei andern Stücken in dieser Villa, welche jetzt aber nicht mehr vorhanden sind; der Vulcanus nebst der Venus auf der anderen Seite jenes Gemäldes ist eine neue Arbeit.

Im sechzehnten Jahrhunderte waren noch Gemälde in den Trümmern der Bäder des Diocletianus zu sehen. Ein Stück eines alten Gemäldes im Palaste Farnese, welches Dubos angibt, ist in Rom ganz und gar unbekannt.

In Herculaneum entdeckte Gemälde

Die größten herkulanischen Gemälde sind auf der Mauer hohler Nischen eines runden mäßig großen Tempels, vermutlich des Herkules,

gewesen, und diese sind: Theseus nach Erlegung des Minotaurus, die Geburt des Telephus, Chiron und Achilles und Pan und Olympus. Theseus gibt nicht den Begriff von der Schönheit dieses jungen Helden, welcher unbekannt zu Athen bei seiner Ankunft für eine Jungfrau gehalten wurde. Ich wünschte ihn zu sehen mit langen, fliegenden Haaren, so wie Theseus sowohl als Jason, da dieser in Athen zum erstenmal ankam, trugen. Theseus sollte dem Jason, welchen Pindarus malt, ähnlich sehen, über dessen Schönheit das ganze Volk erstaunte und glaubte, Apollo, Bacchus oder Mars wäre ihnen erschienen. Im Telephus sieht Herkules keinem griechischen Alkides ähnlich, und die übrigen Köpfe sind gemein. Achilles steht ruhig und gelassen, aber sein Gesicht gibt viel zu denken, es ist in den Zügen desselben eine viel versprechende Ankündigung des künftigen Helden, und man liest in den Augen, welche mit großer Aufmerksamkeit auf den Chiron gerichtet sind, eine vorausseilende Lehrbegierde, um den Lauf seiner jugendlichen Unterrichtung zu endigen und sein ihm kurz besetztes Ziel der Jahre mit großen Taten merkwürdig zu machen. In der Stirn erscheint eine edle Scham und ein Vorwurf der Unfähigkeit, da ihm sein Lehrer das **Plectrum** zum Saitenschlagen aus der Hand genommen und ihn verbessern will, wo er gefehlt. Er ist schön nach dem Sinne des Aristoteles¹⁵⁹, die Süßigkeit und der Reiz der Jugend sind mit Stolz und Empfindlichkeit vermischt. In dem Kupfer dieses Gemäldes denkt Achilles wenig und sieht in die weite Welt hinein, da er die Augen auf den Chiron gerichtet haben sollte.

Es wäre zu wünschen, daß vier Zeichnungen daselbst auf Marmor, unter welchen eine mit dem Namen des Malers und der Figuren, welche sie vorstellen, bezeichnet ist, von der Hand eines großen Meisters wären: der Künstler heißt **Alexander** und war von Athen. Es scheint, daß die andern drei Stücke ebenfalls von dessen Hand seien, seine Arbeit aber gibt keinen großen Begriff von ihm: die Köpfe sind gemein, und die Hände sind nicht schön gezeichnet; die sogenannten **Extremitäten** aber geben den Künstler zu erkennen. Diese **Monochromata** oder Gemälde von einer Farbe sind mit Zinnober gemalt, welcher im Feuer schwarz geworden ist, wie es pflegt zu geschehen: die Alten nahmen diese Farbe zu solchen Gemälden.

Das allerschönste unter diesen Gemälden sind die Tänzerinnen, Bacchanten, sonderlich aber die Zentauren, nicht völlig eine Spanne hoch, auf schwarzem Grunde gemalt, in welchen man die Hand eines gelehrten und zuversichtlichen Künstlers erkennt. Bei dem allen wünschte man mehr ausgeführte Stücke zu finden: denn jene sind mit großer Fertigkeit, wie mit einem Pinselstriche hingesezt, und dieser Wunsch wurde zu Ende des Jahres 1761 erfüllt.

Beschreibung antiker Gemälde

In einem Zimmer der alten verschütteten Stadt Stabia, etwa acht italienische Meilen von Portici, welches beinahe ganz ausgeräumt war, fühlten die Arbeiter unten an der Mauer noch festes Erdreich, und da man mit der Hacke hineinschlug, entdeckten sie vier Stücke Mauerwerk, aber zwei waren durch die Hiebe zerbrochen. Dieses waren vier anderwärts mitsamt der Mauer ausgeschnittene Gemälde, welche ich genau beschreiben werde: sie waren an der Mauer angelehnt und zwei und zwei mit der Rückseite aneinander gelegt; so daß die gemalte Seite auswärts blieb. Vermutlich waren dieselben aus Griechenland oder aus Groß-Griechenland geholt, und man wird im Begriff gewesen sein, dieselben an ihren Ort zu setzen und sie in die Mauer einzufügen. Diese vier Gemälde haben ihre gemalte Einfassung mit Leisten von verschiedener Farbe. Der äußerste ist weiß, der mittlere violett und der dritte grün, und dieser Leisten ist mit braunen Linien umzogen; alle drei Leisten zusammen sind in der Breite der Spitze des kleinen Fingers; an diesen geht ein fingerbreiter weißer Leisten umher. Die Figuren sind zwei Palme und zwei Zolle römisches Maß hoch.

Das erste Gemälde besteht aus vier weiblichen Figuren: die vornehmste ist mit dem Gesichte abwärts, und dieses Tuch ist violett, mit einem Rande von meergrüner Farbe; der Rock ist Fleischfarbe. Die linke Hand hält sie auf die Achsel eines schönen jungen Mädchens gelehnt, welche neben ihr im weißen Gewande steht und sich mit der rechten Hand das Kinn unterstützt; ihr Gesicht steht im Profil. Die Füße hat jene Figur auf einen Fußschemel, zum Zeichen ihrer Würde, gesetzt. Neben ihr steht eine schöne weibliche Figur, mit dem Gesichte vorwärts gekehrt, die sich die Haare aufsetzen läßt; die linke Hand hat sie in ihren Busen ge-

steckt und die rechte Hand herunterhängen, mit deren Fingern sie eine Bewegung macht, als wollte jemand einen Akkord auf dem Klaviere greifen. Ihr Rock ist weiß, mit engen Ärmeln, welche bis an die Knöchel der Hand reichen; ihr Mantel ist violett, mit einem gestickten Saum, einen Daumen breit. Die Figur, welche ihr den Haarputz macht, steht höher und ist in Profil gekehrt, doch so, daß man von dem Auge des abgewandten Teils die Spitzen der Augenbrauen sieht, und an dem andern Auge sind die Härchen der Augenbrauen deutlicher als an andern Figuren angezeigt. Ihre Aufmerksamkeit liest man in ihrem Auge und auf den Lippen, welche sie zusammendrückt. Neben ihr steht ein kleiner niedriger Tisch mit drei Füßen, fünf Zolle hoch, so daß derselbe bis an die Mitte der Schenkel der nächsten Figur reicht, mit einem zierlich ausgefalteten Tischplatte, auf welchem ein kleines Kästchen ist und überher geworfene Lorbeerzweige; neben bei liegt eine violette Binde, etwa um die Haare der geputzten Figur zu legen. Unter dem Tischchen steht ein zierliches hohes Gefäß, welches nahe bis an das Blatt reicht, mit zwei Henkeln, und zwar von Glas, welches die Durchsichtigkeit und die Farbe anzeigen.

Das zweite Gemälde scheint einen tragischen Poeten vorzustellen, welcher sitzt, mit vorwärts gewandtem Gesichte und in einem langen weißen Rocke bis auf die Füße, wie ihn die Personen des Trauerspiels trugen, mit engen Ärmeln bis an die Knöchel der Hand. Es zeigt derselbe ein Alter etwa von fünfzig Jahren und ist ohne Bart¹⁶⁰, Unter der Brust liegt ihm eine gelbe Binde, von der Breite des kleinen Fingers, welches eine Deutung auf die tragische Muse haben kann, die mehrenteils einen breiteren Gürtel als andere Musen hat; wie im zweiten Stücke dieses Kapitels angezeigt worden. Mit der Rechten hält er einen stehenden langen Stab, in der Länge eines Spießes (*hasta pura*), woran oben ein Beschlag, einen Finger breit, mit gelb angedeutet ist, so wie ihn Homerus auf seiner Vergötterung hält. Mit der linken Hand hat er einen Degen gefaßt, welcher ihm quer über den Schenkeln liegt, die mit einem roten Tuche, aber von **colore cangiante**, bedeckt sind, welches zugleich über das Gefäß des Stuhls herunterfällt; das Gehäng des Degens ist grün. Der Degen kann mit demjenigen, welchen die Figur der Ilias auf der Vergötterung des Homerus hält, einerlei Bedeutung haben: denn

die Ilias enthält die meisten Vorstellungen zu Trauerspielen. Den Rücken wendet ihm eine weibliche Figur, welche die rechte Schulter entblößt hat und in Gelb gekleidet ist; sie kniet mit dem rechten Beine vor einer tragischen Larve, mit einem hohen Aufsatz von Haaren, *ὄγκος* genannt, und ist auf einem Gestelle wie auf einer Base gesetzt. Die Larve steht wie in einem nicht tiefen Kasten, dessen Seitenbretter von unten bis oben zu ausgeschnitten sind, und es ist dieser Kasten oder Futteral mit blauem Tuche behängt, und von oben hängen weiße Binden herunter, an deren Enden zwei kurze Schnüre mit einem Knoten hängen. Oben an der Base, an welche die kniende Figur ihren Schatten wirft, schreibt sie mit einem Pinsel, vermutlich den Namen einer Tragödie: man sieht aber nur angegebene Züge anstatt der Buchstaben. Ich glaube, es sei die tragische Muse Melpomene, sonderlich da die Figur als Jungfrau vorgestellt ist: denn es hat dieselbe die Haare auf dem Scheitel gebunden, welches, wie oben gesagt ist, nur allein bei unverheirateten Mädchen in Gebrauch war. Hinter dem Gestell und der Larve sieht man eine männliche Figur, welche sich mit beiden Händen an einen Spieß stützt. Der Tragicus hat sein Gesicht nach der schreibenden Muse gekehrt.

Das dritte Gemälde besteht aus zwei nackten männlichen Figuren mit einem Pferde. Die eine sitzt und ist vorwärts gekehrt, jung und voll Feuer und Kühnheit im Gesichte und voll Aufmerksamkeit auf die Rede der andern Figur; es scheint Achilles zu sein. Das Gesäß seines Stuhles ist mit blutrotem Tuche oder mit Purpur belegt, welches zugleich auf den rechten Schenkel geworfen ist, wo die rechte Hand ruht: rot ist auch der Mantel, welcher ihm hinterwärts herunterhängt. Die rote Farbe ist kriegerisch, und es war die gewöhnliche Farbe der Spartaner im Felde; es wurden auch der Alten ihre Ruhebetten mit Purpur belegt. Die Lehnen des Stuhles erheben sich auf Sphinxen, welche auf dem Gesäße liegen, wie an dem Stuhle eines Jupiters auf einer erhobenen Arbeit im Palaste Albani, und wie sie an dem Stuhle auf einem Cameo auf knienden Figuren ruhen, und folglich sind dieselben ziemlich hoch; auf einer Lehne liegt der linke Arm. An einem Fuß des Stuhles ist ein Degen in der Scheide von sechs Zoll Länge angelehnt, mit einem grünen Gehänge, wie an dem Degen des Tragicus, an welchem der Degen vermittelt zweier Ringe hängt, die an dem obern Beschlage der Scheide beweglich sind. Die

andere stehende Figur, welche etwa Patroclus sein würde, lehnt sich auf seinen Stab, welchen er mit der linken Hand unter die rechte Achsel gesetzt hat, und der rechte Arm ist erhoben wie im Erzählen; ein Bein hat er über das andere geschlagen: an dieser Figur fehlt der Kopf, wie auch an dem Pferde.

Das vierte Gemälde ist von fünf Figuren. Die erste ist eine sitzende weibliche Figur mit einer entblößten Schulter und mit Efeu und mit Blumen gekrönt und hält in der rechten Hand eine aufgerollte Schrift. Sie ist violett gekleidet, und ihre Schuhe sind gelb wie an der Figur des ersten Gemäldes, die sich den Kopf putzen läßt. Gegen ihr über sitzt eine junge Harfenschlägerin, welche mit der linken Hand die Harfe schlägt, die fünfeinhalb Zoll hoch ist, und in der rechten Hand hält sie einen Stimmhammer, welcher oben zwei Haken hat, fast in der Gestalt eines griechischen Y, nur daß die Haken sich krümmen, wie man deutlicher an einem solchen Stimmhammer von Erz in diesem Museo sieht, dessen Haken mit Pferdeköpfen endigen und fünf Zolle lang ist. Und vielleicht ist das Instrument, das Erato in diesem Museo in der Hand hält, kein **Plectrum**, sondern ein Instrument zum Stimmen: denn es hat dasselbe zwei Haken, die sich aber einwärts krümmen: das **Plectrum** war nicht nötig, da sie mit der linken Hand den Psalter schlägt. Die Harfe hat sieben Wirbel auf der Walze stehen, welche *ἀντιζ χορδῶν* hieß, und also ebensoviel Saiten. Zwischen ihnen sitzt ein Flötenspieler, in Weiß gekleidet, welcher zwei gerade Flöten von einem halben Palm in der Länge zugleich bläst, die in den Mund durch eine Binde gehen, welche *στόμιον* hieß und über die Ohren hinterwärts gebunden wurde¹⁶¹: an den Flöten sind verschiedene Einschnitte angedeutet, welche ebensoviel Stücke anzeigen. Die Stücke der Flöten aus Knochen in diesem Museo haben keine Einfügungen (hier fehlt mir das deutsche Wort), und müssen also auf ein ander Rohr oder Scheide gezogen und gesteckt werden: dieses Rohr war von Metall oder von ausgebohrtem Holze, wie es sich hier in zwei Stücken von Flöten versteinert angesetzt erhalten hat, und in dem Museo zu **Cortona** ist eine alte Flöte von Elfenbein, deren Stücke auf ein silbernes Rohr gezogen sind. Hinter der ersten Figur stehen zwei männliche Figuren in Mäntel eingewickelt, unter welchen der vorderste meergrün ist. Die Haare der männlichen sowohl als der weiblichen Figuren sind braun. Diese Farbe

der Haare aber gibt keine Regel: auf den Gemälden, welche **Philostratus** beschreibt, hatten Hyacinthus und Panthia schwarze Haare, wie sie auch die Liebste des Anakreon haben sollte¹⁶²; Narcissus hingegen und Antilochus hatten dieselben blond. Es müssen auch dem Achilles, nach dem Homer und Pindarus, blonde Haare gegeben werden, und Menelaus heißt bei jenen allezeit der Blonde wie die Grazien bei dem letzten Dichter. Solche Haare hat Ganymedes auf dem beschriebenen alten Gemälde, ingleichen die weiblichen Figuren auf dem sogenannten **Coriolano**. Es ist also ein sehr ungegründetes Urteil, welches sich **Athenäus** [hat] einfallen lassen, zu sagen, daß ein Apollo bloß deswegen schlecht gemacht zu achten sein würde, wenn man ihm nicht schwarze, sondern blonde Haare gegeben hätte. Die griechischen Weiber färbten sogar ihre Haare blond, wenn sie es nicht waren.

Ich bin in Beschreibung dieser Gemälde nach dem Grundsatz verfahren, daß man schreiben sollte oder nicht, was wir wünschten, daß die Alten geschrieben oder nicht geschrieben hätten: denn wir würden es dem Pausanias Dank wissen, wenn er uns von vielen Werken berühmter Maler eine so umständliche Beschreibung, als von des Polygnotus Gemälden zu Delphos, gegeben hätte. In Rom selbst ist nach gemeldeten Entdeckungen in der Villa Farnese von alten Gemälden nichts Besonders zum Vorschein gekommen. Im Frühling 1760, da man in der Villa Albani zu einem gewölbten Abfluß des Wassers den Grund grub, fanden sich in der Erde verschiedene Stücke abgerissener oder abgefallener Bekleidung der Mauern, vermutlich von einem alten Grabmale, auf welchen teils Zieraten, teils Figuren auf trockenem Kalke gemalt waren. Auf den zwei besten Stücken ist auf rotem Grunde ein **Amorino** zu sehen, mit einem fliegenden bläulichen Gewande, welcher auf einem grünen Meertiere reitet. Auf dem andern Stücke hat sich ein schöner Leib einer kleinen weiblichen sitzenden Figur nebst der rechten Hand erhalten, an welcher der sogenannte Goldfinger einen Ring hat. Über diesen Arm und über den Unterleib ist ein rötliches Gewand geworfen. Diese beiden Stücke besitzt der Verfasser.

Von den Gemälden, welche in den Gräbern bei **Corneto**, unweit **Civitavecchia**, waren, finden sich einige in Kupfer gestochen angegeben;

jetzt aber ist von denselben nichts mehr zu sehen, außer einer Spur von einer weiblichen Figur in Lebensgröße, welche einen Kranz um den Kopf hat. Einige hat die Luft verzehrt, nachdem man ein Grab eröffnet, andere sind mit der Hacke abgehauen worden, in der Meinung, etwa hinter dem Gemälde einen Schatz zu finden. In dieser Gegend, die von den alten Etruriern, welche **Tarquinier** hießen, bewohnt wurde, sind viele tausend Hügel, welche ebensoviel Gräber sind, in Stein, welcher ein Tufo ist, gehauen: der Eingang zu denselben ist verschüttet, und es ist nicht zu zweifeln, wenn jemand die Kosten auf Eröffnung einiger derselben verwenden wollte, daß man nicht allein etrusische Inschriften, sondern auch Gemälde auf den übertragenen Mauern finden würde...¹⁶³

Zur Zeitbestimmung

Was zum zweiten die Zeit betrifft, in welcher die sowohl in und um Rom als im Herculano gefundenen Gemälde gemacht worden, so ist von den meisten von jenen darzutun, daß sie von der Kaiser Zeiten sind, und von andern gibt eben dieses der Augenschein: denn sie sind in den verschütteten Kammern des Palastes der Kaiser oder in den Bädern des Titus gefunden worden. Die Barberinische Roma ist augenscheinlich von späterer Zeit, und die im ovidischen Grabmale waren, sind wie dieses von der Zeit der Antoniner, welches die daselbst gefundenen Inschriften dartun. Die herkulanischen (die vier zuletzt gefundenen ausgenommen) sind vermutlich nicht älter als jene: denn erstlich stellen die meisten derselben Landschaften, Hafen, Lusthäuser, Wälder, Fischereien und Ausichten vor, und der erste, welcher diese Art Malereien anfang, war ein gewisser **Ludio** zu Augustus Zeiten. Die alten Griechen waren nicht für leblose Vorstellungen, welche nur das Auge belustigen, den Verstand aber müßig lassen. Zum andern zeigen die daselbst angebrachten ganz ausschweifenden Gebäude und deren ungründliche und abenteuerliche Zieraten, daß es Arbeiten von Zeiten sind, in welchen der wahre gute Geschmack nicht mehr regierte. Es beweisen auch dieses die daselbst gefundenen Inschriften, unter welchen keine einzige vor der Kaiser Zeit ist. Von den ältesten will ich hier ein paar anführen:

DIVAE · AVGVSTAE ·
L · MAMMIVS · MAXIMVS · P · S · *

ANTONIAE · AVGVSTAE · MATRI · CLAVDI ·
CAESARIS · AVGVSTI · GERMANICI · PONTIF · MAX ·
L · MAMMIVS · MAXIMVS · P · S · **

Verschiedene sind von Vespasianus Zeit, wie diese:

IMP · CAESAR · VESPASIANVS · AVG · PONT · MAX ·
TRIB · POT · VIII · IMP · XVII · COS · VII · DESIGN · VIII ·
TEMPLVM · MATRIS · DEVM · TERRAE · MOTV ·
CONLAPSVM · RESTITVIT · ***

*) Lucius Mammius Maximus grüßt ergebenst die göttlichen [verstorbenen] weiblichen Angehörigen des Kaiserhauses.

**) In tiefster Verehrung gewidmet der Antonia, Schwester des Augustus, der Mutter des Claudius Cäsar Augustus Germanicus, von dem Pontifex Maximus Lucius Mammius Maximus.

***) Der erhabene Imperator Cäsar Vespasianus Augustus, Pontifex Maximus, achtmaliger mächtiger Militärtribun, siebzehn Jahre lang Imperator, siebenmaliger Konsul, designiert zum achten Konsulat, errichtete den Tempel der Götter wieder, der durch ein Erdbeben zerstört worden war.

Wie wir von Gemälden dieser Zeit urteilen sollen, lehrt Plinius, wenn er sagt, daß damals die Malerei schon in den letzten Zügen lag.

Zur Bestimmung der alten Meister

Wenn hier die Frage ist, ob die meisten alten Gemälde von griechischen oder von römischen Malern gearbeitet worden, so wäre ich geneigt, das erstere zu bejahen, weil der griechischen Künstler vorzügliche Achtung in Rom und unter den Kaisern bekannt ist; unter den herkulanischen Gemälden zeigt dieses die griechische Unterschrift der Musen. Es sind aber unter den dortigen Gemälden auch Stücke eines römischen Pinsels, wie die lateinische Schrift auf den gemalten Rollen Papier beweist, und während meines ersten Aufenthaltes daselbst im Jahre 1759 fand sich

eine schöne halbe weibliche Figur im kleinen, neben welcher die Buchstaben DIDV noch zu lesen sind: diese Figur ist in ihrer Art so schön als irgendeine andere daselbst. Es wird auch im zweiten Teile angeführt werden, daß Nero seinen goldenen Palast durch einen römischen Maler [hat] auszieren lassen.

Über die Maltechnik

Von dem dritten Punkte dieser Betrachtung, nämlich von der Art der alten Malerei, sind verschiedene besondere Anmerkungen zu machen, welche teils die Anlagen zu Gemälden oder die Bekleidung und Über-tünchung der Mauer, teils die Art und Weise der Malerei selbst betreffen. Die Bekleidung der Mauer zu Gemälden ist verschieden nach den Orten, sonderlich in Absicht der **Puzzolana**, und es unterscheidet sich diejenige, welche in alten Gebäuden nahe um Rom und nahe um Neapel gefunden wird, von der an alten Gebäuden, entfernt von beiden Orten. Denn weil nur allein an beiden Orten diese Erde gegraben wird, so ist die erste und unmittelbare Bekleidung der Mauern von Kalk mit Puzzolana durchgeschlagen und daher gräulich: an andern Orten ist diese Bekleidung von gestoßenem Travertino oder Marmor, und es findet sich auch dieselbe anstatt anderer Steine mit gestoßenem Alabaster vermischt, welches man an der Durchsichtigkeit der kleinen Stücke erkennt. Die Gemälde in Griechenland hatten also keine Anlage von **Puzzolana**, welche daselbst nicht war.

Es ist diese erste Bekleidung der Mauer insgesamt einen guten Finger dick. Der zweite Auftrag ist Kalk, mit Sand oder mit fein gestoßenem Marmor vermischt und durchgeschlagen, und diese Lage ist beinahe das Drittel so dick als jene. Solche Bekleidung war gewöhnlich in ausgemalten Grabmälern, und auf diese Art Mauer stehen die herkulanischen Gemälde. Zuweilen ist die obere Lage so fein und weiß, daß es reiner feiner Kalk oder Gips scheint wie an dem Jupiter und Ganymedes und an den andern an eben dem Orte gefundenen Gemälden, und diese Lage ist einen starken Strohhalm dick. An allen Gemälden, sowohl auf trockenen als nassen Gründen, ist die äußerste Lage auf gleiche Weise auf das sorgfältigste geglättet wie ein Glas, welches in der zweiten Art Malerei, wenn

der Grund sehr fein war, eine sehr große Fertigkeit und geschwinde Ausführung erforderte.

Die heutige Zurichtung des Auftrages zum **Fresco** malen oder auf nassen Gründen ist etwas verschieden von der Art der Alten; es wird derselbe von Kalk und von Puzzolana gemacht: denn der Kalk mit fein gestoßenem Marmor durcheinander geschlagen wird zu schnell trocken und würde die Farben augenblicklich in sich ziehen. Die Fläche wird auch nicht wie bei den Alten geglättet, sondern rauh gelassen und wird mit einem Borstpinsel wie gekörnt, um die Farben besser anzunehmen: denn auf einem ganz glatten Grunde würden dieselben, wie man glaubt, ausfließen.

Zum zweiten ist die Art und Weise der Malerei selbst, die Anlage und Ausführung derselben auf nassen Gründen, welches *udo tectorio pingere* hieß, und die Malerei auf trockenen Gründen zu berühren: denn von der alten Art, auf Holz zu malen, ist uns nichts besonders bekannt, außer daß die Alten auf weiße Gründe malten; vielleicht aus eben dem Grunde, warum zum Purpurfärben, wie Platon sagt, die weißeste Wolle gesucht wurde.

Die alten Künstler werden ungefähr wie die neueren in Anlagen der Gemälde auf nassen Gründen verfahren sein. Jetzt nachdem der Karton in groß gezeichnet ist, und so viel feuchter Grund, als in einem Tage kann ausgeführt werden, angelegt worden, wird der Umriß der Figuren und der vornehmsten Teile derselben auf dem Karton mit einer Nadel durchlöchert. Dieses Stück der Zeichnung wird an den aufgetragenen Grund gehalten, und man stäubt fein gestoßene Kohlen durch die gestochenen Löcher, wodurch die Umrisse auf dem Grunde angedeutet werden. Dieses nennt man im Deutschen **durchpausen**; und ebenso verfuhr auch **Raffael**, wie ich an einem mit schwarzer Kreide gezeichneten Kinderkopfe desselben in der Sammlung der Zeichnung des Herrn Kardinal Alexander Albani sehe. Diesen angestäubten Umrissen fährt man mit einem spitzen Stift nach, und es werden dieselben in dem feuchten Grunde eingedrückt; und diese eingedrückten Umrisse zeigen sich deutlich auf den Werken des **Michelangelo** und des **Raffael**. In diesem letzten Punkte aber sind die alten Künstler von den neuern verschieden: denn auf den alten Gemälden findet sich der Umriß nicht eingedrückt, sondern die Figuren sind wie auf Holz oder auf Leinwand mit großer Fertigkeit und Zuversicht gemalt.

Die Malerei auf nassen Gründen muß bei den Alten weniger gemein als auf trockenen Gründen gewesen sein: denn die meisten herkulanischen Gemälde sind von dieser letzten Art. Man erkennt dieselben an den verschiedenen Lagen von Farben: denn an einigen ist z.B. der Grund schwarz; auf diesem Grunde ist ein Feld von verschiedener Form oder auch ein langer Streif mit Zinnober aufgetragen, und auf diesem zweiten Grunde sind Figuren gemalt. Die Figur ist unscheinbar geworden oder abgesprungen, und der zweite rote Grund ist so rein, als wenn nichts darauf gemalt gewesen wäre. Andere aber, die von eben dieser Art scheinen, sind auf nassen Gründen gemalt, aber mit trockenen Farben zuletzt übergegangen, wie der Ganymedes und andere, welche an eben dem Orte gefunden worden.

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

Was die Ausführung betrifft, so sind die meisten alten Gemälde geschwind und wie die ersten Gedanken einer Zeichnung entworfen; und so leicht und flüchtig sind die Tänzerinnen und andere herkulanische Figuren, welche alle Kenner bewundern, auf einem schwarzen Grunde

ausgeführt: diese Geschwindigkeit aber war so sicher als das Schicksal durch die Wissenschaft und Fertigkeit geworden. Die Art zu malen bei den alten war geschickter als die heutige, einen hohen Grad des Lebens und des wahren Fleisches zu erreichen: denn da alle Farben in Öl verlieren, das ist dunkler werden, so bleibt die Malerei in Öl allezeit unter dem Leben. In den meisten alten Gemälden sind die Lichter und Schatten durch parallele oder gleichlaufende und zuweilen durch gekreuzte Striche gesetzt, welches im Welschen *tratteggiare* heißt, und an diese Art hat sich auch Raffael zuweilen gehalten. Andere, sonderlich größere Figuren der Alten, sind auf Ölfarbenart vertieft und erhoben, das ist durch ganze Massen von degradierten und anwachsenden Tinten, und diese sind in dem Ganymedes meisterhaft ineinander geschmolzen. Auf eben diesem großen Wege ist die Barberinische vermeinte Venus und die zuletzt entdeckten viel kleinen Gemälde des herkulanischen Musei gemalt, welche dennoch auch in einigen Köpfen über die Schatten mit Strichen schattiert sind.

An den herkulanischen Gemälden ist zu beklagen, daß dieselben mit einem Firnisse überzogen worden, welcher nach und nach die Farben abblättert und abspringen macht; ich habe innerhalb zweier Monate Stücke von dem Achilles abfallen sehen.

Zuletzt ist mit ein paar Worten von dem Gebrauche bei den Alten zu reden, die Gemälde vor dem Nachteile, welche sie von der Luft oder der Feuchtigkeit leiden könnten, zu verwahren. Dieses geschah mit Wachse, womit sie dieselben überzogen, wie Vitruvius und Plinius melden, und dadurch erhöhten sie zu gleicher Zeit den Glanz der Farben. Dieses hat sich in einigen Zimmern verschütteter Häuser der alten Stadt Resina, nahe bei dem alten Herculano gelegen, gezeigt. Die Wände hatten Felder von Zinnober, von solcher Schönheit, daß es Purpur schien, da man dieselben aber nahe an das Feuer brachte, um den angesetzten Tarter abzulösen, zerschmolz das Wachs, womit die Gemälde überzogen waren. Es fand sich auch eine Tafel von weißem Wachse, unter Farben liegend, in einem Zimmer des unterirdischen Herculanium; vermutlich war man beschäftigt, dasselbe auszumalen, da der unglückliche Ausbruch des Vesuvius kam und alles überschüttete.

Wesentliches zur Kunstbetrachtung

Ich habe dem Liebhaber sowohl als dem Künstler das Vergnügen nicht nehmen wollen, über die in den fünf Stücken dieses Kapitels enthaltenen Lehren und Anmerkungen einige Betrachtungen zu machen und hinzuzutun; und es wird aus jenen in Schriften der Gelehrten, die sich in dieses Feld gewagt haben, etwas zu verbessern übrig sein. Beide aber, wenn sie unter Anführung dieser Geschichte die Werke griechischer Kunst zu betrachten Gelegenheit und Zeit haben, setzen bei sich fest, daß nichts in der Kunst klein sei, und was leicht zu bemerken gewesen scheinen wird, ist es mehrenteils nur wie des Columbus Ei. Es kann auch alles, was ich angemerkt habe, obgleich mit dem Buche in der Hand, in einem Monate (die gewöhnliche Zeit des Aufenthalts der deutschen Reisenden in Rom) nicht durchgesehen und gefunden werden. Aber so wie das Wenige mehr oder weniger den Unterschied unter Künstlern macht, ebenso zeigen die vermeinten Kleinigkeiten den aufmerksamen Beobachter, und das Kleine führt zum Großen. Mit Betrachtungen über die Kunst verhält es sich auch anders als mit Untersuchungen der Gelehrsamkeit in den Altertümern. Hier ist schwer, etwas Neues zu entdecken, und was öffentlich steht, ist in dieser Absicht untersucht; aber dort ist in dem Bekanntesten etwas zu finden: denn die Kunst ist nicht erschöpft. Aber es ist das Schöne und das Nützliche nicht mit einem Blicke zu greifen, wie ein unweiser deutscher Maler nach ein paar Wochen seines Aufenthaltes in Rom meinte¹⁶⁴: denn das Wichtige und Schwere geht tief und fließt nicht auf der Fläche. Der erste Anblick schöner Statuen ist bei dem, welcher Empfindungen hat, wie die erste Aussicht auf das offene Meer, worin sich unser Blick verliert und starr wird, aber in wiederholter Betrachtung wird der Geist stiller und das Auge ruhiger und geht vom Ganzen auf das Einzelne. Man erkläre sich selbst die Werke der Kunst auf eben die Art, wie man andern einen alten Skribenten erklären sollte: denn insgemein geht es dort wie in Lesung der Bücher; man glaubt zu verstehen, was man liest, und man versteht es nicht, wenn man es deutlich auslegen soll. Ein anderes ist, den Homer lesen, ein anderes, ihn im Lesen zugleich übersetzen.

DAS FÜNFTE KAPITEL

VON DER KUNST UNTER DEN RÖMERN

ERSTES STÜCK

UNTERSUCHUNGEN DES RÖMISCHEN STILS IN DER KUNST

Nach der Abhandlung von der griechischen Kunst wäre nach der gemeinen Meinung der Stil der römischen Künstler und hier insbesondere ihrer Bildhauer zu untersuchen: denn unsere Antiquarii und Bildhauer reden von einer eigenen Art römischer Arbeit in der Kunst. Es waren ehemals und sind noch jetzt Werke der Kunst, sowohl Figuren als erhobene Arbeiten, mit römischen Inschriften und einigen Statuen mit dem Namen der Künstler. Von der ersten Art ist diejenige Figur, welche vor mehr als zwei Jahren bei St. Veit im Erzstifte Salzburg entdeckt und durch den bekannten Erzbischof und Kardinal Matthias Lange in Salzburg aufgestellt wurde: es ist dieselbe von Erz, in Lebensgröße, und gleicht in der Stellung dem fälschlich sogenannten Antinous im Belvedere. Eine jener völlig ähnlichen Statue von Erz, mit eben derselben Inschrift und an eben dem ungewöhnlichen Orte, nämlich auf dem Schenkel, befindet sich in dem Garten des Königlichen Lustschlosses Aranjuez in Spanien, wo mein Freund, Herr **Anton Raphael Mengs** dieselbe gesehen und mir als ein altes Werk angibt. Ich habe mit aller Mühe, die ich mir gegeben, von der Statue zu Salzburg nicht die geringste Nachricht erhalten können, aus welcher, wenn sie richtig und umständlich gewesen wäre, man vielleicht hätte sehen können, ob eine nach der andern gearbeitet worden; soviel sehe ich wohl, daß die Streitaxt, welche die salzburgische in dem Kupfer hält, ein neuer Zusatz der Unwissenheit sein müsse. Eine andere kleine Figur, über drei Palme hoch, welche die Hoffnung vorstellt, in der Villa

Ludovisi, ist wie im etrusischen Stile gearbeitet und hat eine römische Inschrift auf der Base, welche im vorigen Kapitel angeführt ist. Von erhobenen Arbeiten mit römischer Inschrift habe ich eine zu Anfang des dritten Kapitels berührt, in der Villa Albani, welche eine Speisekammer vorstellt, und in eben der Villa ist eine andere, wo ein Vater, als ein Senator gekleidet, auf einem Stuhle sitzt, mit den Füßen auf eine Art von Fußschemel, und hält in der rechten Hand das Brustbild seines Sohns: gegen ihm über steht eine weibliche Figur, welche Rauchwerk auf einen Leuchter zu streuen scheint, mit der Überschrift:

C · LOLLIVS · ALCAMENES · DEC · ET · DVVMVIR ·

[C. Lollius Alcamenes, Mitglied der Zehnmann- (Decemvir) und der Zweimann-Magistratsbehörde.]

Von der zweiten Art bringt Boissard eine Statue mit der Inschrift: TITIVS · FECIT · [Titius hat angefertigt]. Auf einer Statue des Äsculapius im Palaste Verospi steht der Name des Künstlers, ASSALECTVS. Geschnittene Steine mit Namen ihrer römischen Künstler, eines Äpolianus, Cajus, Cnaejus usf., will ich nicht anführen.

Etrurische und griechische Grundlagen der römischen Kunst

Diese Denkmale aber sind hinlänglich zu einem Systema der Kunst und zur Bestimmung eines besondern von dem etrusischen und griechischen verschiedenen Stils: es werden sich auch die römischen Künstler keinen eigenen Stil gebildet haben, sondern in den allerältesten Zeiten ahmten sie vermutlich die Etrurier nach, von welchen sie viele, sonderlich heilige Gebräuche, annahmen, und in ihren späteren und blühenden Zeiten werden ihre wenigen Künstler Schüler der griechischen gewesen sein.

Von der Nachahmung der etrusischen Kunst in Werken römischer Künstler in der Zeit der Republik gibt ein walzenförmiges Gefäß von

Metall in der Galerie des Collegii S. Ignatii zu Rom einen deutlichen und un widersprechlichen Beweis. Denn erstlich steht auf dem Deckel der Name des Künstlers selbst und die Anzeige, daß er dieses Werk zu Rom gemacht habe; ferner offenbart sich der etrusische Stil nicht allein in der Zeichnung vieler Figuren, sondern auch in den Begriffen derselben ... Es ist dieses Gefäß ungefähr zwei Palme hoch und hält etwa anderthalb Palme im Durchmesser: auf der Binde unter dem obern Rande und auch unten hat dasselbe Zieraten; auf dem mittelsten Raum desselben aber ist rund herum in eingegrabener Arbeit mit einem Grabstichel die Geschichte der Argonauten, ihre Anländung, der Kampf und der Sieg des Pollux über den Amycus usf. vorgestellt ... Rund herum auf dem Deckel ist eine Jagd vorgestellt, und oben auf demselben stehen aufrecht befestigt drei von Metall gegossene Figuren von einer halben Spanne hoch, nämlich die verstorbene Person, welcher zu Ehren und zum Gedächtnis dieses Gefäß etwa in ihr Grab gesetzt war, und diese hält umfaßt zwei Faune mit Menschenfüßen, nach dem Begriffe der Etrurier, welche diese Halbgötter entweder so oder mit Pferdefüßen und Schwänzen ... bildeten. Unter diesen Figuren steht die angeführte Schrift ¹⁶⁵; auf der einen Seite der Name der Tochter ihrer verstorbenen Mutter:

DINDIA · MACOLNIA · FILEA · DEDIT

[Dindia Macolnia, das Mädchen (die Tochter) hat es gegeben (= gestiftet).]

Auf der andern Seite der Name des Künstlers:

NOVIOS · PLAVTIOS · MED · ROMAI · FECID ·

[Novios Plautios hat mich zu Rom angefertigt.]

Die drei Füße, auf welchen das Gefäß ruht, haben ein jeder ihre besondere Vorstellung in Metall gegossen, und auf dem einen steht Herkules mit der Tugend und der Wollust, welche aber nicht weiblich, wie bei den Griechen, sondern hier männlich persönlich gemacht sind.

Das Vorurteil von einem den römischen Künstlern eigenen und von dem griechischen verschiedenen Stil ist aus zwei Ursachen entstanden. Die eine ist die unrichtige Erklärung der vorgestellten Bilder, da man in denen, welche aus der griechischen Fabel genommen sind, römische Geschichte

und folglich einen römischen Künstler [hat] finden wollen. Ein solcher Schluß ist derjenige, welchen ein seichter Skribent aus der erzwungenen Erklärung eines herrlichen griechischen Steins in dem Stoschischen Museo macht¹⁶⁶. Es stellt dieser Stein die Tochter des Priamus Polyxena vor, welche Pyrrhus auf dem Grabe seines Vaters Achilles aufopferte; jener aber findet gar keine Schwierigkeit, die Notzüchtigung der Lucretia hier zu sehen. Ein Beweis seiner Erklärung soll der römische Stil der Arbeit dieses Steins sein, welcher, sagt er, sich deutlich hier zeigt, nach einer umgekehrten Art zu denken, wo aus einem irrigen Schlusse ein falscher Vordersatz gezogen wird. Es würde derselbe eben den Schluß gemacht haben, aus der schönen Gruppe des vermeinten jungen Papirius, wenn der Name des griechischen Künstlers nicht da wäre. Die zweite Ursache liegt in einer unzeitigen Ehrfurcht gegen die Werke griechischer Künstler: denn da sich viele mittelmäßige Werke finden, entsieht man sich, dieselben jenen beizulegen, und es scheint billiger, den Römern als den Griechen einen Tadel anzuhängen. Man begreift daher alles, was schlecht scheint, unter dem Namen römischer Arbeiten, aber ohne das geringste Kennzeichen davon anzugeben. Aus solchen ungegründeten und willkürlich angenommenen Meinungen glaube ich berechtigt zu sein, den Begriff eines römischen Stils in der Kunst, insoweit unsere jetzigen Kenntnisse gehen, für eine Einbildung zu halten. Ich will indessen, um nichts zu übergehen, zum ersten die Umstände anzeigen, worin sich die Kunst zur Zeit der römischen Republik befunden hat; und da ich hier von der vorgesetzten Ordnung, in Abhandlung der Zeichnung des Nackenden sowohl als des Bekleideten, abgehen muß, so will ich hier wenigstens von der Kleidung der Männer, mehr nach dem, was man sieht als liest, handeln.

Die künstlerische Entwicklung Roms

Was den ersten Punkt betrifft, so ist wahrscheinlich, daß sich unter den Königen wenige oder gar keine Römer auf die Zeichnung und insbesondere auf die Bildhauerei gelegt haben, weil nach den Gesetzen des Numa, wie Plutarchus lehrt, die Gottheit nicht in menschlicher Gestalt durfte gebildet werden, so daß nach hundertundsechzig Jahren, nach den Zeiten

dieses Königs, oder in den ersten hundertundsiebzig Jahren, wie Varro berichtet, weder Statuen noch Bilder der Götter in den Tempeln zu Rom gewesen. Ich sage und verstehe in den Tempeln, welches also auf eine gottesdienstliche Verehrung derselben müßte gedeutet werden: denn es waren Statuen der Götter in Rom, welche ich sogleich anführen werde; es werden also dieselben nicht in die Tempel gesetzt gewesen sein.

Zu andern öffentlichen Werken bediente man sich etruscher Künstler, welche in den ältesten Zeiten in Rom waren, was nachher die griechischen Künstler wurden, und von jenen wird die im ersten Kapitel angeführte Statue des Romulus gearbeitet sein. Ob die Wölfin von Erz, welche den Romulus und den Remus säugt, im Campidoglio, diejenige ist, von welcher Dionysius als von einem sehr alten Werke redet, oder diejenige, welche nach dem Cicero vom Blitze beschädigt wurde, wissen wir nicht; wenigstens sieht man einen starken Riß in dem Hinterschenkel des Tiers, und vielleicht ist dieses die Beschädigung vom Blitze.

Tarquinius Priscus oder, wie andere wollen, Superbus, ließ einen Künstler von Fregellä aus dem Lande der Volsker oder, nach dem Plutarchus, etrusche Künstler von Vejā kommen, die Statue des olympischen Jupiters von gebrannter Erde zu machen, und dergleichen Quadriga wurde oben auf diesen Tempel gesetzt, und andere sagen, es sei dieses Werk zu Vejā gearbeitet worden. Die Statue, welche sich Caja Cäcilia, des Tarquinius Priscus Gemahlin, in dem Tempel des Gottes Sanga setzen ließ, war von Erz. Die Statuen der Könige standen noch zur Zeit der Republik, in den gracchischen Unruhen, am Eingange des Capitoli.

In der Einfalt der Sitten der ersten Zeiten der Republik und in einem Staate, welcher auf dem Krieg bestand, wird wenig Gelegenheit gewesen sein, die Kunst zu üben. Die höchste Ehre, die jemanden widerfahren konnte, war eine Säule, die ihm aufgesetzt wurde, und da man anfing, große Verdienste mit Statuen zu belohnen, wurde das Maß derselben auf drei Fuß gesetzt; ein eingeschränktes Maß für die Kunst. Die Statue des Horatius Cocles, welche ihm in dem Tempel des Vulcanus aufgerichtet wurde, die Statue der Cloelia zu Pferde, welche noch zu den Zeiten des Seneca stand, beide von Erz, und viele andere in den ersten Zeiten zu Rom gemacht, müßte man sich also in diesem Maße vorstellen. Aus Erz wurden auch andere öffentliche Denkmale daselbst gemacht; und neue

Verordnungen wurden auf Säulen von Erz eingegraben, wie diejenige war, wodurch das Volk zu Rom Erlaubnis bekam, auf dem Aventino anzubauen, zu Anfang des vierten Jahrhunderts der Stadt Rom; und bald hernach die Säulen, in welchen die neuen Gesetze des Decemvirs aufgestellt wurden.

Die meisten Statuen der Gottheiten werden der Größe und Beschaffenheit ihrer Tempel in den ersten Zeiten der Republik gemäß gewesen sein, welche zum Teil, aus dem in Jahresfrist geendigten Tempel des Glücks zu schließen, nicht prächtig gewesen sein können; wie auch andere Nachrichten nebst den erhaltenen Tempeln oder ihren Trümmern zeigen.

Gedachte Statuen werden vermutlich von etrusischen Künstlern gearbeitet sein: von dem großen Apollo von Erz, welcher nachher in der Bibliothek des Tempels Augusti stand, versichert es Plinius. Spurius Carvilius, welcher die Samniter schlug, ließ diese Statue aus jener ihren Harnischen, Beinrüstungen und Helmen durch einen etrusischen Künstler gießen im 461. Jahre der Stadt Rom, das ist in der 121. Olympias. Diese Statue war so groß, sagt man, daß sie von dem Albanischen Berge, jetzt Monte Cavo genannt, konnte gesehen werden. Die erste Statue der Ceres in Erz ließ Spurius Cassius machen, welcher im 252. Jahre Konsul war. Im 417. Jahre wurden den Konsuls L. Furio Camillo und C. Moenio nach dem Triumph über die Lateiner, als etwas ganz Seltenes, Statuen zu Pferde gesetzt; es wird aber nicht gemeldet, woraus sie gemacht gewesen¹⁶⁷. Ebenso bedienten sich die Römer etrusischer Maler, von welchen unter andern ein Tempel der Ceres ausgemalt war, welche Gemälde man, da der Tempel anfang, baufällig zu werden, mit der Mauer, auf welcher sie gemalt waren, wegnahm und anderwärts hin versetzte.

Der Marmor wurde spät in Rom verarbeitet, welches auch die bekannte Inschrift des S. Scipio Barbatus, des würdigsten Mannes seiner Zeit, beweist; es ist dieselbe in dem schlechtesten Steine, Peperino genannt, gehauen. Die Inschrift der **Columna Rostralis** des C. Duillius von eben der Zeit wird auch nur von solchem Steine gewesen sein und nicht aus Marmor, wie aus einer Stelle des Silius vorgegeben wird: denn die Überbleibsel von der jetzigen Inschrift sind offenbar von späterer Zeit.

Bis an das 454. Jahr der Stadt Rom, das ist bis zu der 120. Olympias, hatten die Statuen in Rom wie die Bürger lange Haare und lange Bärte,

weil nur allererst in gedachtem Jahre Barbieri aus Sizilien nach Rom kamen; und Livius berichtet, daß der Konsul M. Livius, welcher aus Verdruß sich von der Stadt entfernt und den Bart [hat] wachsen lassen, sich denselben abgenommen, da er von dem Rate bewegt wurde, wiederum zu erscheinen. Der ältere Scipio Africanus trug lange Haare, da Masinissa die erste Unterredung mit demselben hielt: dessen Köpfe aber in Marmor und Basalt sind alle ganz kahl geschoren vorgestellt, nämlich in späteren männlichen Jahren.

Die Malerei wurde in dem zweiten Punischen Kriege auch von den edlen Römern geübt, und Q. Fabius, welcher nach der unglücklichen Schlacht bei Cannae an das Orakel zu Delphos geschickt wurde, bekam von der Kunst den Namen **Pictor**. Ein paar Jahre nach gedachter Schlacht ließ Tiberius Gracchus die Lustbarkeit seines Heers zu Benevent, nach dem Siege über den Hanno bei Luceria, in dem Tempel der Freiheit zu Rom malen. Die Soldaten wurden von den Beneventanern auf den Gassen der Stadt bewirtet, und da der meiste Teil bewaffnete Knechte waren, denen Gracchus, in Ansehung der einige Jahre geleisteten Kriegsdienste, vor dieser Zeit, mit Genehmigung des Senats, die Freiheit versprochen hatte, so speisten diese mit Hüten und mit weißen wollenen Binden um den Kopf, zum Zeichen der Freilassung. Unter diesen aber hatten viele nicht völlig ihr Gebühr bewiesen, welchen zur Strafe auferlegt wurde, daß sie während des Krieges nicht anders als stehend essen und trinken sollten; in dem Gemälde lagen also einige zu Tische, andere standen, und andere warteten ihnen auf.

In diesem zweiten Punischen Kriege, in welchem die Römer alle Segel ihrer Kräfte aufspannten und ungeachtet vieler gänzlich niedergehauener Heere, so daß in Rom nur 137000 Bürger übrig waren, dennoch in den letzten Jahren dieses Krieges mit dreiundzwanzig Legionen, welches wunderbar scheinen muß, im Feld erschienen; in diesem Kriege, sage ich, nahm der römische Staat, so wie der atheniensische in dem Kriege mit den Persern, eine andere Gestalt an: sie machten Bekanntschaft und Bündnisse mit den Griechen und erweckten in sich die Liebe zu ihrer Kunst. Die ersten Werke derselben brachte Claudius Marcellus nach der Eroberung von Syrakus nach Rom und ließ das Kapitol und den von ihm eingeweihten Tempel an der Porta Capena mit diesen Statuen und Kunst-

werken auszieren. Die Stadt Capua betraf nach deren Eroberung durch den Q. Fulvius Flaccus eben dieses Schicksal; es wurden alle Statuen nach Rom geführt.

In so großer Menge erbeuteter Statuen, wurden dennoch neue Statuen zu Rom gearbeitet; wie um eben diese Zeit von den Zunftmeistern des Volks Strafgelder angewendet wurden, Statuen von Erz in den Tempel der Ceres zu setzen. Im siebzehnten und letzten Jahre dieses Krieges ließen die Ädiles drei andere Statuen von Strafgeldern im Capitolio setzen und ebenso viele Statuen von Erz der Ceres, des **Liber Pater** und der **Liberæ** wurden nicht lange hernach gleichfalls aus Strafgeldern gemacht. L. Sertinius ließ damals aus der Beute, die in Spanien gemacht worden, zwei Bogen auf dem Ochsenmarkt aufrichten und mit vergoldeten Statuen besetzen. Livius merkt an, daß damals die öffentlichen Gebäude, welche **Basilicae** hießen, noch nicht in Rom waren.

In öffentlichen Prozessionen wurden noch Statuen von Holz umhergetragen, wie ein paar Jahre nach Eroberung der Stadt Syrakus und im zwölften Jahre dieses Krieges geschah. Da der Blitz in den Tempel der Juno Regina auf dem Aventino geschlagen hatte, wurde zu Abwendung übler Vorbedeutung verordnet, zwei Statuen dieser Göttin von Zypressenholz aus diesem ihren Tempel umherzutragen, begleitet von siebenundzwanzig Jungfrauen in langen Kleidern, welche einen Gesang auf die Göttin anstimmten.

Nachdem der ältere Scipio Africanus die Karthaginer aus ganz Spanien vertrieben hatte, und da er im Begriffe stand, dieselben in Afrika selbst anzugreifen, schickten die Römer an das Orakel zu Delphos Figuren der Götter, welche aus tausend Pfund erbeutetem Silber gearbeitet waren, und zugleich eine Krone von zweihundert Pfund Gold.

Nach geendigtem Kriege der Römer wider den König Philippus in Mazedonien, den Vater des letzten Königs Perseus, brachte L. Quinctius von neuem eine große Menge Statuen von Erz und Marmor, nebst vielen künstlich gearbeiteten Gefäßen aus Griechenland nach Rom und führte dieselben in seinem dreitägigen Triumphe (welches in der 145. Olympias geschah) zur Schau. Unter der Beute waren auch zehn Schilder von Silber und einer von Gold und hundertundvierzehn goldene Kronen, welche letztere Geschenke der griechischen Städte waren. Bald nachher und ein

Jahr vor dem Kriege mit dem Könige Antiochus dem Großen wurde oben auf dem Tempel des Jupiter im Capitolio eine vergoldete Quadriga gesetzt, nebst zwölf vergoldeten Schildern an dem Gipfel. Und da Scipio Africanus als Legat seines Bruders wider gedachten König zu Felde ging, baute er vorher einen Bogen am Aufgange zum Capitolio und besetzte denselben mit sieben vergoldeten Statuen und mit zwei Pferden; vor dem Bogen setzte er zwei große Wasserschalen von Marmor.

Bis an die 147. Olympias und bis zum Siege des Lucius Scipio, des Bruders des älteren Scipio Africanus, über Antiochus den Großen waren die Statuen der Gottheiten in den Tempeln zu Rom mehrenteils nur von Holz oder von Ton, und es waren wenige öffentliche prächtige Gebäude in Rom. Dieser Sieg aber, welcher die Römer zu Herren von Asien bis an das Gebirge Taurus machte und Rom mit einer unbeschreiblichen Beute asiatischer Pracht erfüllte, erhob auch die Pracht in Rom, und die asiatischen Wollüste wurden daselbst bekannt und eingeführt; um eben die Zeit kamen die Bacchanalia von den Griechen unter die Römer. L. Scipio führte unter andern Schätzen in seinem Triumph auf: von silbernen getriebenen und geschnitzten Gefäßen tausendvierhundertvierundzwanzig Pfund; von goldenen Gefäßen, die ebenso ausgearbeitet waren, tausend-undvierundzwanzig Pfund.

Nachdem hierauf die griechischen Götter unter griechischen Namen von den Römern angenommen und unter ihnen eingeführt worden, denen man griechische Priester setzte, so gab auch dieses Gelegenheit, die Statuen derselben entweder in Griechenland zu bestellen oder in Rom von griechischen Meistern arbeiten zu lassen, und die erhobenen Arbeiten von gebrannter Erde an den alten Tempeln wurden lächerlich, wie der ältere Cato in einer Rede sagt. Um eben die Zeit war die Statue des L. Quinctius, welcher in der vorhergehenden Olympias nach dem mazedonischen Kriege seinen Triumph hielt, mit einer griechischen Inschrift in Rom gesetzt und also vermutlich von einem griechischen Künstler verfertigt: so wie die griechische Inschrift auf der Base einer Statue, welche Augustus dem Cäsar setzen ließ, eben dieses zu vermuten veranlaßt.

Nach geschlossenem Frieden mit dem Antiochus ergriffen die Ätolier, welche mit jenen verbunden gewesen waren, von neuem die Waffen wider die Mazedonier, welches folglich auch die Römer, als damalige

Freunde derselben, betraf. Es kam zu einer harten Belagerung der Stadt Ambracia, die sich endlich übergab. Hier war ehemals der königliche Sitz des Pyrrhus gewesen, und es war die Stadt angefüllt mit Statuen von Erz und Marmor und mit Gemälden, welche sie alle den Römern überliefern mußten, von denen sie nach Rom geschickt wurden; so daß sich die Bürger dieser Stadt zu Rom beklagten, sie hätten keine einzige Gottheit, welche sie verehren könnten. M. Fulvius führte in seinem Triumph über die Ätolier zweihundertundachtzig Statuen von Erz und zweihundertunddreißig Statuen von Marmor in Rom ein. Zum Bau und zur Auszierung der Spiele, welche eben dieser Konsul gab, kamen Künstler aus Griechenland nach Rom, und damals erschienen zuerst nach griechischem Gebrauche Ringer in den Spielen. Dieser M. Fulvius, da er mit dem M. Ämilius Zensor war, im Jahre der Stadt Rom 573, fing an, die Stadt mit prächtigen öffentlichen Gebäuden auszuzieren. Der Marmor aber muß noch zur Zeit nicht häufig in Rom gewesen sein, da die Römer noch nicht ruhige Herren waren von der Gegend der Ligurier, wo Luna, jetzt Carrara, lag, woher ehemals, so wie jetzt, der weiße Marmor geholt wurde. Dieses erhellt auch daraus, daß gedachter Zensor M. Fulvius die Ziegel von Marmor, womit der berühmte Tempel der Juno Lacinia bei Kroton, in Groß-Griechenland, gedeckt war, abdecken und nach Rom führen ließ, zum Dache eines Tempels, welchen er selbst, vermöge eines Gelübdes, zu bauen hatte. Dessen Kollege, der Zensor M. Ämilius, ließ einen Marktplatz pflastern, und, welches fremd scheint, mit Pfahlwerk umzäunen.

Wenige Jahre hernach, und im 564. Jahre der Stadt Rom, wurde von dem älteren Scipio Africanus, in dem Tempel des Herkules, dessen Säule gesetzt und zwei vergoldete **Bigae** auf dem Capitolio; zwei vergoldete Statuen setzte der Ädil Q. Fulvius Flaccus dahin. Der Sohn desjenigen Glabrio, welcher den König Antiochus bei den Thermopylen geschlagen hatte, setzte diesem seinem Vater die erste vergoldete Statue, und, wie Livius sagt, in Italien; man wird es von Statuen berühmter Männer zu verstehen haben. In dem mazedonischen Kriege wider den letzten König Perseus beklagten sich die Abgeordneten der Stadt Chalkis, daß der Prätor L. Lucretius, an welchen sie sich ergeben hatten, alle Tempel ausplündern und die Statuen und übrigen Schätze nach Antium abführen lassen. Nach

dem Siege über den König Perseus kam Paullus Ämilius nach Delphos, wo an den Basen gearbeitet wurde, auf welche gedachter König seine Statuen wollte setzen lassen, welche der Sieger für seine eigene Statue bestimmte.

Dieses sind die Nachrichten, welche die Kunst unter den Römern zur Zeit der Republik betreffen; diejenigen Nachrichten von der Zeit an, wo ich hier aufhöre, bis zum Falle der römischen Freiheit, weil sie mehr mit der griechischen Geschichte vermischt sind, hat man in dem zweiten Teile zu suchen. Wenigstens haben diese Nachrichten diesen Wert, daß, wenn jemand dieselben weitläufiger ausführen wollte, derselbe sich einen Teil der Mühe erspart findet, welche diese Art aufmerksamer Nachlesung der Alten und die Zeitfolge derselben verursacht.

ZWEITES STÜCK

VON DER RÖMISCHEN MÄNNER-KLEIDUNG

Das zweite Stück dieses Kapitels soll, wie angezeigt ist, kurze Anmerkungen enthalten über die Form der römischen Männerkleidung (denn die Kunst hat vornehmlich mit der Form zu tun), und zwar soviel ohne Figuren kann verstanden werden: das meiste gilt zugleich von der griechischen Männerkleidung. Unten der männlichen Kleidung begreife ich zugleich die Bewaffnung des Körpers, ohne mich in Untersuchung ihrer Waffen einzulassen. Zuerst ist von derjenigen Bekleidung, welche den Leib insbesondere bedeckte, und hernach von der Bekleidung einzelner Teile zu reden¹⁶⁸.

Unterkleid und Toga

Das Unterkleid wurde von einigen Völkern der ältesten Zeiten als eine weibliche Tracht angesehen, und die ältesten Römer hatten nichts, als ihre Toga, auf den bloßen Leib geworfen; so waren die Statuen des Romulus und des Camillus auf dem Capitolio vorgestellt. Noch in späteren Zeiten gingen diejenigen, welche auf dem Campo Martio sich zu Ehren stellen dem Volke vorstellten, ohne Unterkleid, um ihre Wunden auf der

Brust als Beweise ihrer Tapferkeit zu zeigen. Überhaupt aber war nachher das Unterkleid, so wie den Griechen, die Zynischen Philosophen ausgenommen, also allen Römern gemein; und wir wissen von Augustus, daß derselbe im Winter an vier Unterkleider auf einmal angelegt. An Statuen, Brustbildern und auf erhobenen Arbeiten ist das Unterkleid nur allein am Halse und auf der Brust sichtbar, weil die Figuren mit einem Mantel oder mit der Toga vorgestellt sind, und man sieht nur in den alten Gemälden des vatikanischen Terentius und Virgilius Figuren bloß im Unterkleide. Es war ein Rock mit Ärmeln, welcher über den Kopf geworfen wurde, und wenn derselbe nicht aufgeschürzt war, bis an die Waden herunterhing. Die Ärmel sind zuweilen sehr kurz und bedecken kaum die obere Muskel des Arms, wie an der schönen senatorischen Statue in der Villa Negroni; diese hießen gestumpfte Ärmel, *κόλοβια*. Enge und lange Ärmel, die, wie an der weiblichen Kleidung, bis an die Knöchel der Hand reichen, trugen, wie Lipsius will, nur *Cinaedi* und *Pueri meritorii*. Die Knechte, welche keinen Mantel trugen, hatten ihr Unterkleid, bis über die Knie hinaufgezogen, gebunden. Auf einer gereiften Vase von Marmor in dem Palaste Farnese, welche einige tanzende weibliche Bacchanten und den Silenus, herrlich gearbeitet, vorstellt, ist das Unterkleid an einem indischen und bärtigen Bacchus sichtbar und sonderlich zu merken, weil es auf der Brust geschnürt ist: dieses findet sich nirgends anderswo.

Die Toga war bei den Römern, wie der Mantel der Griechen und wie unsere Mäntel, zirkelrund geschnitten: der Leser wiederhole, was ich im vorigen Kapitel von dem Mantel der griechischen Weiber gesagt habe. Wenn aber Dionysius von Halicarnassus sagt, daß die Toga die Form eines halben Zirkels gemacht, so bin ich der Meinung, daß er nicht von der Form derselben im Zuschnitte rede, sondern von der Form, welche dieselbe im Umnehmen bekam. Denn so wie die griechischen Mäntel vielfach doppelt zusammengenommen wurden, so wird auch das zirkelrunde Gewand der Toga auf eben die Art gelegt worden sein, und hierdurch würde alle Schwierigkeit, in welche sich hier die Erklärer der Kleidung der Alten verlieren, gehoben. Die Gelehrten wissen unter der Toga und unter dem Mantel, sonderlich der Philosophen, keinen Unterschied zu finden, als daß dieser auf dem bloßen Leibe, nicht, wie jener, über ein

Unterkleid getragen wurde. Andere haben sich die griechischen Mäntel viereckig vorgestellt und vier Enden desselben auf dem Kupfer der Figur des Euripides, so wie ein anderer ebensoviel Enden an dem Mantel der Figur auf der Vergötterung des Homerus im Palaste Colonna, welche neben der Höhle auf diesem Werke steht, zu sehen geglaubt. Beide aber haben sich geirrt, und die vier Enden oder Quästchen sind weder an der einen, noch an der andern Figur. Die kleine Figur mit dem Namen Euripides auf dessen Base wurde für verloren gehalten und kam vor kurzer Zeit aus der Kleiderkammer des farnesischen Palastes wiederum zum Vorschein: es ist dieselbe einige Zeit unter meinen Händen gewesen, und also kann ich davon Rechenschaft geben.

Die Toga wurde wie der Mantel über die linke Schulter geworfen, und der Haufe Falten, welcher sich zusammenlegte, hieß *Sinus*. Gewöhnlich wurde die Toga nicht gegürtet, wie auch andere anmerken; in einigen Fällen kann es aber dennoch geschehen sein, wie es aus unten angezeigten Stellen des Appianus zu schließen ist. Im Felde trugen die Griechen keinen Mantel und die Römer keine Toga, sondern einen leichten Überwurf, welcher bei diesen **Tibenum** oder **Paludamentum**, bei jenen **Chlamys** hieß und ebenfalls rund war und nur in der Größe von dem Mantel und von der Toga muß verschieden gewesen sein: was andere von verschiedenen Formen desselben vorgeben; wird durch den Augenschein widerlegt. Denn alle Statuen mit einem Panzer, auch einige andere, als ein nackender Augustus in der Villa Albani, Marcus Aurelius zu Pferde und zwei gefangene Könige von schwarzem Marmor im Campidoglio, auch die kaiserlichen Brustbilder, haben diesen Mantel, und man sieht deutlich, daß derselbe nicht viereckig, sondern rund gewesen sein muß, welches auch bloß die Falten zeigen, die anders nicht, wie sie sind, hätten können geworfen werden. Dieser Mantel wurde durch einen großen Knopf, insgemein auf der rechten Achsel, zusammengeheftet und hing über die linke Achsel, welche er bedeckte, herunter, so daß der rechte Arm frei blieb. Zuweilen aber sitzt dieser Knopf auf der linken Achsel, wie an den Brustbildern des Drusus, des Claudius, des Galba, des Trajanus, eines Hadrianus und eines Marcus Aurelius im Campidoglio.

Die Zieraten und Verbrämungen der männlichen Kleidung, welche auf Denkmalen nicht sichtbar sind, gehören nicht für diese Abhandlung; da

sich aber auf einem alten herkulanischen Gemälde, welches die Muse Thalia vorstellt, ein vermeinter Clavus befindet, so ist dieses wenigstens anzuzeigen. Auf dem Mantel dieser Figur ist da, wo derselbe den Schenkel bedeckt, ein länglicher viereckiger Streif von verschiedener Farbe hingesezt, und die Verfasser der Beschreibung der herkulanischen Gemälde suchen daselbst zu beweisen, daß dieser Streif der Clavus der Römer sei, welches ein aufgenähtes oder eingewirktes Stück Purpur war und durch dessen verschiedene Breite die Würde und den Stand der Person anzeigte. Soviel habe ich zu erinnern gehabt über die Bekleidung des Leibes.

Hüte und Mützen

Die Bekleidung einzelner Teile betrifft das Haupt, die Beine und die Hände. Was das Haupt betrifft, so war kein Diadema unter den Römern im Gebrauche wie bei den Griechen, bei welchen diese Hauptbinden zuweilen von Erz gewesen sein müssen, wie die Binde an dem Kopfe eines vermeinten Ptolemäus von Erz in der Villa Albani zu zeigen scheint; denn in demselben sind umher längliche Einschnitte, vermutlich zum Einhaken. Der Bart wurde zuweilen unter dem Kinne in einen Knoten geschürzt, wie man an einem Kopfe im Campidoglio und an einem andern herkulanischen zu Portici sieht. Die Spartaner durften keinen Knebelbart tragen.

Das Haupt bedeckten sich die Reisenden, und die im offenen Felde sich vor der Sonne oder vor dem Regen zu verwahren hatten, mit einem Hute, welcher wie der unsrige geformt war, aber insgemein nicht mit aufgeschlagenen Krempen, und der Kopf war niedrig, wie ich bei dem Hute der Weiber im vorigen Kapitel angezeigt habe. Dieser Hut war mit Bändern, welche unter dem Halse konnten gebunden werden, und wenn man mit unbedecktem Haupte ging, wurde der Hut hinterwärts auf die Schultern geworfen und hing an dem Bande: das Band aber ist niemals sichtbar. Mit einem hinterwärts geworfenen Hute ist Meleager auf verschiedenen geschnittenen Steinen vorgestellt; und auf zwei einander ähnlichen erhobenen Werken in der Villa Borghese und Albani, welche den Amphion und Zethus mit ihrer Mutter Antiope vorstellen, hat Zethus den Hut auf der Schulter hängen, um das Hirtenleben, welches er ergriffen,

abzubilden. Dieses Werk habe ich auch anderwärts zuerst bekanntgemacht. Einen solchen Hut trugen auch die Athenienser in den ältesten Zeiten, welches aber nachher abkam. Es findet sich eine andere Art von Hüten mit aufgeschlagenen Krempe, welche vorn eine lange Spitze machen und an der Seite eingeschnitten sind, um dieselben vorn gerade hinaufzuschlagen, auf die Weise, wie einige Reisehüte sind, die man in Deutschland auf der Jagd trägt. Diesen Hut hat ein sogenannter indischer Bacchus auf der angeführten Vase von Marmor im Palaste Farnese: einen Hut mit weit angezogenen niedrigen Krempe, nach der Art, wie die Priesterhüte gestutzt sind, trägt eine Figur auf der Jagd auf der beschriebenen walzenförmigen Vase von Erz. Eine besondere Art von Hüten trugen die römischen *Aurigatores* oder diejenigen, welche auf Wagen Wette liefen; es gehen dieselben oben ganz spitz zu und sind den chinesischen Hüten völlig ähnlich. Man sieht diese Hüte an solchen Personen auf ein paar Stücken von Musaico im Hause Massini, und auf einem nicht mehr vorhandenen Werke beim Montfaucon.

Es wäre hier auch mit ein paar Worten der phrygischen Mützen zu gedenken, welche sowohl Männern als Weibern gemein waren, um eine bisher nicht verstandene Stelle des Virgilius zu erklären. In dem Hause der Villa Negroni befindet sich ein männlich jugendlicher Kopf mit einer phrygischen Mütze, und hinten von derselben geht wie ein Schleier herunter, welcher vorn den Hals verhüllt und das Kinn bedeckt bis an die Unterlippe, auf eben die Art, wie an einer Figur in Erz der Schleier gelegt ist, nur mit dem Unterschiede, daß hier auch der Mund verhüllt wird. Aus jenem Kopfe erklärt sich der Paris des Virgilius:

Maeonia mentum mitra crinemque madentem Subnixus (Aen. 4. v. 216.)

[Mit mäonischer Haube das Kinn und das tiefende Haupthaar untergeknüpft. (Übersetzer: Joh. Heinr. Voß)]

über welchen Ort man die vermeinten Erklärungen und Verbesserungen desselben bei unten angeführten Skribenten finden kann¹⁶⁹.

Beinkleider

Beinkleider waren bei den Römern und Griechen im Gebrauche, wie man auf herkulanischen und andern Gemälden sieht: es werden hierdurch einige Gelehrte, die das Gegenteil behauptet haben, widerlegt. Die Hosen des vermeinten Coriolanus auf dem Gemälde in den Bädern des Titus gehen der Figur bis auf die Knöchel der Füße, so daß sie an den Beinen wie Strümpfe anliegen, und sind blau. Bei den Griechen trugen die Tänzerinnen Hosen, wie bei uns geschieht. Der Gebrauch der Hosen aber war bei den Männern nicht gemein, und anstatt der Beinkleider waren Binden im Gebrauche, womit die Schenkel umwunden wurden; aber auch dieses wurde für eine Weichlichkeit gehalten: diese wirft Cicero deshalb dem Pompejus vor, welcher dergleichen trug. Solche Binden um die Lenden gelegt, waren zu Trajanus Zeiten unter dem gemeinen Volke noch nicht üblich: an den Bildnissen dieses Kaisers an dem Konstantinischen Bogen sieht man die Schenkel bis unter das Knie bekleidet. Die Hosen der barbarischen Völker sind mit den Strümpfen aus einem Stück und unter die Knöchel des Fußes durch die Riemen der Sohlen gebunden. Die Strümpfe wurden nachher in späteren Zeiten von den Hosen abgeschnitten, und hierin liegt der Grund des deutschen Wortes Strumpf, welches etwas Abgestutztes bedeutet, wie Eckhart dieses in dem Ebnerischen Kleinodienkästlein zeigt. Michelangelo hat sich also wider die alte Kleidertracht an seinem Moses vergangen, da er demselben Strümpfe unter die Hosen gezogen gegeben, so daß diese unter den Knien gebunden sind.

Schuhe und Handschuhe

Von den mancherlei Arten von Schuhen der Alten ist von anderen umständlich gehandelt. Die Schuhe der Römer waren von den griechischen verschieden, wie Appianus angibt; diesen Unterschied aber können wir nicht zeigen. Die vornehmen Römer trugen Schuhe von rotem Leder, welches aus Parthien kam und etwa der heutige Corduan sein wird. Die edlen Athener trugen einen halben Mond von Silber und einige von Elfenbein auf den Schuhen, und dieses auf der Seite unter dem

Knöchel, wie es scheint. Ich finde weiter nichts anzumerken als die Statue des Hadrianus in der Villa Albani, welche mit einem Panzer barfuß vorgestellt ist. Diese Statue ist von mir an einem andern Orte berührt, und gezeigt, daß dieser Kaiser öfter in seiner Rüstung zwanzig Meilen zu Fuß zu gehen pflegte und dieses barfuß. Diese Statue aber ist nicht mehr kenntlich: denn man glaubte den Kopf derselben zu einer andern Statue nötig zu haben, so wurde derselbe mit einem Kopfe des Septimius Severus verwechselt, wodurch die bloßen Füße ihre Bedeutung verloren haben.

Handschuhe haben einige Figuren auf Begräbnisurnen in den Händen, welches wider den **Casaubonus** zu merken ist, welcher vorgibt, daß weder bei den Griechen noch Römern Handschuhe im Gebrauche gewesen. Dieses ist so irrig, daß sie gar zu Homerus Zeiten bekannt waren: denn dieser gibt dem Laertes, des Ulysses Vater, Handschuhe¹⁷⁰.

Panzer, Helme, Beinrüstungen

Zu der Bekleidung des Körpers gehört auch die Bewaffnung desselben, deren Stücke sind der Panzer, der Helm und die Beinrüstung. Der Panzer war bei den Alten doppelt und bedeckte die Brust und den Rücken: es war derselbe teils von Leinwand, teils von Metall verfertigt. Von Leinwand trugen ihn die Phönizier und Assyrier in dem Heere des Xerxes, auch die Karthaginenser, welchen die drei Panzer abgenommen waren, die Gelo nach Elis schickte, ingleichen die Spanier. Die römischen Heerführer und Kaiser werden wie Galba, von dem es angezeigt ist, mehrenteils dergleichen Panzer getragen haben; und die man an ihren Statuen sieht, scheinen Panzer von Leinwand vorzustellen: denn es sind in denselben oft alle Muskeln ausgedrückt, welches leichter mit Leinwand über eine Form gepreßt als in Erz konnte geformt werden. Diese Leinwand wurde mit starkem Wein oder Essig und Salz zugerichtet, acht- bis zehnmal verdoppelt. Es finden sich aber auch andere Panzer, die augenscheinlich dergleichen Rüstung von Erz vorstellen, und einige sind den Panzern unserer *Cuirassier* völlig ähnlich: so haben ihn unter andern ein schönes Brustbild des Titus und zwei liegende Gefangene in der Villa Albani; die Panzer haben alle ihre Scharniere oder Angeln auf beiden Seiten.

Über die Helme der Alten merke ich nach dem, was bereits von andern gesagt ist, nur an, daß sie nicht alle von Metall waren, sondern es müssen auch einige von Leder oder von anderer geschmeidiger Materie gewesen sein: denn der Helm unter dem Fuße der Statue eines Helden in dem Palaste Farnese ist zusammengetreten, welches nicht mit Erz geschehen konnte.

Beinrüstungen finden sich häufig auf erhobenen Werken und geschnittenen Steinen; von Statuen aber findet sich nur eine einzige, welche diese hat, und zwar in der Villa Borghese. Unter den Etruriern und in Sardinien waren auch Beinrüstungen im Gebrauche, die anstatt des Schienbeins, wie gewöhnlich, die Wade bedeckten und auf dem Beine offen waren: von dieser Art an einer uralten sardischen Figur eines Soldaten von Erz werde ich in dem von mir in der Vorrede angezeigten Werke handeln.

Soviel von der männlichen Bekleidung der Römer und von dem, was ein Künstler von derselben zu wissen nötig hat. Hiermit beschließe ich den ersten Teil dieser Geschichte.

ZWEITER THEIL

NACH DEN ÄUSSEREN UMSTÄNDEN
DER ZEIT UNTER DEN GRIECHEN
BETRACHTET

Der zweite Teil dieser Geschichte ist, was wir im engeren Verstande Geschichte nennen, und zwar der Schicksale der Kunst unter den Griechen, in Absicht der äußeren Umstände von Griechenland betrachtet, welche den größten Einfluß in die Kunst haben. Denn die Wissenschaften, ja die Weisheit selbst, hängen von der Zeit und ihren Veränderungen ab, noch mehr aber die Kunst, welche durch den Überfluß und vielmals durch die Eitelkeit genährt und unterhalten wird. Es war also nötig, die Umstände anzuzeigen, in welchen sich die Griechen von Zeit zu Zeit befunden haben, welches kürzlich und bloß in Absicht auf unser Vorhaben geschehen wird; und aus dieser ganzen Geschichte erhellt, daß es die Freiheit gewesen, durch welche die Kunst emporgebracht wurde. Da ich nun eine Geschichte der Kunst und nicht der Künstler [habe] geben wollen, so haben die Leben von diesen, welche von vielen andern beschrieben sind, hier keinen Platz; aber ihre vornehmsten Werke sind angegeben, und einige sind nach der Kunst betrachtet. Aus angezeigtem Grunde habe ich auch nicht alle Künstler, deren Plinius und andere Skribenten gedenken, namhaft gemacht, zumal wenn die bloße Anzeige ihrer Namen und Werke, ohne andere Nachrichten, nichts lehren konnte. Von den ältesten griechischen Künstlern aber ist ein genaues Verzeichnis, nach der Folge der Zeit, beigebracht; teils weil diese von den neueren bloß historischen Skribenten der alten Künstler meistens übergangen sind, teils weil sich in der Anzeige ihrer Werke einigermaßen das Wachstum der ältesten Kunst offenbart. Mit diesem Verzeichnisse, als mit den ältesten Nachrichten, fange ich diese Geschichte an.

Die älteste Zeit bis auf Phidias

Die Kunst wurde von dem **Dädalus** an schon in den ältesten Zeiten geübt¹⁷¹, und von dieses berühmten Künstlers Hand waren noch zu des Pausanias Zeiten Bildnisse in Holz geschnitzt übrig, und er sagt, daß ihr Anblick bei aller ihrer Unförmlichkeit etwas Göttliches gehabt habe.

Zu gleicher Zeit lebte **Smilis**, des Eukles Sohn, aus der Insel Ägina, welcher eine Juno zu Argos und eine andere zu Samos machte; und vermutlich ist **Skelmis** beim **Kallimachus** eben derselbe. Denn er war einer der ältesten Künstler, und dieser Dichter redet von einer hölzernen Statue der Juno von seiner Hand: man wird also anstatt **Skelmis** lesen müssen **Smilis**. Einer von den Schülern des Dädalus war **Endoeus**, welcher jenem nach Kreta gefolgt sein soll. Nach dieser Fabelzeit ist eine große Lücke in der Geschichte der Künstler, und bis auf die achtzehnte Olympias findet sich von keinem derselben Nachricht. Damals machte sich der Maler **Bularchus** berühmt, unter dessen Gemälden eine Schlacht mit Gold aufgewogen wurde. Fast um eben die Zeit muß **Aristokles** von Kydonia, aus Kreta, gelebt haben: denn man setzt ihn, ehe die Stadt Messina in Sizilien ihren alten Namen Zande änderte, welches vor der neunundzwanzigsten Olympias geschah. Von demselben war zu Elis ein Herkules, welcher mit der Amazone Antiope zu Pferde um ihren Gürtel stritt. Nachher machten sich **Malas** aus der Insel Chio, dessen Sohn **Mikkiades** und Enkel **Anthermus** berühmt: die Söhne dieses letztern waren **Bupalus** und **Anthermus** in der sechzigsten Olympias, welche Künstler unter ihren Voreltern bis zur ersten Olympias zählten. Damals blühten auch **Dipoenus** und **Skyllis**, welche Pausanias sehr irrig für Schüler des Dädalus angibt; es müßte denn derselbe ein jüngerer Dädalus sein, so wie nach dem Phidias ein Bildhauer dieses Namens aus Sikyon bekannt ist. Ihre Schüler waren **Learchus** von Rhegium in Großgriechenland, **Doryklidas** und **Dontas**, beide Lazedämonier, und **Tectäus** und **Angelio**, die einen Apollo zu Delos machten, welches vielleicht derjenige ist, von welchem viele Stücke nebst der Base mit der berühmten Inschrift noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts auf der Insel Delos waren. In eben diese Zeit wird **Aristodemon** von Argos, **Pythodorus** von Theben nebst dem **Damophon** von Messene zu setzen sein, dieser machte zu Ägium in Achaja eine Juno Lucina von Holz mit den äußeren Teilen von Marmor. Von ebendemselben war auch ein hölzerner Mercurius und eine Venus zu Megalopolis in Arkadien. **Laphaes**, dessen Apollo im alten Stile zu Ägira in Achaja war, muß ungefähr dieser Zeit nahe sein. Bald nachher tat sich

Demeas hervor, von welchem eine Statue des Milo von Kroton zu Elis gearbeitet wurde; und dieses muß nach der sechzigsten Olympias geschehen sein, wie man aus den Zeiten des Pythagoras schließen kann, und sonderlich, weil vor der sechzigsten Olympias den Ringern, wie Milo war, zu Elis keine Statuen gesetzt wurden. Auf ihn folgten **Stomius** und **Somis**, welche vor der Schlacht bei Marathon blühten, und **Kalon**, der Schüler des **Tectäus**. Von diesem waren fünfunddreißig Statuen junger Leute von Erz zu Elis, als Bildnisse von ebensoviel jungen Messeniern aus Sizilien: die gelegentliche Begebenheit zu diesen Statuen erzählt Pausanias. Zu gleicher Zeit mit dem Kalon lebten **Menächmus** und Soidas von Naupaktus; dieser machte eine Diana von Elfenbein und Gold in ihrem Tempel zu Paträ. Ferner blühten **Hegias** und **Ageladas**, der Meister des Polycletus, welcher unter andern den **Kleosthenes**, der in der sechsundsechzigsten Olympias den Sieg erhielt, auf einem Wagen zu Elis vorstellte. Einer von dessen Schülern, **Ascarus**, machte einen Jupiter zu Elis mit einem Kranze von Blumen. In diese Zeit wäre etwa **Iphion** von Ägina zu setzen, welcher eine Statue der Angelio, des Mercurii Tochter, gebildet hatte.

Vor dem Feldzuge des Xerxes wider die Griechen waren folgende Bildhauer berühmt: **Simon** und **Anaxagoras**, beide von Ägina, von dessen Hand der Jupiter war, welchen die Griechen nach der Schlacht bei Platäa zu Elis setzten. **Onatas**, ebenfalls von Ägina, welcher außer vielen andern Werken diejenigen acht Helden, die sich zum Lose über den Kampf mit dem Hektor angaben, zu Elis gearbeitet hatte. **Dionysius von Rhegium** und **Glaucus von Messene** in Sizilien, welche zur Zeit des Tyrannen zu Rhegium **Anaxilas** lebten, das ist zwischen der einundsiebzigsten und sechsundsiebzigsten Olympias: auf einem Pferde des Dionysius stand auf dessen Rippen die Inschrift. **Aristomedes** und **Sokrates**, deren Werk eine Kybele war, welche Pindarus in ihrem Tempel zu Theben machen ließ. **Mandäus** von Päon, dessen Victoria zu Elis war. **Glaukias** von Ägina, welcher den König Hiero, auf einem Wagen stehend, zu Elis machte. Endlich Eladas von Argos, der Meister des Phidias.

Von diesen Künstlern wurden besondere Schulen gestiftet, und es haben die berühmtesten Schulen der Kunst in Griechenland zu Ägina, Korinth und zu Sikyon, dem Vaterlande der Werke der Kunst, ein großes Altertum. Die letzte Schule ist vielleicht von den berühmten Bildhauern **Dipoenus** und **Skyllis**, welche sich in Sikyon niederließen, gestiftet, und ich habe kurz zuvor einige von ihren Schülern angegeben. **Aristokles**, des Canachus Bruder, ein Bildhauer aus eben dieser Stadt, wurde noch nach sieben Menschenaltern als das Haupt einer Schule angesehen, welche in Sikyon eine lange Zeit gedauert hatte. Von **Democritus**, einem andern Bildhauer aus Sikyon, werden seine Meister, bis auf den fünften von ihm zurück, namhaft gemacht. **Polemon** schrieb eine Abhandlung von den Gemälden zu Sikyon und von einem Porticus daselbst, wo viele Werke der Kunst waren. Eupompus, der Meister des **Pamphilus**, dessen Schüler **Apelles** war, brachte es durch sein Ansehen dahin, daß sich die seit einiger Zeit unter dem Namen der helladischen vereinigten Schulen in Griechenland von neuem teilten, also daß nebst der ionischen Schule, unter den asiatischen Griechen, der zu Athen und zu Sikyon, eine jede besonderes für sich bestand. **Pamphilus** und **Polyclethus**, **Lysippus** und **Apelles**, welcher nach Sikyon zu dem Pamphilus ging, sich in seiner Kunst vollkommener zu machen, gaben dieser Schule ihren letzten Glanz, und zur Zeit des Königs Ptolemäus Philadelphus in Ägypten scheint die berühmteste und beste Schule der Malerei in dieser Stadt gewesen zu sein. Denn es werden in dem prächtigen Aufzuge, welchen dieser König anstellte, vornehmlich und allein Gemälde der Künstler von Sikyon namhaft gemacht.

Korinth war wegen der herrlichen Lage schon in den ältesten Zeiten eine der mächtigsten Städte in Griechenland, und diese Stadt wird daher von den ersten Dichtern die wohlhabende genannt. **Kleanthes** soll daselbst der erste gewesen sein, welcher außer dem bloßen Umriss einer Figur einige Teile in derselben andeutete. Strabo aber redet schon von Gemälden des Kleanthes mit vielen Figuren, die noch zu seiner Zeit übrig waren. Kleophantus von Korinth kam mit dem Tarquinius Priscus vor der vierzigsten Olympias nach Italien und zeigte den Römern zuerst die griechische Kunst in Gemälden, und es war von demselben noch zu

Plinius Zeit eine schön gezeichnete Atalanta und Helena zu **Lanuvium**.

Wenn man auf das Alter der äginetischen Schule von dem berühmten Smilis aus dieser Insel schließen dürfte, so würde sie ihre Stiftung von den Zeiten des Dädalus herführen. Daß sich aber schon in ganz alten Zeiten eine Schule der Kunst in dieser Insel angefangen habe, bezeugen die Nachrichten von so vielen alten Statuen in Griechenland, im äginetischen Stile gearbeitet. Ein gewisser äginetischer Bildhauer ist nicht dem Namen nach, sondern durch die Benennung des äginetischen Bilders bekannt. Die Einwohner dieser Insel, welche Dorier waren, trieben großen Handel und Schifffahrt, wodurch sich die Künste daselbst emporbrachten: Pausanias redet von der Schifffahrt derselben schon in den ältesten Zeiten, und sie waren den Atheniensern zur See überlegen, welche so wie jene vor dem persischen Kriege nur Schiffe von fünfzig Rudern und ohne Verdeck hatten. Die Eifersucht zwischen ihnen brach endlich in einen Krieg aus, welcher beigelegt war, da Xerxes nach Griechenland kam. Ägina, welches viel Anteil an dem Siege des Themistokles über die Perser hatte, zog viele Vorteile aus demselben: denn die reiche persische Beute wurde dahin gebracht und verkauft, wodurch diese Insel, wie Herodotus meldet, zu großem Reichtum gelangte. In diesem Flore erhielt sich diese Insel bis zur achtundachtzigsten Olympias, da die Einwohner von den Atheniensern, weil es jene mit den Lazedämoniern gehalten, verjagt wurden. Die Athenienser besetzten diese Insel mit ihren Kolonien, und die Ägineter begaben sich nach Thyräa in der argolischen Landschaft. Sie kamen zwar von neuem zum Besitze ihres Vaterlandes, konnten aber nicht zur ehemaligen Macht wieder gelangen.

Nach der fünfzigsten Olympias kam eine betrübte Zeit für Griechenland: es wurde von verschiedenen Tyrannen überwältigt, und diese Zeit dauerte an siebenzig Jahre. Polykrates machte sich zum Herrn von Samos, Pisistratus von Athen, Cypselus brachte die Herrschaft von Korinth auf seinen Sohn Periander und hatte seine Macht durch Bündnisse und Vermählungen mit anderen Feinden der Freiheit ihres Vaterlandes zu Ambracia, Epidauros und Lesbos befestigt. Melanchrus und Pittacus waren Tyrannen zu Lesbos, und ganz Euböa war dem Timondas

untertänig, und Lygdamis wurde durch des Pisistratus Beistand Herr von Naxos. Die meisten aber von ihnen hatten nicht mit Gewalt oder gewaffneter Hand die Herrschaft an sich gebracht; sondern sie waren durch Beredsamkeit zu ihrem Zwecke gelangt, und durch Herunterlassung gegen das Volk hatten sie sich erhoben: sie erkannten wie Pisistratus die Gesetze ihrer Bürger auch über sich. **Tyrann** war auch ein Ehrenwort¹⁷². Aristodemus, der Tyrann von Megalopolis in Arkadien, erlangte den Zunamen **Χρηστός** eines rechtschaffenen Mannes. Die Statuen der Sieger in den großen Spielen, mit welchen Elis auch schon vor dem Flore der Künste angefüllt war, stellten so viel Verteidiger der Freiheit vor: die Tyrannen mußten dem Verdienste das erkannte Recht widerfahren lassen, und der Künstler konnte zu allen Zeiten sein Werk vor den Augen des ganzen Volkes aufstellen.

Eine erhobene Arbeit von zwei Figuren, welche sich in England befindet und einen jungen Sieger in den Spielen, mit Namen **Mantho**, wie die furchenweis geführte Inschrift auf diesem Stücke anzeigt, und einen sitzenden Jupiter vorstellt, müßte aus dieser Zeit, aber vor der fünfzigsten Olympias nicht gemacht sein, weil man damals allererst anfang, in Marmor zu arbeiten, wie im ersten Teile gemeldet ist. Es werden auch damals wenig marmorne Säulen in Griechenland gewesen sein: die Säulen um einen Tempel der Diana auf dem Vorgebirge Sunium waren zu Themistokles Zeiten von einem weißen Steine. Aus einem Kupfer aber kann man sich nicht wagen, über besagte erhobene Arbeit zu urteilen. Ein vorgegebener Grabstein des spartanischen Dichters **Alkman** aber, welcher in der dreißigsten Olympias geblüht, kann aus der nicht verstandenen und sehr willkürlich erklärten Überschrift bei weitem nicht so alt sein: dieser Grabstein befindet sich in dem Hause Giustiniani zu Venedig.

Die älteste übriggebliebene Münze in Gold, wie man glaubt von Kyrene in Afrika, würde nach der Auslegung derselben ebenfalls aus dieser Zeit sein. Demonax von Mantinea, Regent von Kyrene während der Minderjährigkeit Battus IV., welcher mit dem Pisistratus zu gleicher Zeit lebte, soll dieselbe haben prägen lassen. Demonax ist stehend vorgestellt, mit einer Binde um den Kopf, aus welcher Strahlen hervorgehen, und ein Widderhorn über das Ohr: in der rechten Hand hält er eine Victoria und in

der linken ein Zepter. Es ist aber glaublicher, daß diese Münze in späterer Zeit zum Andenken des Demonax geprägt worden.

Der Aufstieg Athens

Nachdem nun die Tyrannen in Griechenland bis auf diejenigen, welche Sikyon gütig und nach ihren Gesetzen regierten, vertilgt und die Söhne des Pisistratus verjagt und ermordet waren, welches in der siebenundsechzigsten Olympias und also ungefähr um eben die Zeit geschah, da Brutus sein Vaterland befreite, erhoben die Griechen ihr Haupt mehr als jemals, und es kam ein neuer Geist in diese Nation. Die nachher so berühmten Republiken waren bisher unbedeutliche kleine Staaten gewesen, bis auf die Zeit, da die Perser die Griechen in Ionien beunruhigten, Miletus zerstörten und die Einwohner wegführten. Die Griechen, sonderlich die Athenienser, wurden hierüber auf das empfindlichste gerührt; ja noch einige Jahre nachher, da Phrynichus die Eroberung von Miletus in einem Trauerspiele vorstellte, zerfloß das ganze Volk in Tränen. Die Athenienser sammelten alle ihre Kräfte, und in Gesellschaft der Eretrier kamen sie ihren Brüdern in dem ionischen Asien zu Hilfe: sie faßten sogar den außerordentlichen Entschluß, den König in Persien in seinen Staaten selbst anzugreifen. Sie drangen hinein bis nach Sardes und eroberten und verbrannten diese Stadt, in welcher die Häuser theils von Rohr waren oder doch Dächer von Rohr hatten, in der neunundsechzigsten Olympias, und erfochten in der zweiundsiebzigsten Olympias, das ist zwanzig Jahre nachher, da Hipparchus, der Tyrann von Athen, ermordet und sein Bruder Hippias verjagt worden, den erstaunenden Sieg bei Marathon, welcher wunderbar in allen Geschichten bleibt.

Die Athenienser erhoben sich durch diesen Sieg über alle anderen Städte, und so wie sie unter den Griechen zuerst gesitteter wurden und die Waffen ablegten, ohne welche in den ältesten Zeiten kein Grieche auch im Frieden öffentlich erschien, so machte das Ansehen und die zunehmende Macht diese Stadt zu dem vornehmsten Sitze der Künste und Wissenschaften in Griechenland. Daher sagte jemand, daß die Griechen

das meiste miteinander gemein hätten, aber den Weg zur Unsterblichkeit wüßten nur allein die Athenienser. Zu Kroton und zu Kyrene blühte die Arzneiwissenschaft und zu Argos die Musik, aber in Athen waren alle Künste und Wissenschaften vereinigt. Themistokles und Pausanias demütigten zehn Jahre nachher bei Salamis und Platäa die Perser dergestalt, daß sie Schrecken und Verzweiflung bis in das Herz ihres Reiches verfolgte, und damit sich die Griechen allezeit der Perser erinnerten, blieben die von diesen zerstörten Tempel als Denkmale der Gefahr, worin sich ihre Freiheit befunden, ohne Ausbesserung in ihren Trümmern. Hier fangen die merkwürdigsten fünfzig Jahre von Griechenland an.

Von dieser Zeit an schienen alle Kräfte von Griechenland in Bewegung zu kommen, und die großen Gaben dieser Nation fingen an, sich mehr als jemals zu zeigen. Die außerordentlichen Menschen und großen Geister, welche sich von Anfang der großen Bewegung in Griechenland gebildet hatten, kamen jetzt alle mit einem Male hervor. Herodotus kam in der siebenundsiebzigsten Olympias aus Karien nach Elis und las seine Geschichte allen Griechen vor, welche daselbst versammelt waren; nicht lange vorher hatte Pherecydes zuerst in Prosa geschrieben. Äschylus trat mit den ersten regelmäßigen Tragödien im erhabenen Stile ans Licht, nachdem dieselben seit ihrer Erfindung von der einundsechzigsten Olympias an nur Tänze singender Personen gewesen waren, und erhielt zum ersten Male den Preis in der dreiundsiebzigsten Olympias. Auch um diese Zeit fing man an, die Gedichte des Homer abzusingen, und Cynäthus war zu Syrakus der erste Rhapsodist in der neunundsechzigsten Olympias. Die ersten Komödien wurden ebenfalls jetzt durch den Epicharmus aufgeführt, und Simonides, der erste Dichter in Elegien, gehört unter die Erfinder dieser großen Zeit. Die Redekunst wurde damals allererst eine Wissenschaft, und Gorgias von Leontium aus Sizilien gab ihr diese Gestalt; auch in Athen wurden zur Zeit des Sokrates die ersten gerichtlichen Reden schriftlich von Antiphon aufgesetzt. Ja die Weisheit selbst wurde jetzt zuerst öffentlich zu Athen durch den Athenagoras gelehrt, welcher seine Schule in der fünfundsechzigsten Olympias eröffnete. Das griechische Alphabet war auch wenige Jahre vorher durch den Simonides und Epicharmus vollständig geworden, und die von ihnen

erfundenen Buchstaben wurden zu Athen in öffentlichen Sachen zuerst in der vierundneunzigsten Olympias, nach geendigtem Regimente der dreißig Tyrannen, gebraucht. Dieses waren gleichsam die großen Vorbereitungen zur Vollkommenheit der Kunst, zu welcher sie nunmehr mit mächtigen Schritten ging.

Das Unglück selbst, welches Griechenland betroffen hatte, mußte zur Beförderung derselben dienen: denn die Verheerung, welche die Perser anrichteten, und die Zerstörung der Stadt Athen war nach dem Siege des Themistokles Ursache zu Wiederaufbauung der Tempel und öffentlichen Gebäude. Die Griechen fingen an, mit vermehrter Liebe gegen ihr Vaterland, welches soviel tapfern Männern Leib und Leben gekostet hatte und nunmehr gegen alle menschliche Macht gesichert scheinen konnte, eine jede Stadt auf Auszierung derselben und auf prächtigere Gebäude und Tempel zu denken. Diese großen Anstalten machten die Künstler notwendig und gaben ihnen Gelegenheit, sich gleich andern großen Männern zu zeigen. Unter so vielen Statuen der Götter wurden auch die verdienten Männer, die für ihr Vaterland bis in den Tod gefochten, nicht vergessen; sogar diejenigen Weiber, die aus Athen mit ihren Kindern nach Trözene geflüchtet waren, hatten an dieser Unsterblichkeit teil: denn ihre Statuen standen in einer Halle in besagter Stadt.

Die berühmtesten Bildhauer dieser Zeit waren **Ageladas** von Argos, der Meister des **Polycletus**; **Onatas** aus Regina, welcher die Statue Königs Gelo von Syrakus, auf einem Wagen mit Pferden, von **Kalamis** gearbeitet, machte; und **Agenor** ist unsterblich geworden durch die Statuen ewiger Freunde und Befreier ihres Vaterlandes, des Harmodius und Aristogiton, die in dem ersten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias gesetzt wurden, nachdem ihre Statuen von Erz, die man ihnen vier Jahre nach Ermordung des Tyrannen aufrichtete, von den Persern waren weggeführt worden. **Glaukias** von Ägina machte die Statue des berühmten Theagenes von Thasus, welcher tausendunddreihundert Kränze über ebensoviel Siege in den Spielen in Griechenland erlangt hatte. Von der Kunst aus dieser Zeit zeugen die Münzen Königs Gelo zu Syrakus, und eine in Gold ist eine der ältesten gegenwärtigen Münzen in diesem Metalle. Das Alter der ältesten atheniensischen Münzen ist nicht zu bestimmen, aber der Stil der

Arbeit kann den P. Hardouin widerlegen, welcher vorgibt, daß keine von denselben vor dem Könige Philippus in Mazedonien geprägt worden: denn es finden sich Münzen von einem sehr unförmlichen Gepräge. Die schönste Münze von Athen, welche ich gesehen, ist ein sogenannter **Quinarius** in Gold in dem Königlichen Farnesischen Museo des Königs von Sizilien. **Boze** gibt vor, daß sich gar keine atheniensische Münze in Gold findet, welches durch die angeführte Münze widerlegt wird. Der Name **ΙΕΡΩΝ** auf der Brust eines Kopfes im Campidoglio, welcher daher für das Bildnis des Hiero von Syrakus ausgegeben wird, ist unzweifelhaft neu.

Damals war ein Grund zur Größe von Griechenland gelegt, auf welchem ein dauerhaftes und prächtiges Gebäude konnte aufgeführt werden: die Weisen und Dichter legten die erste Hand an dasselbe, die Künstler endigten es, und die Geschichte führt uns durch ein prächtiges Portal zu demselben¹⁷³. Es muß die Griechen dieser Zeit nicht weniger als einige wenige, die noch ihre Dichter kennen, in Erstaunen gesetzt haben, nach einem vermutlich vollkommenen Trauerspiele des Äschylus wenig Jahre hernach einen Sophokles auftreten zu sehen, welcher nicht stufenweise, sondern durch einen unbegreiflichen Flug das höchste Ziel menschlicher Kräfte erreicht hat. Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias auf. Ebenso einen Sprung wird die Kunst von dem Meister bis auf den Schüler, von Ageladas bis auf den Polycletus gemacht haben, und es ist zu glauben, wenn uns die Zeit über beide Werke zu urteilen nicht beraubt hätte, daß der Unterschied von dem Herkules des Eladas auf den Jupiter des Phidias, und von dem Jupiter des Ageladas auf die Juno des Polycletus, wie von dem Prometheus des Äschylus auf den Ödipus des Sophokles sein würde. Jener ist durch hohe Gedanken und durch einen prächtigen Ausdruck mehr erstaunlich als rührend, und in dem Entwurfe seiner Fabel, die mehr Wirkliches als Mögliches hat, weniger ein Dichter als ein Erzähler: dieser aber rührt das Herz durch innere Empfindungen, die nicht durch Worte, sondern durch empfindliche Bilder bis zur Seele dringen; und durch die höchste Möglichkeit, welche er gesucht hat, durch die wunderbare Entwicklung

und Auflösung seiner Fabel erfüllt er uns mit beständiger Erwartung und führt uns über unsern Wunsch hinaus.

Die Perikleische Epoche

Die glücklichsten Zeiten für die Kunst in Griechenland, und sonderlich in Athen, waren die vierzig Jahre, in welchen Perikles, so zu reden, die Republik regierte, und während des hartnäckigen Krieges, welcher vor dem Peloponnesischen Kriege, der in der siebenundachtzigsten Olympias seinen Anfang nahm, vorherging. Dieser Krieg ist vielleicht der einzige, der in der Welt geführt worden, in welchem die Kunst, welche sehr empfindlich ist, nicht allein nichts gelitten, sondern sich mehr als jemals hervorgetan hat. In demselben haben sich die Kräfte von Griechenland vollends und gänzlich ausgewickelt; und da Athen und Sparta alle ersinnlichen Mittel ausforschten und ins Werk setzten, ein entscheidendes Übergewicht auf eine oder die andere Seite zu lenken, so offenbarte sich ein jedes Talent, und aller Menschen Sinne und Hände waren beschäftigt. Die Künstler hatten allezeit während des Krieges den großen Tag vor sich, wo ihre Werke vor aller Griechen Augen aufgestellt wurden. Denn wenn nach vier Jahren sich die Zeit der olympischen, und nach drei Jahren der Isthmischen Spiele näherte, so hörten alle Feindseligkeiten auf, und die wider einander erbitterten Griechen kamen zur allgemeinen Freude zu Elis oder zu Korinth zusammen und vergaßen über dem Anblick der Blüte der Nation, die sich hervorzutun suchte, auf einige Tage, was vorgegangen war und was geschehen sollte. Ebenso findet sich, daß die Lazedämonier einen Stillstand der Waffen von vierzig Tagen machten, weil ein Fest einfel, welches dem Hyacinthus zu Ehren gefeiert wurde. Die Nemeäischen Spiele wurden in dem Kriege der Ätolier und Achäer, in welchen sich die Römer mischten, einige Zeit nicht gefeiert. Die Freiheit der Sitten in diesen Spielen verhüllte keinen Teil des Körpers an den Ringern, zum allgemeinen Unterrichte der Künstler: denn der Schurz um den Unterleib war schon lange vor dieser Zeit abgeschafft, und **Acanthus** hieß der erste, welcher in der fünfzehnten Olympias ohne Schurz zu Elis lief; es hat also keinen Grund, wenn jemand behauptet, daß diese

gänzliche Entblößung in den Spielen zwischen der dreiundsiebzigsten und sechsundsiebzigsten Olympias in Gebrauch gekommen sei.

Sonderlich sind acht Jahre in diesem Kriege merkwürdig, und es ist eine Periode, welche für die Kunst heilig gehalten werden kann: denn es ist glaublich, daß die Tempel, Gebäude und Werke der Kunst, mit welchen Perikles sein Vaterland auszierte, vornehmlich innerhalb dieser Zeit aufgeführt und gearbeitet worden. In diese Zeit fällt auch die dreiundachtzigste Olympias, in welcher Phidias blühte.

Es wurde nach einem dreijährigen Einhalte der Feindseligkeiten, welcher durch den Kimon vermittelt und von beiden Teilen, wiewohl stillschweigend, beobachtet wurde, ein förmlicher Stillstand der Waffen geschlossen, welcher sich anhob im zweiten Jahre der zweiundachtzigsten Olympias. Um eben die Zeit schickten die Römer Abgeordnete nach Athen und in andere griechische Städte, um ihre Gesetze zu haben. Ein Jahr hernach starb Kimon, und sein Tod gab dem Perikles freiere Hand, seine großen Absichten auszuführen. Er suchte Reichtum und Überfluß in Athen herrschen zu machen durch eine allgemeine Beschäftigung aller Menschen: er baute Tempel, Schauplätze, Wasserleitungen und Häfen, und in Auszierung derselben ging er bis zur Verschwendung: das Parthenion, Odeum und viele andere Gebäude, sonderlich aber die doppelte Mauer, durch welche er den piraeischen Hafen mit der Stadt vereinigte, sind aller Welt bekannt. Damals fing die Kunst an, gleichsam Leben zu bekommen, und Plinius sagt, daß die Bildhauerei sowohl als die Malerei jetzt angefangen.

Das Wachstum der Kunst unter dem Perikles erfolgte wie die Herstellung derselben unter Julius II. und Leo X. Griechenland war damals und Italien nachher wie ein fruchtbarer, nicht erschöpfter, aber auch nicht vernachlässigter Boden, welcher durch eine besondere Bearbeitung den verschlossen gewesenen Reichtum seiner Fruchtbarkeit ausläßt. Die Kunst vor dem Phidias und **Michelangelo** und **Raffael** ist zwar in keine völlige Vergleichung zu stellen; aber sie hatte dort wie hier eine Einfalt und Reinigkeit, die desto mehr zur Verbesserung geschickt ist, je ungekünstelter und unverdorbener sie sich erhalten hat.

Die beiden größten Künstler in Athen waren **Phidias** und **Parrhasius**:

der erste führte, außer seiner Kunst, nebst dem **Mnesikles**, den großen Bau des Perikles, und der andere legte mit Hand an die Werke des Phidias; er zeichnete die Schlacht der Lapithen mit den Zentauren auf dem Schilde der Pallas, welche vom **Mys** in Elfenbein geschnitten wurde. Dieses war das goldene Alter der Kunst, wo die Eintracht arbeiten half, und wo das öffentlich erkannte und entschiedene Verdienst eines jeden die Eifersucht entkräftete: dieses Glück genoß die Kunst vorher und noch eine geraume Zeit hernach. Unter den älteren Künstlern arbeiteten Thylacus und sein Bruder Onathus, nebst deren Söhnen, an einem Jupiter zu Elis: vom **Onatas** von Ägina und vom **Kalliteles** war an eben dem Orte ein **Mercurius**, welcher einen **Widder** trug. Unter ihren Nachfolgern arbeiteten **Xenocritus** und **Eubius** an einem **Herkules**; **Timokles** und **Timarchides** an einem **Äsculapius**; **Menächmus** und **Soidas** an einer **Diana**; **Dionysius** und **Polykles** (welcher wegen seiner Musen in Erz berühmt war) an einer **Juno**; und von dergleichen Werken, die mehr als einen Vater gehabt, könnte man ein langes Verzeichnis machen. In der Insel Delos war eine **Isis**, an welcher drei Künstler von Athen, **Dionysodorus**, **Moschion** und **Ladamas**, des **Adamas** Söhne, gearbeitet hatten, wie die Inschrift zu dieser Statue, welche zu Venedig ist, beweist. Zu Rom war im sechzehnten Jahrhunderte ein **Herkules** von zwei Meistern gearbeitet, wie eine Inschrift, welche an dieser Statue stand, anzeigt: ich fand dieselbe in einem Plinius, Basler Ausgabe von 1525 mit geschriebenen Anmerkungen von **Fulvius Ursinus** und **Barthol. Ägius**, in der Bibliothek des Herrn von **Stosch** zu Florenz. Die Inschrift ist folgende:

*Μηνοδοτος και
Διοδοτος οί βοηθου
Νικομηδεις
έποιουν*

[Menodotos und Diodotos, die Helfer. Nikomedes hat geschaffen.]

In der dreiundachtzigsten Olympias scheint Phidias die Statue des olympischen Jupiter geendigt zu haben, und Plinius hat glaublich die Zeit seines Flors, welche er in diese Olympias setzt, in Absicht der Vollendung dieses großen Werks bestimmt. Es hatte derselbe seine Kunst vornehmlich den Göttern und den Helden gewidmet, und es fand sich zu Elis unter den Statuen der Sieger nur eine einzige von ihm gearbeitet; sie stellt den schönen **Pantarcēs** vor, in welchen der Künstler verliebt war, wie er sich die Binde, welche den Siegern der Spiele um die Stirne gelegt wurde, selbst binden wollte.

In eben dieser Olympias ging der fünfjährige Stillstand zu Ende, und der Krieg brach von neuem aus, aber der Bau in Athen wurde fortgeführt und die Arbeit im geringsten nicht unterbrochen. Denn in der siebenundachtzigsten oder wie **Dodwell** will, in der fünfundachtzigsten Olympias, hatte Phidias die weltberühmte Pallas geendigt, welche von dem Perikles in ihrem Tempel. geweiht wurde. Von den Statuen und andern Werken in diesem Tempel hatte **Polemon**, **Periegetes** zubenannt, vier Bücher geschrieben. Ein Jahr vor Einweihung des Tempels der Pallas führte Sophokles seinen Ödipus, das Meisterstück aller Tragödien auf, so daß gemeldete Olympias den Künstlern wegen eins der vollkommensten Werke der Kunst, wie den Gelehrten, merkwürdig sein kann.

Der Peloponnesische Krieg

Endlich aber ging, fünfzig Jahre nach dem Feldzuge des Xerxes wider die Griechen, aus den bisherigen Feindseligkeiten das Feuer des Peloponnesischen Krieges auf durch die Gelegenheit, welche Sizilien gab, an welchem alle griechischen Städte Anteil hatten: den Atheniensen gab ein einziges unglückliches Seegefecht einen Stoß, welchen sie nicht verwinden konnten. Es wurde zwar in der neunundachtzigsten Olympias ein Stillstand von fünfzig Jahren geschlossen, aber ein Jahr nachher auch wiederum aufgehoben, und die Erbitterung der Gemüter dauerte bis zur gänzlichen Entkräftung der Nation. Wie reich Athen noch um diese Zeit war, sieht man aus der Schatzung, welche in dem ganzen Gebiete dieser Stadt zu dem Kriege wider die Lazedämonier

ausgeschrieben wurde, da Athen wider diese mit den Thebanern vereinigt war: die ganze Schatzung betrug 6250 Talente.

In diesem Kriege scheinen die Poesie und die Kunst nicht gleiches Schicksal wie vorher gehabt zu haben. Denn da sonderlich die Athener aus eigenen Kosten diesem Kriege nicht gewachsen waren, so konnte nicht viel auf Werke der Kunst verwendet werden. Allein die Schauspiele ließ das Volk nicht eingehen; sie wurden bei ihnen gleichsam unter die Notwendigkeiten des Lebens gerechnet, und als die Stadt nachher unter dem Regimente des mazedonischen Lachares von dem Demetrius Poliorcetes belagert wurde, dienten die Schauspiele in der Hungersnot, den Magen zu befriedigen. Wir finden Nachricht, daß, nach besagtem sogenannten Peloponnesischen Kriege in der größten Armut, worin sich Athen befand, ein gewisses Geld unter die Bürger, um die Schauspiele sehen zu können, und zwar ein Drachme auf den Mann, ausgeteilt wurde. Denn sie hielten dieselben in gewissem Maße, so wie die öffentlichen Spiele, für heilig, wie sie denn auch mehrenteils an großen Festen aufgeführt wurden, und das Theater zu Athen ist das erste Jahr dieses Krieges durch den Wettstreit des Euripides mit dem Sophokles und Euph Orion über die Tragödie Medea, welche für das beste Stück von jenem gehalten wurde, ebenso bekannt, als es die nächstfolgenden olympischen Spiele sind durch den Doriäus aus Rhodus, den Sohn des berühmten Diagoras, welcher den Sieg und Preis erhielt. Das dritte Jahr nach Aufführung der Medea trat Eupolis mit seinen Komödien hervor, und in eben dieser Olympias Aristophanes mit seinen Wespen. In der folgenden, nämlich der achtundachtzigsten Olympias, führte er seine zwei Stücke, die Wolken und die Acharnenser betitelt, auf. Aus angeführtem Grunde sollte man glauben, die Künstler würden sich die achtundzwanzig Jahre hindurch, welche dieser Krieg gedauert, nicht wohl befunden haben: es starb auch ihr großer Beförderer, Perikles, im zweiten oder dritten Jahr dieses Krieges; ob ihn Phidias überlebt, ist nicht bekannt. Gleichwohl wird die erste Olympias, in welcher der Peloponnesische Krieg seinen Anfang nahm, für die Zeit angegeben, in welcher die andern großen Künstler, nebst dem Phidias, Polycletus, Myron, Skopas, Pythagoras und Alkamenes, geblüht haben. Das größte und berühmteste Werk des Polycletus war die kolossalische Statue der Juno zu Argos von

Elfenbein und Gold, und das edelste in der Kunst waren zwei Statuen jugendlich-männlicher Figuren: die eine bekam den Namen **Doryphorus**, vermutlich von dem Spieße, welchen sie führte, und sie war allen folgenden Künstlern eine Regel in der Proportion, und nach derselben übte sich Lysippus; die andere ist unter dem Namen **Diadumenus** bekannt, der sich ein Band umbindet, wie des Phidias **Pantarcus** zu Elis war ¹⁷⁴. Man gibt vor, daß zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts eine Statue mit dem Namen dieses Künstlers soll zu Florenz gewesen sein. Die Söhne des Polycletus kamen ihrem Vater in der Kunst nicht bei. Myron aus Athen oder von Eleutheris im attischen Gebiete war mit dem Polycletus aus ebenderselben Schule, und seine meisten Werke waren in Erz, unter welchen sein **Discobolus** oder einer, welcher mit dem **Discus** wirft, noch mehr aber seine Kuh, berühmt ist. Derjenige Myron, welcher die Statue des Ladas, eines Läufers Alexanders des Großen, gearbeitet, kann also nicht **Myron**, der Schüler des Ageladas, sein. **Skopas** war von der Insel Paros; eine unbekleidete Venus von ihm, welche zu Rom war, wurde des Praxiteles Statue dieser Göttin vorgezogen. Ihm wurde auch von einigen die Niobe zu Rom, von anderen aber dem Praxiteles zugeschrieben, wie Plinius und eine Sinnschrift auf dieselbe anzeigen.

Niobe

Wenn man annimmt, daß das bekannte Gruppo in der Villa Medici eben die Niobe ist, von welcher Plinius redet, so würde aus der Idee der hohen Schönheit in den Köpfen, von welcher ich im ersten Teile einen Begriff gegeben, und aus der reinen Einfalt in Gewändern, sonderlich der beiden jüngern Töchter, die Wahrscheinlichkeit für den Skopas stärker als für den Praxiteles sein; da jener fast hundert Jahre älter ist als dieser. Wollte jemand, welcher nicht Kenntnis genug hat, zweifeln, ob die Niobe ein Original oder eine Kopie ist, da ein paar Figuren dieser Gruppe nicht von eben der Hand und in der Tat geringer zu achten sind, so würde dieses dennoch den vornehmsten Kenntnissen der Kunst, welche aus diesem Werke zu ziehen sind, nichts nehmen, und

dieser Zweifel machte das Urteil über die Arbeit des Skopas nicht grundlos. Denn da ein so großes und aus vielen Figuren bestehendes Werk dieses Künstlers alle Zeit das erste wird geblieben sein unter denen, welche sich eben diese Vorstellung gewählt haben, so wird auch dasselbe von andern auf das genaueste nachgeahmt sein, und wir könnten aus der Kopie alle Zeit von dem Stil des ersten Meisters urteilen. Es sind in der Tat Wiederholungen einiger Figuren in eben dieser Villa und im Campidoglio; hier eine von den Töchtern und dort eine Tochter und ein Sohn: auch zu Dresden ist unter den acht Statuen einer von den Söhnen der Niobe, welche demjenigen, der in der Villa Medici gestreckt liegt, ähnlich ist und wie dieser eine Wunde unter der Brust hat. In den Trümmern der ehemaligen Sallustischen Gärten in Rom fanden sich einige Figuren in erhobener Arbeit und in Lebensgröße, welche eben diese Fabel vorstellten: **Pirro Ligorio**, welcher dieses in seinen Handschriften in der Vatikanischen Bibliothek angemerkt hat, versichert, daß sie von sehr schöner Arbeit gewesen; und vielleicht ist dieses erhobene gearbeitete Werk von eben der Fabel in der Galerie des Grafen Pembroke zu Wilton in England. Es scheint, man wolle in dem Verzeichnisse dieser Galerie dessen Wert nach dem Gewichte angeben: denn man sagt, daß es an dreitausend englische Pfund schwer sei. Es enthält dasselbe zwanzig Figuren, unter welchen sieben Töchter und ebensoviel Söhne sind; jene stehen und liegen, und einige von diesen sitzen zu Pferde, welche so hoch gearbeitet sind, daß der Kopf und der Hals derselben ganz vom Grunde hervorstehen: Apollo und Diana befinden sich nicht unter den Figuren. In dem Museo der Zeichnungen Sr. Eminenz des Herrn Kardinal **Alexander Albani** und zwar unter denjenigen, welche der berühmte Commendator **del Pozzo** gesammelt hat, befindet sich eine Zeichnung des erhobenen Werkes von dieser Fabel, ebenfalls aus zwanzig Figuren, die Pferde nicht mitgerechnet, welche Zeichnung ich nach jenem Werke genommen glaube, ehe es aus Rom gegangen ist. Es sind sieben Söhne und ebensoviel Töchter, nach dem Apollodorus, vorgestellt, vor welchen die Niobe stehend, die zwei jüngsten in ihrem Schoße verbergen will, welches **Amykle** und **Meliböa** sein würden, die wie einige wollen, dem Tode entgangen sind. Fünf Söhne sind zu Pferde, und außer denselben sind drei

alte männliche Figuren, welche ihre Hofmeister vorstellen. In eben dieser Sammlung stellt eine andere Zeichnung ein Stück einer erhabenen Arbeit von eben dieser Fabel mit drei Figuren vor; einen von den Söhnen mit einer Wunde in der Seite und zwei Töchter, von denen die eine so gestellt ist, daß ihr Gesicht und also ihr Schmerz durch den erhobenen Arm verdeckt ist. Eben diese Fabel war erhoben gearbeitet auf der Türe von Elfenbein an dem Tempel des Apollo, welchen Augustus auf dem Palatino baute.

Pythagoras, der vierte unter den oben namhaft gemachten Künstlern, wurde unter die ersten seiner Zeit gezählt, wie der Preis, welchen er zu Delphos durch die Statue eines Pankratiasten über den Myron erhalten, beweist. **Alkamenes** wurde für den nächsten nach dem größten Künstler seiner Zeit gehalten: eines von seinen berühmtesten Werken war seine **Venus mit dem Zunamen im Garten zu Athen**. Dieses waren die berühmtesten Künstler des hohen Stils der Kunst.

Die Vergötterung des Homerus

Ein gelehrter Engländer behauptet, daß die bekannte Vergötterung des Homerus in dem Palaste Colonna zu Rom zwischen der zweiundsiebzigsten und vierundneunzigsten Olympias gemacht worden, und dieses aus Gründen, welche ihm die vermeinte Schreibart eines Wortes auf diesem Marmor, welches die Zeit bedeutet, gibt ¹⁷⁵. Wenn dieses Vorgeben seine Richtigkeit hätte und mit dem Augenscheine bestehen könnte, so würde dieses Werk eines der ältesten Überbleibsel aus dem Altertume und aus dem hohen Stile der Kunst sein. Es war nicht zu fordern, daß er aus der Arbeit der Kunst [hätte] urteilen sollen, weil er das Stück vermutlich nicht gesehen; also hat er sich auf die soviel und weitläufig abgehandelte Schreibart gedachten Wortes verlassen. Es hat derselbe aber nicht gewußt, daß Fabretti die Vergehung aller Gelehrten, die über dieses Werk geschrieben, in Absicht des besagten Wortes bereits vor mir bemerkt und hier angezeigt: es steht dieses Wort gesetzt, wie es sollte gewöhnlich geschrieben werden, nämlich **XPONOS** ¹⁷⁶. Es wird folglich alle Mutmaßung nichtig, welche aus einer übel bemerkten Schreibart auf die Bestimmung der Zeit dieses Werkes gemacht worden.

Es ist hingegen so wenig gedachter Zeit gemäß, daß es vielmehr offenbar von späterer und von der Kaiser Zeiten sein muß. Die Figuren sind keine Spanne lang, folglich zu klein, um eine schöne Zeichnung anzubringen; es sind auch erhabene Werke übrig, welche in größeren Figuren vielmehr geendigt und fleißiger ausgearbeitet sind. Der auf demselben gesetzte Name des Künstlers, **Apollonius von Priene**, gibt dem Werke keinen Schein von Vorzüglichkeit der Kunst: denn es finden sich auf sehr schlechten Arbeiten der letzten Zeit der Kunst die Namen des Meisters gesetzt, wie ich unten anführen werde. Es ist dieses Werk auf der **Via Appia**, unweit Albano, an einem Orte gefunden, welcher ehemals *ad Bovillas*, jetzt **alle Fratocchie** heißt und dem Hause Collona gehört, wo ehemals eine Villa Kaisers Claudius war, und es ist zu glauben, daß es zu dieses Kaisers Zeiten gemacht worden. An eben dem Orte ist die sogenannte **Tabula Iliaca** gefunden, welche nach Absterben des letzten aus dem Hause **Spagna** in Rom in das Museum des Campidoglio versetzt ist; desgleichen die sogenannte Aussöhnung des Herkules, welche in der Kleiderkammer des Palastes Farnese war und durch einen besonderen Zufall Sr. Eminenz dem Herrn Kardinal **Alexander Albani** zuteil geworden ist, welcher dieselbe in seiner Villa [hat] aufstellen lassen.

Die Zeit nach dem peloponnesischen Kriege

Ich kehre wiederum zur Geschichte und zu dem unglücklichen Peloponnesischen Kriege zurück, welcher sich im ersten Jahre der vierundneunzigsten Olympias endigte, aber mit Verlust der Freiheit von Athen und zugleich, wie es scheint, mit großem Nachtheile der Kunst. Die Stadt wurde von Lysander belagert und mußte sich nach der Übergabe unter den schweren Arm der Spartaner und ihres Heerführers demütigen, welcher ihren Hafen einreißen, die Mauern unter wählender Musik schleifen ließ und die ganze Form der Regierung änderte. Der Rat von dreißig Personen, welchen er setzte, suchte, wenn es möglich gewesen wäre, durch Hinrichtung der edelsten Bürger auch den Samen der Freiheit zu vertilgen. In diesen Drangsalen trat Thrasybulus hervor und wurde ein Erretter

seines Vaterlandes. Die Tyrannen wurden nach acht Monaten teils verjagt, teils ermordet, und ein Jahr hernach durch eine öffentliche Verordnung der Vergessenheit alles dessen, was vorangegangen war, die Ruhe in Athen wieder hergestellt. Ja, diese Stadt hob sich wiederum empor, da Konon die Macht der Perser wider Sparta aufbrachte, an der Spitze einer persischen Flotte die spartanische schlug, nach Athen ging und die Mauern wieder anfang aufzubauen.

Die Kunst erwachte damals von neuem, und die Schüler der vorigen großen Meister, **Canachus**, **Naukydes**, **Diomedes** und **Patrochus** zeigten sich in der folgenden fünfundneunzigsten Olympias. Wir sehen aus Angebung dieser Zeit, in welcher der Flor dieser Meister gesetzt wird, daß die Kunst mit Athen immer einerlei Schicksal gehabt, und daß ihr Aufnehmen vorzüglich von dem Wohlstande dieser Stadt abgehungen. **Canachus** ist vornehmlich durch eine Statue des **Apollo Philesius**, d. i. des Küssenden oder Geküßten, bekannt; **Naukydes** arbeitete für die Stadt Korinth eine Hebe von Gold und Elfenbein; aber sie haben den Ruhm ihrer Vorfahren nicht erreicht. Nach diesen Künstlern kam **Bryaxis**, **Leochares** und **Timotheus** in der hundertundzweiten Olympias. Von den ersten war ein berühmter Apollo zu Daphne bei Antiochia und zu Rhodus fünf kolossalische Statuen von Göttern: der andere machte den schönen Ganymedes, welchen der Adler auf das zärtlichste gefaßt hatte und sich zu fürchten schien, ihm auch durch die Kleider wehe zu tun¹⁷⁷. Von dem letzten war eine Diana in dem Palaste der Kaiser zu Rom.

Praxiteles und Lysippus

In der hundertsten Olympias bekamen die Sachen in Griechenland eine andere Gestalt, und es veränderte sich das System der Staaten durch den Epaminondas, den größten Mann aller Griechen, der sein Vaterland Theben, welches vorher geringe schien, groß und mächtig über Athen und Sparta machte. Diese beiden Städte trieb sogleich die Furcht zur Eintracht; sie machten Friede in der hundertundzweiten Olympias, und Athen war in Ruhe, da Epaminondas die berühmten Siege über die Lazedämonier bei Leuctra und bei Mantinea erfocht.

Mit dieser Zeit fängt das letzte Alter der großen Leute in Griechenland an; die Zeit ihrer letzten Helden und Weisen, ihrer feinsten Skribenten und größten Redner, Xenophon und Platon waren in ihren besten Jahren, und Demosthenes trat nach ihnen auf und redete unüberwindlich für sein Vaterland. Eben diese Zeit ist es, in welcher an hundert Jahren nach dem Phidias Praxiteles geblüht hat. Alle Welt redet von seinem **gepriesenen** (*περιβόητος*) Satyr, von seinem Cupido zu Thespis und von der Venus zu Cnidus. Viele von seinen Statuen waren den Alten schon durch ihre Beinamen bekannt, und wenn jemand den **Sauroktonon**, das ist, **der eine Eidechse tötet**, nannte, so wußte man, daß ein Apollo des Praxiteles gemeint war. Diese Figur ist sehr oft kopiert, und in der Villa Borghese befindet sie sich zweimal in der Größe eines jungen Knaben, an einem Baume stehend, an welchem eine Eidechse kriecht, auf welche die Figur zu lauern scheint: eben diese Stellung hat eine kleine Figur von Erz, fünf Palme hoch, in der Villa Albani. Es hat sich also das Bild von jener Statue nicht bloß allein auf einem geschnittenen Steine erhalten, wie der Herr von **Stosch** meint, und es war dieselbe nicht von Erz, wie eben derselbe angibt, sondern von Marmor, und eine von den borghesischen Figuren wäre würdig, das Original zu sein. Einige Skribenten haben vorgegeben¹⁷⁸, Praxiteles sei aus Großgriechenland gewesen und habe das römische Bürgerrecht erhalten: man hat aber den **Pasiteles**, aus großer Unwissenheit der Umstände der Zeit, mit jenem verwechselt; **Riccoboni** irrte, wie ich glaube, zuerst, und diesem sind andere gefolgt. Pasiteles lebte zu den Zeiten des Cicero, und er stellte den berühmten Roscius in Silber geschnitzt vor, wie ihn seine Amme in der Wiege von einer Schlange umwunden sah; es muß also am angezogenen Orte anstatt Praxiteles, wie in gedruckten Büchern zu lesen, Pasiteles gesetzt werden. Ein anderer Bildschnitzer war derjenige **Praxiteles**, welchen Theocritus anführt. Die Söhne des berühmten Praxiteles folgten ihrem Vater in der Kunst, und es wird einer Statue der Göttin **Enyo** und eines Cadmus bei Pausanias gedacht, welchen sie gemeinschaftlich gearbeitet: einer von ihnen hieß **Cephissodorus**, und von ihm war das **Symplegma** oder ein Paar, welche miteinander rangen, zu Ephesus. Die beiden Ringer in der Tribuna

der Großherzoglichen Galerie zu Florenz verdienen für eine Arbeit entweder des Cephissodorus oder des **Heliodorus**, welcher das andere berühmte Paar solcher Ringer machte, gehalten zu werden. Ein anderer von des Praxiteles Söhnen hieß **Pamphilus**.

Einige Zeit nach dem Praxiteles erschien **Lysippus**, welcher auf der Bahn, die alle Zeit die größten Menschen in ihrer Art betreten haben, zur Vollkommenheit in seiner Kunst ging: dieser Weg ist, selbst die Quelle zu suchen und zu dem Ursprunge zurückzukehren, um die Wahrheit rein und unvermischt zu finden. Die Quelle und der Ursprung in der Kunst ist die Natur selbst, die, wie in allen Dingen, also auch hier, unter Regeln, Sätzen und Vorschriften sich verlieren und unkenntlich werden kann. Was Cicero sagt, daß die Kunst ein richtigerer Führer als die Natur sei, kann auf einer Seite als richtig, auf der andern als falsch betrachtet werden. Nichts entfernt mehr von der Natur als ein Lehrgebäude und eine strenge Folge nach demselben, und dieses war zum Teil mit die Ursache von einiger Härte, welche in den meisten Werken der Kunst vor dem Lysippus geblieben war. Dieser Künstler suchte die Natur selbst nachzuahmen und folgte seinen Vorgängern nur, insoweit sie dieselbe erreicht oder sich weislich über dieselbe erhoben hatten. Er lebte zu einer Zeit, in welcher die Griechen die Süßigkeit der Freiheit ohne Bitterkeit schmeckten, in einiger Erniedrigung, aber in Eintracht; und die fast erloschene Eifersucht, welche sie entkräftet hatte, ließ ihnen, wie wenn ihre Wut in der Liebe aufhört, eine stolze Erinnerung der vormaligen Größe und die Ruhe übrig, da die Mazedonier, die Feinde ihrer Freiheit, aus welchem Lande man ehemals nicht einmal einen nützlichen Leibeigenen haben konnte, sich über sie erhoben hatten, die sich aber noch begnügten, der Freiheit nur die Waffen genommen zu haben, und ferne von ihnen Abenteuer und andere Reiche suchten. **Alexander** in Persien und Antipater in Mazedonien waren vergnügt, die Griechen ruhig zu sehen, und man gab ihnen nach der Zerstörung der Stadt Theben keine Ursache zum Mißvergnügen.

In dieser Ruhe überließen sich die Griechen ihrer natürlichen Neigung zum Müßiggange und zu Lustbarkeiten; und Sparta selbst ging von seiner Strenge ab: der Müßiggang füllte die Schulen der Philosophen,

die sich vervielfältigten und sich ein größeres Ansehen gaben; die Lustbarkeiten beschäftigten Dichter und Künstler, und diese suchten nach dem Geschmacke ihrer Zeit das Sanfte und Gefällige, da die Nation in der Weichlichkeit ihren Sinnen zu schmeicheln suchte. Die besten Dichter und Künstler aber, die sich in dieser Zeit berühmt gemacht haben, waren noch von dem Stamme, welcher in dem Grunde der stolzen Freiheit gepflanzt, war, entsprossen, und die Sitten des Volkes beförderten die letzte Feinheit und den auf das Höchste getriebenen Geist in den Werken des Witzes und der Kunst. **Menander** trat mit den ausgesuchtesten Worten, mit dem abgemessensten und wohlklingendsten Maße, mit gereinigten Sitten, in Absicht, zugleich zu belustigen und zu lehren und zu tadeln, mit einem feinen attischen Salze auf die Schaubühne, als der erste, dem sich die komische Grazie in ihrer lieblichsten Schönheit gezeigt hat. Die unschätzbaren Stücke, welche uns die Zeit von mehr als hundert verlornen Komödien desselben erhalten hat, können uns, in Absicht der unstreitigen Gemeinschaft der Poesie und Kunst und des Einflusses einer in die andere, außer dem Zeugnisse der Skribenten ein Bild geben auch von den Schönheiten der Werke der Kunst, welche Apelles und Lysippus in die Grazie einkleideten. Ihre besten Werke sind zu bekannt, als daß ich dieselben hier anführen darf: ein Herkules aber in Marmor zu Florenz mit dem Namen des Lysippus verdiente nicht erwähnt zu werden, wenn die Statue nicht als ein wahres Werk desselben gepriesen wäre. Es ist bereits von andern bemerkt, daß dieser Name untergeschoben sei, und es ist nicht bekannt, daß dieser Künstler in Marmor gearbeitet habe: siehe, was ich im ersten Teile bei Gelegenheit dieser und anderer solcher Inschriften angemerkt habe.

Laokoon

Das gütige Schicksal aber, welches auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch gewacht, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweis von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteter Meisterstücke. Laokoon nebst seinen beiden Söhnen, von **Agesander**, **Apollodorus** und **Athanodorus** aus

Rhodus gearbeitet¹⁷⁹, ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen und, wie einige getan haben, die Olympias, in welcher diese Künstler geblüht haben, angeben kann¹⁸⁰. Wir wissen, daß man dieses Werk schon im Altertume allen Gemälden und Statuen vorziehen wollte, und also verdient es bei der niedrigen Nachwelt, die nichts in der Kunst demselben zu vergleichen hervorgebracht hat, um desto größere Aufmerksamkeit und Bewunderung; Der Weise findet darinnen zu forschen und der Künstler unaufhörlich zu lernen, und beide können überzeugt werden, daß mehr in demselben verborgen liegt, als was das Auge entdeckt, und daß der Verstand des Meisters viel höher noch als sein Werk gewesen.

Laokoon ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht; und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellt und die Nerven anzieht, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirn hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Atem und durch Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, und den Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen. Das bange Seufzen, welches er in sich und den Atem an sich zieht, erschöpft den Unterleib und macht die Seiten hohl, welches uns gleichsam von der Bewegung seiner Eingeweide urteilen läßt. Sein eigenes Leiden aber scheint ihn weniger zu beängstigen als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht zu ihrem Vater wenden und um Hilfe schreien: denn das väterliche Herz offenbart sich in den wehmütigen Augen, und das Mitleiden scheint in einem trüben Dufte auf denselben zu schwimmen. Sein Gesicht ist klagend, aber nicht schreiend, seine Augen sind nach der höheren Hilfe gewandt. Der Mund ist voll Wehmut und die gesenkte Unterlippe schwer von derselben; in der überwärts gezogenen Oberlippe aber ist dieselbe mit Schmerz vermischt, welcher mit einer Regung von Unmut, wie über ein unverdientes unwürdiges Leiden, in die Nase hinauftritt, dieselbe schwülstig macht und sich in den erweiterten und aufwärts gezogenen Nüstern offenbart. Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkte vereinigt, mit großer Weisheit gebildet: denn indem der Schmerz die Augenbrauen in die Höhe treibt, so drückt das Sträuben wider

denselben das obere Augenfleisch niederwärts und gegen das obere Augenlid zu, so daß dasselbe durch das übergetretene Fleisch beinahe ganz bedeckt wird. Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrongter und mächtiger zu zeigen gesucht: da, wohin der größte Schmerz gelegt ist, zeigt sich auch die größte Schönheit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit wütenden Bisse ihr Gift ausgießt; ist diejenige, welche durch die nächste Empfindung zum Herzen am heftigsten zu leiden scheint, und dieser Teil des Körpers kann als ein Wunder der Kunst genannt werden. Seine Beine wollen sich erheben, um seinem Übel zu entrinnen; kein Teil ist in Ruhe: ja die Meißelstreiche selbst helfen zur Bedeutung einer erstarrten Haut¹⁸¹.

Es haben einige wider dieses Werk Zweifel aufgeworfen, und weil es nicht aus einem einzigen Stücke besteht, welches Plinius von dem Laokoon in den Bädern des Titus versichert, sondern aus zwei Stücken zusammengesetzt ist, will man behaupten, es sei der gegenwärtige Laokoon nicht der alte so berühmte. **Pirro Ligorio** ist einer von denselben, und er will aus Stücken von Füßen und Schlangen, die größer als die Natur waren und sich zu dessen Zeit fanden, glauben machen, der wahre alte Laokoon sei viel größer als der jetzige gewesen, und dieses vorausgesetzt, will er angezeigte Stücke viel schöner als die Statue im Belvedere gefunden haben; dieses schreibt derselbe in seinen Handschriften in der Vatikanischen Bibliothek. Den unerheblichen Zweifel über die zwei Stücke haben auch andere angeführt, ohne zu bedenken, daß die Fuge ehemals nicht wie jetzt sichtbar gewesen sein wird. Das Vorgeben des **Ligorio** aber ist nur zu merken wegen eines verstümmelten Kopfes über Lebensgröße unter den Trümmern hinter dem Farnesischen Palaste, an welchem man noch eine Ähnlichkeit mit dem Kopfe des Laokoon bemerkt, und der vielleicht zu den obigen Füßen und Schlangen gehört; jetzt ist dieser verstümmelte Kopf nebst andern Trümmern nach Neapel geführt worden. Ich kann nicht unangemerkt lassen, daß sich zu St. Ildefonse, dem Lustschlosse des Königs von Spanien, ein erhoben gearbeitetes Werk findet, welches den Laokoon nebst seinen beiden Söhnen vorstellt, über welchen ein fliegender Cupido schwebt, als wenn er ihnen zu Hilfe kommen wollte.

Die Epoche von Alexander dem Großen bis zu Julius Cäsar

Außer diesem schönsten und großen Werke der höchsten Zeit der Kunst lebt dieselbe in den Münzen Königs Philippus von Mazedonien, Alexanders des Großen und dessen nächsten Nachfolger: der sitzende Jupiter auf Alexanders Münzen in Silber kann uns ein Bild geben von dem olympischen Jupiter des Phidias; soviel Göttlichkeit ist auch in die kleinen Züge seines Gesichts gelegt, und die Arbeit ist zur höchsten Feinheit getrieben. Auch der schöne Kopf dieses Königs in Marmor, größer als die Natur, in der Galerie zu Florenz, könnte dieser Zeit würdig geachtet werden: ein kleinerer Kopf desselben in Lebensgröße im Campidoglio ist wie für eine Kopie nach jenem Kopf von der Hand eines guten Künstlers zu achten. Ein vermeinter Kopf des Alexander in Erz unter den herkulanischen Entdeckungen ist in den Augen desjenigen, welcher jene kennt und untersucht hat, nur mittelmäßig.

Man wird hier ein Urteil erwarten über zwei geschnittene Steine mit Köpfen des Alexander und des Phocion, auf welchen der Name **Pyrgoteles** steht, der nur allein das Recht hatte, den Kopf dieses Königs zu schneiden. Besagte Stücke sind in allen Schriften für eine Arbeit dieses Meisters erkannt, und es wird eine Verwegenheit scheinen, dem ersten das vorgegebene Altertum abzusprechen. Den Stein mit dem vermeintlichen Kopf des Phocion, welcher ein Cameo ist, hat weder Bellori¹⁸², noch der Herr von **Stosch**, gesehen, sondern beide haben nur nach einem Abgusse geurteilt, welcher von einem schlechten Abdrucke in Siegellack genommen war: denn der Stein war in dem gräflichen Hause **Castiglione**, entfernt von Rom, und es war nicht zu erhalten, denselben nach Rom zu übermachen, um ihn richtig zu formen und in Schwefel abzugießen. Der jetzige Besitzer desselben ist der Herr Kardinal **Alexander Albani**, und ich kann von diesem Steine urteilen, weil ich ihn unter den Händen habe. Erstlich hat die Form der Buchstaben von dem Namen **Phocion** sowohl als des **Pyrgoteles** nicht das Altertum dieser Zeit; hernach ist die Arbeit unter dem Begriffe von einem so berühmten Künstler. Alt ist der Kopf, und

der Name **Phocion** wird es auch sein, aber nicht der Name der Person, sondern des Steinschneiders: der Name **Pyrgoteles** aber wird in neuern Zeiten zugesetzt worden sein. Herr **Zanetti** in Venedig besitzt einen diesem ähnlichen Stein, welches glaublich ebenderselbe ist, von welchem **Vasari** Nachricht erteilt, von **Alexander Cesari**, mit dem Zunamen **der Grieche**, geschnitten: er wurde dem Besitzer von dem Fürst Wenzel von Liechtenstein geschenkt. Den vermeinten Kopf des Alexander ließ der Herr von Stosch nach einem Abdrucke von Wachs von Picard stechen, welcher über diesen Kopf, der halb so groß als das Kupfer ist, von ihm selbst war geformt worden; aber aus diesem Abdrucke war wenig zu urteilen. Dieses Stück ist nicht in dem Kabinette des Königs von Preußen, wie **Natter** vorgibt, sondern in den Händen des Grafen von Schönborn, welcher dem Herrn Kardinal **Alexander Albani** den Abdruck der Schrift und vornehmlich den Namen des Künstlers nach Rom übermachte, und man erkannte die Schrift für alt. Weiter kann ich nicht davon urteilen.

Bei Gelegenheit erinnere ich, daß der ehemals in Spanien zu **Taragona** gefundene Kopf mit dem Namen **Demosthenes**, welchen Fulvius Ursinus und Bellori nebst andern für das Bild des berühmten Redners aus dieser Zeit halten, eine andere Person vorstellen müsse. Denn zwei schöne Brustbilder in Erz, aber kleiner als die Natur, und das kleinste mit dem untergesetzten Namen **Demosthenes**, welches nebst den Bildern anderer berühmter Männer im Herculano gefunden ist, haben einen Bart, und jener Kopf, welcher diesem gar nicht ähnlich ist, hat das Kinn glatt; jene Köpfe sind also das wahre Bild des Redners.

Von einer Statue eines Jupiter **Urius**, das ist, **der guten Wind verleiht**, welche derjenige Philo, dessen Statue des Hephästion, Alexanders Liebling, sehr geschätzt wurde, kann gemacht haben, befindet sich noch die Base nebst der Inschrift zu Chalcedon am Schwarzen Meere: denn die Basen weggeführter Statuen blieben zurück.

In der Ordnung, in welcher Plinius die Künstler namhaft macht, könnte es scheinen, daß **Apollonius** und **Tauriscus aus Rhodus**, die Meister eines großen Werkes, aus einem einzigen Blocke Marmor, welches den Zethus und Amphion nebst ihrer Mutter Antiope und ihrer Stiefmutter Dirke, an

einen Ochsen gebunden, vorstellte, aus dieser Zeit gewesen. Man kann glauben, daß der sogenannte **Farnesische Ochse** eben dieses Werk sei und es scheint nicht glaublich, daß man ein so ungewöhnlich großes Werk wiederholt habe. Aber die es weit unter dem Begriffe, den eine Arbeit aus guter Zeit geben sollte, und für eine sogenannte römische Arbeit halten, sind so wie alle, die von diesem Werke geschrieben haben, blind gewesen. Denn was das Schönste sein sollte, ist neu, was man auch schreiben mag, daß es ohne den geringsten Mangel in den Bädern von Caracalla gefunden worden und keine andere Hilfe nötig gehabt als die Zusammenfügung der gebrochenen Teile. Die oberste Hälfte der Dirke bis auf die Schenkel ist neu; am Zethus und Amphion ist nichts als der Rumpf alt und ein einziges Bein an der einen von beiden Figuren; die Köpfe derselben scheint der Ergänzer nach einem Kopfe des Caracalla gemacht zu haben; dieser Bildhauer hieß **Battista Bianchi**, ein Mailänder. Antiope, welche steht, und der sitzende junge Mensch, die sich fast völlig erhalten, hätten den großen Unterschied zeigen sollen. Man wird aufhören, sich zu verwundern, daß sich der Strick erhalten hat, wenn der Kopf des Ochsen, an welchem derselbe gebunden, neu ist. **Aldrovandi** beschreibt dieses Werk, ehe es ergänzt worden, und damals hielt man es für einen Herkules, welcher den Marathonischen Stier erlegt. In der Villa Borghese findet sich an der vordern Seite des Palastes ein noch nicht bemerktes seltenes erhabenes Werk, welches den Amphion und Zethus nebst Antiope, ihrer Mutter, in der Mitte vorstellt, wie die obengesetzten Namen der Figuren anzeigen. Amphion hat die Leier und Zethus, als ein Schäfer, seinen runden Hut auf die Schultern heruntergeworfen, nach Art der Pilgrime: ihre Mutter scheint die Söhne um Rache anzuflehen wider die Dirke. Eben diese Vorstellung und jener vollkommen ähnlich, aber ohne Namen, findet sich in der Villa Albani.

Nach Alexanders des Großen Tode erhoben sich Empörungen und blutige Kriege in den eroberten Reichen desselben und auch in Mazedonien selbst, unter dessen nächsten Nachfolgern, die um die hundert- und vierundzwanzigste Olympias alle schon mit Tod abgegangen waren, und die Kriege dauerten fort auch unter den Nachfolgern und Söhnen

von diesen. Griechenland litt in kurzer Zeit durch feindliche Kriegsheere, mit welchen es so oft überschwemmt wurde, durch die fast jährliche Veränderung der Regierung und durch die großen Schatzungen, womit die Nation erschöpft wurde, mehr als in allen vorigen einheimischen Kriegen. Die Athenienser, bei welchen der Geist der Freiheit nach Alexanders Tode aufwachte, taten den letzten Versuch, sich von den Mazedoniern unabhängig zu machen, und brachten andere Städte wider den Antipater in Waffen, aber sie wurden nach einigen erhaltenen Vorteilen geschlagen und gezwungen, einen harten Frieden einzugehen, in welchem ihnen auferlegt wurde, die Unkosten des Krieges und noch überdem eine große Summe zu zahlen und in dem Hafen Munichia Besatzung einzunehmen. Ja ein Teil von den Bürgern wurde nach Thrazien geschickt, und hiermit hatte die Freiheit der Athenienser ein Ende. König Demetrius Poliorcetes ließ ihnen zwar wiederum einen Schatten derselben sehen; allein ihre unglaublichen Schmeicheleien und Niederträchtigkeiten gegen diesen Prinzen machten sie der Freiheit unwürdig, und der Genuß dauerte auch nur kurze Zeit. Von diesem und dem Könige Pyrrhus finden sich Münzen von dem allerschönsten Gepräge: auf den meisten von jenen steht auf der Rückseite ein auf das feinste gearbeiteter Neptunus, und die Münzen von Pyrrhus haben einen Kopf des Jupiter in der höchsten Idee oder einen schönen bärtigen Kopf, welches etwa ein Mars ist. Einige haben teils jenen, teils diesen für das Bildnis des Pyrrhus genommen, auf deren Ähnlichkeit sich auch die Benennung eines Kopfes bei **Fulvius Ursinus** gründet oder auf die Ähnlichkeit derselben mit dem Kopfe einer geharnischten großen Statue (des Mars), welche ehemals im Palaste Massimi war und jetzt im Campidoglio steht; und so verhält es sich wechselweise von der Statue mit den Münzen. Hierzu kommen die Elefantenköpfe auf den Flügeln, wie sie bei den Alten hießen, am Harnische, welche man etwa auf die ersten Elefanten wird gedeutet haben, die dieser König zuerst in Griechenland und Italien geführt: daher man dieselben auch an der Bekleidung der ergänzten neuen Füße angebracht hat. Dieser angenommenen Meinung zufolge hat **Gori** einen ähnlichen Kopf eines geschnittenen Steins in dem Großherzoglichen Museo zu Florenz einen Pyrrhus getauft. Dieser König aber hat vermutlich nach dem Gebrauche seiner Zeit unter den Griechen entweder gar keinen oder sehr

wenig von Bart, wie auf einer großen goldenen Münze desselben zu Florenz getragen, und es hat keiner von allen damaligen Königen einen Bart: denn die Griechen fingen an, unter Alexander dem Großen sich denselben abzunehmen. Es hat auch der von Montfaucon angeführte erhobene gearbeitete Kopf von Porphyry in der Villa Ludovisi nichts mit dem Pyrrhus zu schaffen. Pyrrhus findet sich wirklich mit einem glatten Kinne auf seinen Münzen, wie schon **Pignorius** bemerkt hat ¹⁸³.

Die Kunst, welche von der Freiheit gleichsam das Leben erhalten, mußte also notwendig durch den Verlust derselben an dem Orte, wo dieselbe vornehmlich geblüht, sinken und fallen. Athen wurde unterdessen unter dem glimpflichen Regimente der mazedonischen Statthalter, sonderlich des Demetrius Phalereus, wiederum so volkreich, als es sonst gewesen war, und man sollte aus den dreihundertundsechzig Statuen von Erz, die ihm binnen Jahresfrist aufgerichtet wurden (unter welchen viele zu Wagen und zu Pferde waren), schließen, daß der mehrste Teil von Bürgern Künstler gewesen. Es scheint auch außerordentlich, daß die Athenienser damals eine Verordnung gemacht haben über goldene Statuen (ich wollte lieber glauben, vergoldete), welche die Stadt dem Demetrius Poliorcetes und dessen Vater Antigonos setzen wollte; ferner daß die Stadt Sigea dem Antiochus Soter eine goldene Statue zu Pferde zu setzen beschlossen: aber eben diese verschwenderische Schmeichelei gereichte zum Nachteile der Wahrheit und des Fleißes in der Kunst. Es ist übrigens gewiß, daß der Flor der Kunst nicht länger als nach Alexanders Tode bestanden, das ist, wie Plinius diese Zeit angibt, in der hundertundzwanzigsten Olympias.

Um diese Zeit hatten sich die Athenienser wider den Demetrius Poliorcetes, nachdem dessen Vater Antigonos in der Schlacht bei Ipsus geblieben war, empört, und Lachares hatte sich zum Haupte der Stadt aufgeworfen; Demetrius aber verjagte denselben aus Athen, befestigte das Museum und legte Besatzung hinein: er ließ die Athenienser ihren Abfall empfinden, welche die Umstände, in die sie gesetzt waren, für eine wirkliche Knechtschaft hielten.

Erste Zeichen des Verfalls

Der Fall des Flors der Kunst ist zu verstehen von Künstlern, welche sich von neuem hervorgetan: denn diejenigen, welche, als Lysippus, Apelles und Protogenes, besagte Zeit überlebt, werden nach ihrem Flore gerechnet. Die große Veränderung nach Alexanders Tode äußert sich auch in der Sprache und Schreibart der Griechen: denn ihre Schriften sind von dieser Zeit an größtenteils in dem sogenannten gemeinen Dialekt abgefaßt, welcher zu keiner Zeit oder an irgendeinem Orte die Mundart des Volkes war; es war eine Sprache der Gelehrten, so wie es die lateinische jetzt ist.

Die Kunst, welche Not in Griechenland litt, wurde von den Seleuciden nach Asien gerufen, und die dortigen Künstler machten denen, die in Griechenland geblieben waren, den Vorzug streitig. **Hermokles aus Rhodus**, welcher die Statue des schönen Combabus machte, blühte an dem Hofe der ersten von diesen Königen. **Ktesias**, welcher einen sterbenden Fechter machte, war vielleicht unter den Künstlern dieses Hofes: denn Antiochus Epiphanes, König in Syrien, führte die Fechtspiele, welche den Griechen nicht bekannt waren, in Asien ein; er ließ Fechter von Rom kommen, und die Griechen, welche anfänglich diese Spiele nicht ohne Abscheu sahen, verloren durch die Gewohnheit die Empfindung; bei den Kretensern allein waren schon vor dieser Zeit Fechtspiele üblich, und es erschienen auch die geehrtesten Frauen bei denselben. Da in folgenden Zeiten zu Korinth ein Fechtspiel sollte aufgeführt werden, sagte jemand, man müsse den Altar der Barmherzigkeit und des Mitleidens umwerfen, bevor man sich diese Spiele anzusehen entschieße.

Nach Ägypten wurde die Kunst durch die Freigebigkeit des Ptolemäus gezogen, und Apelles selbst ging nach Alexandrien: die griechischen Könige in Ägypten waren die mächtigsten und reichsten unter allen Nachfolgern Alexanders des Großen. Sie unterhielten ein Kriegsheer, wenn man dem Appianus von Alexandrien glauben darf, von zweimal hunderttausend zu Fuß und von dreißigtausend zu Pferde: sie hatten dreihundert zum Kriege abgerichtete Elefanten und zweitausend Streitwagen. Ihre Seemacht wäre nicht weniger groß gewesen: gedachter Skribent redet

von tausendundzweihundert dreirudrigen bis fünfrudrigen Schiffen. Alexandrien wurde unter dem Ptolemäus Philadelphus beinahe, was Athen gewesen war: die größten Gelehrten und Dichter verließen ihr Vaterland und fanden ihr Glück daselbst: **Euklides** lehrte hier die Geometrie; der Dichter der Zärtlichkeit, **Theocritus**, sang hier dorische Hirtenlieder, und **Callimachus** pries mit einer gelehrten Zunge die Götter. Der prächtige Aufzug, welchen gedachter König zu Alexandrien hielt, zeigt, was für eine Menge Bildhauer in Ägypten müssen gewesen sein: es wurden Statuen zu Hunderten herumgeführt, die man nicht aus Tempeln wird entlehnt haben, und in dem großen Gezelte, welches bei Athenäus beschrieben wird, lagen hundert verschiedene Tiere von Marmor, von den vornehmsten Künstlern gearbeitet.

Um diese Zeit äußerte sich zuerst ein verderbter Geschmack unter den Griechen, an welchem das Hofleben ihrer Dichter einen großen Anteil hatte und dieses war dasjenige Übel, welches zu unsern Zeiten **Pedanterie** heißt. **Callimachus** und **Nikander** aus der sogenannten **Plejas** oder dem Siebengestirn der Dichter, an dem Hofe des Ptolemäus Philadelphus, suchten mehr Gelehrte als Dichter zu erscheinen und sich mit alten und fremden Worten und Redensarten zu zeigen, und sonderlich **Lykophron**, einer unter diesen sieben, wollte lieber besessen als begeistert scheinen und mit Schweiß und Pein verstanden werden als gefallen; er scheint der erste unter den Griechen zu sein, welcher anfang, mit Anagrammen zu spielen. Die Dichter machten Altäre, Flöten, Beile und Eier aus Versen; selbst Theocritus hat ein Wortspiel gemacht. Zu verwundern aber ist, daß **Apollonius Rhodius**, ebenfalls unter den sieben Dichtern, sehr oft wider die bekanntesten Regeln der Sprache verstoßen hat. Dergleichen von meinem Vorhaben entfernt scheinende Anmerkung kann alle Zeit zu gewissen allgemeinen Mutmaßungen dienen: denn ein Dichter wie Lykophron, welcher den Beifall des Hofes und seiner Zeit erhält, gibt nicht den besten Begriff von dem herrschenden Geschmacke, und die Schicksale der Kunst und der Gelehrsamkeit sind sich mehrenteils sehr ähnlich gewesen und haben sich begleitet. Da im vorigen Jahrhunderte eine schädliche Seuche in Italien, so wie in allen Ländern, wo Wissenschaften geübt werden, überhand nahm, welche das Gehirn der Gelehrten mit üblen Dünsten

anfüllte und ihr Geblüt in eine fiebermäßige Wallung brachte, woraus der Schwulst und ein mit Mühe gesuchter Witz in der Schreibart entstand, zu eben der Zeit kam eben die Seuche auch unter die Künstler. **Giuseppe Arpino**, **Bernini** und **Borromini** verließen in der Malerei, Bildhauerei und Baukunst die Natur und das Altertum, so wie es **Marino** und andere in der Dichtkunst taten.

Von den ersten und besten Künstlern, welche aus Griechenland nach Alexandrien gingen, sind vermutlich diejenigen Statuen in Porphyrt gearbeitet, welche sich in Rom befinden, die vom Kaiser Claudius und nur allein von demselben, wie Plinius berichtet, aus Ägypten gebracht worden. Ein schöner Sturz von einer Pallas steht am Aufgange zum Campidoglio, eine Pallas mit einem Kopfe von Marmor ist in der Villa Medici, und die allerschönste Statue nicht allein in Porphyrt, sondern man kann auch sagen, unter den schönsten aus dem Altertume, ist eine vermeinte Muse, von andern wegen ihres Diadema eine Juno genannt, über Lebensgröße in der Villa Borghese, deren Gewand ein Wunderwerk der Kunst ist. Unter dessen sind auch zu Rom Statuen in Porphyrt gearbeitet, wie ein Brustbild mit einem Panzer in dem Palaste Farnese zeigt, welches nur angelegt und nicht völlig geendigt ist: es wurde im Campo Marzo zu Rom gefunden, wie **Pirro Ligorio** in seinen Handschriften in der Vatikanischen Bibliothek berichtet. Es werden auch verschiedene Statuen gefangener Könige in diesem Steine in der Villa Borghese, Medici und anderwärts, in Rom selbst gearbeitet sein. **Hermokles von Rhodus** ist einer von den Bildhauern, welche sich in dieser Zeit berühmt gemacht haben. Unter dem Ptolemäus Philadelphus war ein Steinschneider **Satyrius** berühmt, welcher dessen Gemahlin **Arsinoë** in Kristall geschnitten hatte.

Die griechische Kunst aber wollte in Ägypten; als unter einem ihr fremden Himmel, nicht Wurzel fassen, und sie verlor unter der Pracht an den Höfen der Seleuciden und Ptolemäer viel von ihrer Größe und von ihrem wahren Verständnisse. In Groß-Griechenland erfolgte ihr gänzlicher Fall: sie hatte hier, nebst der Philosophie des Pythagoras und des Zeno von Elea, in so vielen freien und mächtigen Städten geblüht und wurde durch die Waffen und Barbarei der Römer vertilgt.

Die Zeit des Achäischen Bundes

In Griechenland selbst aber stieg aus der übriggebliebenen Wurzel der Freiheit, die durch viele Tyrannen, welche sich unter dem Könige Antigonus Gonatas in Mazedonien und durch dessen Handreichung aufgeworfen hatte, war gekränkt worden, eine neue Sprosse hervor, und aus der Asche ihrer Voreltern wurden einige große Männer erweckt, die sich der Liebe ihres Vaterlandes aufopferten und den Mazedoniern und den Römern ein großes Aufmerken machten. Es unternahmen drei oder vier in der Geschichte kaum bekannte Städte, in den 124. Olympias, sich der Herrschaft der Mazedonier zu entziehen: es gelang ihnen, die Tyrannen, welche sich in jeder Stadt aufgeworfen hatten, teils zu verjagen, teils zu ermorden, und weil man das Bündnis dieser Städte von keiner Folge hielt, blieben sie ungekränkt: dieses war der Grund und Anfang zu dem berühmten Achäischen Bunde. Viele große Städte, ja selbst Athen, welche diesen Entschluß nicht gewagt hatten, fanden sich beschämt und suchten mit gleichem Mute die Herstellung ihrer Freiheit. Endlich trat ganz Achaja in ein Bündnis, entwarf neue Gesetze und eine besondere Form in der Regierung; und da die Lazedämonier und Ätolier aus Eifersucht gegen sie aufstanden, so traten **Aratus** und **Philopoemenes**, die letzten Helden der Griechen, und jener schon im zwanzigsten Jahre seines Alters, an ihre Spitze und waren mutige Verteidiger der Freiheit.

Griechenland aber war von seinem ehemaligen Flore sehr abgefallen, und die Verfassung der Städte, sogar zu Sparta, welche bis auf diese Zeit an vierhundert Jahre unverändert geblieben war, hatte nach der Schlacht bei Leuctra eine andere Gestalt bekommen. Nachdem der spartanische König Kleomenes wegen seiner despotischen Absichten aus seinem Vaterlande nach Ägypten hatte flüchtig werden müssen, regierten die **Ephori** allein; nach jenes Tode aber schritt man von neuem zu einer Königswahl, und neben dem Agesipolis, welcher noch ein Kind war, wurde die höchste Würde dem Lycurgus ausgewirkt, dessen Vorfahren nicht aus königlichem Geblüte waren, und dieses erhielt er durch ein Talent, welches er jedem Ephoro gab. Es mußte aber derselbe ebenfalls flüchtig werden und wurde wiederum zurückgerufen: dieses geschah in

der 140. Olympias. Nicht lange hernach, da Sparta nach dem Tode Königs Pelops von verschiedenen Tyrannen, und zuletzt von Nabis, regiert wurde, verteidigte dieser die Stadt mit fremden Völkern.

Da der Krieg in gedachter Olympias zwischen den Achäern und Ätoliern ausbrach, ging die Erbitterung beider Teile gegeneinander so weit, daß sie damals sogar anfangen, wider die Werke der Kunst zu wüten. Als die Ätolier in eine mazedonische Stadt, Dios genannt, aus welcher die Einwohner geflüchtet waren, ohne Widerstand einzogen, rissen sie die Mauern derselben um und die Häuser nieder; die Hallen und die bedeckten Gänge um die Tempel wurden in Brand gesteckt und alle Statuen daselbst zerschlagen. Ebensolche Wut verübten die Ätolier in dem Tempel des Jupiter zu Dodona in Epirus; sie verbrannten die Galerien, vernichteten die Statuen und richteten den Tempel selbst zugrunde; und Polybios führt in einer Rede eines akarnanischen Gesandten viele andere Tempel an, welche von den Ätoliern ausgeplündert worden. Ja die Landschaft Elis, welche bisher wegen der öffentlichen Spiele von feindlichen Parteien verschont geblieben war und das Recht einer Freistätte genoß, wurde von der 140. Olympias an ebenso wie andere Länder von den Ätoliern heimgesucht. Die Mazedonier aber unter dem Könige Philippus und die Achäer verübten das Recht der Wiedervergeltung fast auf eben die Weise zu Therma, der Hauptstadt der Ätolier, verschonten aber doch die Statuen und Bildnisse der Götter: da aber dieser König zum zweiten Male nach Therma kam, ließ er die Statuen, welche er vorher [hatte] stehen lassen, zugrunde richten. Eben dieser König ließ in der Belagerung der Stadt Pergamus seine Wut wider die Tempel aus, welche er, nebst den Statuen in denselben, dermaßen zerstörte, daß auch die Steine selbst zertrümmert wurden, um zu verhindern, daß dieselben nicht zur Wiederaufbauung der Tempel dienen könnten: dieses gibt Diodorus dem Könige in Bithynien schuld, welches vermutlich ein Versehen sein muß. In dieser Stadt war ein berühmter Aesculapius von **Phylomachus** gearbeitet, welcher Künstler bei andern **Phyromachus** heißt. Athen war zu Anfang dieses Krieges ruhig gewesen, weil die Stadt gänzlich von den Mazedoniern und von dem Könige in Ägypten abhing; durch diese Untätigkeit aber waren sie von ihrem Ansehen und Achtung unter den Griechen gänzlich heruntergefallen: und da die Stadt von den Mazedoniern abging, rückte

König Philippus in ihr Gebiet, verbrannte die Akademie vor der Stadt, plünderte die Tempel aus und ließ auch die Gräber nicht verschont. Da die Achäer in seinen Vorschlag wider Sparta und den Tyrannen Nabis nicht willigen wollten, ging er von neuem in das attische Gebiet und zerstörte die Tempel, welche er kurz zuvor ausgeplündert hatte, schlug die Statuen in Stücke und ließ auch die Steine zertrümmern, damit sie nicht zur Wiederherstellung der Tempel brauchbar sein möchten. Diese verübte Grausamkeit war es, welche vornehmlich die Athenienser bewegte, wider den König eine Verordnung zu machen, wodurch alle Statuen desselben sowohl als von Personen aus dessen Hause beiderlei Geschlechts sollten umgeworfen und vernichtet werden; alle Orte, wo irgend etwas zu des Königs Ehre von Inschriften gesetzt war, wurden für unheilig und schändlich erklärt. In dem Kriege wider den König Antiochus in Syrien ließ der Konsul Marcus Acilius, nach seinem Siege bei Thermopylä, den Tempel der izonischen Pallas in Böotien, worinnen des gedachten Königs Statue stand, zerstören. Die Römer, welche bisher in feindlichen Orten die Tempel verschont hatten, fingen nunmehr auch an, nach ihrer Meinung, das Recht der Wiedervergeltung zu üben und plünderten in der Insel Bachium, welche Phocäa gegenüberliegt, die Tempel aus und führten die Statuen mit sich fort. In eben oben erzählten Umständen befand sich Griechenland in der 140. Olympias.

Die Ätolier gingen so weit in der Feindseligkeit gegen die Achäer, daß sie die Römer zu Hilfe riefen, welche damals zuerst ihren Fuß auf den griechischen Boden setzten; die Achäer hingegen hatten die Partei der Mazedonier ergriffen. Nach einem Siege, welchen Philopoemenes, der Feldherr des Bundes, wider die Ätolier und ihren Beistand erfocht, traten die Römer, da sie besser von den Umständen in Griechenland unterrichtet waren, von denen ab, welche sie gerufen hatten und zogen die Achäer an sich, welche mit ihnen Korinth eroberten und den König Philippus von Mazedonien schlugen. Dieser Sieg wirkte einen berühmten Frieden, in welchem sich der König der Entscheidung der Römer unterwarf und sich bequemen mußte, alle Plätze in Griechenland abzutreten und aus allen Orten seine Besatzungen zu räumen, und dieses vor den bevorstehenden irthmischen Spielen. In diesen Umständen nahmen

die Römer ein empfindliches Herz an gegen die Freiheit eines andern Volks, und der Prokonsul Quintus Flaminius hatte im dreiundreißigsten Jahre seines Alters die Ehre, die Griechen für freie Leute zu erklären, die ihn fast anbeteten.

Dieses geschah in der 145. Olympias, 194 Jahre vor der christlichen Zeitrechnung; und es scheint, daß Plinius diese Olympias, und nicht die 155. gesetzt gehabt, wenn er berichtet, daß die Künste in derselben wiederum zu blühen angefangen. Denn in der 155. waren die Römer als Feinde in Griechenland; die Künste aber können ohne eine besondere glückliche Anscheinung niemals emporkommen. Bald hernach wurde den Griechen ihre Freiheit durch den Paullus Ämilius bestätigt. Die Zeit, in welcher die Künste in Griechenland niedergelegen, wird gewesen sein wie die Zeit von **Raffael** und **Michelangelo** bis auf die **Carracci**. Die Kunst fiel damals in der römischen Schule selbst in eine große Barbarei, und auch diejenigen Künstler, die von der Kunst schrieben, als **Vasari** und **Zuccari**, waren wie mit Blindheit geschlagen. Die Gemälde der beiden größten Meister in der Kunst waren in ihrem völligen Glanze und im Angesichte derjenigen gemacht, die, wie ihre Arbeit zeigt, niemals ein aufmerksames Auge auf dieselben gerichtet, und keine einzige alte Statue betrachtet zu haben scheinen. Dem älteren Carracci gingen in Bologna zuerst die Augen wiederum auf.

Flor der Kunst in Sizilien

Zu der Zeit, da die Künste in Griechenland lagen und die Werke derselben gemäßhandelt wurden, blühten dieselben in Sizilien auch in den größten Unruhen unter dem Könige Agathokles und im währenden Kriege desselben mit den Karthaginensern und im ersten Punischen Kriege. Von diesem Flor der Kunst zeugen die außerordentlich schönen Münzen gedachten Königs in Gold und Silber in verschiedener Größe, welche insgemein auf der einen Seite einen Kopf der Proserpina und auf der anderen eine Victoria vorstellen, die einen Helm auf ein Siegeszeichen setzt, welches Rüstungen auf den Stamm eines Baums gehängt sind. Dieser Flor der Kunst dauerte auch unter dem Könige Hiero II. zu Syrakus: dieser ließ unter andern großen Werken das im ganzen Altertum

berühmte Schiff von zwanzig Reihen Ruder, an jeder Seite, bauen, welches mehr einem Palaste als einem Schiffe ähnlich war. Es waren Wasserleitungen, Gärten, Bäder und Tempel auf demselben, und in einem Zimmer war der Fußboden von Mosaik oder mit kleinen Steinen ausgelegt, welches die ganze Ilias vorstellte. Er sandte dem römischen Volke zu der Zeit, da Hannibal allenthalben Sieger war, eine Flotte mit Getreide und eine goldene Victoria, welche dreihundertundzwanzig Pfund wog. Diese nahm der Senat an, da derselbe, obwohl in dem äußersten Mangel, von vierzig goldenen Schalen, welche die Abgeordneten der Stadt Neapel brachten, nur eine, und zwar die leichteste, annahm, und diejenigen goldenen Schalen, welche die Stadt Pästum in Lucanien sandte, wurden den Gesandten derselben mit Danksagung zurückgegeben. Nicht lange nach den Zeiten des Agathokles ist eine Münze der Stadt Segesta in Sizilien geprägt, welche einige Aufmerksamkeit verdient, nicht sowohl in Absicht der Kunst als vielmehr der Seltenheit derselben und in Absicht der Zeitrechnung. Auf der einen Seite ist ein weiblicher Kopf, welcher die Egesta, des Hippotes aus Troja Tochter, vorstellt, von welcher die Stadt den Namen führte. Auf der andern Seite ist ein Hund nebst drei Kornähren, welche den fruchtbaren Boden bedeuten. Der Hund ist ein Bild des Flusses Crimismus, welcher sich in dieses Tier verwandelte, um die Egesta zu genießen, welche von ihrem Vater hierher geschickt war, ihr Leben zu retten. Denn da Neptunus mit dem Apollo den verdienten Lohn wegen aufgeführter Mauern der Stadt Troja vom Laomedon nicht erhielten, schickte derselbe ein schreckliches Ungeheuer wider die Stadt, dessen Mut, nach dem Ausspruche des Orakel des Apollo, die vornehmsten Jungfrauen von Troja sollten ausgesetzt werden. Das Merkwürdigste dieser Münze ist der Name **Egesta** und **Segesta** zu gleicher Zeit. Diese von den Karthaginensern belagerte Stadt wurde vom Cajus Duillius in der 129. Olympias entsetzt, und neunzehn Jahre hernach wurden die Karthaginenser durch den Cajus Lutatius Catulus aus Sizilien verjagt, und diese Insel wurde eine römische Provinz, das Reich des Hieron ausgenommen: in dieser Provinz aber ließ man einigen Städten, unter welchen Segesta genannt ist, den völligen Genuß ihrer Freiheit. Die angegebenen neunzehn Jahre finden sich auf dieser Münze mit \pm I B. angezeigt, wenn wir den

Inhalt dieser Zahl teilen: denn \mp oder Z ist sieben und I B zwölf; ungeteilt sollte sie **I O** geschrieben sein. Ich bin der Meinung, daß die Segestaner die Zeit von dem Entsatz an bis zur Eroberung von Sizilien, in welcher ihnen ihre alte Freiheit wider Vermuten bestätigt worden, auf dieser Münze haben erhalten wollen, und daß sie damals den Namen **Egesta** in **Segesta** verändert.

In gedachter Wiederherstellung der Künste in Griechenland haben sich **Antheus**, **Callistratus**, **Athenäus**, **Polykles**, der Meister des schönen Hermaphrodites, **Metrodorus**, der Maler und Philosoph und einige andere bekanntgemacht: der schöne Hermaphrodit in der Villa Borghese könnte für jenen gehalten werden; ein anderer ist in der Großherzoglichen Galerie zu Florenz, und der dritte liegt in den Gewölben gedachter Villa. **Apollonius**, des Nestors Sohn von Athen, ist auch vermutlich aus dieser Zeit: denn nach der Form der Buchstaben seines Namens an dem sogenannten Torso im Belvedere muß er einige Zeit nach Alexander dem Großen gelebt haben¹⁸⁴.

Der Torso des Herkules

Auf das äußerste gemäßhandelt und verstümmelt und ohne Kopf, Arme und Beine, wie diese Statue ist, zeigt sie sich noch jetzt denen, welche in die Geheimnisse der Kunst hineinzuschauen vermögend sind, in einem Glanze von ihrer ehemaligen Schönheit. Dieser Künstler hat ein hohes Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers und eine Natur männlich vollkommener Jahre, wenn dieselbe bis auf den Grad göttlicher Genügsamkeit erhöht wäre, in diesem Herkules gebildet, welcher hier erscheint, wie er sich von den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereinigt und die Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt hat. Denn er ist ohne Bedürfnis menschlicher Nahrung und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte vorgestellt. Es sind keine Adern sichtbar, und der Unterleib ist nur gemacht, zu genießen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne erfüllt zu sein. Er hat, wie die Stellung des übrigen Restes urteilen läßt, mit gestütztem und aufwärts gerichtetem Haupte gesessen, welches mit einer frohen Überdenkung seiner vollbrachten großen Taten wird beschäftigt gewesen sein; wie selbst der Rücken, welcher gleichsam in

hohen Betrachtungen gekrümmt ist, anzudeuten scheint. Die mächtig erhabene Brust bildet uns diejenige, auf welcher der Riese Geryon erdrückt worden, und in der Länge und Stärke der Schenkel finden wir den unermüdeten Held, welcher den Hirsch mit ehernen Füßen verfolgte und erreichte und durch unzählige Länder bis an die Grenzen der Welt gezogen ist. Der Künstler bewundere in den Umrissen dieses Körpers die immerwährende Ausfließung einer Form in die andere und die schwebenden Züge, die nach Art der Wellen sich heben und senken und ineinander verschlungen werden: er wird finden, daß sich niemand im Nachzeichnen der Richtigkeit versichern kann, indem der Schwung, dessen Richtung man nachzugehen glaubt, sich unvermerkt ablenkt und durch einen andern Gang, welchen er nimmt, das Auge und die Hand irre macht. Die Gebeine scheinen mit einer fettigen Haut überzogen, die Muskeln sind feist ohne Überfluß, und eine so abgewogene Fleischigkeit findet sich in keinem andern Bilde: ja man könnte sagen, daß dieser Herkules einer höhern Zeit der Kunst näher kommt als selbst der Apollo¹⁸⁵. Es befinden sich in der prächtigen Sammlung der Zeichnungen des Herrn Kardinals **Alexander Albani** die **Studien** der größten Künstler nach diesem Torso, aber es sind dieselben alle gegen das Original wie ein schwach zurückgeworfenes Licht. Apollonius, der Künstler dieses Werks, ist bei den Skribenten nicht bekannt; es irrt auch Dubos, wenn er vorgibt, daß Plinius mit Vorzüglichkeit von der Statue des Farnesischen Herkules rede; er gedenkt weder derselben, noch des **Glykon**, welcher sie gemacht.

Der Torso des Herkules scheint eines der letzten vollkommenen Werke zu sein, welche die Kunst in Griechenland vor dem Verluste der Freiheit hervorgebracht hat. Denn nachdem Griechenland zu einer römischen Provinz gemacht war, findet sich bis auf die Zeit der römischen Triumvirate keine Meldung eines berühmten Künstlers dieser Nation. Die Griechen aber verloren die Freiheit einige vierzig Jahre darauf, nachdem sie von Quintus Flaminius für freie Leute erklärt waren; und die Unruhen, welche die Häupter des Achäischen Bundes erregten, noch mehr aber die Eifersucht der Römer über diesen Bund waren die Ursachen davon. Die Römer waren nach dem Siege über den König Perseus in Mazedonien Herren von diesem Reiche geworden und hatten sich vor besagtem

Bündnisse der Griechen, so wie diese vor der Macht der ihnen gefährlichen Nachbarn, beständig zu fürchten. Da nun die Römer durch den Metellus vergebens gesucht hatten, in ein gutes Vernehmen mit den Griechen zu treten, wie uns die römischen Geschichtschreiber berichten, so kam endlich Lucius Mummius, schlug die Griechen bei Korinth und nahm diese Stadt, als das Haupt des Achäischen Bundes, ein und zerstörte dieselbe. Dieses geschah in der 156. Olympias, in eben dem Jahre, da Karthago erobert wurde. Durch die Plünderung von Korinth kamen die ersten Werke der Kunst aus Griechenland selbst nach Rom, und Mummius machte durch dieselben seinen Einzug prächtig und merkwürdig: Plinius glaubt, der berühmte Bacchus des **Aristides** sei das erste Gemälde, welches damals aus Griechenland nach Rom gebracht worden. Die ältesten und hölzernen Statuen blieben in der zerstörten Stadt; unter diesen war ein vergoldeter Bacchus, dessen Gesicht rot angestrichen war; ein Bellerophon von Holz, mit den äußersten Teilen von Marmor; ingleichen ein Herkules von Holz, welchen man für ein Werk des Dädalus hielt. Was im übrigen den Römern von einigem Werte schien, wurde fortgeführt, sogar die Gefäße von Erz, welche innerhalb der Sitze des Theaters standen, um den Ton zu verstärken.

Plünderungen

Fabretti scheint geneigt zu sein zu glauben, daß zwei Statuen im Hause **Carpegna** zu Rom, aus welchen man durch fremde aufgesetzte Köpfe einen Marcus Aurelius und einen Septimius Severus gemacht, unter denjenigen Statuen gewesen, welche Mummius aus Griechenland brachte, weil auf ihrer beider Base M. MVMMIVS COS. stand, ungeachtet jener **Lucius** hieß: die aber die Kunst verstehen, finden an denselben eine Arbeit viel niedrigerer Zeiten ¹⁸⁶. Jene Basen sind vermutlich verloren gegangen, da man neue Füße mit neuen Basen, ohne Inschrift, aus einem Stücke gemacht und ergänzt hat.

Gegen die Menge von Statuen und Gemälden, mit welchen alle Städte und Orte in Griechenland angefüllt waren, wäre dieser Raub endlich zu verschmerzen gewesen: allein den Griechen muß der Mut gefallen sein, auf öffentliche Werke der Kunst Kosten zu verwenden, da dieselben

von diesen Zeiten an den Begierden ihrer Überwinder ausgesetzt waren; und in der Tat wurde Griechenland nunmehr ein beständiger Raub der Römer. Marcus Scaurus nahm, als Aedilis, der Stadt Sikyon alle ihre Gemälde aus Tempeln und öffentlichen Gebäuden wegen rückständiger Schulden an Rom, und sie dienten ihm zur Auszierung seines prächtigen Theaters, welches er auf einige Tage bauen ließ. Aus Ambracia, der Residenz der Könige in Epirus, wurden alle Statuen nach Rom geführt, unter welchen die neun Musen waren, die in dem Tempel des **Herkules Musarum** gesetzt wurden; und man schickte sogar Gemälde mitsamt der Mauer außer Griechenland, wie Muräna und Varro während ihres Aedilats mit Gemälden zu Sparta taten. Mit einer Atalanta und Helena zu Lanuvium im Latio wollte man dergleichen Versetzung unter dem Caligula nicht wagen¹⁸⁷. Man kann sich also vorstellen, daß die Künstler, sonderlich Bildhauer und Baumeister, wenig Gelegenheit gehabt haben, sich zu zeigen. Unterdessen wurden, wie es scheint, noch alle Zeit den Siegern in den olympischen Spielen zu Elis Statuen aufgerichtet, und der letzte, von welchem sich Nachricht findet, hieß Mnesibulus, welcher in der 235. Olympias, zu Anfang der Regierung Kaisers Marcus Aurelius, den Sieg erhielt.

Was von Tempeln, Gebäuden und Statuen in Griechenland gemacht wurde, geschah mehrenteils auf Kosten einiger Könige in Syrien, Ägypten und anderer. Der Königin Laodice, Königs Seleucus Tochter und des Perseus Gemahlin, wurde zu Delos eine Statue gesetzt, für ihre Freigebigkeit gegen die Einwohner und gegen den Tempel des Apollo auf dieser Insel. Die Base, auf welcher die Inschrift ist, die dieses anzeigt, befindet sich unter den Arundellischen Marmorn. Antiochus IV. in Syrien ließ verschiedene Statuen um den Altar des Apollo gedachten Tempels setzen.

Daß Antiochus Epiphanes, König in Syrien, einen römischen Baumeister, **Cossutius**, von Rom nach Athen kommen ließ, den Tempel des olympischen Jupiter, welcher seit des Pisistratus Zeit unvollendet geblieben war, auszubauen, könnte ein Beweis scheinen von der Seltenheit geschickter Leute in dem ehemaligen Sitze der Kunst; es kann aber auch aus Gefälligkeit und Schmeichelei gegen die Römer geschehen sein. In eben der Absicht scheint König Ariobarzanes Philopator II. in

Kappadozien, zwei römische Baumeister, den **Cajus Stallius** und dessen Bruder **Marcus**, nebst einem Griechen **Menalippus**, genommen zu haben, da er den Atheniensen das Odeum wieder aufbauen ließ, welches Ariston, des Mithridates Feldherr, in der Belagerung des Sylla zum Teile hatte niederreißen lassen.

Griechische Künstler in Syrien

In Asien und an dem Hofe der Könige in Syrien erging es der griechischen Kunst, wie wenn ein Licht, ehe es aus Mangel der Nahrung verlöscht, vorher in eine helle Flamme auflodert und alsdann verschwindet. Antiochus IV., der jüngere Sohn Antiochus' des Großen, welcher seinem ältern Bruder Seleucus IV. in der Regierung folgte, liebte die Ruhe und suchte seine Tage wollüstig zu genießen: die Kunst und die Unterredung mit den Künstlern war seine vornehmste Beschäftigung; er ließ nicht allein für sich, sondern auch für die Griechen arbeiten. In dem Tempel des Jupiter zu Antiochia, welcher ohne Decke geblieben war, ließ er dieselbe vergoldet machen und alle Mauern inwendig mit vergoldeten Blechen belegen, und in demselben ließ er eine Statue der Gottheit, in der Größe des olympischen Jupiters des Phidias, setzen. Den Tempel des olympischen Jupiters zu Athen, den einzigen, welcher, wie die Alten sagen, der Größe des Jupiters anständig war, ließ er prächtig ausbauen, und den Tempel des Apollo zu Delos ließ er mit einer Menge Altäre und Statuen auszieren; der Stadt Tegea baute er ein prächtiges Theater von Marmor. Mit dieses Königs Tode scheint auch die Kunst der Griechen in Syrien ausgestorben zu sein: denn da den syrischen Königen nach der Schlacht bei Magnesia das Gebirge Taurus zur Grenze gesetzt war, und sie sich alles dessen, was sie in Phrygien und in dem Ionischen Asien besessen hatten, begeben mußten, so war dadurch die Gemeinschaft mit den Griechen gleichsam abgeschnitten, und jenseits des Gebirges war nicht das Land, wo sich eine Schule griechischer Künstler erhalten konnte. Nach gedachtem Siege über dieses Königs Vater brachte Lucius Scipio eine unglaubliche Menge Statuen nach Rom, und dieses geschah in der 147. Olympias. Wenn es wahr ist, was Fulvius Ursinus sagt und wissen konnte, daß der schöne Kopf des Bruders dieses Scipio, des älteren

Africanus, von Basalt, im Palaste Rospigliosi zu Liternum, unweit Cuma, gefunden worden, wo dieser große Mann sein Leben beschlossen hat, so wäre dieser Kopf ein Denkmal aus dieser Zeit ¹⁸⁸. Statuen desselben, welche ein neuer römischer Dichter kühnlich anführt, finden sich nicht von Scipio. Die Münzen der Nachfolger des kunstliebenden Königs in Syrien zeugen von dem Falle derselben, und eine silberne Münze Königs Philippus XXIII., von Seleucus an gerechnet, gibt einen deutlichen Beweis, daß die Kunst sich von dem Hofe dieser Könige weggezogen hatte. Sowohl der Kopf dieses Prinzen als der sitzende Jupiter auf der Rückseite scheinen kaum von Griechen gemacht zu sein. Überhaupt sind die Münzen fast aller Seleucider schlechter als [die] der geringsten griechischen Städte geprägt, und auf Münzen der parthischen Könige mit einer griechischen und zum Teil zierlichen Schrift erscheint schon die Barbarei in der Zeichnung und in dem Gepräge. Gleichwohl sind dieselben ohne Zweifel von griechischen Meistern gemacht: denn die parthischen Könige wollten das Ansehen haben, große Freunde der Griechen zu heißen und setzten diesen Titel sogar auf ihre Münzen.

Bithynien und Pergamus

In Kleinasien blieben die Könige in Bithynien und zu Pergamus große Beförderer der griechischen Kunst, nachdem dieselbe bereits in Syrien gefallen war: Attalus und Eumenes, dessen Bruder, suchten sich die Griechen durch große Freigebigkeiten zu verbinden, und jenem errichtete die Stadt Sikyon aus Dankbarkeit eine kolossalische Statue, neben einem Apollo, auf dem öffentlichen Platze der Stadt. Dieser hatte sich in Griechenland dermaßen beliebt gemacht, daß ihm die meisten peloponnesischen Städte Säulen aufrichteten. Zu Pergamus ließen diese Könige eine große Bibliothek anlegen; es wurden aber auch von den Gelehrten an diesem Hofe untergeschobene Schriften unter dem falschen Namen älterer Skribenten geschmiedet, und die Gelehrten in Alexandrien stritten mit jenen um den Vorzug in diesem Betrüge. Man sollte beinahe hieraus schließen, daß auch in der Kunst mehr Kopien als eigene ursprüngliche Werke hervorgebracht worden.

Griechische Kunst unter den Ptolemäern

In Ägypten hatte die Kunst und Gelehrsamkeit unter den drei ersten Ptolemäern geblüht, und sie waren besorgt, auch die Werke der ägyptischen Kunst zu erhalten. Ptolemäus Evergetes soll nach seinem Siege wider den König in Syrien Antiochus Theos 2500 Statuen nach Ägypten gebracht haben, unter welchen viele waren, welche Kambyzes aus Ägypten weggeführt hatte. Die hundert Baumeister, welche dessen Sohn und Nachfolger Philopator, nebst unglaublichen Geschenken, der Stadt Rhodus, die durch ein Erdbeben sehr gelitten hatte, zusandte, können von der Menge der Künstler an diesem Hofe zeugen. Aber die Nachfolger des Evergetes waren alle, den einzigen Philometor ausgenommen, unwürdige Prinzen und wüteten wider ihr Reich und wider ihr eigenes Geblüt, und Ägypten geriet in die äußerste Verwirrung. Theben wurde unter dem Lathyrus, dem fünften Könige nach dem Epiphanes, beinahe zerstört und seiner Herrlichkeit beraubt, und dieses war der Anfang der Vernichtung so vieler Denkmale der ägyptischen Kunst.

Die griechischen Künste hatten sich, wiewohl sie von ihrem ersten Glanze in diesem Reiche sehr abgefallen, dennoch bis unter dem Vater letztgedachten Königs, dem Ptolemäus Physkon, dem siebenten Könige in Ägypten, erhalten. Unter diesem Tyrannen aber verließen fast alle Gelehrten und Künstler Ägypten in der grausamen Verfolgung, welche er nach seiner Rückkunft ins Reich, aus welchem er geflüchtet war, wider die Stadt Alexandrien ausübte, und begaben sich nach Griechenland. Mit dieser Grausamkeit machte er das zweite Jahr seiner Regierung, welches in die 158. Olympias fällt, merkwürdig. Bei dem allen fehlte es zu Cäsars Zeiten und nachher nicht an Männern, welche zu Alexandria die Weltweisheit mit großem Zulaufe lehrten.

Griechen schaffen für Rom

Die Kunst fing also von neuem an, ihren Sitz in Griechenland zu nehmen und zu blühen: denn die Römer selbst wurden Beförderer derselben unter den Griechen und ließen in Athen Statuen für ihre Lusthäuser arbeiten, wie wir von Cicero wissen, dem Atticus dieselben für sein

Tusculum besorgte, unter welchen Hermen von pentelischem Marmor mit Köpfen von Erz waren: die eingeführte Pracht in Rom war eine Quelle zum Unterhalte der Künstler auch in den Provinzen. Denn sogar die Gesetze gestatteten den Prokonsuls und Prätors, ihrem Namen zu Ehren, ja ihnen selbst geweihte Tempel in den Ländern ihrer Statthalterschaft erbauen zu lassen, wozu die dem Scheine nach bei ihrer Freiheit geschützten Griechen die Kosten aufbringen mußten. Pompejus hatte Tempel in allen Provinzen. Dieser Mißbrauch nahm noch mehr überhand unter den Kaisern, und Herodes baute zu Cäsarea dem Augustus einen Tempel, in welchem dessen Statue in der Größe und Ähnlichkeit des olympischen Jupiter stand, nebst der Statue der Göttin Roma, die wie die Juno zu Argos gebildet war. Appius baute auf seine Kosten einen Porticus zu Eleusis.

Durch die aus Ägypten geflüchteten Künstler scheint der sogenannte ägyptische Stil in der griechischen Kunst, über welchen ich in dem ersten Teile dieser Schrift eine Mutmaßung gewagt habe, eingeführt zu sein: die Stadt Alexandria rühmte sich, daß von ihr die Künste ausgegangen und von neuem zu den Griechen und zu andern Völkern gekommen seien. Syrakus aber muß beständig fort sehr vorzügliche Künstler auch nach der Eroberung gehabt haben, weil Verres, welcher die schönsten Werke an allen Orten aufsuchte, vornehmlich zu Syrakus an Vasen arbeiten ließ: er hatte in dem alten Palaste der Könige eine Werkstatt angelegt, wo acht ganze Monate alle Künstler teils Vasen zu zeichnen, teils sie zu gießen und zu schnitzen beschäftigt waren; und es wurde nicht anders als in Gold gearbeitet.

Die Ruhe, welche die Künste einige Jahre in Griechenland genossen hatten, wurde von neuem in dem mithridatischen Kriege gestört, in welchem die Athenienser die Partei des Königs in Pontus wider die Römer ergriffen. Diese Stadt hatte von den großen Inseln im Ägäischen Meere, welche sie ehemals beherrschte, nur allein die einzig kleine Insel Delos übrig behalten; aber auch diese hatten die Athenienser kurz zuvor verloren, und Archelaus, des Mithridates Feldherr, machte ihnen dieselbe von neuem unterwürfig. Athen war durch Parteien zerrüttet, und damals hatte sich Aristion, ein epikurischer Philosoph¹⁸⁹, zum Herrn aufgeworfen und behauptete sich in der angemessenen Gewalt durch die auswärtige

Macht, von welcher er unterstützt alle römisch gesinnten Bürger ermorden ließ. Da nun zu Anfang besagten Krieges Archelaus von Sylla in Athen belagert wurde, geriet die Stadt in die äußerste Not; der Mangel an Lebensmitteln war so groß, daß man endlich Felle und Häute der Tiere fraß; ja man fand sogar nach der Übergabe Menschenfleisch. Sylla ließ den ganzen pireäischen Hafen, nebst dem Arsenal und allen anderen öffentlichen Gebäuden zum Seewesen, gänzlich zerstören: Athen war, wie die Alten sagten, wie ein hingeworfener toter Körper gegen das vorige Athen zu vergleichen. Sylla nahm aus dem Tempel des olympischen Jupiter sogar die Säulen weg und ließ dieselben, nebst der Bibliothek des Apellion, nach Rom führen; es werden auch ohne Zweifel viele Statuen fortgeführt worden sein, da er aus Alalkomene eine Pallas nach Rom schickte. Das Unglück dieser Stadt setzte alle Griechen in Furcht und Schrecken, und dieses war auch die Absicht des Sylla. Es geschah damals in Griechenland, was noch niemals geschehen war, daß außer dem Laufe der Pferde, keines von andern feierlichen olympischen Spielen zu Elis gehalten wurde: denn diese wurden damals von dem Sylla nach Rom verlegt. Es war die 175. Olympias. Leander Alberti redet von der obersten Hälfte einer Statue des Sylla, welche zu Casoli in der Diözese von Volterra in Toskana war.

In den übrigen Gegenden von Griechenland waren allenthalben traurige Spuren der Zerstörung. Theben, die berühmte Stadt, die sich nach ihrer Verheerung durch Alexander wieder erholt hatte, war, außer einigen Tempeln in der ehemaligen Burg, wüste und öde. Sparta, welches noch in dem Kriege zwischen Pompejus und Cäsar seine Könige hatte, und das Land umher war von Einwohnern entblößt; und von Mykenä war nur noch der Name übrig. Drei der berühmtesten und reichsten Tempel der Griechen, des Apollo zu Delphos, des Aesculapius zu Epidaurus und des Jupiter zu Elis wurden von dem Sylla ausgeplündert.

Großgriechenland und Sizilien waren um diese Zeit in ebenso klägliche Umstände gesetzt. Von so vielen mächtigen und berühmten Städten war zu Anfang der römischen Monarchie nur Taranto und Brundisium in einigem Flor. Die Einwohner zu Kroton, deren Mauern zwölf Milien

im Umkreise hatten, welche sich über eine Million erstreckten, waren in dem zweiten Punischen Kriege auf zwanzigtausend heruntergebracht. Kurz vor dem Kriege mit dem Könige Perseus in Mazedonien ließ der Zensor Quintus Fulvius Flaccus den berühmten Tempel der Juno Lacinia, unweit gedachter Stadt, abdecken und führte die Ziegel desselben, welche von Marmor waren, nach Rom, um den Tempel der **Fortuna Equestris** mit denselben zu belegen. Er mußte dieselben aber, da es in Rom kund wurde, woher er sie genommen, wieder zurückschaffen.

In Sizilien sah man damals von dem Vorgebirge Lilybäum an bis an das Vorgebirge Pachynum, von einem Ende der Insel zum anderen, nur Trümmer der ehemaligen blühenden Städte: Syrakus aber wurde noch jetzt für die schönste griechische Stadt gehalten, und da Marcellus in der Eroberung dieselbe von einem erhabenen Orte übersah, konnte er sich der Freudentränen nicht enthalten. Es fing sogar die griechische Sprache an, in den griechischen Städten in Italien aus dem Gebrauch zu kommen: denn Livius berichtet, daß kurz vor dem Kriege mit dem Könige Perseus, das ist im 572. Jahre der Stadt Rom, der römische Senat der Stadt Cuma die Erlaubnis gegeben, in öffentlichen Geschäften sich der römischen Sprache zu bedienen und die Waren in Latein zum Verkauf ausrufen zu lassen, welches ich vielmehr für ein Gebot als für eine Erlaubnis halte.

Der abermalige Fall des Flors der Kunst in Griechenland schließt indessen dieselbe in einigen einzelnen Künstlern nicht aus. Denn zu Julius Cäsars Zeiten machte sich in der Bildhauerei **Strongylion** berühmt, der Meister **der Amazone mit den schönen Beinen** zubenamt, welche Nero allenthalben mit sich führte; er machte auch die Statue des jungen Menschen, welchen Brutus liebte. In der Malerei war es **Timomachus**, dessen Gemälde Ajax und Medea von Cäsar mit achtzig Talenten bezahlt und in dem von ihm erbauten Tempel der Venus aufgehängt wurden. Vor demselben stand des Cäsars Statue zu Pferde, und es scheint aus einer Stelle des Statius, daß das Pferd von der Hand des berühmten Lysippus gewesen und also aus Griechenland weggeführt worden. Es blühte **Arcesilaus**, der Freund des Lucullus, dessen Modelle von andern Künstlern teurer, als

anderer Meister geendigte Werke, bezahlt wurden; er arbeitete eine Venus für den Cäsar, die ihm, ehe er die letzte Hand an dieselbe gelegt hatte, aus den Händen genommen und in Rom aufgestellt wurde. Ferner sind **Pasiteles**, **Posidonius**, **Ladus** und **Zopyrus** bekannt. Eine große und schöne Statue des Neptunus, welche vor wenig Jahren, nebst einer sogenannten Juno, zu Korinth in Griechenland gefunden worden und sich bis jetzt in Rom zum Verkauf befindet, ist entweder zu Julius Cäsars Zeiten oder doch nicht lange hernach gemacht worden. Es schickte derselbe eine Kolonie nach Korinth und ließ die Stadt wiederum aus ihren Trümmern aufbauen. Der Stil der Arbeit deutet auch etwa auf diese Zeit; und aus demselben, noch mehr aus einer griechischen Inschrift auf dem Kopfe eines Delphins zu den Füßen der Statue, ist erweislich, daß sie nicht vor der Zerstörung der Stadt gemacht sei. Es zeigt die Inschrift an, daß die Statue vom **Publius Licinius Priscus**, einem Priester des Neptun, gesetzt worden. Es ist dieselbe folgende:

**Π. Λικίνιος
πρεϊσκος
ἱερὺς**

P.Likinius Preiskos: da nicht vollkommen, entweder Priester zu ... oder weihte [dieses Kunstwerk] ...

Der Name der Person, welche eine Statue machen ließ, war zuweilen, nebst dem Namen des Künstlers, an dieselbe gesetzt. Pausanias meldet, daß jemand aus Korinth nach Wiederherstellung der Stadt eine Statue Alexanders des Großen in Gestalt eines Jupiter, zu Elis neben dem Tempel des Jupiter, aufrichten lassen.

Es finden sich in verschiedenen Museis Köpfe, welche den Namen Cäsar führen, und kein einziger gleicht völlig den Köpfen auf dessen Münzen; es will daher der erfahrenste Kenner der Altertümer, der erhabenste Kardinal **Alexander Albani**, zweifeln, ob sich wahrhafte Köpfe des Cäsar erhalten haben. Eine große Torheit aber ist es in allen Fällen, vorzugeben, daß ein Busto in dem Museo des Kardinals Polignac als ein einziges Stück anzusehen sei und **nach dem Leben** gearbeitet worden. Bei dieser Gelegenheit merke ich von den zehn Statuen eben dieses Musei an,

welche letztgedachter Kardinal unweit Frascati ausgraben ließ, daß es nicht bewiesen werden könne, daß dieselben ein Gruppo zusammen gemacht, noch viel weniger die Familie des Lykomedes, nebst dem in weiblichen Kleidern versteckten Achilles, vorgestellt. Es wurde von diesen Statuen, da der König von Preußen dieses Museum kaufte, viel Geschrei in Frankreich gemacht, und man gab vor, daß diese allein nicht aus dem Lande gehen sollten; es wurden dieselben über drei Millionen Livres geschätzt, und auch diese mit inbegriffen, ging das ganze Museum für etwa 36000 Taler nach Berlin. Man muß aber wissen, daß alle zehn Statuen ohne Köpfe gefunden worden, welche von jungen Leuten in der Französischen Akademie zu Rom ganz neu dazu gearbeitet sind, die ihnen, wie gewöhnlich, Modegesichter gegeben: der Kopf des vermeinten Lykomedes war nach einem Porträt des berühmten Herrn von Stosch gemacht. Es verdient angemerkt zu werden, daß eine Römerin im Testamente ihrem Ehemanne auferlegte, dem Cäsar im Kapitol eine Statue von hundert Pfund Gold schwer setzen zu lassen.

Nachdem endlich Rom und das römische Reich ein einziges Oberhaupt und Monarchen erkannte, setzten sich die Künste in dieser Stadt, wie in ihrem Mittelpunkte, und die besten Meister in derselben wandten sich hierher, weil in Griechenland wenig zu tun und zu arbeiten Gelegenheit war. Athen wurde nebst andern Städten, weil sie es mit dem Antonius gehalten, ihrer vorzüglichen Rechte beraubt; Eretrien und Ägina wurden den Atheniensern abgenommen, und wir finden nicht, daß sie wegen des Tempels, welchen sie dem Augustus gebaut, und wovon das Dorische Portal noch übrig ist, gnädiger angesehen worden. Gegen das Ende seiner Regierung wollten sie sich empören, wurden aber bald zum Gehorsam gebracht.

Das Zeitalter der römischen Kaiser

Augustus und seine nächsten Nachfolger

Augustus, welchen Livius den Erbauer und Wiederhersteller aller Tempel nennt, kaufte eine schöne Statue der Götter, welche er auf den Plätzen und sogar auf den Straßen in Rom setzen ließ, und er setzte

die Statuen aller großen Römer, die ihr Vaterland emporgebracht hatten, als Triumphierende vorgestellt, in dem Portico seines **Fori**, und welche schon vorhanden waren, wurden wieder ausgebessert: es war unter denselben auch die Statue des Äneas mitgerechnet. Es scheint aus einer Inschrift, welche sich in dem Grabmale der Livia gefunden, daß er über diese oder über andere Statuen einen Aufseher bestellt habe.

Die stehende Statue des Augustus im Campidoglio, welche ihn in seiner Jugend vorstellt, und mit einem Steuerruder zu den Füßen, als eine Deutung auf die Schlacht bei Actium, ist mittelmäßig. Eine vorgegebene sitzende Statue mit dem Kopfe desselben im Campidoglio hätte gar nicht sollen angeführt werden; die in Büchern gepriesene Livia oder wie andere wollen, Sabina, des Hadrian Gemahlin, in der Villa Mattei, ist als die tragische Muse Melpomene vorgestellt, wie der **Cothurnus** anzeigt. Maffei redet von einem Kopfe des Augustus mit einer *Corona civica*, oder von Eichenlaub, in dem Museo **Bevilacqua** zu Verona, und er zweifelt, daß sich anderwärts dergleichen Kopf desselben finde: er hätte können Nachricht haben von einem solchen Kopfe des Augustus in der Bibliothek zu St. Marco in Venedig. In der Villa Albani sind drei verschiedene Köpfe des Augustus mit einem Kranze von Eichenlaub und ein schöner kolossalischer Kopf der Livia.

Zwei liegende weibliche Statuen, eine im Belvedere, die andere in der Villa Medicis, führen den Namen der Kleopatra, weil man das Armband derselben für eine Schlange angesehen, und stellen etwa schlafende Nymphen oder die Venus vor, wie dieses schon ein Gelehrter der vorigen Zeit eingesehen. Folglich sind es keine Werke, aus welchen von der Kunst unter dem Augustus zu schließen wäre; unterdessen sagt man, es sei Kleopatra in einer ähnlichen Stellung tot gefunden worden. Der Kopf an der erstern hat nichts Besonderes, und er ist in der Tat etwas schief; der Kopf an der andern, aus welchem einige ein Wunder der Kunst machen und ihn mit einem der schönsten Köpfe im Altertum vergleichen, ist nicht allein ein sehr niedriges Ideal, sondern er ist unzweifelhaft neu. In dem Palaste Odescalchi war eine jenen ähnliche Figur, mehr als Lebensgröße, wie die vorigen Statuen, welche nebst den übrigen Statuen dieses Musei nach Spanien gegangen ist.

Von geschnittenen Steinen finden sich einige schön gearbeitete Stücke des **Dioskorides**, der die Köpfe des Augustus, mit welchen dieser zu siegeln pflegte, schnitt. Ein anderer berühmter Künstler im Steinschneiden war **Solon**, von welchem wir unter andern Steinen den vermeinten Kopf des Mäcenass, die berühmte Medusa, einen Diomedes und Cupido haben. Außer diesen bekanntgemachten Steinen ist in dem Stoschischen Museo einer der schönsten Köpfe des Herkules, die jemals in Stein geschnitten sind; und der Verfasser besitzt einen zerbrochenen schönen Carniol, welcher eine Victoria, die einen Ochsen opfert, vorstellte; die Victoria hat sich, nebst dem Namen **COΛΩΝ**, unbeschädigt erhalten. Das schöne kleine Brustbild des Augustus, aus einem Calcedon geschnitten, welches über sechs Zoll eines römischen Palms hoch ist und ehemals in dem Museo Carpegna war, ist jetzt in der Vatikanischen Bibliothek.

Allein wir haben vielleicht noch ein besseres Denkmal eines griechischen Meisters von Augustus Zeit: denn nach aller Wahrscheinlichkeit ist noch eine von den Karyatiden des **Diogenes von Athen**, welche im Pantheon standen, übrig; sie steht unerkannt in dem Hofe des Palastes Farnese. Es ist die Hälfte einer männlichen unbekleideten Figur, bis auf das Mittel, ohne Arme: sie trägt auf dem Kopfe eine Art eines Korbes, welcher nicht mit der Figur aus einem Stücke gearbeitet ist; an dem Korbe bemerkt man Spuren von etwas Hervorragendem, und allem Ansehen nach sind es vorgestellte Blätter gewesen, welche denselben bekleidet haben, auf eben die Art, wie ein solcher bewachsener Korb einem **Callimachus** das Bild zu einem korinthischen Kapitäl soll gegeben haben. Diese halbe Figur hat etwa acht römische Palme und der Korb drittehalb: es ist also eine Statue gewesen, die das wahre Verhältnis zu der attischen Ordnung im Pantheon hat, welche etwa neunzehn Palme hoch ist. Was einige Skribenten bisher für dergleichen Karyatiden angesehen haben, zeugt von ihrer großen Unwissenheit.

Von einem Werke in der Baukunst außer Rom von Augustus Zeiten kann man zwar nicht auf die damalige Baukunst überhaupt schließen; es verdient aber die Ausschweifung angemerkt zu werden. Es ist ein Tempel zu Melasso in Karien, dem Augustus und der Stadt Rom zu

Ehren gebaut, wie die Inschrift auf dem Gebälke anzeigt. Säulen von römischer Ordnung am Portale, ionische Säulen auf den Seiten und der Fuß derselben mit geschnitzten Blättern nach Art eines Kapitāls sind der Regel und dem guten Geschmack entgegen. Es fing derselbe unterdessen schon unter dem Augustus an, in der Schreibart zu fallen, und scheint sich sonderlich durch die Gefälligkeit gegen den Mäcenās, welcher das Gezierte, das Spielende und das Sanfte in der Schreibart liebte, eingeschlichen zu haben. Überhaupt sagt Tacitus, daß sich nach der Schlacht bei Actium keine großen Geister mehr hervorgetan haben¹⁹⁰. In gemalten Verzierungen war man damals schon auf einen üblen Geschmack gefallen, wie sich Vitruvius beklagt, daß man dem Endzwecke der Malerei entgegen, welches die Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit sei, Dinge wider die Natur und gesunde Vernunft vorgestellt, und Paläste auf Stäbe von Rohr und auf Leuchter gebaut, die unförmlichen, langen und spillenmäßigen Säulen, wie der Stab oder der Schaft der Leuchter aus dem Altertume ist, dadurch vorzustellen. Einige Stücke von idealischen Gebäuden unter den herkulanischen Gemälden, welche vielleicht um eben die Zeit oder doch nicht lange hernach gemacht sind, können diesen verderbten Geschmack beweisen. Die Säulen an denselben haben das Doppelte ihrer gehörigen Länge, und einige sind schon damals wider den Grund einer tragenden Stütze gedreht: die Verzierungen an denselben sind ungereimt und barbarisch. Von einer ähnlichen ausschweifenden Art waren die Säulen einer gemalten Architektur auf einer Wand, vierzig Palme lang, in dem Palaste der Kaiser, in der Villa Farnese und in den Bädern des Titus.

Von Künstlern, welche sich unter der Regierung der nächsten Nachfolger berühmt gemacht haben, findet sich kaum einige Meldung ihres Namens. Unter dem Tiberius, welcher wenig bauen ließ, würden die Künstler auch sehr schlecht gestanden sein, und da er in allen reichen Provinzen, also auch in Griechenland, bemittelte Personen unter allerhand Vorwand ihrer Güter verlustig erklärte, so wird niemand leicht auf Werke der Kunst etwas verwendet haben. Um in der Bibliothek des palatinischen Apollo eine Statue desselben zu setzen, ließ er eine von Temenos aus Sizilien holen. Es ist bekannt, daß er, ein unzüchtiges Gemälde des Parrhasius zu haben, eine beträchtliche Summe Geldes in seiner Erbschaft,

da ihm zwischen beiden die Wahl gelassen wurde, fahren ließ: die Liebe der Kunst aber scheint das geringste Anteil an der Achtung dieses Gemäldes gehabt zu haben. Statuen waren etwas Verächtliches, weil sie Belohnungen der Spione unter diesem Kaiser waren. Die Statue des Germanicus, welche ehemals in der Villa Montalto, jetzt Negroni, war und jetzt in dem Garten zu Versailles steht, verdient als eine schöne Arbeit von dieser Zeit angeführt zu werden: der Künstler derselben ist **Kleomenes**, ein Athenienser. Der Kopf des Germanicus ist einer von den schönsten kaiserlichen Köpfen im Campidoglio. Ehemals fand sich in Spanien eine Base von einer Statue, welche dem Germanicus von dem Aedilis Lucius Turpilius gesetzt war.

Caligula, auf dessen Befehl die Statuen berühmter Männer, die Augustus im Campo Marzo setzen ließ, niedergerissen und zerschlagen wurden, der von den schönsten Statuen der Götter die Köpfe abreißen und an deren Stelle sein Bildnis setzen ließ, ja, der den Homer vertilgen und vernichten wollte, kann nicht als ein Beförderer der Künste angesehen werden.

Was Claudius für ein Kenner gewesen, zeigen die Köpfe des Augustus, welche er anstatt der ausgeschnittenen Köpfe Alexanders des Großen in zwei Gemälde setzen ließ. Er suchte ein Beschützer der Gelehrten zu heißen und erweiterte in dieser Absicht das Museum oder die Wohnung der Gelehrten zu Alexandria. Seine Ehrbegierde bestand in dem Ruhme, ein anderer Cadmus zu heißen, durch Erfindung neuer Buchstaben, und er brachte das umgekehrte F in Gebrauch. Das schöne Brustbild dieses Kaisers, welches *alle Fratocchie* gefunden wurde, kam durch den Kardinal **Girolamo Colonna** nach Spanien. Als Madrid von der österreichischen Partei eingenommen wurde, suchte Lord **Galloway** dasselbe, und er erfuhr, daß es im Escorial war, wo es als das größte Gewicht der Kirchenuhr angehängt gefunden wurde: er führte es also mit sich nach England.

Nero

Nero bezeugte gegen alles, was die schönen Künste angeht, eine ausgelassene Begierde; allein er war wie der Geiz, welcher nur zu sammeln,

nicht hervorzubringen sucht, und von seinem übeln Geschmacke kann eine Statue Alexanders des Großen, von der Hand des Lysippus zeugen, welche er vergolden ließ: von derselben wurde das Gold wiederum abgenommen, weil sie viel dadurch verloren hatte. Es gehören auch seine gereimten Verse hierher. Es scheint, daß die guten Künstler immer seltener geworden, weil Nero den **Zenodorus** aus Gallien, wo er eine Statue des Mercurius gemacht hatte, nach Rom kommen ließ, seine kolossalische Statue in Erz zu arbeiten. In Griechenland waren die Umstände für die Künste wenig vorteilhaft: denn obgleich Nero die Griechen, soviel ihm möglich war, ihre vorige Freiheit suchte genießen zu lassen, so wütete er gleichwohl wider die Werke der Kunst und ließ Statuen der Sieger in den großen Spielen umreißen und an unsaubere Orte werfen: bei allem Scheine der Freiheit wurden die besten Werke aus dem Lande geführt: Caligula machte den Anfang und besetzte alle seine Gärten und Lusthäuser mit diesem Raube, unter dem Vorwande, daß das Schönste an dem schönsten Orte sein müsse, und dieses sei Rom. Er nahm unter andern den Thespiern ihren berühmten Cupido von Praxiteles, welchen ihnen Claudius wiedergab und Nero von neuem nahm, und wollte den olympischen Jupiter des Phidias nach Rom bringen lassen, welches aber der Baumeister **Memmius Regulus**, ohne die Statue zu zerbrechen, sich nicht getraute.

Nero war vollends unersättlich und sandte in dieser Absicht den Acratus, einen frevelhaften Freigelassenen, und einen Halbgelehrten, den Secundus Carinas, nach Griechenland, welche alles, was ihnen gefiel, für den Kaiser aussuchten. Aus dem Tempel des Apollo zu Delphos allein wurden fünfhundert Statuen von Erz genommen, und schon vorher waren viele Statuen aus demselben weggeführt. Es ist glaublich, daß Apollo im Belvedere und der sogenannte Fechter von **Agasias aus Ephesus** in der Villa Borghese mit unter diesen Statuen gewesen. Denn sie sind beide zu **Antium**, jetzt **Nettuno** genannt, entdeckt, und dieses war der Ort, wo Nero geboren war, und auf dessen Auszierung er sehr viel wendete: man sieht noch jetzt daselbst weitläufige Trümmer längs dem Meere hin. Es war unter andern ein Porticus, welchen ein Maler, der ein Freigelassener des Kaisers war, mit Figuren von Fechtern in allen möglichen Stellungen bemalt hatte.

Die Statue des Apollo

Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur ebenso viel von der Materie dazu genommen, als nötig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. Dieser Apollo übertrifft alle andern Bilder desselben so weit, als der Apollo des Homerus den, welchen die folgenden Dichter malen. Über die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten und versuche ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt. Er hat den Python, wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erlegt. Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus: Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmut, welchen er in sich zieht, bläht sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit, wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen. In allen uns übrigen Bildern des Vaters der Götter, welche die Kunst verehrt, nähert er sich nicht der Größe, in welcher er sich dem Verstande des göttlichen Dichters offenbarte, wie hier in dem Gesichte des Sohnes, und die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter treten hier wie bei der Pandora in Gemeinschaft zusammen. Eine Stirn des Jupiter, die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären:

Augen der Königin der Göttinnen mit Großheit gewölbt und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflößt. Sein weiches Haar spielt, wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt: es scheint gesalbt mit dem Öl der Götter und von den Grazien mit holder Pracht auf seinem Scheitel gebunden. Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben wie diejenige, die ich wie vom Geiste der Weissagung aufgeschwellt sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die lycischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalion Schönheit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben. Die Kunst selbst müßte mir raten und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen. Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten. Der Begriff eines **Apollo auf der Jagd**, welchen Herr **Spence** in dieser Statue finden will, reimt sich nicht mit dem Ausdrucke des Gesichts.

Der borghesische Fechter

Der borghesische sogenannte Fechter, welcher, wie ich angezeigt habe, mit dem Apollo an einem Orte gefunden worden, scheint nach der Form der Buchstaben die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom zu sein, auf welchen sich der Meister derselben angegeben hat. Wir haben keine Nachricht von **Agasias**, dem Meister derselben, aber dessen Werk verkündigt seine Verdienste. So wie im Apollo und im **Torso** ein hohes Ideal allein, und im Laokoon die Natur mit dem Ideal und mit dem Ausdrucke erhöht und verschönert worden, so ist in dieser Statue eine Sammlung der Schönheiten der Natur in vollkommenen Jahren, ohne Zusatz der Einbildung. Jene Figuren sind wie ein erhabenes Heldengedicht von der Wahrscheinlichkeit über die Wahrheit hinaus, bis

zum Wunderbaren geführt: diese aber ist wie die Geschichte, in welcher die Wahrheit, aber in den ausgesuchtesten Gedanken und Worten, vorgetragen wird. Das Gesicht zeigt augenscheinlich, daß dessen Bildung nach der Wahrheit der Natur genommen ist: denn es stellt einen Menschen vor, welcher nicht mehr in der Blüte seiner Jahre steht, sondern das männliche Alter erreicht hat, und es entdecken sich in demselben die Spuren von einem Leben, welches beständig beschäftigt gewesen und durch Arbeit abgehärtet worden¹⁹¹.

Weitere Werke

Alle anderen Statuen, welche Nero aus Griechenland führen ließ, dienten dessen sogenannten goldenen Palast auszuzieren. In dem großen Brande von Rom, vor Aufführung dieses Gebäudes, in welchem von vierzehn Vierteln der Stadt nur vier unbeschädigt blieben, gingen zugleich unendlich viel Werke der Kunst zugrunde; und da sich sehr viele Spuren von alten Ergänzungen finden, so könnten viele von den beschädigten und verstümmelten Werken damals gelitten haben. An dem berühmten **Torso** im Belvedere sieht man das Gesäß hinten rauh behauen, wie bei Ergänzungen geschehen muß, und auch die Eisen, den angesetzten Teil an das Alte zu befestigen. Es ist besonders, daß unter dem Nero zuerst auf Leinwand gemalt worden, bei Gelegenheit seiner Figur von 120 Fuß hoch, und daß dieser Prinz, welcher närrisch verliebt war in alles, was Griechisch hieß, seinen Palast durch einen römischen Künstler **Amulius** ausmalen ließ.

Von dem Stile der Künstler, die unter diesem Kaiser geblüht haben, können wir aus ihren Werken nicht urteilen: denn es sind wenige oder gar keine übrig. Die wahren Köpfe des Nero sind sehr selten, und an dem im Campidoglio ist nur das Unterteil des Gesichts alt: in dem erhabenen Kinn hat man geglaubt, das Bild desselben zu finden, und aus diesem Grunde ist der obere und größte Teil des Kopfs ergänzt worden. Die vermeinte sitzende Agrippina daselbst kommt einer ähnlichen und berühmten Figur derselben in der Villa Farnese nicht bei; eine dritte von solchen Statuen ist in der Villa Albani. Ein ähnlicher Stand ist der Grund zur Benennung der Figur mit zusammengeschlagenen Händen auf einem geschnittenen

Steine: denn in **Poussins** Zeichnung desselben in groß, in der Bibliothek Albani, finde ich keine Ähnlichkeit mit der Agrippina. Der Verfall der Kunst muß damals sehr merklich gewesen sein, weil Plinius berichtet, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden, in Erz zu gießen, sowie sich jetzt in Rom die Kunst, Buchstaben zu gießen, in gewissem Maße verloren hat, und er beruft sich auf die kolossalische Statue dieses Kaisers von oben erwähntem **Zenodorus**, dem es bei aller seiner Kunst in dieser Arbeit nicht [hat] gelingen wollen. Es ist aber hieraus, wie **Donati** und **Nardini** wollen, nicht zu schließen, daß diese Statue von Marmor gewesen. In den vitellischen Unruhen verteidigte sich Julius Sabinus im Kapitol durch Statuen, mit welchen er sich verschanzte. Es macht jemand, welcher Gelegenheit gehabt, die alten Münzen zu vergleichen, die Anmerkung, daß die Köpfe der Kaiser auf griechischen Münzen den Köpfen derselben auf römischen Münzen nicht zu vergleichen sind, welches wahrscheinlich macht, daß, was von guten griechischen Künstlern gewesen, nach Rom gegangen. Ich entsinne mich, unter andern die seltene griechische Münze mit Köpfen des Claudius und der Pompeja gesehen zu haben, welche ein fast barbarisches Gepräge hat.

Vespasianus, Titus, Domitianus

Nach so schändlichen Menschen, die den Thron besessen hatten, kam endlich Vespasianus, dessen Regierung bei aller seiner Sparsamkeit für die Künste vorteilhafter gewesen zu sein scheint als die ungeheure Verschwendung vor ihm. Er war nicht allein der erste, welcher den Lehrern der römischen und griechischen Beredsamkeit ein ansehnliches Gehalt ausmachte, sondern er zog Dichter und Künstler durch Belohnungen zu sich. In dem von ihm erbauten Tempel des Friedens wurden die Gemälde der berühmtesten Künstler aller Zeiten aufgehängt, und hier war, wie man jetzt reden würde, die größte öffentliche Galerie von Gemälden: es scheint aber, daß dieselben nicht in dem Tempel selbst, sondern über demselben in den oberen Sälen gewesen, zu welchen man durch eine Wendeltreppe geht, welche sich noch jetzt erhalten hat. Es waren auch in Griechenland Tempel, welche **Pinacothecae**, das ist Galerien der Gemälde waren. An

dem Titus, seinem Mitregenten und Nachfolger, fanden die Künste gleichfalls einen großen Freund und Verehrer. Dessen kolossalischer schöner Kopf befindet sich in der Villa Albani. Zwei römische Maler, **Cornelius Pinus** und **Accius Priscus**, waren unter dem Vespasianus berühmt, die den Tempel der Ehre und der Tugend ausmalten.

Mit Griechenland kam es endlich unter dem Vespasianus so weit, daß es zu einer römischen Provinz erklärt wurde, und die Athenienser verloren sogar ihr kleines, bisher erhaltenes Vorrecht, Münzen ohne Bildnis des Kaisers schlagen zu dürfen. Unter dem Domitianus scheinen die Griechen gnädiger angesehen worden zu sein: denn da sich unter dem Vespasianus und Titus keine Münzen von Korinth finden, so ist hingegen von dieser Stadt unter dem Domitianus eine große Anzahl auch von der größeren Form übrig. Es ist merkwürdig, was Plutarchus berichtet, daß die Säulen vom pentelischen Marmor, welche Domitianus für den römischen Tempel des olympischen Jupiter zu Athen arbeiten lassen, da diese nach Rom gebracht und überarbeitet oder poliert worden, ihre schöne Form verloren.

Von Werken der Kunst unter diesem Kaiser hat sich noch der größte Teil des Portals von dem Tempel der Pallas erhalten: die zum Teil über ihre Hälfte erhabene Figuren der Frieze sind nach Santes Bartoli Zeichnung gestochen. Die Pallas, ebenfalls erhaben gearbeitet, welche in der Mitte über dem Gebälke der Säulen steht, verliert durch die Nähe, in welcher man sie jetzt sieht, da das Pflaster bis an die Hälfte der Säulen erhöht ist, und sie sieht gegen die gehäuften Zieraten des Gebälks nur wie entworfen aus. Im Campidoglio ist ein schöner Kopf von Domitianus, was aber **Montfaucon** von dessen Statue im Palaste Giustiniani sagt, ist falsch: er behauptet, es habe dieselbe nicht den geringsten Schaden gelitten, und es sei die einzige von den Statuen dieses Kaisers, die der Rache des römischen Rats, welcher alle Bildnisse desselben zu vertilgen beschlossen, entgangen sei. Es scheint, man halte die Giustinianische Statue für diejenige, welche auf Bitten dessen Gemahlin ihr zugestanden worden: diese aber war von Erz und stand noch auf dem Kapitol zu Procopius Zeiten, und jene ist von Marmor. Hiernach ist es falsch, daß diese nicht gelitten: denn sie ist unter der Brust entzwei gebrochen gewesen, und die

Arme sind neu; es ist auch zweifelhaft, ob der Kopf zur Statue gehört. **Montfaucon** hat Lust, etwas zu reden über die Figuren auf dem Harnische derselben, allein aus dem unrichtigen Kupfer, welches er vor Augen hatte, konnte er nichts Sicheres beibringen. Dasjenige, was **Maffei** für eine Sirene hält mit einem Fischechwanz, und was jenem anders scheint, ist dergleichen; aber man hätte sie eine Nereide nennen sollen; denn die Sirenen haben Vögelfüße. Die mittelste Figur, welche mit einer in die Höhe gehobenen Hand vorgestellt ist, hält mit beiden Händen vor dem Unterleibe Früchte. Aus dem Tiere, auf welchem ein Kind reitet, weiß der Erklärer nicht, was er machen soll; auf dem Kupfer ist ein Ochse: wenn man sich die Mühe nimmt, die Statue in der Nähe zu betrachten, so findet man, daß es die Liebe ist, welche auf einem Löwen reitet.

Im Frühlinge des Jahres 1758 wurde eine ungezweifelte Statue des Domitianus gefunden, an einem Orte, welcher **alla Colonna** heißt und zwischen Frascati und Palestrina liegt und eben da, wo kurz zuvor eine Venus entdeckt wurde. Der Leib bis auf die Knie und ohne Arme hatte nicht tief unter der Erde gelegen und war daher sehr zerfressen, und man sah an demselben offenbare Zeichen verübter Gewaltthaten, Hiebe im Kreuze und tiefe Stöße, woraus zu mutmaßen ist, daß auch diese Statue in der Wut wider das Andenken des Domitianus umgeworfen und zerschlagen worden: denn es wurde sogar dessen Name, wo sich derselbe auf Inschriften befand, ausgehauen und vertilgt. Der abgelöste Kopf wurde viel tiefer gefunden, und er hat daher weniger gelitten. Die Statue ist unbekleidet und von großer Schönheit. Um den Kopf ging eine Krone von Erz, von welcher man die Stifte sieht, an welchen sie befestigt war. Der Herr Kardinal **Alexander Albani** hat dieselbe ergänzen lassen, und sie steht nebst andern kaiserlichen Statuen unter dem größern Portico des Palastes in dessen Villa. Der seltene Kopf des Nerva im Campidoglio ist nicht neu und von **Algardi** gearbeitet, wie der Erklärer dieses Musei vorgibt; dieser Künstler hat keinen andern Anteil an demselben, als die Spitze der Nase ergänzt zu haben. Der Herr Kardinal **Alexander Albani** erhielt denselben von dem Bruder des letzt verstorbenen Prinzen Pamfili,... in dessen Villa dieses Brustbild stand.

Trajanus und Hadrianus

Unter dem Trajanus bekam Rom und das ganze Reich ein neues Leben, und er fing an, nach so viel Unruhen durch die großen Werke, welche er unternahm, die Künstler aufzumuntern. Die Ehre einer Statue, welche er sich nicht allein, mit Ausschließung anderer, anmaßte, sondern mit wohlverdienten Männern teilte, kann der Kunst sehr förderlich gewesen sein; ja wir finden, daß jungen Leuten von großer Hoffnung Statuen nach ihrem Tode gesetzt wurden. Es scheint, daß eine sitzende senatorische Statue in der Villa Ludovisi von einem **Zeno**, des **Attis Sohn**, aus **Aphrodisium**, gemacht, von dieser Zeit sei, und man könnte glauben, daß sich damals eine Schule der Kunst an besagtem Orte in Karien (wenn man den bekanntesten unter vielen anderen gleichen Namens nimmt), aufgetan, wegen verschiedener Namen aphrodisischer Künstler, welche sich erhalten haben. Ein anderer **Zeno aus Staphis** in Asien, der das Bild seines Sohnes gleichen Namens, in Form einer halbbekleideten Herme, auf dessen Grabmal gesetzt, wie aus der Inschrift derselben aus neunzehn Zeilen erhellt, wird nicht viel später gelebt haben: der fremde Kopf, welcher auf diese Herme gesetzt ist, erlaubt nicht, mit mehr Wahrscheinlichkeit auf die Zeit derselben zu schließen. Dieses Denkmal befindet sich in der Villa Negroni. Wohin ich aber einen **Antiochus von Athen** setzen soll, von welchem eine Pallas von zweimal Lebensgröße in der Villa Ludovisi steht, weiß ich nicht; die Statue ist schlecht und plump, und die Schrift scheint älter als von dieser Zeit. Die beiden Zentauren des Kardinals Furietti, von schwärzlichem, sehr hartem Marmor, welchen man **Bigio** heißt, von **Aristeas** und **Papias**, gleichfalls aus **Aphrodisium**, gearbeitet, sind als Kopien von dem borghesischen Zentaur anzusehen und in der Villa Hadriani gefunden worden. Der Oberleib von einem Zentaur gleicher Größe und aus eben dem Marmor befindet sich in der Villa Altieri, und an demselben ist dieses besonders, daß die Augen und die Zähne von weißem Marmor eingesetzt sind.

Das größte Werk von Trajanus Zeiten ist dessen Säule, welche mitten auf dem Platze stand, den er durch den **Apollodorus von Athen** bauen ließ.

Hat jemand Gelegenheit, die Figuren auf derselben in Gips geformt zu betrachten, so wird er erstaunen über die unendliche Verschiedenheit in soviel tausend Köpfen an derselben. Im sechzehnten Jahrhundert war noch der Kopf übrig von der kolossalischen Statue dieses Kaisers, welche auf der Säule stand: von demselben findet sich weiter keine Nachricht. Der edle venetianische Abt **Farsetti**, welcher mit königlichen Kosten die besten alten Statuen in Rom hat abformen lassen und sich durch eine Malerakademie, welche er zu Venedig stiften wollte, um sein Vaterland verdient zu machen gedachte, hatte auch den Anschlag gemacht, diese ganze Säule von neuem formen zu lassen: man hatte sich schon um neuntausend Scudi verglichen; die Kosten des Gerüstes hatte Herr **Farsetti** getragen.

Die sogenannten **Trophäen** oder Siegeszeichen des Marius auf dem Campidoglio scheinen mit dem Basamente der Säule in einerlei Stil gearbeitet zu sein und sind vermutlich Siegeszeichen des Trajanus. Ein neuer Skribent glaubt, daß dieselben nach der Schlacht bei Actium gesetzt worden sind, aus keinem andern Grunde, als weil er in der wellenförmig ausgefressenen Base derselben eine Vorstellung des Wassers zu finden vermeint. Ich kann nicht umhin, einer sehr seltenen Münze in Gold zu gedenken, welche auf der einen Seite den Kopf der Plotina, des Trajanus Gemahlin, hat, und auf der andern Seite den Kopf der Matidia, des Trajanus Schwester: es wird dieselbe mit mehr als hundert Scudi bezahlt und befindet sich in dem Museo des Collegii St. Ignatii zu Rom.

In Absicht der Baukunst verdient der Bogen des Trajanus zu Ancona mit angeführt zu werden: denn man wird an keinem alten Gebäude so erstaunend große Blöcke Marmor angebracht finden. Das Basament des Bogens bis an den Fuß der Säule ist aus einem einzigen Stücke: in der Länge hält es sechsundzwanzig römische Palme und ein Drittel; die Breite ist von siebzehn und einem halben, und die Höhe von dreizehn Palmen. Die Pfeiler der Brücke des Trajanus über die Donau dienten, nachdem die Brücke abgeworfen war, wie Dion sagt, bloß dazu, die äußerste Stärke der menschlichen Kräfte zu zeigen¹⁹².

Endlich nahm sich Hadrian vor, Griechenland in die ehemalige Freiheit zu setzen, erklärte es für ein freies Land und fing nicht allein an, zu Athen so stark als Perikles, sondern fast an allen berühmten Orten daselbst zu

bauen. Er vollendete den Tempel des olympischen Jupiter zu Athen, nachdem derselbe an siebenhundert Jahre, von Pisistratus an, gelegen hatte, und es wurde ein Werk, welches viele Stadien im Umkreise hatte. In demselben ließ er, wie Pausanias berichtet, unter anderen Statuen von Gold und Elfenbein, eine solche kolossalische Statue des Jupiter setzen. Der Tempel, welchen er zu Cyzikum aufführen ließ, wurde unter die sieben Wunder der Welt gezählt. Eine jede Stadt ließ diesem Kaiser eine Statue in dem Tempel des olympischen Jupiter zu Athen setzen.

Hadrian war nicht allein ein Kenner, sondern auch ein Künstler und hat wirklich mit eigener Hand Statuen gearbeitet. Aber Victor gibt uns ein Lob unverschämter Schmeichler, wenn er sagt, daß er neben dem **Polycletus** und **Euphranor** stehen könne. Er trat den Parthen ein großes Land ab, um, wie es scheint, zugleich zu diesen seinen großen Absichten Ruhe zu haben.

Im sechsten Jahre seiner Regierung trat er seine großen Reisen fast in alle römischen Provinzen an, und es finden sich Münzen von siebzehn Ländern, welche er durchreist ist. Er ging sogar nach Arabien und Ägypten, welches Land er, wie er selbst zu sagen pflegte, völlig ausstudiert hatte, und nachdem er vier Jahre vor seinem Tode nach Rom zurückkam, baute er die erstaunenden Gebäude unweit **Tivoli**, seine Villa, in welcher er die berühmtesten Gegenden und Gebäude von Griechenland vorstellen ließ, auch sogar die Orte, die unter dem Namen Elysäische Felder und deren Eingang bekannt waren. Diese Villa zierte er aus mit Werken der Kunst, die er aus allen Ländern mit sich geführt hatte. Der Umkreis der Trümmer dieser Gebäude ist über zehn italienische Meilen, und es stehen unter andern noch verschiedene runde Tempel, an welchen nur die Vorderseite fehlt. An einem und dem andern Ende dieser Villa waren zwei Theater, aus deren Überbleibsel man sich noch einigen Begriff machen kann. Unter andern Gebäuden sind die sogenannten hundert Kammern berühmt und sehenswert, in welchen die Kaiserliche Garde lag, welches Wohnungen waren, die keine Gemeinschaft eine mit der andern hatten, sondern vermöge eines hölzernen Ganges von außen, welcher durch eine Wache konnte besetzt und geschlossen werden. Es sind zwei Reihen Gewölbe übereinander, welche in dem Winkel, welchen

sie machen, ein rundes Kastell haben, wo man sich das *Corpo di Guardia* vorstellt. In jedem Gewölbe waren, vermöge eines bretternen Bodens, welcher auf hervorspringenden Steinen ruhte, die man noch sieht, zwei Wohnungen, und es findet sich noch in einem derselben der abgekürzte Namen eines Soldaten mit schwarzer Farbe, wie mit einem Finger geschrieben. Die Pracht dieser Gebäude war so verschwenderisch, daß ein großer Teich, in welchem, wie man glaubt, Gefechte zu Schiffe gehalten werden konnten, ganz und gar mit **Giallo antico** ausgefüllt war. In demselben fand sich eine große Menge Köpfe von Marmor und von andern härteren Steinen, von welchen viele mit der Hacke zerschlagen waren; die besten von denselben behielt der Kardinal **Polignac**. Es waren lange Gänge zum Spazieren mit Musaico belegt, von welchen man noch große Stücke sieht: die Böden der Zimmer waren von eben dieser Arbeit, aber von kleineren Steinen zusammengesetzt. Unzählig viele Tische von Musaico, teils in Rom, teils anderwärts, sind alle unter dem Schutte dieser Trümmer gefunden worden; alle Statuen, welche in der Villa Este zu Tivoli standen und jetzt im Campidoglio sind, viele andere Statuen eben daselbst und in andern Palästen und Villen zu Rom, sind von daher geholt, und es wird noch jetzt beständig gegraben und gefunden.

Eins der seltensten Stücke, welche daselbst entdeckt sind, ist eine musaische Arbeit, welche eine Schale voll Wasser vorstellt, auf deren Rand vier Tauben sitzen, von denen die eine trinken will. Es ist dasselbe bisher für das allerschönste Werk in dieser Art geschätzt worden, und es ist vielleicht eben dasselbe Werk, welches sich zu Plinius Zeiten zu Pergamus befand und von **Sosus** gemacht war, von da es Hadrian wird weggenommen haben: der Kardinal **Furietti**, dessen Besitzer, hat diese Seltenheit besonders beschrieben. Es wurde mitten in dem Boden eines Zimmers eingesetzt gefunden, welcher ebenfalls völlig von der allerfeinsten Arbeit in dieser Art war. Von den Binden mit Laubwerk, welche ins Gevierte auf demselben umherliefen, hat der Herr Kardinal **Alexander Albani** ein Stück von einem Palm breit und von vier Palmen lang, in einem Tischblatte von orientalischem Alabaster einfassen lassen, und von demselben erhielt Seine Königliche Hoheit der Kurprinz von Sachsen ein ähnliches Tischblatt mit einer noch längern von diesen

Binden, von eben der Breite und von eben der Arbeit. Das vorzüglichste Werk nächst jenem ist nach meiner Ansicht die Sirene Parthenope, auf dem Palatino zu Rom gefunden, welche sich jetzt in der Königlichen Farnesischen Galerie zu Capo di Monte bei Neapel befindet: von diesem Stücke hat gedachter Skribent keine Nachricht gehabt. In der Feinheit der Arbeit aber wird dieses sowohl als jenes übertroffen von einem schätzbaren Werke, welches in der verschütteten Stadt Pompeji den 28. April dieses 1763. Jahres entdeckt worden. Es ward dasselbe in der Mitte des Fußbodens eines Zimmers gefunden und deutet auf die Pracht der Alten und des ehemaligen Gebäudes, in dem es gestanden hat, ist zwei römische Palme hoch und stellt vier Figuren vor, welche komische Masken vor dem Gesichte haben und auf Instrumenten spielen. Die erste Figur zur rechten Hand spielt das, was man in Italien den Tamburino nennt; die andere schlägt die Crotali oder kleine Becken aneinander, und diese beiden sind männliche Figuren. Die dritte ist weiblich, ins Profil gekehrt und bläst zwei Flöten; die vierte ist ein Kind, welches die Schalmey bläst. Die kleinen Steinchen zum Grunde dieses Gemäldes sind der Größe eines ganz zu oberst abgestutzten Federkiels und vermindern sich in den Figuren, bis sie dem bloßen Auge nicht mehr kenntlich sind; es sind sogar die behaarten Augenbrauen an den Masken ausgedrückt. Den Wert dieser unnachahmlichen Arbeit erhöht der Name des Künstlers mit schwarzen Buchstaben:

Διοσκουρίδης Σαμῖος ἐποίησε.

[Dioskorides von Samos hat geschaffen.]

Wäre es möglich gewesen, die Kunst zu ihrer vormaligen Herrlichkeit zu erheben, so war Hadrian der Mann, dem es hierzu weder an Kenntnis, noch an Bemühung fehlte: aber der Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen, und die Quelle zum erhabenen Denken und zum wahren Ruhme war verschwunden. Es kann auch als eine Ursache der aufgeklärten Aberglauben und die christliche Lehre angegeben werden, welche sich eigentlich unter diesem Kaiser anfang auszubreiten. Die Gelehrsamkeit, welcher Hadrian aufhelfen wollte, verlor sich in unnützen Kleinigkeiten,

und die Beredsamkeit, welche durch bezahlte Redner gelehrt wurde, war meistens Sophisterei: dieser Kaiser selbst wollte den Homer unterdrücken und an dessen Statt den **Antimachus** emporbringen und einführen. Außer dem Lucianus ist der Stil der griechischen Skribenten dieser Zeit theils ungleich, theils gesucht und gekünstelt, und wird dadurch dunkel, wovon Aristides ein Beispiel sein kann. Die Athenienser waren bei allen verliehenen Freiheiten in Umständen, daß sie einige Inseln, welche sie bisher behauptet hatten, verkaufen wollten.

Die Kunst konnte sich ebenso wenig wie die Wissenschaften erheben, und der Stil der Künstler dieser Zeit ist von dem alten merklich verschieden, wie man selbst damals, nach einigen oben angeführten Anzeigen der Skribenten dieser Zeit, eingesehen hat. Die Hilfe, welche Hadrian der Kunst gab, war wie die Speisen, welche die Ärzte den Kranken verordnen, die sie nicht sterben lassen, aber ihnen auch keine Nahrung geben.

Eins der größten Werke der Bildhauerei, welche dieser Kaiser [hat] machen lassen, würde dessen Statue auf einem Wagen mit vier Pferden gewesen sein, welche auf der Spitze seines Grabmals, jetzt Castel St. Angelo, soll gestanden haben, und wenn dem Skribenten, der es berichtet, zu glauben ist, so groß war, daß ein starker Mann zu den Löchern, welche die Augen an den Pferden machten, hineinkriechen konnte: man gibt sogar vor, dieses Werk sei aus einem einzigen Blocke Marmor gearbeitet gewesen. Es scheint aber eine griechische Lüge aus der Zeit des Skribenten, welche zu gleichem Paare geht mit dem Kopfe einer Statue der Juno zu Konstantinopel, welchen kaum vier Gespanne Ochsen ziehen können.

Der Antinous im Belvedere

Der ohne Grund sogenannte Antinous im Belvedere wird insgemein als das schönste Denkmal der Kunst unter dem Hadrian angegeben, aus dem Irrthum, daß es die Statue seines Lieblings sei; es stellt dieselbe vielmehr einen Meleager oder einen andern jungen Helden vor. Sie wird unter die Statuen der ersten Klasse gesetzt, wie sie es verdient, mehr wegen der Schönheit einzelner Theile, als wegen der Vollkommenheit des Ganzen: denn die Beine und Füße nebst dem Unterleibe sind weit geringer in der

Form und in der Arbeit als das übrige der Figur. Der Kopf ist unstreitig einer der schönsten jugendlichen Köpfe aus dem Altertume. In dem Gesichte des Apollo herrscht die Majestät und der Stolz; hier aber ist ein Bild der Grazie holder Jugend und der Schönheit blühender Jahre, mit gefälliger Unschuld und sanfter Reizung gesellt, ohne Andeutung irgendeiner Leidenschaft, welche die Übereinstimmung der Teile und die jugendliche Stille der Seele, die sich hier bildet, stören könnte. In dieser Ruhe, und gleichsam in dem Genusse seiner selbst, mit gesammelten und von allen äußeren Vorwürfen zurückgerufenen Sinnen, ist der ganze Stand dieser edlen Figur gesetzt. Das Auge, welches, wie an der Göttin der Liebe, aber ohne Begierde, mäßig gewölbt ist, redet mit einnehmender Unschuld; der völlige Mund im kleinen Umfange häuft Regungen, ohne sie zu fühlen zu scheinen; die mit lieblicher Fülle genährten Wangen beschreiben, mit der gewölbten Rundung des sanft erhobenen Kinnes, den völligen und edlen Umriß des Hauptes dieses edlen Jünglings. In der Stirn zeigt sich aber schon mehr als der Jüngling; sie kündigt den Held an in der erhabenen Pracht, mit welcher sie anwächst, wie die Stirn des Herkules. Die Brust ist mächtig erhaben, und die Schultern, Seiten und Hüften sind wunderbar schön. Aber die Beine haben nicht die schöne Form, die ein solcher Körper erfordert; die Füße sind grob gearbeitet, und der Nabel ist kaum angedeutet: bei dem allen ist der Stil verschieden von dem zu Hadrians Zeiten. Die schönsten Werke von Hadrians Zeiten sind das erhaben gearbeitete Brustbild des Antinous, welches ehemals dessen Figur, in mehr als Lebensgröße, war, in der Villa Albani, und dessen Brustbild, welches ehemals in der Sammlung der Königin Christine von Schweden war und jetzt zu St. Ildefonse in Spanien steht. Der Kopf derselben in der Villa **Monte Dragon** oberhalb Frascati, ist dreimal so groß als die Natur und hat eingesetzte Augen. Eine kleine Statue zu Pferde, ein paar Fuß hoch, wie man vorgibt, von Hadrian, in der Villa Mattei, verdiente kaum erwähnt zu werden, geschweige denn mit Gelegenheit zu einer heftigen Schrift zu geben, zumal jemandem, der diese Figur selbst nicht sehen konnte, da er schrieb: es ist dieselbe außerdem diesem Kaiser im geringsten nicht ähnlich. Der schönste Kopf dieses Kaisers in Stein geschnitten ist ein **Cameo** in dem Kabinette des Prinzen von Oranien, dessen voriger Besitzer der Graf **von Thoms** in Holland war: dieser Stein

befand sich in dem Königlichen Farnesischen Museo zu **Capodi Monte** in Neapel und kam in gedachten Besitzers Hände; wie und auf was Art, überlasse ich dem Leser zu mutmaßen.

Ich finde hier noch anzumerken, daß die großen kaiserlichen Medaillons in Erz, welche echt sind, allererst unter dem Hadrian anfangen. Dieses vorausgesetzt, sind alle diejenigen, welche sich in dem kaiserlichen Museo zu Wien befinden, für unterschoben zu erklären. Einer der schönsten daselbst von gedachtem Kaiser ist inwendig hohl, und ein Mauleseltreiber bei Rom hatte dieses seltene Stück viele Jahre, anstatt einer Schelle, an seinem Tiere hängen.

Die Antoniner

Die Antoniner schätzten die Künste, und Marcus Aurelius verstand die Zeichnung, in welcher ihn **Diognetus**, ein weiser Mann, unterrichtete; dieser war zugleich sein Lehrer in der Weltweisheit; aber die guten Künstler fingen an selten zu werden, und die vormalige allgemeine Achtung für dieselben verlor sich, wie man aus den Begriffen dieser Zeit schließen kann. Die Sophisten, welche jetzt gleichsam auf den Thron erhoben wurden, und denen die Antoniner öffentliche Lehrstühle bauen und ein großes Gehalt auf ihre Lunge und Stimmen zahlen ließen, Menschen ohne eigene Vernunft und Geschmack, schrien wider alles, was nicht gelehrt war, und ein geschickter Künstler war in ihren Augen wie ein Handwerker. Ihr Urteil von der Kunst war dasjenige, welches Lucianus der Gelehrsamkeit in seinem Traume in den Mund legt, ja es wurde an jungen Leuten als eine Niederträchtigkeit ausgelegt, nur zu wünschen, ein **Phidias** zu werden. Daher es fast zu verwundern ist, daß Arrianus, ein Skribent dieser Zeit, es für ein Unglück hält, den Jupiter des Phidias nicht gesehen zu haben¹⁹³.

Die Zeit der Antoniner ist in der Kunst, wie die scheinbare Besserung gefährlicher Kranker kurz vor ihrem Ende, in welchen das Leben bis auf einen dünnen Faden des Hauchs gebracht, dem Lichte einer Lampe ähnlich ist, welches, ehe es gänzlich verlöscht, alle Nahrung sammelt, in eine helle Flamme auffährt und plötzlich verlöscht. Es lebten noch die Künstler, welche sich unter dem Hadrian gebildet hatten, und die großen

Werke, noch mehr aber der übrige gute Geschmack und die Einsicht besagter Kaiser und ihres Hofes gaben ihnen Gelegenheit, sich zu zeigen; aber nach ihrer Zeit fiel die Kunst mit einem Male. Antoninus Pius baute seine prächtige Villa bei **Lavinium**, deren Trümmer von ihrer Größe zeugen¹⁹⁴. Von der Pracht derselben gibt ein silberner Hahn einen Beweis, aus welchem das Wasser in den Bädern dieser Villa lief; es wurde derselbe vor etwa vierzig Jahren an gedachtem Orte ausgegraben und hielt dreißig bis vierzig Pfund an Gewicht, mit der Inschrift: FAVSTINAE NOSTRAE. In den Bädern des Claudius lief auch das Wasser in silbernen Röhren. In den Trümmern jener Villa wurde die schöne Thetis des Herrn Kardinal **Alexander Albani** im Jahre 1714 entdeckt, aber ohne Kopf: es ist dieselbe bis auf die Schenkel unbekleidet und hält ein Ruder, welches auf einem Meertiere ruht: die Base, nebst dem einen Fuße auf derselben, hat sich erhalten, und an derselben sieht man ein **Rostrum** eines Schiffes. Diese Statue aber ist vermutlich aus einer höhern Zeit der Kunst, sowie es zwei unbekleidete Statuen mit Köpfen des Lucius Verus in der Villa Mattei und Farnese scheinen, unter welchen diese eine der vollkommensten männlichen Figuren aus dem Altertume ist. Marcus Aurelius ließ auf dem **Foro Trajani** allen tapfern Männern, die in dem deutschen Kriege geblieben waren, Statuen aufrichten.

Eins der schönsten Werke dieser Zeit ist ein kolossalischer Kopf von Marmor, wie es scheint der jüngern Faustina; ich sage, wie es scheint: denn die Ähnlichkeit, sonderlich jugendlicher und weiblicher Köpfe, wird etwas unkenntlich in kolossalischen Köpfen; von dem Kinne an bis an die Haare auf der Stirn hält derselbe zwei Spannen. Dieser Kopf war, wie man sieht, nach der von mir angezeigten Art, in dessen Statue eingefügt. Es muß dieselbe von Erz oder von Marmor gewesen sein: denn einer von den Füßen, welcher sich erhalten hat, war ebenfalls eingefügt, so daß die äußern Teile von Marmor waren; auch von den Armen sind Stücke übrig. Dieser schöne Kopf, welcher nicht im geringsten gelitten hat, wurde zu **Porcigliano**, unweit von Ostia, wie man glaubt, in den Trümmern der Villa des Plinius, **Laurentum** genannt, entdeckt. An eben dem Orte fanden sich verschiedene sehr schöne modellierte Figuren von gebrannter Erde; unter andern ein Sturz einer Venus und eine bekleidete Figur von etwa drei

Palmen hoch, desgleichen zwei Füße mit angelegten Sohlen, die dem Fuße von gedachter Statue vollkommen ähnlich sind und vermutlich die Modelle zu jenen waren: diese Stücke befinden sich zu Rom in dem Hause des Barons **del Nero**, eines florentinischen Patritius.

Man sieht, daß man damals anfang, sich mehr als vorher auf Porträts zu legen und Köpfe anstatt Figuren zu machen, welches durch wiederholte Befehle des Rats zu Rom, daß jedermann dieses oder jenes Kaisers Bildnis im Hause haben sollte, befördert wurde. Es finden sich einige etwa von dieser Zeit, welche Wunder der Kunst in Absicht der Ausarbeitung können genannt werden. Drei außerordentlich schöne Brustbilder des Lucius Verus und ebenso viel von Marcus Aurelius, sonderlich aber eins von jeden, größer als die Natur, in der Villa Borghese, wurden vor dreißig Jahren, mit großen Ziegeln bedeckt, vier Milien von Rom, auf der Straße nach Florenz, an einem Orte, welcher **Acqua Traversa** heißt, gefunden.

Die Statue des Marcus Aurelius zu Pferde ist zu bekannt, als daß ich viel davon rede. Lächerlich ist, was man unter dem Kupfer einer Figur zu Pferde in der Galerie des Grafen Pembroke zu **Wilton** in England gesetzt hat: „Die erste Statue des Marcus Aurelius zu Pferde, welche verursachte, daß der Meister derselben gebraucht wurde, die große Statue dieses Kaisers, an welcher das Pferd von dem unsrigen verschieden ist, zu machen“. Die Unterschrift eines halb bekleideten Hermes eben daselbst ist wegen ähnlicher Unverschämtheiten des Vorgebens zu merken: „Einer von den Gefangenen, welche die Architrave an dem Tore des Palastes von dem Vizekönig in Ägypten trugen, nachdem Kambyses dieses Reich erobert hatte“. Die Statue des Marcus Aurelius zu Pferde stand auf dem Platze vor der Kirche von St. Johann Lateran, weil in dieser Gegend das Haus war, wo dieser Kaiser geboren war; die Figur des Kaisers aber muß in der mittlern Zeit verschüttet gelegen haben. Denn in dem Leben des berühmten **Cola von Rienzo** wird nur von dem Pferde allein geredet, und man nannte es das Pferd des Constantin. Bei Gelegenheit eines großen Festes, zur Zeit, da die Päpste ihren Sitz zu Avignon hatten, lief für das Volk aus dem Kopfe des Pferdes, und zwar aus dem rechten Nasenloche, roter

Wein und aus dem linken Wasser: in Rom war damals kein anderes Wasser als aus der Tiber, da die Wasserleitungen eingegangen waren, und an entlegenen Orten von dem Flusse wurde es verkauft, wie jetzt auf den Gassen zu Paris¹⁹⁵.

Die Statue des Rhetors Aristides in der Vatikanischen Bibliothek ist aus der Zeit, von welcher wir reden, und unter den sitzenden bekleideten Figuren nicht die schlechteste. Nach der Beschreibung einer bewaffneten Venus, welche der berühmte Redner **Herodes**, mit dem Zunamen **Atticus**, hat machen lassen, die nicht das Süße und Verliebte, sondern etwas Männliches und eine Freude, wie nach erhaltenem Siege, zeigte, kann man schließen, daß sich die Kenntnis des Schönen und des Stils der Alten nicht gänzlich aus der Welt verloren gehabt. Ebenso fanden sich noch Kenner der edlen Einfalt und der ungeschminkten Natur in der Schreibart und Beredsamkeit, und Plinius, welcher uns berichtet, daß diejenigen Stellen in seiner Lobrede, die ihm am wenigsten Mühe gekostet, bei einigen mehr, als die ausstudierten, Beifall gefunden, faßte daher Hoffnung zur Wiederherstellung des guten Geschmacks. Aber nichtsdestoweniger blieb er selbst bei dem gekünstelten Stil, welchen in seiner Rede die Wahrheit und das Lob eines würdigen Mannes gefällig macht. Vorher gedachter Herodes ließ einigen von seinen Freigelassenen, die er liebte, Statuen setzen. Von den großen Denkmalen, die dieser Mann in Rom sowohl als zu Athen und in andern griechischen Städten hat bauen lassen, sind noch zwei Säulen seines Grabmals übrig, von einer Art Marmor, den man **Cipolino** nennt, von drei Palmen im Durchmesser. Die Inschrift auf denselben hat dieselben berühmt gemacht, und **Salmasius** hat sie erklärt. Ein französischer Skribent¹⁹⁶ muß geträumt haben, welcher uns lehren will, die Inschrift sei nicht in griechischen, sondern in lateinischen Buchstaben abgefaßt. Es wurden diese Säulen im Monate September 1761 von Rom nach Neapel abgeführt und liegen in dem Hofe des Herkulanischen Musei zu Portici. Die Inschriften seiner berühmten Villa Triopäa, welche jetzt in der Villa Borghese stehen, hat Spon bekanntgemacht.

Damals wurden auch denen, die im Circo in den Wettläufen auf Wagen den Preis erhielten, Statuen aufgerichtet, von welchen man sich einen Begriff machen kann aus einigen Stücken musaischer Arbeit im Hause

Massimi mit dem Namen der Personen, noch deutlicher aber von einem solchen Sieger, fast in Lebensgröße, auf einem Wagen mit vier Pferden, in erhobener Arbeit, von einer großen ovalen Begräbnisurne in der Villa Albani, und sonderlich aus einer wirklichen Statue in der Villa Negroni. Aus dieser Figur ist in der Ergänzung derselben ein Gärtner gemacht worden, wegen eines krummen Messers im Gürtel, auf eben die Art, wie an jener Urne, und es ist ihr daher eine Hacke in die Hand gegeben worden. Diese Personen waren mehrtheils vom Pöbel, deren Brust bis an den Unterleib mit einem Gürtel vielmehr umwunden und geschnürt war. Lucius Verus ließ sogar das Bildnis seines Pferdes, Volucris genannt, von Gold im Circo setzen. Bei den Werken, unter dem Marcus Aurelius gemacht, fällt mir mehrtheils dieses Prinzen eigene Schrift ein, in welcher, außer einer gesunden Moral, die Gedanken sowohl als die Schreibart gemein und eines Prinzen, welcher sich mit Schreiben abgibt, nicht würdig genug sind.

Die Zeit nach dem Commodus

Unter und nach dem Commodus, dem Sohne und Nachfolger des Marcus Aurelius, ging die letzte Schule der Kunst, die gleichsam von Hadrian gestiftet war, und die Kunst selbst, so zu reden, zugrunde. Derjenige Künstler, von dessen Hand der wunderschöne Kopf dieses Kaisers in seiner Jugend, im Campidoglio ist, macht der Kunst Ehre; es scheint derselbe etwa um eben die Zeit, in welcher Commodus den Thron bestieg, das ist im neunzehnten Jahre seines Alters, gemacht zu sein; der Kopf aber kann zum Beweise dienen, daß dieser Künstler nicht viel seinesgleichen gehabt: denn alle Köpfe der folgenden Kaiser sind jenem nicht zu vergleichen. Die Münzen dieses Kaisers sind in der Zeichnung sowohl als in der Arbeit unter die schönsten kaiserlichen Münzen zu rechnen: zu einigen derselben sind die Stempel mit so großer Feinheit geschnitten, daß man an der Göttin Roma, die auf einer Rüstung sitzt und dem Commodus eine Kugel überreicht, an den Füßen die kleinen Köpfe von den Tieren, aus deren Fellen man Schuhe trug, ausgeführt sieht. Man kann aber von einer Arbeit im kleinen auf die Ausführung eines Werkes im großen nicht sicher schließen; derjenige, welcher ein kleines Modell

eines Schiffes zu machen weiß, ist dadurch nicht geschickt zum Bau eines Schiffes, welches im tobenden Meer bestehen kann: denn viele Figuren auf Rückseiten der Münzen folgender Kaiser, die nicht übel gezeichnet sind, würden sonst einen irrigen Schluß auf das Allgemeine der Kunst veranlassen. Ein erträglicher Achilles, klein gezeichnet, wird von eben der Hand groß wie die Natur ausgeführt, vielmals als ein Thersites erscheinen. Es ist auch glaublich, wenn auf Münzen des 3. Jahrhunderts die Rückseiten über den Begriff selbiger Zeiten gearbeitet sind, daß man sich alter Stempel bedient habe.

Des Commodus Andenken beschloß der Senat zu Rom zu vertilgen, und dieses ging vornehmlich auf dessen Bildnisse; dieses fand sich an vielen Brustbildern und Köpfen desselben, die der Herr Kardinal **Alexander Albani** entdeckte, da er den Grund zu seinem prächtigen Lusthause zu Nettuno am Meere graben ließ. Von allen Köpfen ist das Gesicht mit dem Meißel abgeschlagen, und man erkennt dieselben nur an einigen anderen Zeichen, so wie man auf einem zerbrochenen Steine den Kopf des Antinous an dem Kinne und Munde erkennt. In der Villa Altieri ist ein Kopf eben dieses jungen Menschen, nach Anzeige des Mundes, welcher nur allein von demselben erhalten war, als ein Antinous ergänzt.

Es ist kein Wunder, daß die Kunst anfang, sich merklich gegen ihren Fall zu neigen, wenn man bedenkt, daß auch die Schulen der Sophisten in Griechenland mit dem Commodus aufhörten. Ja den Griechen wurde sogar ihre eigene Sprache unbekannt: denn es waren wenige unter ihnen, die ihre besten Schriften mit dem wahren Verständnisse derselben lesen konnten, und wir wissen, daß Oppianus in seinen Gedichten durch die Nachahmung des Homer und durch dessen Ausdrücke und Worte, deren er sich bedient, sowie Homer selbst, den Griechen dunkel war. Daher hatten die Griechen Wörterbücher in ihrer eigenen Sprache nötig, und **Phrynichus** suchte die Athenienser zu lehren, wie ihre Voreltern geredet hatten: aber von vielen Worten war keine bestimmte Bedeutung mehr zu geben, und ihre Herleitung wurde durch verlorne Stammwörter auf Mutmaßungen gegründet.

Wie sehr die Kunst nach dem Commodus gefallen, beweisen die öffentlichen Werke, welche Septimius Severus einige Zeit nachher

aufführen ließ. Er folgte dem Commodus ein Jahr nachher in der Regierung, nachdem Pertinax, Didius Julianus, Clodius Albinus und Pescennius Niger in kurzer Zeit regiert hatten und ermordet worden. Die Athenienser ließ Severus sogleich seinen Zorn empfinden wegen einer Beleidigung, welche ihm auf einer Reise nach Syrien zu Athen in voriger Zeit widerfahren war: er nahm der Stadt alle ihre Vorrechte und Freiheiten, die ihr von den vorigen Kaisern erteilt waren. Die erhobenen Arbeiten an seinem Bogen und an einem andern Bogen, welchen die Silberschmiede ihm zu Ehren [hatten] ausführen lassen, sind so schlecht, daß es erstaunend scheint, wie die Kunst in zwölf Jahren, seit dem Tode des Marcus Aurelius, so ganz und gar herunterkommen können. Die erhobene Figur des Fechters Bato in der Villa Pamfili, in Lebensgröße, ist ebenfalls ein Zeugnis hiervon: denn wenn dieses der Fechter dieses Namens ist, welchen Caracalla prächtig [hatte] beerdigen lassen, so wird nicht der schlechteste Bildhauer dazu gebraucht sein. Philostratus gedenkt eines Malers Aristodemus, welcher sich um diese Zeit hervortat: er war ein Schüler eines **Eumelus**.

In Betrachtung gedachter Arbeiten sollte man kaum glauben, daß sich noch ein Künstler gefunden, welcher des Severus Statue von Erz in dem Palaste Barberini [hatte] machen können, ob sie gleich nicht für schön kann gehalten werden. Die vermeinte Statue des Pescennius Niger im Palaste Altieri, welcher sich wider vorgedachter Kaiser aufwarf und von ihm geschlagen wurde, wäre noch weit seltener als jene und als alle dessen Münzen, wenn dieselbe diesen Kaiser vorstellen könnte; der Kopf aber ist dem Septimius Severus ähnlicher. Die einzige Statue des Macrinus, welcher dem Caracalla folgte, befindet sich in dem Weinberge **Borioni**.

Von den Zeiten des Heliogabalus wird eine weibliche Statue in Lebensgröße in der Villa Albani gehalten. Es stellt dieselbe eine betagte Frau vor mit einem so männlichen Gesichte, daß nur die Kleidung das Geschlecht derselben anzeigt: die Haare sind ganz schlecht über den Kopf gekämmt und hinterwärts hinaufgenommen und untergesteckt. In der linken Hand hält dieselbe eine gerollte Schrift, welches an weiblichen Figuren etwas Außerordentliches ist, und man glaubt daher, daß es die Mutter besagten Kaisers sein könne, welche im geheimen Rate erschien,

und welcher zu Ehren ein Senat von Weibern in Rom angeordnet wurde.

Alexander Severus, welcher dem Heliogabalus folgte, ließ die Statuen vieler berühmter Männer von allen Orten zusammenholen und auf dem Foro des Kaisers Trajanus setzen. Von dessen Zeit ist die sitzende Statue des H. Hippolytus in Lebensgröße in der Vatikanischen Bibliothek, welches ohne Zweifel die älteste christliche Figur in Stein ist: denn damals fingen die Christen an, mehr Ansehen als vorher zu gewinnen, und gedachter Kaiser erlaubte ihnen den öffentlichen Gottesdienst an dem Orte, wo jetzt St. Maria in Trastevere ist. Diese Statue ist in Vergleichung mit der Arbeit an dem Bogen des Septimius Severus über den Begriff dieser Zeit: eben dieses gilt von der großen Begräbnisurne des Alexander Severus und der Julia Mammäa, welche liegend in Lebensgröße auf dem Deckel derselben gearbeitet sind. Der Künstler derselben muß einer von denjenigen sein, welche durch Nachahmung der Alten aus dem Verderbnisse ihrer Zeit das Haupt erhoben.

Von einem solchen Künstler ist die Statue des Kaisers Pupienus, welche im Palaste Verospi stand, und vor kurzer Zeit verkauft worden. Es ist dieselbe zehn Palme hoch und ohne alle Beschädigung erhalten bis auf den rechten Arm, welcher bis an den Ellenbogen mangelt: es hat dieselbe sogar die feine lettige Rinde behalten, mit welcher die Werke der Alten unter der Erde überzogen wurden. Mit der linken Hand hält die Figur das **Parazonium** gefaßt, und an dem Stamme, woran das rechte Bein zur Befestigung steht, ist ein großes Horn des Überflusses stehend gearbeitet. Dem ersten Anblicke gibt diese Statue einen Begriff, welcher sich nicht mit ihrer Zeit zu reimen scheint: denn sie zeigt eine Großheit und Pracht der Teile; in der Fülle ihrer Teile aber entdeckt sich nicht das Wissen älterer Künstler; es sind die Hauptfarben da, aber die Mitteltinten fehlen, und die Figur erscheint dadurch schwer und hat für ihre Größe einen zu völligen Umfang. Es irrt also Montfaucon, wenn er vorgibt, daß die Bildhauerkunst um diese Zeit gänzlich verloren gegangen. Die Base von einer Statue Kaisers Gordianus, welche im Palaste Farnese war, ist nicht mehr vorhanden.

Die eigentliche bestimmte Zeit, in welcher der gänzliche Fall der Kunst erfolgte, war vor dem Constantin, zur Zeit der großen Verwirrung durch

die dreißig Tyrannen, welche sich unter dem Gallienus aufwarfen, das ist zu Anfang der letzten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Die Münzverständigen bemerken, daß nach dem Gallienus in Griechenland nicht einmal mehr Münzen geprägt worden; je schlechter aber die Münzen dieser Zeit an Gehalt und Gepräge sind, desto öfter findet sich die Göttin **Moneta** auf denselben; so wie die Ehre ein häufiges Wort in dem Munde einer Person ist, an deren Ehre man zu zweifeln hat. Der Kopf des Gallienus von Erz mit einem Lorbeerkranze, in der Villa Mattei, ist wegen der Seltenheit zu schätzen.

Es findet sich Nachricht von einer Statue der Calpurnia, der Gemahlin des Titus, welcher einer von gedachten Afterkaisern oder Tyrannen war; es wird dieselbe aber so schlecht gewesen sein, daß ein dunkles Wort, dessen Erklärung den Gelehrten viel Mühe macht, keinen merkwürdigen Umstand zur Kunst, wie man hier gesucht hat, enthalten kann.

Wie es hernach unter Constantin dem Großen mit der Kunst ausgesehen, zeigen dessen Statuen, eine unter dem Portale der Kirche zu St. Johann Lateran, zwei andere auf dem Campidoglio, und einige erhobene Arbeiten an dessen Bogen, an welchem alles, was gut ist, von einem Bogen Kaisers Trajanus genommen worden. Es ist also kaum glaublich, daß das alte Gemälde der Göttin Roma im Palaste Barberini zu Constantins Zeiten gemacht worden. Es findet sich Nachricht von andern entdeckten Gemälden, welche Hafen und Aussichten auf das Meer vorstellen, die, nach der Unterschrift derselben, aus dieser Zeit möchten gewesen sein; sie sind aber nicht mehr vorhanden: die Zeichnungen mit Farbe ausgeführt finden sich in der Bibliothek des Herrn Kardinal **Alexander Albani**. Aber die Gemälde in dem einen und ältesten Vatikanischen Virgilio sind nicht zu gut für Constantinus Zeiten, wie jemand meint, welcher, da er geschrieben¹⁹⁷, nicht das frische Gedächtnis davon gehabt, und nach Kupfern des **Bartoli**, welcher alles Mittelmäßige wie von guter Zeit scheinen gemacht, geurteilt hat. Es hat derselbe nicht gewußt, daß man aus einer schriftlichen Nachricht von gleichem Alter in diesem Buche beweisen kann, daß die Abschrift zu Constantinus Zeiten gemacht worden. Von eben der Zeit scheint der alte gemalte Terentius in dieser Bibliothek zu sein, und der berühmte **Peiresc** gedenkt in einem seiner ungedruckten

Briefe in der Bibliothek des Herrn Kardinals **Alexander Albani** einer anderen alten Handschrift des Terentius von den Zeiten Kaisers Constantinus, Constantinus des Großen Sohn, dessen gemalte Figuren von eben dem Stil mit jenen gewesen.

Man erinnere sich, daß, wenn ich von dem Falle der Kunst im Altertum rede, dieses vornehmlich von der Bildhauerei und Malerei zu verstehen ist: denn da diese abnahmen und sich ihrem Untergange näherten, blühte die Baukunst in gewissem Maße, und es wurden Werke in Rom aufgeführt, dergleichen an Größe und Pracht Griechenland in seinen besten Zeiten nicht gesehen, und da es wenige Künstler gab, die eine erträgliche Figur zeichnen konnten, baute Caracalla die erstaunenden Bäder, deren Trümmer selbst noch wunderbar scheinen. Diocletianus führte seine Bäder auf, in welchen er jene noch zu übertreffen suchte, und man muß gestehen, daß dasjenige, was sich von denselben erhalten hat, uns mit Erstaunen erfüllen kann. Die Gebälke der Säulen aber werden unter dem gehäuften Schnitzwerke, wie die Zuschauer in den Schauspielen dieses Kaisers unter einer Überschwemmung von Blumen, welche man auf sie werfen ließ, erstickt. Eine jede Seite von seinem Palaste zu Spalatro in Illyrien ist siebenhundert und fünf englische Fuß lang, nach der neuesten Ausmessung Herrn Adams. Dieses erstaunende Gebäude hatte vier Hauptgassen von fünfunddreißig Fuß Breite, und die Gasse von dem Eingange bis zum Platze in der Mitte ist zweihundertsechszwanzig Fuß lang; die Gasse, welche diese durchschneidet, ist vierhundertvierundzwanzig Fuß lang. Auf beiden Seiten dieser Gassen waren bedeckte Bogen von zwölf Fuß Breite, und einige von denselben sind noch ganz erhalten. Nicht lange vorher sind die großen Paläste und Tempel zu Palmyra aufgeführt, die an Pracht alle übriggebliebenen Gebäude in der Welt übertreffen, an welchen man das Schnitzwerk und die Verzierungen bewundern muß. Es wäre also nicht widersprechend, wie **Nardini** meint, daß die zwei erstaunenden Stücke eines schön geschnitzten Gebälks in dem Garten des Palastes Colonna von einem Tempel der Sonne sein könnten, welchen Kaiser Aurelianus in dieser Gegend gebaut. Dieses zu begreifen, muß man bedenken, daß die Baukunst, welche vornehmlich mit Maß und Regel zu tun hat, in welcher alles nach denselben bestimmt werden

kann, eine angewieseneren Vorschrift, als die Kunst der Zeichnung insbesondere, hat, und also nicht so leicht abweichen noch verfallen konnte. Unterdessen bekennt Platon, daß selbst in Griechenland ein guter Baumeister eine Seltenheit gewesen. Bei dem allen ist fast unbegreiflich, daß an dem Portal des fälschlich sogenannten Tempels der Concordia, welchen Constantin, nach Anzeige einer nicht mehr vorhandenen Inschrift, wieder herstellen lassen, das oberste und verjüngte Ende von zwei Säulen umgekehrt auf die untere Hälfte derselben gesetzt worden.

Constantin der Große suchte nach bestätigtem Frieden im Reiche den Wissenschaften aufzuhelfen, und in Athen, wo die Lehrer der Redekunst ihre Schulen von neuem mit großem Zulaufe öffneten, wurde der Sammelplatz der Studierenden, die aus dem ganzen Reiche dahin gingen. Hätte die Welt durch Ausrottung der Abgötterei nicht eine andere Gestalt bekommen, so sieht man an vier großen Kirchenvätern, dem H. Gregorius Nazianzenus und Nyssenus, dem H. Basilius und Johann Chrysostomus, daß es der griechischen Nation auch nach dem Constantin nicht an außerordentlichen Talenten, auch in Kappadozien, gefehlt. Und da gedachte H. Väter die Beredsamkeit und die Schönheit der Sprache nach einem großen Verfall wiederum in die Höhe gebracht, so daß sie dem Platon und dem Demosthenes zur Seite stehen können und alle heidnischen Skribenten ihrer Zeit gegen sich verdunkeln, so wäre es nicht unmöglich gewesen, daß in der Kunst ein gleiches geschehen könne. Es war aber mit der Kunst so weit gekommen, daß man aus Ungeschicklichkeit und Mangel eigener Kräfte, wenn Statuen oder Köpfe verordnet und hestellt wurden, Figuren alter Meister nahm und dieselben nach dem, was sie vorstellen sollten, zurichtete, so wie alte römische Inschriften auf christlichen Gräbern gebraucht wurden, auf deren Rückseite die christliche Inschrift steht. Flaminio Vacca redet von sieben unbekleideten Statuen, welche zu seiner Zeit gefunden worden und von einer barbarischen Hand überarbeitet worden waren. An einem im Jahre 1757 gefundenen Kopfe unter den Trümmern alter Sachen in der Villa Albani, von welchem nur die Hälfte übrig ist, sieht man zugleich die Hand eines alten und eines barbarischen Meisters: diesem hat es vielleicht nicht gelingen wollen, und er hat seine Arbeit nicht geendigt; das Ohr und der Hals zeugen von dem Stile des alten Künstlers.

Von der Kunst findet sich nach Constantins Zeiten weiter nicht viel Nachricht; es ist hingegen zu vermuten, daß, da man bald nachher in Konstantinopel anfang, die Statuen der Götter zu zerschlagen, die Werke der Kunst in Griechenland ein gleiches Schicksal gehabt haben werden. In Rom wurde, diesen Unfug zu verhindern, ein Aufseher über die Statuen bestellt, welcher *Centurio nitentium rerum* hieß und über Soldaten gesetzt war, die des Nachts umhergehen und Achtung geben müssen, daß keine Statuen verstümmelt und zerschlagen wurden. Denn da die christliche Religion anfang, mächtig zu werden, wurden die heidnischen Tempel ausgeplündert, und die Verschnittenen, welche an der Constantiner Höfe anstatt ihrer Herren regierten, zierten mit dem Marmor der Tempel ihre Paläste aus. Diesem Unfug suchte Kaiser Honorius in Rom zu steuern durch ein Gesetz, in welchem die Opfer untersagt, aber die Tempel selbst zu erhalten befohlen wurden. Berühmten Männern aber wurden noch damals Statuen aufgerichtet, wie dem Stilico und dem Dichter Claudianus unter dem Kaiser Honorius diese Ehre widerfuhr: von jener Statue fand sich vor zweihundert Jahren noch die Base. Zu Konstantinopel haben sich noch zwei Säulen, nach Art der trajanischen in Rom, erhalten, welche unter der Regierung des Arcadius gearbeitet und aufgerichtet worden sind. Die erhobenen Arbeiten an der einen sind nach den Zeichnungen in Kupfer gestochen, welche der venetianische Maler **Bellino**, den Mohammed II. nach Konstantinopel kommen ließ, verfertigt, und es scheint, daß der Künstler die Arbeit an derselben nach seiner Vorstellung verschönert habe. Denn das wenige, was von der andern Säule gezeichnet ist, gibt einen sehr schlechten Begriff und ist unendlich weit von jener Arbeit verschieden.

Athen war, wie Synesius berichtet, etliche sechzig Jahre, nachdem Byzanz der Sitz des römischen Reichs geworden war, aller seiner Herrlichkeit beraubt, und es war nichts Merkwürdiges mehr daselbst, als die Namen von den alten Trümmern. Denn obgleich Kaiser Valerianus, vor dem Constantin, den Atheniensern erlaubt, die Mauern der Stadt, welche seit der Zeit des Sylla einige hundert Jahre umgerissen gelegen, wieder aufzubauen, so konnte die Stadt dennoch den Goten, die unter dem Kaiser Gallienus Griechenland überschwemmt, nicht widerstehen. Sie wurde

geplündert, und Cedrenus berichtet, daß die Goten eine Menge von Büchern zusammengeschleppt, um sie zu verbrennen; da sie aber bedacht, daß es besser für sie sei, die Athenienser mit Büchern zu beschäftigen, hätten sie ihnen dieselben wiedergegeben. Eben so ein betrübtes Verhängnis betraf die Werke der Kunst in Rom; und durch die Barbaren in so vielen Eroberungen und Plünderungen dieser Stadt, ja durch die Römer selbst, wurden Schätze, dergleichen keine Zeit und die Hände aller jetzigen und künftigen Künstler nicht hervorzubringen vermögend sind, mit wilder Wut vernichtet. Der prächtige Tempel des olympischen Jupiter war schon zur Zeit des H. Hieronymus dem Erdboden gleich gemacht. Da unter der Regierung des Kaisers Justinianus, im Jahre 537, der König der Goten Theodatus unter Anführung des Vitiges Rom belagern ließ, und die **Moles Hadriani** bestürmt wurde, verteidigten sich die Belagerten mit Statuen, die sie auf die Feinde herunterwarfen. Der berühmte schlafende Faunus in der Galerie Barberini ist vermutlich unter diesen Statuen gewesen: denn er wurde ohne Schenkel und Beine und ohne den linken Arm, in Räumung des Grabens um besagtes Kastell, unter Papst Urban VIII. nebst der Statue des Septimius Severus in Erz gefunden; nicht aber in dem Graben von Castell Gandolfo außer Rom, wie Breval irrig vorgibt.

Man gibt eine fast kolossalische Statue in der Villa Giustiniani in vielen Büchern für eine Statue Kaisers Justinianus an, und das Haus Giustiniani, welches sich von diesem Kaiser herschreibt, hat dieses Vorgeben in einer Inschrift, die vor wenig Jahren gesetzt worden ist, von neuem zu behaupten gesucht; aber ohne den allergeringsten Grund. Die Statue, welche mittelmäßig ist, würde als ein Wunder der Kunst aus dieser Zeit müssen angesehen werden, und der Kopf ist neu und nach einem jungen Marcus Aurelius gemacht.

Eine sitzende Statue unter Lebensgröße in der Villa Borghese, welche man irrig für einen bettelnden Belisarius hält, hat zu diesem Namen durch die rechte Hand, welche auf dem Knie liegt, Gelegenheit gegeben. Es ist dieselbe hohl, gleichsam etwas in derselben zu empfangen, und hierinnen kann eine geheime Bedeutung liegen. Wir wissen, daß Augustus alle Jahre einen Tag den Bettler machte und eine hohle Hand (*Cavam manum*)

hinreichte, um ein Almosen zu empfangen. Dieses geschah zur Versöhnung der **Nemesis**, welche die Hohen in der Welt, wie man glaubte, erniedrigte. Aus eben dieser Ursache wurden an dem Triumphwagen die Geißel und die Schellen, mit welchen Nemesis vorgestellt wird (wie an einer schönen sitzenden Statue derselben in den Vatikanischen Gärten zu sehen ist), angehängt, um die Sieger zu erinnern, daß ihre Herrlichkeit vergänglich sei, und daß die Rache der Götter, in Überhebung in ihrem Glücke, über sie kommen könne. Es wird also jener Statue in besagter Betrachtung die Hand wie zum Almosen offengemacht sein.

Was man sich von der Statue des Justinianus zu Pferde und seiner Gemahlin Theodora, beide von Erz, ehemals zu Konstantinopel, für einen Begriff zu machen habe, kann man sich ungefähr aus beider Figuren in Musaico, zu Ravenna, zu derselben Zeit gemacht, vorstellen. Jene Statue war wie Achilles gekleidet, das ist, wie Procopius sagt, mit untergebundenen Sohlen und mit bloßen Beinen, ohne Beinrüstung; wir würden sagen heroisch, oder nach Art der Menschen aus der Heldenzeit vorgestellt.

Endlich kam der griechische Kaiser Constantinus, ein Enkel Kaisers Heraclius, im Jahre 663 nach Rom und führte nach einem Aufenthalt von zwölf Tagen alle übriggebliebenen Werke von Erz, sogar die Ziegel von Erz, womit das Pantheon gedeckt war, mit sich hinweg nach Syrakus in Sizilien, und dieser Schatz kam bald nach dessen Tode in der Sarazenen Hände, die alles nach Alexandrien führten.

In Konstantinopel, und daselbst allein, waren einige Werke der Kunst nach ihrer allgemeinen Vernichtung in Griechenland und Rom noch verschont geblieben. Denn was sich noch in Griechenland erhalten hatte, war dahin geführt, auch sogar die Statue des Eseltreibers mit seinem Esel von Erz, welchen Augustus zu Neapolis nach der Schlacht wider den Antonius und die Cleopatra setzen ließ. In Konstantinopel stand noch bis in das elfte Jahrhundert die Pallas aus der Insel Lindus, von Skyllis und Dipoenus, Bildhauern vor Cyrus Zeiten: es war um diese Zeit daselbst das Wunder der Kunst, der olympische Jupiter des Phidias, die schönste Venus aus Cnidus von der Hand des Praxiteles, die Statue der Gelegenheit des Lysippus und eine Juno aus Samos von demselben. Alle diese Werke

aber wurden vermutlich vernichtet in der Eroberung dieser Stadt unter Balduino zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts: denn wir wissen, daß die Statuen von Erz zerschmolzen und zu Münzen verprägt wurden, und ein Geschichtschreiber dieser Zeit tut hier sonderlich der samischen Juno Meldung. Ich halte es für eine Hyperbole, wenn derselbe sagt, daß der bloße Kopf der Statue, nachdem er zerschlagen worden, auf vier Wagen habe müssen weggeführt werden; aber es bleibt für die Wahrscheinlichkeit ein Begriff von einem sehr großen Werke übrig.

Ich bin in der Geschichte der Kunst schon über ihre Grenzen gegangen, und ungeachtet mir bei Betrachtung des Untergangs derselben fast zumute gewesen ist wie demjenigen, der in Beschreibung der Geschichte seines Vaterlandes die Zerstörung desselben, die er selbst erlebt hat, berühren müßte, so konnte ich mich dennoch nicht enthalten, dem Schicksale der Werke der Kunst, so weit mein Auge ging, nachzusehen. So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wiederzusehen, mit betränten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden getan haben. Es geht uns hier vielmals wie Leuten, die Gespenster kennen wollen und zu sehen glauben, wo nichts ist: der Name des Altertums ist zum Vorurteil geworden; aber auch dieses Vorurteil ist nicht ohne Nutzen. Man stelle sich allezeit vor, viel zu finden, damit man viele suche, um etwas zu erblicken. Wären die Alten ärmer gewesen, so hätten sie besser von der Kunst geschrieben; wir sind gegen sie wie schlecht abgefundene Erben; aber wir kehren jeden Stein um, und durch Schlüsse von vielen einzelnen gelangen wir wenigstens zu einer mutmaßlichen Versicherung, die lehrreicher werden kann als die uns von den Alten hinterlassenen Nachrichten, die, außer einigen Anzeigen von Einsicht, bloß historisch sind. Man muß sich nicht scheuen, die Wahrheit auch zum Nachteile seiner Achtung zu suchen, und einige müssen irren, damit viele richtig gehen.

Index der Eigennamen und Fremdwörter

Ädiles
Ädilis
Ägäisch
Ägina
Ägineter
Äginetisch
Ägira
Ägis
Ägium
Ägius
Ägypten
Ägypter
Ägyptisch
Ämilius
Äneas
Äpolianus
Äschylus
Äsculapius
Äsopus
Äthiopien
Äthiopier
Äthiopisch
Ätolier
Ätoliern

A
Abraxas
Abukerdan
Acanthus
Accius
Achäer
Achäischen
Achaja
Achajern
Acharnenser
Achilles
Acilius
Acqua
Acratus
Acrolithi
Actium
Acus
Adamas
Adams
Addison
Admetus
Adrastus
Adriatisch
Adspectu
Aedilats
Aedilis
Aelius
Aen
Aesculapius
Aetion
Africanus

Africus
Afrika
Afrikaners
Afterkaisern
Agamemnon
Agasia
Agasias
Agat
Agath
Agathokles
Ageladas
Agenor
Agesander
Agesipolis
Aglaia
Agrippina
Aiakiden
Ajax
Akademie
Akarnanisch
Alabaster
Alalkomene
Albani
Albanisch
Albanische
Albano
Alberti
Albinus
Albrecht
Alcarnenes
Alcibiades
Alcimedon
Alcmena
Aldrovandi
Aldus
Aleibiades
Alex
Alexander
Alexanders
Alexandria
Alexandrien
Algardi
Aliphera
Alkarnenes
Alkides
Alkman
Allegorie
Alpen
Alphabet
Alpheus
Altieri
Amalgema
Amazone
Amazonen
Ambracia
Ambrosia
Ambryssus
Amerika
Amethyste
Amidei
Ammonius
Amorini

Amorino
Ampechonion
Amphiarus
Amphiktyon
Amphion
Amphitrio
Amphyktionen
Amulett
Amulius
Amycus
Amykle
Amykleisch
Anaboladion
Anagrammen
Anakreon
Anakreons
Anatomie
Anaxagoras
Anaxilas
Anchialus
Ancona
Andreas
Angelio
Angelo
Antäus
Anthermus
Antheus
Antico
Antigone
Antigonus
Antiken
Antilochus
Antimachus
Antinoea
Antinous
Antiochia
Antiochus
Antiope
Antipater
Antiphon
Antiquarii
Antium
Anton
Antonia
Antoniae
Antoniner
Antoninus
Antonius
Anubis
Anxur
Apelles
Apellion
Aphrodisisch
Aphrodisium
Apion
Apis
Apollo
Apollodoros
Apollonien
Apollonius
Apomyos
Apostoli

Appia
Appianus
Appius
Araber
Arabern
Arabien
Arabisch
Aranjuez
Aratus
Arcadius
Arcesilaus
Archelaus
Archias
Archidamus
Archipelagi
Architektur
Architeles
Architrave
Aretino
Arezzo
Argiver
Argolisch
Argonauten
Argos
Argus
Ariobarzanes
Aristeas
Aristides
Aristion
Aristodemon
Aristodemus
Aristogiton
Aristokles
Aristomedes
Ariston
Aristophanes
Aristoteles
Arkadien
Arkadier
Armenien
Arpino
Arrachion
Arrianus
Arsinoä
Artabazes
Arundellisch
Ascarus
Asdrubal
Aspasia
Aspasius
Assemanni
Assyrien
Assyrier
Athanodorus
Athen
Athenäus
Athenagoras
Athenienser
Atheniensisch
Atlas
Atomen
Attalus

Atticus	Benevent	Camillus	Chärea
Attis	Beneventanern	Campidoglio	Chalcedon
Attisch	Bengazi	Campitelli	Chalcedonier
Attribut	Berlin	Campo	Chaldäer
Augusti	Bernini	Canachus	Chaldäern
Augustus	Bevilacqua	Cancelleria	Chalkis
Aure	Bianchi	Cangiante	Charles
Aurelianus	Bianchini	Cannae	Chausse
Aurelius	Biga	Canonici	Cherubine
Aurigatores	Bigio	Canopen	Cherubinen
Aurora	Bischofs	Canopi	Chigi
Aventino	Bithynien	Canopo	Chimäre
Aventinus	Bocca	Canopus	Chimärisch
Avgvsti	Boethus	Capena	China
Avignon	Boissard	Capitolii	Chinesen
Avri	Bologna	Capitolio	Chinesisch
	Bolognesisch	Capo	Chio
B	Bolsena	Capodi	Chirisophus
Bäcula	Borghese	Capponi	Chiron
Böotien	Borghesisch	Capua	Chiusi
Bünauischen	Borioni	Caracalla	Chlamys
Bacchanale	Borromini	Caracci	Christen
Bacchanalia	Bottari	Caraffa	Christian
Bacchante	Bovillas	Carier	Christina
Bacchus	Boze	Carinas	Christine
Bachium	Braccia	Carl	Chrysippus
Balbus	Branchus	Carlo	Chrysostomus
Balduino	Breval	Carneol	Ciampini
Barbarei	Briten	Carniol	Cicero
Barbaren	Britisch	Carpagna	Cinaedi
Barbarisch	Brundusium	Carpegna	Cipolino
Barbatus	Bruns	Carracci	Circejer
Barberini	Brutus	Carrara	Circello
Barberinisch	Bruyn	Carry	Circeo
Barbiere	Bryaxis	Carvilius	Circeum
Barca	Bug	Casanova	Circo
Barocci	Bularchus	Casaubonus	Circus
Barons	Buonarroti	Casoli	Civica
Barthol	Bupalus	Cassius	Civitavecchia
Bartoli	Bura	Castel	Claudianus
Basalt	Burmann	Castell	Claudius
Basament	Busto	Castiglione	Clavdi
Base	Byrsa	Castor	Clavus
Basilicae	Byzanz	Castula	Clemens
Basilidianer		Cato	Cleopatra
Basilius	C	Catullus	Clodius
Basler	Cäcilia	Catulus	Cloelia
Bato	Cäsar	Caudinas	Cluverius
Batrachus	Cadmus	Caulonia	Cnaejus
Battista	Caduceo	Cavaceppi	Cnidus
Battisterio	Caja	Cavallo	Cocles
Battus	Cajus	Cavam	Code
Belisario	Calasiris	Cavo	Cola
Belisarius	Calcedon	Caylus	Coliseo
Bellerophon	Caligula	Cedrenus	Collegii
Bellino	Callimachus	Cellarius	Collegio
Belloni	Callistratus	Centurio	Collona
Bellori	Calmuldulensern	Cephissodorus	Colonna
Belon	Calpurnia	Ceramicus	Colore
Belvedere	Cameo	Ceres	Colossus
Bembische	Camerinum	Cesari	Columbus
Bene	Camillo	Cestius	Columna

Combabus	Decemvir	Doryphorus	Eretrier
Comici	Decemvirs	Drachme	Escurial
Comicus	Dedit	Dragon	Este
Commendator	Della	Drako	Etrurien
Commodus	Delos	Dresden	Etrurier
Concordia	Delphins	Droysen	Etrurische
Conlapsvm	Delphis	Drusen	Euböa
Consentit	Delphos	Drusus	Eubius
Constantin	Demeas	Dubos	Eukles
Conti	Demetrius	Duca	Euklides
Cor	Democritus	Duillius	Eumarus
Corduan	Demonax	Durand	Eumelus
Coriolano	Demosthenes	Dvlcissimo	Eumenes
Coriolanus	Denis	Dvvmvir	Eumolpus
Cornelia	Design	Dyckische	Euphorion
Cornelius	Deutsche		Euphranor
Corneto	Deutschland	E	Eupolis
Corona	Devn	Ebnerisch	Eupompus
Corpo	Diözese	Eckhart	Euripides
Correggio	Diadema	Eclectici	Europäer
Corsini	Diadumenus	Egesta	Europäisch
Cortona	Diagoras	Egizzia	Europa
Corydon	Dialekt	Ejulatu	Eutelides
Cosmus	Diana	Eklektizismus	Evergetes
Cossutius	Didius	Eladas	Exsvperantissimo
Cothurno	Dido	Elea	
Cothurnus	Didv	Elegien	F
Cotta	Dies	Eleusinisch	Fabius
Crösus	Dii	Eleusis	Fabretti
Creed	Dindia	Eleutheris	Farnese
Crimisus	Dinomenes	Elis	Farnesisch
Crinemque	Diocletianus	Elisabeth	Farsetti
Crotali	Diodorus	Elysäisch	Faun
Cuirassier	Diodotos	Elysien	Faustina
Cum	Diogenes	Eminenz	Favstinae
Cuma	Diognetus	Endoeus	Fecid
Cuper	Diokles	Endymion	Fecit
Cupido	Diomedes	Engländer	Felice
Cursor	Dion	England	Felicianus
Curtius	Dione	Englisch	Ferdinand
Cybele	Dionysius	Engonases	Fiammingisch
Cynäther	Dionysodorus	Enkyklion	Fiammingo
Cynäthus	Dios	Ennius	Ficoroni
Cynica	Dioskorides	Enrymenes	Fidenater
Cynocephalus	Dipoenus	Enyo	Filea
Cypselus	Dirke	Epaminondas	Filio
Cyrene	Discobolus	Ephesus	Flaccus
Cyrus	Discriminalis	Ephori	Flaminia
Cyzicum	Discus	Ephoro	Flaminio
Cyzikum	Divae	Epicharmus	Flaminius
	Dodona	Epicurus	Flavius
D	Dodwell	Epidaurus	Flor
Dädala	Dogen	Epigonentum	Flora
Dädali	Domitianus	Epikurisch	Flore
Dädalus	Donati	Epiphanes	Florentinisch
Dänisch	Donau	Epirisch	Florenz
Damophon	Dontas	Epirus	Fontana
Daniel	Doriäus	Equestris	Fontane
Daphne	Dorier	Erato	Forceps
Daphnis	Dorisch	Eremiten	Forcipe
Darus	Dorische	Eremo	Fori
Dec	Doryklidas	Eretrien	Foro

Fortuna	Gracchischen	Herodotus	Ivlio
Franchini	Gracchus	Heroisch	J
Francke	Grazie	Hersilia	Jüdisch
Frangen	Gregorius	Hesiodus	Japanesen
Franken	Grieche	Hiero	Jason
Frankreich	Griechenland	Hieroglyphen	Jerusalem
Französisch	Griechisch	Hieron	Jesuiten
Franzose	Groß-griechenland	Hieronymus	Johann
Frascati	Groß-quart	Hilaira	Joseph
Fratocchie	Großgriechenland	Hipparchus	Jude
Fregellä	Grotius	Hippias	Julia
Fremitibus	Gruppo	Hippokrates	Julianus
Fresco	Gualtieri	Hippolytus	Julius
Friese	Guardia	Hippopotamus	Junius
Friesen	Guido	Hippotes	Juno
Fueßli	Gustav	Holbein	Jupiter
Fulvius	Gymnasia	Holländer	Justinianus
Furculas		Holland	Juvenalis
Furien	H	Holstein	
Furietti	Hadrian	Homer	K
Furio	Halicarnassus	Homerische	Kairo
	Hannibal	Homero	Kalamis
G	Hanno	Homerus	Kallias
Galba	Hardouin	Honorius	Kallikles
Gallien	Harmodion	Horatius	Kallimachus
Gallienus	Harmodius	Horta	Kalliteles
Galliern	Harmonie	Hyacinthus	Kalmücken
Galloway	Harnisch	Hygiea	Kalon
Gandolfo	Harpokrates	Hyllus	Kalos
Ganymedes	Haruspex	Hyperbole	Kalziniert
Garofalo	Hebräische	Hypothesen	Kambyses
Gela	Hecatodorus		Kampaner
Gelo	Hegias	I	Kampanien
Gemitu	Heidnischen	Ibycus	Kampanisch
Genetrix	Heinrich	Icarus	Kanachus
Genii	Heinsius	Ilepon	Kanathus
Genius	Hejus	Ignatii	Kanon
Gephalus	Hekate	Ildefonse	Kapitol
Germanici	Hektor	Iliaca	Kappadozien
Germanicus	Hekuba	Ilias	Kappadozisch
Gero	Helena	Illyrien	Karien
Geryon	Heliodorus	Imp	Karrara
Giallo	Heliogabalus	Imperator	Karrarisch
Girolamo	Heliopolis	Indianer	Kartäuser
Giulia	Helladischen	Indien	Karthaginenser
Giuseppe	Helpis	Indisch	Karthaginensisch
Giustiniani	Hephästion	Ionien	Karthago
Glabrio	Heraclius	Ionisch	Karyatide
Glaucus	Heraklider	Iovi	Kastell
Glaukias	Herculaneum	Iphigenia	Kastor
Glycera	Herculano	Iphion	Kekrops
Glykon	Herculanum	Iphitus	Keltisch
Gnossus	Herkulanisch	Ipsus	Keyßler
Gnostiker	Herkulanische	Irden	Kimon
Gonatas	Herkules	Isidorus	Kircher
Gordianus	Hermä	Isis	Kleanthes
Gorgias	Herma	Ismene	Kleinasien
Gorgonen	Hermaphrodit	Isthmisch	Kleomenes
Gori	Herme	Isthmischen	Kleopatra
Goten	Hermes	Italien	Kleophrantus
Grönländern	Hermokles	Italienisch	Kleosthenes
Gracchen	Herodes	Itonisch	

Klytämnestra	Libation	Maffei	Meliböa
Knipchen	Liber	Maggiore	Melpomene
Kolchis	Liberæ	Magius	Memmius
Kolossalisch	Licanern	Magnesia	Memnon
Konon	Licinius	Malas	Menächmus
Konstantinisch	Liechtenstein	Malta	Menalippus
Konstantinopel	Ligorio	Malvasia	Menander
Korinth	Ligurier	Mammäa	Menelaus
Korinthisch	Lilie	Mammius	Mengs
Kos	Lilybäum	Mammivs	Menodotos
Kreta	Limbo	Mandäus	Menophantus
Kretenser	Limbus	Manilli	Mentum
Kroton	Lindus	Mantegna	Mercurii
Krotoniatern	Lipari	Mantho	Mercurius
Ktesias	Lipsius	Mantille	Merenti
Kybele	Liternum	Mantineia	Meritorii
Kydonia	Livia	Manum	Meses
Kyklas	Livius	Marathon	Messene
Kypselus	Livres	Maratta	Messeniern
Kyrene	Lollius	Marcellus	Messina
	Lollivs	Marchese	Metellus
L	Lomazzo	Marco	Metrodorus
Lachares	Lombarder	Marcus	Michael
Lacina	Lucanien	Maria	Michelangelo
Ladamas	Luceria	Marino	Mihi
Ladas	Lucianus	Marito	Mikkiades
Ladus	Lucilla	Marius	Miko
Laertes	Lucina	Marsigli	Miletus
Lais	Lucius	Marsisch	Milichus
Lamachus	Lucretia	Marsyas	Milien
Lamothe	Lucretius	Martialis	Militärtribun
Lanuvium	Lucull	Martin	Milo
Laodice	Lucullus	Martio	Miltiades
Laokoon	Lucumo	Marzo	Milton
Laomedon	Ludio	Masinissa	Mindia
Laphaes	Ludovisi	Massimi	Minerva
Lapither	Lukanien	Massini	Minos
Latein	Lumarus	Mastrilli	Minotaurs
Lateiner	Luna	Mastrillisch	Minthia
Lateinisch	Lutatius	Mastruca	Mithras
Lateran	Lycisch	Matei	Mithridates
Lathyrus	Lycurgus	Matidia	Mithridatisch
Latio	Lydien	Matri	Mitra
Laurentum	Lygdamis	Matris	Mittelländisch
Lavinium	Lygdos	Mattei	Mnesarchus
Lazedämonier	Lykomedes	Matthias	Mnesibulus
Leander	Lykophron	Maximus	Mnesikles
Learchus	Lysander	Maximvs	Modius
Lectisternium	Lysias	Mazedonien	Moenio
Legat	Lysippus	Mazedonier	Mohammed
Legionen	Lyzier	Mazedonisch	Moles
Lemnischen		Med	Moneta
Leo	M	Medea	Monetae
Leochares	Mäcnas	Medeisch	Monier
Leontium	Mäonisch	Medicis	Monochromata
Lesbus	Macolnia	Medusa	Monogrammen
Leucippus	Macrinus	Megalopolis	Monotonie
Leuctra	Macrobius	Megara	Montalto
Leukippiden	Madama	Mela	Montfaucon
Leukon	Madentem	Melanchrus	Montur
Levantiner	Madrid	Melasso	Morgenländer
Libanon	Maeonia	Meleager	Morgenländisch

Morghen	Nonius	Pamphus	Pergamus
Mosaisch	Nonnus	Pan	Periander
Moschion	Novios	Panäus	Periegetes
Moses	Noya	Panathenaisch	Perikleisch
Motv	Numa	Pandora	Perikles
Multum	Numerus	Pankratiasten	Periscelides
Mummius	Numidien	Pantarcēs	Perrault
Munichia	Numidier	Pantheon	Persepolis
Murāna	Numidisch	Panthia	Perser
Musaico	Nvmvlariorvm	Paphos	Persern
Musaisch	Nymphäum	Papias	Perseus
Musarum	Nymphen	Papinus	Persien
Muscarius	Nyssenius	Papirius	Persisch
Musei		Paragone	Pertinax
Museo	O	Paraschistes	Peru
Museum	Obelisk	Parazonium	Perugia
Musici	Obulus	Paris	Pesaro
Mvmmivs	Oculorum	Parisch	Pescennius
Mycerinus	Odescalchi	Parma	Peter
Mykenä	Odeum	Parmesanisch	Petronius
Myron	Ödipus	Parnasso	Phäa
Mys	Officinas	Paros	Phädra
	Oibotas	Parrhasiern	Phädrus
N	Olympias	Parrhasius	Phöbe
Nabis	Olympisch	Parthänopäus	Phönix
Najaden	Olympus	Parthen	Phönizier
Nani	Onatas	Parthenion	Phöniziern
Narcissus	Onathus	Parthenius	Phönizisch
Nardini	Onyx	Parthenope	Phalereus
Nasica	Oppianus	Parther	Pherecydes
Naukydes	Oranien	Parthien	Phidias
Naupaktus	Oreaden	Parthisch	Phigala
Naxus	Orient	Pasiteles	Phigalia
Nazianzenus	Orientalisch	Pasquin	Philadelphus
Neapel	Orodes	Passionei	Philemon
Neapelsch	Orpheus	Pater	Philesisch
Neapolis	Orus	Patera	Philesius
Neapolitaner	Osimanthya	Paträ	Philippus
Neapolitanisch	Osiris	Patritius	Phillippus
Nebukadnezar	Oskisch	Patroa	Philo
Negroni	Ostia	Patrochus	Philoktetes
Nemeäisch	Othryades	Patroclus	Philometor
Nemesis	Otto	Paul	Philopator
Neptun	Ovidisch	Paullus	Philopoemenes
Neptunus	Ovidius	Pausanias	Philostratus
Nereide		Pausanias	Phlegma
Nero	P	Pausias	Phocäa
Nerva	Päon	Peirese	Phocäer
Nestor	Päpste	Pelagern	Phocion
Nettuno	Pästum	Pelagisch	Phocis
Neutiquam	P.likinios	Peleus	Phoebe
Niederländer	Pachynum	Pellene	Phokas
Niger	Pacorus	Peloponnesisch	Phradmon
Nikander	Palatinisch	Peloponnesische	Phrygien
Nikias	Palatino	Pelops	Phrygillus
Nikomedes	Palestrina	Pembroke	Phrygisch
Nil	Pallas	Pensionarii	Phrynichus
Niobe	Palm	Pentelisch	Phylomachus
Nitentium	Palmyra	Penthelisch	Phynichus
Nixi	Paludamentum	Penthesilea	Phyromachus
Noja-caraffa	Pamfili	Peperino	Physkon
Nola	Pamphilus	Peplon	Picard

Pictor	Porticus	R	Samisch
Pietro	Portio	Römer	Sammet
Pignorius	Portugal	Römisch	Samniter
Pilgrime	Porzio	Radii	Samnitisch
Pinacothecä	Posidonia	Radzivil	Samos
Pinacothecae	Posidonius	Raffael	Sanga
Pinaroli	Posterisqve	Raphael	Sansovino
Pindarus	Poussins	Ravenna	Santes
Pingere	Pozza	Regina	Sarazenen
Pinus	Pozzo	Regulus	Sardanapalus
Piraeisch	Pozzuolo	Reinesius	Sardes
Pireäisch	Prätor	Remus	Sardinien
Pirro	Praxiteles	Rerum	Sardinisch
Pisander	Preiskos	Resina	Sardisch
Pisistratus	Preußen	Resonando	Saturnus
Pithecusä	Priamus	Restitvit	Satyr
Pithekusch	Priapus	Rhapsodist	Satyrius
Pittacus	Priene	Rhegium	Sauroktonon
Pitti	Priscus	Rhetors	Sauroktonus
Pius	Procopius	Rhodus	Sauros
Plasma	Proeliari	Rhoecus	Scaliger
Platää	Prokonsul	Riccoboni	Scamozzi
Plato	Prometheus	Richardson	Scarabão
Platon	Propheten	Ricinium	Scarabei
Plautios	Proserpina	Rienzo	Scaurus
Plautus	Protogenes	Robert	Schönborn
Plavtios	Provenza	Rocchetti	Schweden
Plectrum	Provenzalen	Rolandi	Scipio
Plejas	Proxenides	Rom	Scirocco
Plinius	Psalter	Roma	Scudi
Plotina	Psammetichus	Romai	Scylla
Plutarchus	Ptolemäern	Romane	Secundus
Plvmbarias	Ptolemäus	Romulus	Segesta
Pococke	Publico	Rondine	Seleucider
Poikile	Publius	Roscus	Seleucus
Polemon	Pueri	Rospigliosi	Semele
Polen	Punisch	Rosso	Senat
Polias	Punischen	Rostralis	Seneca
Polignac	Pupienus	Rostris	Septimius
Poliorectes	Pura	Rostrum	Serapis
Pollux	Puzzolana	Roxane	Serra
Polukratem	Pygmalion	Rubens	Sertinius
Polybius	Pyramide	Rugas	Servilisch
Polycletus	Pyrgoteles	Rumilia	Servius
Polygnotus	Pyrrhus	Rusconi	Sesostris
Polykles	Pythagoräer	Ruspoli	Severa
Polykrates	Pythagoras		Severus
Polynices	Pythisch		Sidon
Polyxena	Pythodorus	S	Sidonier
Pompeja	Python	S. Ignatii	Sigea
Pompeji		S. Maria	Sigma
Pompejus	Q	Sabina	Sikyon
Pont	Quadratur	Sabinus	Silanion
Pontif	Quadriga	Sachsen	Silenus
Pontifex	Quecksilber	Sais	Silius
Pontus	Questu	Salamis	Silvio
Porcigliano	Quinarius	Salinum	Simätha
Porphy	Quinctius	Sallustisch	Simon
Porta	Quintilianus	Salmasius	Simonides
Portia	Quintus	Salomon	Sinai
Portici	Quod	Salzburg	Sinus
Portico		Samier	Sirene

Sistrum	Strigilis	Theben	Trastiberina
Sizilianer	Strongylion	Themistokles	Tratteggiare
Sizilianisch	Strophium	Theocritus	Traversa
Sizilien	Strozzi	Theodatus	Travertin
Skelmis	Strozzische	Theodora	Tribuna
Skiron	Strymon	Theodorus	Tricari
Skopas	Subnixus	Theorie	Tricario
Skribent	Sudante	Theos	Tricoloni
Skyllis	Sunium	Therma	Triopäa
Skythisch	Superbus	Thermometer	Tristan
Smaragd	Surenas	Thermopylä	Tritia
Smilis	Svelter	Thermopylen	Triumph
Soidas	Sybaris	Thersites	Triumvirate
Sokrates	Sycomorus	Theseus	Troas
Solon	Sylla	Thespiern	Troja
Somis	Symmetrie	Thespis	Trojanisch
Sophist	Symplegma	Thessalien	Trophäen
Sophokles	Synesius	Thessalier	Tryphon
Sophonisba	Syphax	Thessaliern	Tufo
Sosandra	Syrakus	Thessalisch	Tullius
Sosia	Syrakusisch	Thetis	Tunis
Sosipolis	Syrer	Thoms	Turin
Sostratus	Syrien	Thracien	Turnbull
Sosus	Syrisch	Thracischen	Turpilius
Soter	System	Thrasybulus	Turrianus
Spada	Systematik	Thrazien	Tusculum
Spadaro		Thukydides	Tydeus
Spagna	T	Thuscien	Tyrann
Spalatro	Türken	Thylacus	Tyrannen
Spanien	Tabula	Thyräa	Tyrinthus
Spanier	Tacitus	Thyrea	Tyrisch
Spanisch	Talent	Thyrria	Tyrrhenisch
Sparta	Taler	Tiano	Tyrus
Spartaner	Tamburino	Tibenum	
Spartanisch	Taragona	Tiber	U
Spence	Taranto	Tiberius	Udo
Sperchion	Tarquinier	Timagoras	Ulysses
Speusippus	Tarquinius	Timanthes	Urania
Sphäre	Tarter	Timarchides	Uranus
Sphinx	Tartessus	Timokles	Urban
Spon	Tataren	Timomachus	Urbano
Spurius	Tauriscus	Timondas	Urius
St.Ignatii	Taurus	Timotheus	Ursinus
St.Lorenzo	Tectäus	Titanen	
St.Marcus	Tectorio	Titius	V
St.Paolo	Tegea	Titivs	Vacca
Stabia	Telekles	Titus	Valencia
Stadien	Telephus	Tivoli	Valerianus
Stadium	Temenos	Tizian	Valetta
Staffel	Temomachus	Toga	Valle
Stallius	Terentius	Toreutike	Varro
Staphis	Terracina	Torso	Vasari
Statius	Terrae	Toskana	Vaticano
Stephanus	Thalia	Toskaner	Vatikan
Stesichorus	Thallo	Toskanisch	Vatikanisch
Stilico	Thallus	Trözene	Veen
Stoiker	Thasos	Tragici	Veit
Stomius	Thasus	Tragicus	Vejä
Stosch	Theagenes	Trajani	Vejenter
Stoschisch	Theatiner	Trajanus	Veletri
Strabo	Thebanern	Tralles	Velia
Strato	Thebanisch	Trastevere	Velleja

Venedig	Zepter
Venetianisch	Zethus
Venus	Zeuxis
Verona	Zimbal
Veronika	Zinnober
Verospi	Zopyrus
Verospisch	Zuccari
Verres	
Versailles	
Verus	
Vesalius	
Vespasianus	
Vespasianvs	
Vesta	
Vestale	
Veste	
Vesuvius	
Vettori	
Via	
Victor	
Victoria	
Victorien	
Viktoria	
Villa	
Villen	
Virgilio	
Virgilius	
Virilis	
Vitellisch	
Vitiges	
Vitruvius	
Voß	
Voces	
Volsinium	
Volsker	
Volterra	
Volturrinus	
Volucris	
Vulcanus	

W
Warburthon
Wartburthon
Wenzel
Wien
Wilton
Wright

X
Xenocritus
Xenokrates
Xenophilus
Xenophon
Xerxes

Z
Zande
Zanetti
Zeno
Zenodorus
Zensor
Zentaur