



# Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.



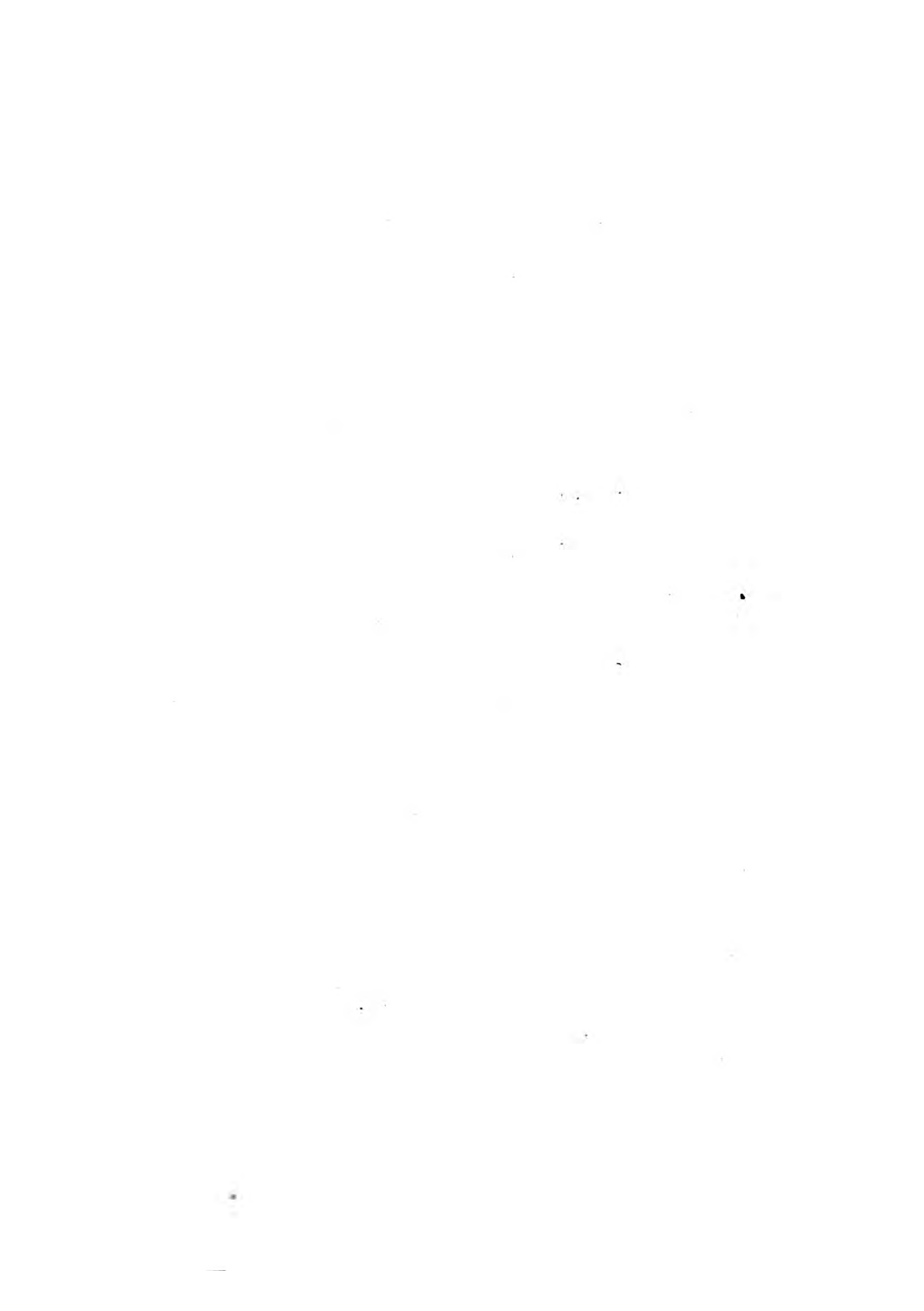
B  
i 3  
174





302219075T



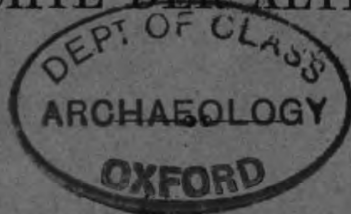


UEBER DEN  
**KUNSTSINN DER RÖMER**

UND DEREN STELLUNG

IN DER

GESCHICHTE DER ALTEN KUNST.



**PROGRAMM**

DES ARCHÄOLOGISCH-NUMISMATISCHEN INSTITUTS ZU GÖTTINGEN

ZUM

**WINKELMANNSTAGE 1855**

VON

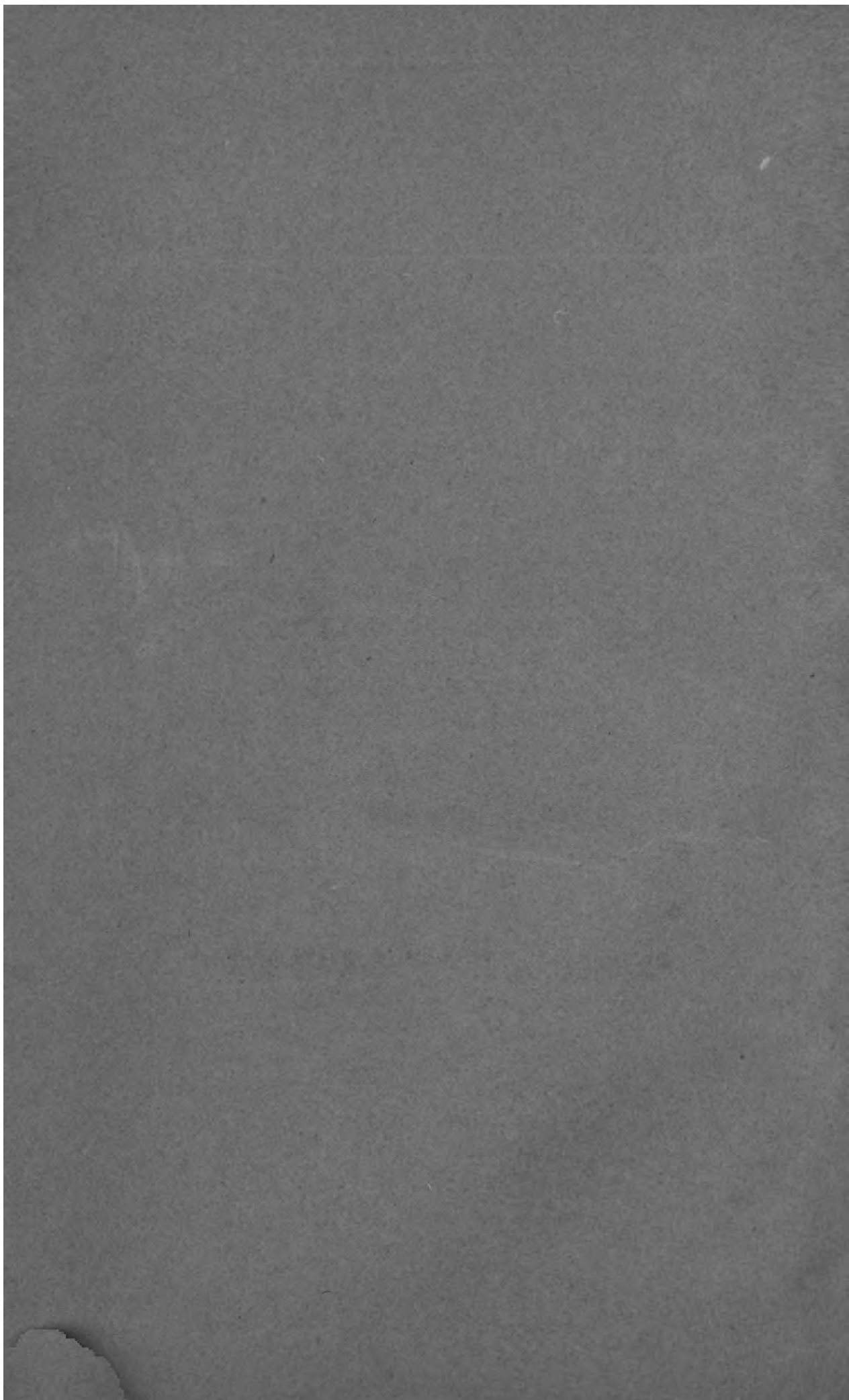
**Dr. KARL FRIEDRICH HERMANN.**

---

GÖTTINGEN,

IN COMMISSION BEI VANDENHOECK UND RUPRECHT.

1856.





UEBER DEN

# KUNSTSINN DER RÖMER

UND DEREN STELLUNG

IN DER

GESCHICHTE DER ALTEN KUNST.



## PROGRAMM

DES ARCHÄOLOGISCH-NUMISMATISCHEN INSTITUTS ZU GÖTTINGEN

ZUM

**WINKELMANNSTAGE 1855**

VON

**Dr. KARL FRIEDRICH HERMANN.**



GÖTTINGEN,

DRUCK DER UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON E. A. HUTH

1855.





„So wie die Beredtsamkeit nach dem Cicero aus Athen in alle Länder ausgegangen und aus dem Piräischen Hafen gleichsam mit den attischen Waaren in alle Hafen und an alle Küsten verführt worden, eben so kann von Rom gesagt werden, dass aus dieser Stadt die aus der Asche erweckte griechische Kunst sowohl als die Werke derselben den entlegensten Völkern von Europa mitgetheilt worden; Rom ist dadurch in neueren Zeiten, wie es diese Stadt ehemals war, die Gesetzgeberin und Lehrerin aller Welt geworden, und sie wird auch den spätesten Nachkommen aus dem Schoosse ihrer Reichthümer Werke, die Athen, Korinth und Sicyon gesehen haben, hervorbringen können“ — mit diesen Worten schliesst Winkelmann das achte Buch seines unsterblichen Werks und bringt damit der Weltstadt, an deren hinterlassenen Schätzen sein Geist zur Wiederherstellung der alten Kunstgeschichte erstarkt war, die Huldigung der Erkenntlichkeit dar, die ihr Niemand, der würdig in des grossen Meisters Fusstapfen treten will, wird vorenthalten oder verkümmern dürfen. Denn wenn auch daneben andere Gegenden und vor allen Griechenlands eigener Boden in den seitdem verflossenen drei Menschenaltern nicht bloss ebenbürtige Seitenstücke, sondern sogar bedeutendere Leistungen classischer Kunst zu Tage gefördert oder zugänglich gemacht haben, als sie alle Museen des heutigen Italiens zusammen darbieten, so ist doch theils der Sinn und das Verständniss für jene selbst erst an den Sammlungen dieser entzündet, theils nur durch diese auch die praktische Kunstübung der neueren Zeit auf den Weg geleitet worden,

der zugleich mit dem rohen Stoffe auch die Natur und ihre Nachahmung den ewigen Gesetzen der Schönheit dienstbar macht; und wenn jene Sammlungen und ihre Schätze doch zum wesentlichsten Theile aus den wieder an's Tageslicht gezogenen Resultaten der Neigung bestehen, die die Römer der letzten republicanischen und der Kaiserzeit zur Verpflanzung und Vervielfältigung der Werke griechischer Kunst trieb, so werden wir an dem Verdienste der Wirkungen, welche die letzteren in künstlerischer und wissenschaftlicher Beziehung hervorgebracht haben und noch hervorbringen, auch jenen keinen geringen Antheil zumessen dürfen. Ein solches Volk aber, dessen starke Hand allein die Kunst und ihre Denkmäler aus dem Schoosse des untergehenden Griechenlands gerettet, dessen Verschönerungsliebe Hunderten griechischer Künstler Anregung und Unterstützung zu fortgesetzter Thätigkeit gewährt, dessen Geschmack für alle Nachwelt das Zeichen zur Aneignung und Nachbildung jener unvergänglichen Muster gegeben hat, sollte für die diesen Denkmälern und Mustern einwohnende Macht der Schönheit kein Gefühl, kein lebendiges Interesse für die darin niedergelegte Meisterschaft, mit einem Worte keinen Kunstsinne gehabt, und bei allen Anstrengungen und Geldmitteln, die es auf den Besitz derselben verwandte, nur den todtten Besitz selbst, ja nicht einmal den flüchtigen Genuss, sondern höchstens die Ostentation der pecuniären Allmacht oder der Alterthümelei erstrebt haben? Das ist die Meinung eines Büchleins, das vor drei Jahren zu Königsberg in Preussen unter dem Titel: „Ueber den Kunstsinne der Römer der Kaiserzeit“ erschienen ist und es sich zur Aufgabe gemacht hat, jede Anerkennung und Dankbarkeit, die man nach Winkelmann's Vorgänge jener Zeit für die Erhaltung, Verbreitung und Fortpflanzung der griechischen Kunst schuldig zu seyn glaubte, zu zernichten; minder zwar, dass es die erwähnten Thatsachen leugnete oder widerlegte, von welchen vielmehr in dem ganzen Werkchen kaum die

Rede ist, wohl aber indem es aus den Schriften der römischen Kaiserzeit die gänzliche Unfähigkeit dieser zur Würdigung bildender Kunst zu beweisen sucht und daraus auch für deren unleugbare Pflege und Begünstigung die niedrigsten und abgeschmacktesten Motive herleitet; nicht ohne scheinbaren Fleiss im Aufsuchen charakteristischer Stellen, die es in chronologischer Folge bis auf die Zeiten des Apollinaris Sidonius herab an einander reiht, noch ohne die schimmernde Sophistik tendenziöser Interpretation, deren Zwecken eben sowohl das Stillschweigen eines Schriftstellers wie die beiläufigste Aeusserung eines andern dienen muss; bei näherer Prüfung jedoch weder aus der nöthigen Uebersicht und Vollständigkeit des einschlagenden Materials noch aus einer Klarheit und Präcision des ästhetischen Standpunctes hervorgegangen, die der Schärfe seiner Kritik die wünschenswerthe Unbefangenheit mittheilte; und da dasselbe gleichwohl durch Frische und Lebhaftigkeit seiner Darstellung manches Urtheil zu bestechen geeignet seyn dürfte, so wird seine nähere Prüfung kein unangemessener Beitrag zur Geburtstagsfeier des Mannes seyn, dessen Beispiel aller folgenden Forschung gründliches und vorurtheilloses Quellenstudium zur ersten Pflicht gemacht hat. Ohne Polemik kann es dabei freilich nicht abgehen; je mehr dieselbe aber zunächst gegen rein negative Behauptungen gerichtet ist, desto positivere Resultate wird sie schon von selbst zu erzielen suchen müssen; und wenn es ihr dabei gelingt, die Licht- und Schattenseiten des Gegenstandes in ihr richtiges Verhältniss zu setzen, so darf sie vielleicht auch zu dessen sonstiger Aufklärung Einiges mitzuwirken hoffen. Vier Gesichtspuncte sind es namentlich, aus welchen das Büchlein seine Gründe gegen das Vorhandenseyn eines Kunstsinnns bei den Römern herleitet: das Fehlen eines Dilettantismus, der ein allgemeineres Kunstinteresse bei den Gebildeten voraussetzen liesse, das Stillschweigen über Kunst und ihre Gegenstände bei vielen Schriftstellern, die

anstössigen oder beschränkten Aeusserungen und Urtheile auf diesem Gebiete bei andern, die verkehrte und äusserliche Richtung des Kunstinteresses und der Kennerschaft selbst in denjenigen Beispielen, die davon vorkommen; wir werden das Gewicht und die Begründung eines jeden dieser Gesichtspuncte einzeln in Erwägung ziehen und davon zur kurzen Entwicklung und Darlegung unserer eigenen Gesamtansicht über die in Rede stehenden Fragen übergehen.

„Wo der Dilettantismus so gänzlich fehlt,“ sagt das Büchlein, „kann man nicht bloss auf das Fehlen der Kunst, sondern auch des Kunstsinnes zurückschliessen; denn (Göthe's Worte) der Mensch erfährt und geniesst nichts, ohne sogleich productiv zu werden“ — und wir sind weit entfernt, über die Thatsache mit ihm rechten und etwa zu der Ausrede greifen zu wollen, dass es gerade in der Natur des Dilettantismus liege, nur eine vorübergehende Existenz zu haben und keine Spuren zu hinterlassen, woraus die Nachwelt auf sein einmaliges Daseyn zurückschliessen könne; wir geben ihm zu, dass selbst so hervorragende Beispiele wie Hadrian's, der nach der *Epitome de Caesaribus* c. 14 *pictor fictorque ex aere proxime Polycletos vel Euphranoras* war, bei dem entschieden kosmopolitischen Charakter jenes Kaisers für einen specifisch römischen Dilettantismus nichts beweisen; und gehen sogar noch weiter als er, indem wir den vereinzelt Fall des Titidius Labeo bei Plin. N. Hist. XXXV, 4. §. 20., dem es *inrisu et iam contumeliae erat*, dass er *parvis tabellis gloriabatur*, ohne auch nur zur Vermuthung einer „unpassenden Schaustellung“ unsere Zuflucht zu nehmen, ganz analog mit dem des alten Fabius Pictor auffassen, von welchem Cicero Tuscul. I. 2 sagt: *ac censemus, si Fabio nobilissimo homini laudi datum esset quod pingeret, non multos etiam apud nos Polycletos et Parrhasios fuisse?* Dass aber dieser Mangel, ja selbst diese Geringschätzung der technischen Ausübung der Kunst einen Mangel an Sinn für ihren Werth und eine Unfähigkeit,

das in ihr enthaltene (geistige oder ästhetische) Bildungselement zu gewinnen, verriethe, ist mindestens eine durch und durch moderne Anschauung, gegen welche man nicht nur das römische, sondern das ganze Alterthum um so mehr verwahren muss, als ihre Consequenzen uns zuletzt dahin führen würden, dem classischen Boden überhaupt die Empfänglichkeit für dieselben Keime abzusprechen, deren Blüthen und Früchte seine ewige Zierde bilden. *Turpe erat docere, quod honestum erat discere*, sagt M. Seneca *Praefat. Controv. II, p. 134* selbst in Beziehung auf die Redekunst, für die doch den Römern am wenigsten das lebendige Interesse abzusprechen ist; und diese grundsätzliche Scheidung der berufsmässigen Handhabung einer Kunst oder Wissenschaft und der freithätigen Aneignung ihrer Ergebnisse zieht sich mit solcher Schärfe durch das ganze antike Leben, dass jede Abschwächung oder Aufhebung derselben einem Abfalle von seinem gesellschaftlichen Principe gleichkommt, den man zwar vom Gesichtspuncte der Menschheit aus vielleicht als einen Fortschritt betrachten, aber selbst in den Zeiten der Entartung nicht als eine solche Nothwendigkeit voraussetzen darf, wie es von unserem Gegner offenbar geschehen ist. Wie selbst der griechische Künstler von demselben Volke, das seine Werke bewunderte und anbetete, persönlich und bürgerlich dem Handwerker, *δημιουργός*, gleich geachtet (Plat. Alcib. II. p. 140, Protag. p. 312) und seine *τέχνη* der *παιδεία*, welche dem *ιδιώτης* und *ἐλεύθερος* gezieme, entgegengesetzt ward, habe ich anderwärts (Gött. Stud. 1847 S. 44; Privatalterth. §. 41, N. 9 fgg.) nachgewiesen und kann diesen Nachweis auch durch die von Hr. Stahr in seinem Torso neuerdings dagegen aufgestellten Beispiele ebenso wenig für erschüttert halten, als die vereinzelt Fälle eines künstlerischen Dilettantismus in Rom etwas gegen sein Nichtvorhandenseyn im Grossen und Ganzen beweisen; wenn aber dort der gewaltige Kunsttrieb der Nation zuletzt selbst diese Schranke der gesellschaftli-



chen Ausschliessung durchbrach und sich und seinen Werken die Anerkennung der ganzen gebildeten Welt erkämpfte, so war für den Römer, dem allerdings Niemand einen Kunsttrieb zuschreiben wird, um so weniger Grund vorhanden, jenem altbürgerlichen Vorurtheile Trotz zu bieten, als der griechische Gewerbfleiss ihn mit allem, was er in dieser Hinsicht wünschen und erstreben konnte, so reich versorgte, wie es ihm von eigener Thätigkeit nie zu hoffen möglich war. Ja wäre nicht überhaupt der ganze Begriff des Kunstdilettantismus dem ächten Alterthume fremd und nur eine Ausgeburt moderner Polypragmosyne, so könnte man es den Römern sogar zum besonderen Zeichen ihres geläuterten Geschmacks anrechnen, dass sie die Stümperei, die solchem Dilettantismus mehr oder minder anhaftet, verschmäht und ihr ästhetisches Bedürfniss lediglich durch die Werke älterer oder lebender Meister vom Fache zu befriedigen gesucht haben; jedenfalls aber theilen sie diesen Charakterzug mit den Griechen der classischen Zeit selbst, unter welchen sich eben so wenige Beispiele werden aufweisen lassen, dass praktische Kunstübung von Nichtkünstlern als *πάρεργον* betrieben worden wäre; und wenn jener Mangel an Dilettantismus zum Beweise dienen könnte, dass es den Römern an einer nationalen bildenden Kunst gebrach, so würde die Erscheinung der letzteren bei den Griechen völlig unbegreiflich seyn. Denn wenn unser Gegner die Blüthezeit der griechischen Kunst „eine in unbewusstem Drange schaffende“ nennt, so ist das eine Phrase, die der Ehre jener Künstlerwelt eben so sehr wie der thatsächlichen Ueberlieferung Hohn spricht, nach welcher jene ganze Blüthezeit hindurch schriftstellerische Theorien, zum Theil Werke der namhaftesten Meister selbst, mit der ausübenden Entwicklung der Kunst Hand in Hand gingen; vgl. Gött. Stud. S. 69, N. 178 fgg. und Watson *on the classical authorities for ancient art* im Journal of classical and sacred Philology, Cambridge 1854. 8. p. 239 fgg.; was aber

die Aufnahme der Zeichenkunst unter die Lehrmittel des jugendlichen Elementarunterrichts (*in primum gradum artium liberalium*, Plin. N. Hist. XXXV. 10; vgl. Privatalterth. §. 35, N. 17) betrifft, so kann diese darum mindestens nicht mehr als die gleichzeitig dem griechischen Knaben mitgetheilte Musikübung, nachdem sie einmal ihren Zweck formaler Geistesbildung erreicht hatte, als Gegenstand fortgesetzter dilettantischer Anwendung des Erwachsenen gelten. Das zeigt selbst die oben bereits angeführte Stelle aus Cicero, wo dieser, während er für Musikübung Erwachsener wenigstens das auch bei Cornel. Nep. Prooem. §. 1. wiederkehrende Beispiel des Epaminondas aufstellt, die Achtung der Malerei bei den Griechen nur durch Künstler vom Fache, wie Polyklet (Polygnot?) und Parrhasios, beweist; und wenn selbst musikalische Unterhaltungen in der Regel auf die Zwecke und Zeiten der Geselligkeit beschränkt geblieben zu seyn scheinen, wovon nicht einmal die pythagoreische Sitte bei Quintilian IX. 4. 12, wenn wir Iamblich. V. Pythagor. §. 110 fgg. vergleichen, eine wahre Ausnahme macht, so lässt sich für zeichnende und bildende Kunst in der ganzen Lebensweise des freien und gebildeten Griechen, der bekanntlich den grössten Theil des Tages ausserhalb des Hauses zubrachte, eben so wenig eine Beziehung finden, in welcher er dieselbe zu üben veranlasst oder bemüssigt gewesen wäre, als solche Uebung anderseits mit den herrschenden Begriffen oder meinethalben Vorurtheilen der antiken Gesellschaft vereinbar ist. Von denjenigen Gesichtspuncten, unter welchen dieser die berufsmässige Künstlerschaft anstössig war, fiel allerdings ein hauptsächlich, der Lohndienst, bei dem Dilettantismus weg, der insofern mehr als freie Kunst hätte gelten können; um so schwerer wog dagegen der andere, die Handarbeit, die gerade hier durch kein Gegengewicht des Bedürfnisses und Berufs, durch kein ἔργον οὐδὲν ὀνειδος (Hesiod. ἔργ. 311) entschuldigt war, wie es wenigstens nach einer Seite der griechi-

schen Lebensansicht hin (Thucyd. II. 40; Plut. V. Solon. c. 2 und 22) dem Künstler schützend und rechtfertigend zur Seite stand, während dem *πάρεργον* neben dem Makel, den es mit letzterem theilte, noch der weitere Vorwurf des *ἀλλότρια πράττειν* (vgl. m. Note z. Lucian. hist. conscr. p. 331) oder der Vielgeschäftigkeit im Gegensatze des *ἕρδοι τις ἢν ἕκαστος εἰδείη τέχνην* (Aristoph. Vesp. 1431; vgl. Cicero Tuscul. I. 18 und Valck. Diatr. Eurip. p. 76) drohete. Welche Abneigung das gebildete Alterthum wenigstens auf dem Höhepunkte seiner Cultur gegen jegliche *αὐτουργία* (Plut. V. Pericl. c. 2) oder mechanische Arbeit empfand, zeigt selbst das schriftstellerische Gebiet in der stets mehr überhandnehmenden Sitte des Dictirens; und wenn es schon bei dem musikalischen Unterrichte in Frage kommen konnte, *πότερον δεῖ μανθάνειν αὐτοὺς ἄδοντάς τε καὶ χειροουργοῦντας ἢ μὴ* (Arist. Polit. VIII. 6), so liegt der Schluss nahe, dass auch im günstigsten Falle das *χειροργεῖν* nur als unerlässliches Medium der durch die Musik beabsichtigten Gemüths- und Geschmacksbildung dienen sollte, dessen Verselbständigung als Kunstübung weder bezweckt noch, wo sie gleichwohl erfolgte, gebilligt und des freien Mannes würdig befunden ward; vgl. Plut. V. Pericl. c. 1: *ὁ δὲ Φίλιππος πρὸς τὸν υἱὸν ἐπιτεροῦσ ἔν τινι πότῳ ψήλαντα καὶ τεχνικῶς εἶπεν· οὐκ αἰσχύνῃ καλῶς οὕτω ψάλλον;* Was aber von dieser Kunst galt, wo doch — die Flöte ausgenommen — der Spielende sich gleichzeitig mit Poesie und Gesang begleiten konnte, wiederholt sich in gesteigertem Maasse bei der zeichnenden, deren *χειροουργία* (Ath. VII, 11.) das Alterthum bedeutsam stumme Poesie (Wytt. ad Plut. p. 198) genannt hat; und so wenig auch deshalb ihren Werken, die vielmehr vorzugsweise *χεῖρες, manus* (Poll. Onom. II, 150; Hand ad Stat. p. 400) hiessen, die gebührende Anerkennung gebrach, so konnte doch darin für Völker, welchen das lebendige Wort und der Vorzug der Sprache über alles ging, keine Einladung liegen, sich zum blossen Vergnügen oder Zeitvertreibe

mit ihrer Handhabung zu beschäftigen. *Ἀλλείτωσαν Θηβαίων παῖδες, οὐ γὰρ ἴσασι διαλέγεσθαι*, hatte Alkibiades sicher im Einverständniss mit den meisten seiner Landsleute gesagt (Plut. V. Alcib. c. 2); darin lag gewiss nicht, dass den Athenern der Sinn für die Kunst des Flötenspiels abgegangen wäre, deren Tönen sie aus dem Munde böotischer oder peloponnesischer Virtuosen bei den jährlich wiederkehrenden Dionysosfesten gern ihr Ohr liehen; aber sie dachten, wie Plutarch a. a. O. den Ausspruch des makedonischen Königs commentirt: *ἀρκεῖ γὰρ ἂν βασιλεὺς ἀκροᾶσθαι σχολάζῃ καὶ πολὺ νέμῃ ταῖς Μούσαις, ἐτέρων ἀγωνιζομένων τὰ τοιαῦτα θεατῆς γενόμενος*: und so wird es denn auch den Römern nicht zum Präjudize gegen ihren Sinn für bildende Kunst gereichen dürfen, wenn sie die Früchte einer Thätigkeit, zu deren eigener Ausübung sie ohnehin keine Anlage in sich verspürten (Aeneid. VII, 848; vgl. d. Erkl. z. Horaz Epist. II. 1, 32), als Zuschauer zu geniessen vorzogen und selbst den Dilettantismus ihrer Musse in der Kaiserzeit lieber den Künsten der Rede als der todten Form zuwandten. Höchst charakteristisch erscheint in dieser Hinsicht die Erzählung bei Plinius XXXV, 4. §. 21, dass man einen taubstummen Knaben aus guter Familie zum Maler bestimmte, eben weil ihm das Mittel fehlte, um auf dem Gebiete zu glänzen, wo der Römer auch damals noch seine Lorbeeren zu suchen pflegte; also keine Geringschätzung der Kunst als solcher, geschweige denn Unfähigkeit ihren Werth zu verstehen, sondern nur das richtige Gefühl, zu etwas anderem berufen zu seyn, war es, was den Römer im Ganzen mehr der rednerischen Laufbahn zulenkte, während er das Gebiet der bildenden Künste denjenigen anzubauen überliess, die kein Arg dabei hatten, dieses auch schweigend zu verrichten; und wie damit die Würdigung ihrer Leistungen wohl vereinbar war, zeigt derselbe Plinius, wenn er nach kurzer Ausführung des Satzes: *postea non est spectata honestis manibus*, alsbald fortfährt: *dignatio*

*autem praecipua Romae increvit* u. s. w. Mit einem Worte: der mangelnde Dilettantismus in der Kunst bei den Römern beweist nichts gegen ihren Kunstsinn, weil die Handhabung der Kunst im Alterthume von ihrem Genusse überhaupt viel schärfer als bei uns getrennt war; er beweist nichts, weil die Bedingungen dieser Handhabung bei den bildenden Künsten insbesondere dem Dilettantismus ungleich mehr im Wege standen als ihn hervorzurufen geeignet waren; und wenn daher selbst das kunstsinnigste Volk, die Griechen, in dieser Hinsicht keinen Schluss von der berufsmässigen Ausübung derselben auf die dilettantische gestattet, so wird bei den Römern, wo beiden noch triftigere Gründe entgegenstanden, die Trennung des thätigen und des empfangenden Kunstsinns noch ausgeprägter seyn müssen.

Wer zu viel beweist, hat nichts bewiesen — diesen Spruch sehen wir also schon bei diesem ersten Argumente unseres Gegners bewährt, mit dessen Waffen und nach dessen Schlussfolgerung es ein Leichtes wäre, auch den Griechen ebensowohl wie den Römern allen Kunstsinn abzusprechen; dasselbe gilt aber fast noch in höherem Grade von dem *argumentum ex silentio*, welches derselbe aus der spärlichen Erwähnung plastischer oder malerischer Kunstwerke bei den römischen Schriftstellern der Kaiserzeit entlehnt hat. „Eine kurze Uebersicht der bedeutendsten Grössen in der Literatur während eines Zeitraums von vierhundert Jahren wird ergeben, dass man unter so vielen geistvollen und hochgebildeten Männern nach dem Zeugnisse ihrer erhaltenen Schriften kaum einem Kunstsinn zusprechen darf, während man ihn der Mehrzahl entschieden absprechen muss“ — mit diesen Worten beginnt er eine Aufzählung lateinischer Dichter, Historiker, Rhetoren, bei welchen er Nachrichten, Urtheile, Anspielungen kunstgeschichtlicher Art gesucht und entweder gar nicht oder doch nicht in der erwarteten Anzahl, geschweige denn in befriedigender Form gefunden hat; — aber hätte er nicht vorerst den Beweis führen müs-



sen, dass diese Schriftsteller, bei Strafe nach zweitausend Jahren sich und ihrem Volke den Kunstsinn abgesprochen zu sehen, solche Erwähnungen zu thun verpflichtet waren? Ich rede hier nicht von solchen, die, wie der ältere und auch der jüngere Plinius, Quintilian, Petronius, wirklich von Kunst sprechen und nur in der Art und Weise dieser Besprechung dem Kritiker nicht genug thun; auf diese kommen wir später noch besonders; wenn aber auch Virgil und Horaz, Properz und Ovid, Seneca und Tacitus zu diesen negativen Zeugnissen herbeigezogen werden, so fragen wir doch billig nach dem Grunde der Forderung, nicht bloss, dass jeder Mann, der sich in welchem Gebiete der Literatur immer auszeichnet, in demselben zugleich für den Kunstsinn seines ganzen Volkes einstehe, sondern dass er auch seinen eigenen Kunstsinn bei jeder Gelegenheit, wo er dichtet oder Geschichte schreibt, wo er moralische oder naturwissenschaftliche Betrachtungen anstellt, zur Schau trage? „Wess das Herz voll ist, dess geht der Mund über,“ wird man uns vielleicht antworten; und insofern dieser Spruch positiv auf das entschiedene Vorwalten der redenden Kunst über die bildende im geistigen Leben wie in der Thätigkeit der Römerwelt angewendet werden soll, räumen wir ihn gern ein und sind weit entfernt, für letztere einen Kunstenthusiasmus im modernen Sinne in Anspruch zu nehmen, wo er manches Menschen Dichten und Trachten ganz erfüllt; dass es aber eben so unhistorisch wie unlogisch ist, ihn auch umzukehren und negativ gefasst zu behaupten, dass, wess der Mund nicht übergehe, davon auch das Herz nichts wisse, zeigt wiederum das Beispiel der Griechen, in deren gleichfalls vierhundertjährigem Schriftenthume vom Höhepunkte ihrer bildenden Kunst an bis zur Römerzeit es mindestens eben so schwer fallen dürfte, unter der Classe von Schriftstellern, welche mit den oben genannten Römern gleichstehen, irgend welche hervorragende Spuren des Kunstsinns zu finden, von dem die Nation gleichzeitig in

ihren bildlichen Schöpfungen den glänzendsten Beweis niedergelegt hat. Hätten wir nicht einige spätere Griechen, wie Plutarch, Lucian, Pausanias, die doch unter dem Gesichtspuncte des Kunstsinns selbst weit mehr als Repräsentanten ihrer Zeit als ihres besonderen Vaterlands gelten müssen — aus den besten Classikern zusammengenommen würden wir nicht den zwanzigsten Theil der Kenntnisse und Begriffe über die griechische Kunst gewinnen, wie wir sie dem einzigen viel geschmäheten Römer Plinius verdanken, der zwar auch aus griechischen Quellen geschöpft, den Inhalt dieser aber allein durch sein Interesse für ihren Gegenstand vom Untergange gerettet hat, während uns nichts dafür bürgt, dass ihre Auffassungen und Urtheile, wenn sie erhalten wären, den Anforderungen und Maassstäben der heutigen Aesthetik und Kritik mehr entsprechen würden; und gesetzt auch, es wäre alles, was der Königsberger Kritiker bei seinen Römern desiderirt, richtig, so lassen sich doch jedenfalls auf die erhaltenen griechischen Schriftsteller dieselben Desiderien theilweise wörtlich übertragen. „Ob in Tacitus grosser Seele die Liebe der Kunst einen Platz gefunden,“ wollen wir weder bejahen noch verneinen, da seine Geschichtsbücher mit Ausnahme einer einzigen Stelle kein Material dazu darbieten; aber selbst diese einzige von unserm Gegner angeführte Stelle (Ann. XV. 41: *graecarum artium decora*) verräth mehr Theilnahme für jene Kunstwerke, als der ganze Thukydides, der (II. 15) der Parthenos des Phidias nur unter dem Gesichtspuncte des Goldes gedenkt, das ihr nöthigenfalls abgenommen werden konnte, um die Kosten des peloponnesischen Kriegs zu bestreiten, und bei dem Brande des argivischen Heräon (IV. 131) eben so wenig für die dabei möglicherweise zerstörten älteren Kunstschatze als für den glänzenden Ersatz ein Wort hat, den dieselben von Polyklet's Meisterhand fanden; und dasselbe gilt von Herodot, der von der künstlerischen Verherrlichung des Siegers von Marathon nicht einmal so viel

wie Cornel erzählt und wiederholt der Zerstörung des delphischen Tempels und seiner Wiederherstellung mit athenischem Gelde Meldung thut (II. 180, V. 62), ohne nur das Geringste von seinem reichen Sculpturschmucke zu erwähnen, den er doch noch eben so gut wie den Bau der athenischen Propyläen (V. 77) erlebt, vielleicht selbst mit eigenen Augen gesehen hat; vgl. Welcker's alte Denkmäler II, S. 167 fgg. Wenn Lucius Seneca, „der sogar von der Wissenschaft, insofern sie nicht moralische Vervollkommnung bezweckt, mit Missachtung spricht,“ Malern und Bildhauern keinen Platz unter den freien Künsten anweist, so soll ihm das allerdings nicht als Kunstverstand angerechnet werden; wohl aber ist es weder sein persönlicher noch auch der Unverstand seiner Nation, sondern der allgemeine Standpunct der alten Philosophie, dem sogar Platon so wenig fremd ist, dass er in einer bekannten Stelle (Republ. X, p. 598) den nachahmenden Künstler noch um eine Stufe tiefer als den mechanischen Handwerker setzt und selbst wo er eine Ahnung des künstlerischen Ideales verräth (V. p. 472, VI. p. 484), doch mit keinem Worte merken lässt, ob er in dieser Hinsicht zwischen den rohesten Anfängen eines Dädalos und den vollendeten Werken seiner Zeit einen Unterschied mache; vgl. VII. p. 529: *ὁμοίως ὥσπερ ἂν εἴ τις ἐντύχοι ὑπὸ Δαιδάλου ἢ τινος ἄλλου δημιουργοῦ ἢ γραφέως διαφερόντως γεγραμμένοις ἢ ἐκπεπονημένοις διαγράμμασι*: ja für die Leistungen eines Phidias im Menon p. 91 (*ὅς οὕτω περιφανῶς καλὰ ἔργα εἰργάζετο*) kaum einen lobenderen Ausdruck findet, als daselbst p. 97 für die ältesten Dädala (*πάνυ γὰρ καλὰ τὰ ἔργα ἐστί*: vgl. Euthyphr. p. 11 und Leg. III. p. 677), oder wo er auch wirklich die Lächerlichkeit jener rohen Schnitzbilder im Gegensatze der zeitgenössischen Leistungen hervorhebt (Hipp. maj. p. 282), dieses gleichwohl nur als fremdes Urtheil hinstellt (*ὥσπερ καὶ τὸν Δαίδαλόν φασιν οἱ ἀγαματοποιοί, νῦν εἰ γενόμενος τοιαῦτ' ἐργάζοιτο οἷα ἦν ἀφ' ὧν τοῦνομ' ἔσχε, καταγέλαστον ἂν*

εἶναι), so dass ihm die Abhängigkeit vom Hörensagen vielleicht mit grösserem Rechte zum Vorwurfe gemacht werden könnte, als dieses in unserm Büchlein S. 18 gegen Quintilian geschieht. Dass Aristophanes des Phidias nur unter den Ursachen des peloponnesischen Kriegs gedenkt (Pac. 605), soll hier nicht weiter geltend gemacht werden; ungleich charakteristischer aber ist die Stelle des Demosthenes adv. Androt. §. 76 (vgl. auch adv. Aristocr. §. 207), wo selbst unter den unsterblichen Werken, mit welchen die φιλοτιμία des athenischen Volkes seine Stadt geschmückt habe, keine Statuen noch Gemälde, sondern nur Bauten, und zwar neben Propyläen und Parthenon ebensowohl στοαί und νεώσοικοι genannt werden, zum deutlichen Zeichen, dass auch für jenen mehr der praktische oder decorative Gesichtspunct als der eigentlich künstlerische galt; und so würden wir, wenn es überall unsere Absicht seyn könnte, mit dieser unerquicklichen und kleinmeisterischen Art von Kritik die einzelnen Schriftsteller der vorrömischen Griechenzeit durchzugehen, zuletzt vielleicht nur einige Epigramme der Anthologie als Zeugen eines unmittelbaren Kunstinteresses übrig behalten, worin unser Gegner selbst wohl am wenigsten den ächten Ausdruck des Kunstsinns erkennen dürfte, den wir mit ihm der alten Griechenwelt beilegen. Woher nun aber diese Schweigsamkeit, welche die Griechen der besten Zeit eben so wohl wie die Römer über die Kunstwerke beobachten, unter deren täglichen Eindrücken sie lebten und schrieben? Die Antwort liegt sehr nahe; und wer sie sich nicht selbst geben kann, findet sie in Winkelmann's Schlussworten seiner Geschichte der Kunst des Alterthums, wo die nämliche Erscheinung schon ungleich richtiger aufgefasst ist: „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 muthmasslichen Versicherung,



die lehrreicher werden kann, als die uns von den Alten hinterlassenen Nachrichten, die ausser einigen Anzeigen der Einsicht bloss historisch sind.“ Gerade der Reichthum der artistischen Umgebung und die Selbstverstandtheit ihres Daseyns im gebildeten Römerthume wie in Griechenland jess die directe Beziehung darauf zurücktreten oder doch nur in wirklich gelehrten oder technischen Erörterungen an's Tageslicht kommen; das Gegentheil würde den gesunden und maasshaltigen Geschmack der Alten eben so verletzt haben, wie wenn heutzutage ein Gelehrter seinen „Büchersinn“ durch unaufhörliche Citate zur Schau trüge oder ein Lehrer sein Christenthum dadurch an den Tag legen wollte, dass er zu jeder classischen Stelle eine biblische Parallele zur Hand hätte; und selbst was die Anwendung der Kunstwerke zu Gleichnissen u. dgl. betrifft, die unser Kritiker bei den römischen Dichtern vermisst, so bedurfte es deren überall nicht, wo dem Dichter noch dieselbe Natur, derselbe Sagenkreis, dieselbe Lebensbeobachtung zu Gebote stand, woraus auch der bildende Künstler seine Stoffe geschöpft hatte. „Echion's *nova nupta verecundia notabilis*,“ sagt Lessing Bd. VI. S. 408, „mag in Rom gewesen seyn, mag tausend und tausend mal seyn copiret worden, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehn als in der Nachahmung des Malers? Oder wenn ein anderer Dichter den Vulcan ermüdet und sein von der Esse erhitztes Gesicht roth, brennend nennt, musste er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, dass Arbeit ermattet und Hitze röthet?“

Bei genauerer Betrachtung ergibt sich übrigens sogar, dass es gerade bei den lateinischen Dichtern und sonstigen Schriftstellern nicht einmal so schlecht mit der Bezugnahme auf Werke der Kunst bestellt ist, wie uns das Büchlein einzureden sucht, sondern dass vielmehr in eben demselben Verhältniss, wie die Kunst aus einer Sache lebendiger



Uebung und schöpferischer Thätigkeit zu einem Gegenstand der Reflexion oder des Genusses ward, die Anspielungen und Berufungen auf sie zunehmen und bei den Römern leicht noch häufiger als selbst bei den Griechen nachzuweisen oder vorauszusetzen sind. Wir wollen allerdings in diesem Stücke nicht entfernt so weit gehen, wie der englische Gelehrte, dem Lessing's Angriff in der so eben erwähnten Stelle zunächst gilt, Joseph Spence, der bereits in der Mitte des vorigen Jahrhunderts einen Folianten von mehr als 350 Seiten nur zu dem Ende geschrieben hat, um das diametrale Gegentheil von dem Königsberger Büchlein zu beweisen, dass nämlich die römische Poesie Schritt für Schritt in ununterbrochener Wechselwirkung mit den bildenden Künsten gestanden und jeder Figur, jedem Beiworte, jeder Schilderung eines Gottes oder Helden, jeder Personification oder Allegorie aus dem Gebiete der Natur und des Menschenlebens ein Bildwerk oder Gemälde entsprochen habe, deren Berücksichtigung sich noch jetzt in zahlreichen Dichterstellen erkennen lasse (*Polymetis or an Enquiry concerning the agreement between the works of the Roman poets and the remains of the antient artists*, London 1747 und zum zweitenmale 1756); aber sey auch nur der hundertste Theil dieser Parallelen einen solchen Schluss zu begründen geeignet, so bleibt mehr als genug übrig, um das ganze Gebäude unseres Gegners in die Luft zu sprengen; und wenn bei so entgegengesetzten Resultaten aus gleichem Material von vorn herein die Vermuthung angezeigt ist, dass die Wahrheit in der Mitte liegen möge, so wird weitere Prüfung dieses auch im Einzelnen ergeben. Was Virgil betrifft, so könnte ich mir es allerdings wohl gefallen lassen, dass „man nirgend werde mit Bestimmtheit behaupten können, er habe etwas Wirkliches beschrieben“, insofern darin jedenfalls das stillschweigende Zugeständniss meines vorlängst und wiederholt geführten Beweises liegt, dass die virgilische Beschreibung von Laokoons Schicksal

keine Bekanntschaft mit der plastischen Gruppe dieses Namens verrathe; andererseits haben jedoch schon Erklärer des Alterthums bei Servius die Schilderung des gefesselten *Furor* Aeneid. I. 294 aus dem von August auf seinem Forum aufgestellten allegorischen Gemälde des Apelles (Plin. XXXV. 36, §. 93) abgeleitet; oder wenn auch diese und ähnliche Vermuthungen aus dem epischen Bilderkreise dahingestellt bleiben mögen, so liegt doch dem Gelübde an Diana Ecl. VII. 32 eine entschiedene Anschauung zu Grunde, die zugleich das kunstgeschichtliche Interesse einer späten Spur polychromer Plastik darbietet:

— *levi de marmore tota*

*Puniceo stabis suras evincta cothurno,*

ohne dass man daraus mit Heyne T. IV. p. 177 ein schlechtes Präjudiz für des Dichters Geschmack und Urtheil ziehen dürfte, vgl. Feuerbach vatic. Apoll. S. 211; und wollen wir auch die kleineren Gedichte, die seinen Namen tragen, nicht verschmähen, so gibt die Ciris v. 29 fgg. eine sicher auf Autopsie beruhende Beschreibung des athenischen Minerveneplos, dessen von namhaften Künstlern, wie Akesas und Helikon (Athen. II. 30, Zenob. I. 56), vorgebildete Stickerien immerhin auch unter der zeichnenden Technik mitbegriffen werden können. Für Ovid hat der Gegner selbst die mehrmalige Erwähnung der Anadyomene des Apelles, ja die Vergleichung seiner Geliebten mit dieser eingeräumt; und wenn er im Texte fortfährt: „andere Kunstwerke fast nirgend,“ so hebt er dieses durch seine eigenen Citate in den Noten wieder auf, so dass es höchstens auf ein Mehr oder Minder der Erwähnungen ankäme, worüber man doch mit einem Dichter nicht rechten soll; wie übereilt aber obenein der Schluss ist: „wären von den unzähligen weiblichen Gestalten, die die griechische Kunst geschaffen hatte, auch nur einige in seiner Phantasie lebendig gewesen, er hätte sie zu seinen Vergleichen gebraucht,“ mögen zwei

von ihm nicht citirte Stellen beweisen, wo direct Gemälde zur Vergleichung herangezogen werden, Amor. III. 2, 29:

*Talia Milanion Atalantes crura fugacis  
Optavit manibus sustinuisse suis;  
Talia succinctae pinguntur crura Dianae,  
Cum sequitur fortes fortior ipsa feras;*

und Metam. X. 515:

*Laudaret faciem Livor quoque; qualia namque  
Corpora nudorum tabula pinguntur Amorum,  
Talis erat —*

ja auch auf Sculpturwerke verweisen wenigstens im Allgemeinen die Vergleichen Metam. IV. 674:

*— marmoreum ratus esset opus,*

und XII. 397:

*Gratus in ore vigor, cervix humerique manusque  
Pectoraque artificum laudatis proxima signis;*

um der mehr kunstgeschichtlichen Parallelen ex Ponto IV. 1. 29—34 zu geschweigen; und hiernach werden wir auch kein Bedenken tragen, wie Andere längst, in der berühmten Erzählung von den Niobiden Metam. VI. 221 fgg. Reminiscenzen und Motive aus den plastischen Behandlungen dieser Sage und der erhaltenen Statuenreihe selbst zu erblicken, ohne deren Vorbild der genialste Dichter wohl kaum auf die ergreifenden Schlussworte geführt worden seyn würde:

*Ultima restabat, quam toto corpore mater  
Tota vesta tegens, unam minimamque relinque,  
De multis minimam posco, clamavit, et unam!*

Auch in den Fasten II. 287 fgg. und III. 11 fgg. hat mein College Wieseler in dem Programme unsers ersten Winkelmannsfestes 1843 S. 44 fgg. und 61 Spuren nachgewiesen, dass dem Dichter ein ähnliches Bildwerk aus der römischen Sagengeschichte vorgeschwebt habe, wie es uns noch auf der s.g. *Ara Casali* die Mutter der Zwillinge und diese selbst in mehren auf einander folgenden Scenen dar-

stellt; und dass dergleichen schon im republicanischen Rom mehrfach Gegenstand der Verbildlichung geworden, gesteht noch Juvenal XI. 104 zu :

*Ut phaleris gauderet equus caelataque cassis  
Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae  
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,  
Ac nudam effigiem clipeo venientis et hasta  
Pendentisque dei perituro ostenderet hosti;*

wenn also der Gegner sogar die Wölfin auf dem virgilischen Schilde des Aeneas VIII. 630 von seiner allgemeinen Leugnung der Berücksichtigung wirklicher Kunstwerke bei jenem Dichter ausnimmt, warum hat er bei diesem über eine längst anerkannte Analogie ganz geschwiegen? Selbst bei Tibull, der ihm zufolge „nirgend Sinn für plastische Kunst zeigt“, hat Visconti Mus. Piolem. I. 25 unbedenklich in der Schilderung des Apoll III. 4 ein solches Vorbild angenommen; noch auffallender ist inzwischen solche Verschweigung bei Properz, dessen genaue und ausgedehnte Kunstkenntnisse bereits Hertzberg (Proleg. p. 70 fgg.) in einem Umfange dargethan hat, zu dessen Verkleinerung es nicht ausreicht eine mit Ausnahme ganz gewöhnlicher Schreibfehler in den Eigennamen völlig untadelige Stelle (III. 9) für verdorben zu erklären und dagegen eine andere (II. 31), die offenbar fragmentarisch und verstümmelt ist, als gültigen Beweis zu gebrauchen, dass der Dichter „keinen lebhaften und innigen Antheil“ an der Kunst genommen haben könne, weil er sonst ein Ereigniss wie die Eröffnung des palatinischen Apollotempels nicht mit so flüchtigen und dürftigen Worten abfertigen würde! Aber Properz ist nun einmal ein Römer, und sein Beurtheiler zugleich sein Ankläger, dem er begreiflicherweise nie genug thun würde, und wenn er auch das Zehnfache von dem gesagt hätte, was wir jetzt bei ihm lesen; mag er auch unter den Genüssen, die er sich (III. 21. 29) von einer bevorstehenden Reise nach Athen verspricht, ausdrücklich die Kunstwerke dieser Stadt er-

wähnen, er bleibt nur „ein besehwüthiger Tourist,“ der deshalb noch kein Kunstfreund zu seyn brauche, obgleich es doch wahrlich etwas ganz anderes ist, ob er nur an Ort und Stelle die allgemeine Mode mitmacht oder ob er im Voraus seine Sehnsucht nach den Schätzen einer Kunststadt zu erkennen gibt; mag er auch in einer Reihe inhaltsschwerer Memorialverse, deren jeder Material zu einer ganzen Abhandlung enthält, die exacteste Bekanntschaft mit den specifischen Vorzügen der bedeutendsten Meister an den Tag legen — dass er ein Freund der Kunst war, folgt auch daraus noch nicht, „so wenig als man heutzutage jeden dafür halten wird, dem es bekannt ist, dass Rafael Madonnen und Michelangelo Sibyllen gemalt hat, dass Titian Meister des Kolorits und Rembrand des Helldunkels war,“ als ob, weil heutzutage mancher über solche Dinge spricht, ohne sie zu verstehen, ein Römer, der auch davon spricht, bloss darum nichts davon verstanden haben müsse; und an wie mancher andern Stelle bewährt derselbe seine Erfahrung in diesem Stücke noch in Einzelheiten, deren das Büchlein mit keiner Silbe gedenkt! Dass die Erwähnung des Ocnus (IV. 3. 21) nur von einer Nachbildung der bekannten Gruppe aus Polygnots Nekyia entlehnt seyn kann, wird niemand bezweifeln, der einer äusserst schwachen Spur poetischer Erfindung gegenüber (Paroem. Gott. I, p. 136) die grosse Verbreitung dieser Allegorie durch Malerei oder Sculptur kennt; vgl. Welcker polygnot. Gemälde S. 52 und Panofka in Gerhard's arch. Zeit. 1848, S. 285; aber auch die Anspielungen auf die schlafende Ariadne (I. 4) und auf den zürnenden Apoll (IV. 6) bezieht man gewiss mit Recht auf künstlerische Vorbilder; und selbst wem dieses noch ungewiss seyn sollte, wird sich doch kaum der Wahrscheinlichkeit entziehen können, dass Dirke's Fesselung III. 15, 38 fgg. unter dem lebendigen Eindrucke der damals in *Asinii Pollionis monimentis* (Plin. XXXVI. 5. 34) aufgestellten, jetzt farnesischen Gruppe gedichtet sey. Keine Gleichgültig-



keit gegen die Werke der Kunst verräth auch die hyperbolische Schilderung seiner Geliebten II. 3. 41, die wenigstens jede Vergleichung aus dem Gebiete der Malerei aufwiegt:

*Si quis vult fama tabulas anteire vetustas,*

*Hic dominam exemplo ponat in arte meam;*

ganz besonders jedoch werden wir für diesen Dichter wie für Ovid annehmen dürfen, dass die mythologischen Wandgemälde oder Mosaiken, mit welchen gerade damals, wie wir es noch jetzt in Pompeji sehn, die gebildeten Römer ihre Zimmer zu schmücken angingen, mindestens eben so sehr wie die griechischen Dichterquellen dazu mitgewirkt haben mögen, die Phantasie mit den zahlreichen Gestalten zu füllen, die dann gleichsam die Staffage der poetischen Fernsichten bilden; welche uns die Elegie in das Reich der Liebe eröffnet; und wenn selbst die directe Berufung auf die Sage die bildliche Vermittelung dieser eben so wenig wie die dichterische ausschliesst, so können wir vielleicht noch in weiterem Sinne, als es sich durch einzelne Nachweisungen bewahrheiten lässt, im Grossen und Ganzen mit Hertzberg sprechen: *praeterea illarum fabularum quotidie paene admonitus est egregius summorum artificum operibus, pretiosissimis Graeciae spoliis, quibus tum Roma incredibilem in modum scatebat — quod si exilis augustae illius pulchritudinis umbra, quae in nostram usque aetatem descendit, prodigium paene videatur, quid miramur quod poëtae nostri sensus, qualem supra descripsimus, facilis et pulchri avidus libenter ea argumenta arripuerit, quibus dum modice et cum prudentia uteretur, gratam notarum formarum memoriam consciis civibus moveret verumque formarum decus compararet?*

Von Horaz, dem weltklugen und besonnenen Beobachter des lebendigen Menschengestes, wird Niemand erwarten, dass er sich als Kunstenthusiast geberde; und unser Kritiker selbst ist so gütig es ihm nachzusehen, wenn

er „ein Lied das aus der Kehle dringt“ höher als hundert Statuen (IV. 2. 19) und als die *delicias* eines Skopas und Parrhasios (IV. 8. 7) achtet; dass aber auch „in seinen sämtlichen Gedichten nicht eine Stelle für seinen Kunstsinne sprechen“ soll, beweist nur, dass jener die *Ars poetica* wieder vergessen hat, welche nicht allein gleich von vorn mit einer Parallele zwischen Poesie und Malerei anhebt, sondern namentlich auch v. 361 fgg. dieselbe auf eine Art anwendet, die wenigstens einige Erfahrung und ein reflectirendes Interesse im Gebiete der Kunstanschauung beurkundet:

*Ut pictura poësis: erit quae, si propius stes,  
Te capiat magis, et quaedam si longius abstes;  
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,  
Judicis argutum quae non formidat acumen;  
Haec placuit semel, haec decies repetita placebit;*

und wer die Freude an *pictis tabellis* selbst mit der Leidenschaft des Geizigen vergleichen (Serm. I. I. 72), wer in Alexanders Wunsche, nur von Apelles gemalt, von Lysippos in Erz gebildet zu werden (Epist. II. 1. 239), das *judicium subtile videndis artibus* anerkennen konnte, wird auch persönlich diesen Künsten gegenüber nicht so stumpf gewesen seyn, wie ihn das Büchlein so gern mit seinem ganzen Volke erscheinen lassen möchte. Das *bonae paulo plus artis* freilich, welches er seinem athenischen Aufenthalte verdankt (Epist. II. 2. 43), besteht nicht in diesen, sondern in den Künsten der Philosophie und Lebensweisheit, als deren Sitz ihm, wie der Kritiker sagt, „das stille verlassene Athen (II. 2. 81) im Gegensatze mit den Fluthen und Stürmen des römischen Lebens vor der Seele stand, ohne dass wir irgend erfahren, dass die Kunstwerke desselben einen Eindruck bei ihm hinterlassen haben;“ aber wie hoch man auch diese Gleichgültigkeit anschlage, so erhellt doch eben hieraus, dass nicht sein römischer Ursprung, sondern dieselbe griechische Wissenschaft sie verschuldet hatte, woraus er das *nil admirari*

schöpfte, unter dessen Gesichtspuncte er in dem Briefe an Numicius (Epist. I. 6) allerdings auch *marmor vetus aeraque et artes*, in demselben Athem aber das gemeine römische Treiben verhöhnt; und selbst die schlagendste Stelle, die jener eben so wohl wie die vorhergehende ganz übersehen hat, wo er die bildenden Künste geradezu als eine Ausgeburth griechischer Entartung hinstellt, Epist. II. 1. 93:

*Ut primum positis nugari Graecia bellis  
Coepit et in vitium fortuna labier atque  
Nunc athletarum studiis, nunc arsit equorum,  
Marmoris aut eboris fabros aut aeris amavit,  
Suspendit picta vultum mentemque tabella,  
Nunc tibicinibus, nunc est gavisus tragoedis,*

coordinirt dieselben wenigstens dergestalt mit allen übrigen Aeusserungen hellenischer Cultur, dass wir trotz jenes Ausbruchs römischen Kriegerstolzes doch auch die folgende Anerkennung v. 156:

*Graecia capta ferum victorem cepit et artes  
Intulit agresti Latio,*

virtuell eben so wohl auf die bildende wie auf die redende Kunst zu ziehen berechtigt sind. Auch für Persius kann man wohl einräumen, dass sein Stoicismus der Kunst fern stand und selbst seine Umschreibung der Poekile als *braccatis illita Medis* (III. 53) keine hohe Schätzung ihrer Malerei verräth; wenn jedoch andern Dichtern schon das zum Vorwurfe gemacht wird, dass sie keine ihrer Vergleichen aus dem Kunstgebiete entlehnen, so möge ihm die Stelle VI. 62:

*Sum tibi Mercurius; venio deus huc ego ut ille  
Pingitur —*

wenigstens als Zeugniß diënen, dass sein Auge auch nicht ganz dafür verschlossen war; und selbst Juvenal, so wenig es in seiner eigenen Aufgabe lag, irgend welches Kunstinteresse zu entfalten, beurkundet doch ein solches gleichsam unwillkürlich für seine Landsleute, wenn auch der

Aermste, der gar nichts hat (Sat. III. 208), unter seinem dürftigen Hausrathe ein Bildwerk hat (denn *Chiron* mit Welcker, alte Denkm. II. S. 261, für einen lebendigen Hund zu nehmen, verbietet wohl die einfache Betrachtung, dass ein solcher nicht mitverbrannt sondern fortgelaufen seyn würde) und anderseits für den Reichen solche Kunstgegenstände dergestalt Bedürfniss geworden sind, dass sie ein wesentliches Stück der Spenden ausmachen, wodurch seine Freunde ihm den Verlust einer Feuersbrunst zu ersetzen bemüht sind:

— *hic nuda et candida signa,*

*Hic aliquid praeclarum Euphranoris et Polycliti*

(d. h. Erzbilder im Gegensatze der *candida signa*, gleichwie die *nuda* den folgenden *Asianorum deorum signis* entgegengustehen scheinen); — den glänzendsten Beweis dieses nämlichen Interesses gibt jedoch für das erste Jahrhundert der Kaiserzeit ein dritter Dichter, den der Königsberger Gelehrte nicht einmal zu nennen werth gefunden hat, obgleich er um so schwerer in's Gewicht fällt, als er persönlich gleichfalls den wissenschaftlich naturalistischen Gesichtspunct über den kunstfreundlichen stellt, Lucilius, der Freund des Seneca, oder wer sonst die poetische Schilderung des Aetna verfasst haben mag, wo er ganz modern realistisch die Römer tadelt, dass sie statt der naheliegenden Eindrücke grossartiger Naturschönheiten die Werke der alten Kunst oft in weiter Ferne aufsuchten, v. 567 fgg. 592 fgg.:

*Magnificas aedes operosaque visere templa  
Divitiis hominum aut sacra marmora resque vetustas  
Traducti maria et terras per proxima fatis  
Currimus atque avidi veteris mendacia formae.  
Eruimus cunctasque libet percurrere gentes — —  
Quin etiam Graejæ fixos tenuere tabellae  
Signaque, nunc Paphiae rorantes arte capilli,  
Sub truce nunc parvi ludentes Colchide nati,*

*Nunc tristis circa subjectae altaria cervae  
Velatusque pater, nunc gloria viva Myronis —*

wahrlich eine Stelle, die in der Allgemeinheit ihrer Beziehungen für das Schweigen vieler einzelner Ersatz leistet und zugleich für den Dichter selbst bei aller Abneigung gegen die Sache im Ganzen eine Bekanntschaft mit einzelnen noch jetzt nachweislichen Meisterwerken bewährt, die lauter als Alles für die Geläufigkeit der Kunstkenntnisse in seiner Zeit spricht. Noch zwei andere Dichter des ersten Jahrhunderts hat unser Kritiker ganz übergangen, deren einem, Silius Italicus Punic. XII. 709, Feuerbach vatic. Apoll S. 275 sogar eine mögliche Beziehung auf die berühmte Statue des Belvedere, damals in der kaiserlichen Villa bei Antium (Visconti l. c. I. 14), einräumt, der andere aber wenigstens an einer Stelle von der Malerei einen Gebrauch macht, dem wir zwar eben so wenig wie der gleichen epischen Einkleidung mythologischer Szenen im ersten Buche der Aeneis eine kunstgeschichtliche Bedeutung beilegen, der aber gleichwohl vielleicht das concreteste Beispiel der Schiffsmalerei gibt, worauf auch Virgil (V. 663, VII. 431, VIII. 93), Horaz (Od. I. 14. 14), Ovid (Fast. IV. 275) mehrfach anspielen und worin selbst ein Protogenes die ersten Schritte auf seiner künstlerischen Laufbahn gethan haben sollte (Plin. XXXV. 10. 101), Valerius Flaccus im ersten Buche v. 128 fgg., wo die neuerbaute Argo mit einem reichen Bilderschmucke ausgestattet wird, in dessen wahrhaft malerischer Schilderung sich unmöglich die lebhaftesten Reminiscenzen an beliebte Vorwürfe der späteren Kunst verkennen lassen:

*Hic insperatos Tyrrheni tergore piscis  
Peleos in thalamos vehitur Thetis; aequora delphin  
Corripit; illa sedet dejecta in lumina palla  
Nec Jove majorem nasci suspirat Achillem.  
Hanc Panope Dotoque soror laetataque fluctu  
Prosequitur nudis pariter Galatea lacertis;*



*Antra petens Siculo revocat de gurgite Cyclops;  
 Contra ignis viridique torus de fronde dapesque  
 Vinaque et aequoreos inter cum conjuge divos  
 Aeacides, pulsatque chelyn post pocula Chiron.  
 Parte alia Pholoe multoque insanus Iaccho  
 Rhoetus et Atracia subitae de virgine pugnae:  
 Crateres mensaeque volant araeque deorum  
 Poculaque, insignis veterum labor; optimus hasta  
 Hic Peleus, hic ense furens agnoscitur Aeson;  
 Fert gravis invito victorem Nestora tergo  
 Momychus; ardenti peragit Clanis Actora quercu;  
 Nigro Nessus equo fugit acclinisque tapeti  
 In mediis vacuo condit caput Hippasus auro;*

vgl. Gerhard Vasenb. etrusk. Fundorts II. S. 126 fgg. und apul. Vasenb. S. 9, Roulez Vases peints de Leide p. 45, Jahn archäol. Beitr. S. 411 fgg. und in Verh. d. Sächs. Gesellschaft d. Wiss. 1854 S. 182, wo zugleich ähnliche Schilderungen aus Claudian und Apollinaris Sidonius verglichen sind, denselben Dichtern, von welchen unser Büchlein nur weiss, dass jener „die Schöpfungen der Nadel und des Webstuhls“ beschreibe und diesem gar „die heidnische Kunst im Ganzen wegen ihrer Gegenstände und besonders ihrer Nacktheit verhasst“ gewesen sey! Doch ihm überall bis auf diese späten Zeiten zu folgen ist unsere Absicht nicht; hier sprechen wir gern mit dem oben erwähnten Spence p. 44: *in comparing the descriptions of their poets with the works of art I should therefore chuse to omit all the Roman poets after the Antonines; among them all there is perhaps no one whose omission need be regretted, except that of Claudian, and even as to him it may be considered that he wrote when the true knowledge of the arts was no more;* um so mehr aber müssen wir rügen oder beklagen, dass es auch von Statius nur des einzigen *Hercules epitrapezius* (Silv. IV. 6) gedenkt, während gerade dieser Dichter doch seine kunsthistorischen Kenntnisse verhältnissmässig

eben so sehr wie seine sonstige Erudition leuchten zu lassen bemüht ist; vgl. z. B. gleich I. 1. 85 und 100:

– *Apelleae cuperent te scribere cerae*  
*Optassetque novo similem te ponere templo*  
*Atticus Elei senior Jovis u. s. w.*

und die weitere Zusammenstellung in Hand's Commentar zu I. 3. 50, p. 408 fgg. Mit welchem Erfolge, und mit welchem Verständnisse, ist allerdings eine andere Frage, die aber selbst wieder mit der allgemeinen über den Gebrauch oder Missbrauch jener Erudition zusammenfällt; jedenfalls gehören die Künstlernamen mit zu dem gelehrten Apparate, der ihm das Material zu seinen Improvisationen liefern muss, und so unzureichend diese auch eben ihrer extemporalen Entstehung nach sind, um mehr als das mechanische Talent des Dichters beurtheilen zu lassen, so lehren sie uns dagegen unter seinen Freunden und Gönnern manchen Ehrenmann kennen, dem wir reichlich eben so viel an Kunstsinn zulegen dürfen, als dem Dichter selbst davon abgezogen werden mag: in Pollius Felix (II. 2, III. 1) erblicken wir einen Sammler, dessen Kunstschatze schon in der trockenen Aufzählung Achtung einflößen:

*Quid referam veteres ceraeque aerisque figuras?*  
*Si quid Apellei gaudent animasse colores,*  
*Si quid adhuc vacua tamen admirabile Pisa*  
*Phidiacae rasere manus, quod ab arte Myronis,*  
*Aut Polycleleo jussum est quod vivere caelo,*  
*Aeraque ab Isthmiacis auro potiora favillis,*  
*Ora ducum et vatum sapientumque ora priorum;*

im Tiburtinum des Manlius Vopiscus (I. 3) wetteifern wenigstens Kunst und Pracht:

*Vidi artes veterumque manus variisque metalla*  
*Viva modis; labor est auri numerare figuras*  
*Aut ebur aut dignas digitis contingere gemmas;*  
*Quidquid et argento primum vel in aere Myronis*  
*Lusit et enormes manus est experta colossos;*

und wenn der Besitzer des Epitrapezios, Nonius Vindex, auch nur das Bestreben hatte und eine Ehre darein setzte, was ihm Statius nachrühmt:

— *quis namque oculis certaverit usquam  
Vindicis, artificum veteres cognoscere ductus,  
Et non inscriptis auctorem reddere signis?*

so stand er immerhin weit über Cicero, der, obgleich auch kein Verächter griechischer Kunstwerke an sich, doch fast mit affectirtem Verdrusse eine widerwillige Bekanntschaft mit den Namen ihrer Meister eingesteht, Verr. IV. 2: *nimirum didici etiam, dum in istum inquiri, artificum nomina*; vgl. Drumann Gesch. Roms V. S. 292, VI. S. 685. So ganz dürftig und äusserlich, wie es das Büchlein darstellt, ist übrigens auch die Beschreibung jenes Kunstwerks selbst nicht; den Eindruck desselben schildert der Dichter immerhin warm:

*Haec inter festae genius tutelaque mensae  
Amphitryoniades multo mea cepit amore  
Pectora nec longo satiavit lumina visu,*

und wenn er in einem der Verherrlichung des Vindex überhaupt gewidmeten Gedichte von 109 Versen diesem einzigen Werke 56 Verse zutheilt, wovon die Hälfte auf die Beschreibung fällt, so ist damit einem spannenlangen Bilde, selbst von Lysippos Meisterhand, alle Ehre angethan; auch was er sonst von der Sammlung dieses Kenners sagt, verrieth mindestens technische Beobachtung:

*Hic tibi quae docto multum vigilata Myroni  
Aera, laboriferi vivunt quae marmora caelo  
Praxitelis, quod ebur Pisaco pollice rasum,  
Quod Polycleteis jussum est spirare caminis,  
Linea quae veterem longe fateatur Apellem —*

und so werden wir wohl mit Visconti M. P. III. 26 sogar in der Thebais VI. 679 fgg. bei der Schilderung des Diskoswerfers an Myron's bekannte Statue denken dürfen, die den Römern, wie auch Quint. II. 14 zeigt, wenigstens in

zahlreichen Marmorcopien (vgl. Böttiger kl. Schriften II, S. 71 und Müller in dess. Amalthea III, S. 243) wohl bekannt war und gar manchem die Autopsie dieser mehr in Griechenland als in Rom betriebenen Uebungen ersetzen mochte.

Doch genug der Dichter, aus welchen höchstens noch einer, gleichfalls von dem Gegner ganz übergangener, wegen der wenn auch beiläufigen, doch keineswegs alltäglichen Nennung zweier Künstler erwähnt seyn soll, Columella R. Rust. X. 30:

*Nec Polycletea nec Phradmonis aut Ageladae  
Arte laboratur —*

und selbst dieser gehört ja seiner sonstigen Stellung nach vielmehr zu den Prosaikern, die wir uns nun allerdings auch noch etwas näher ansehen und prüfen müssen, welches Präjudiz sie für oder wider den Kunstsinn ihres Volkes abgeben, obgleich dabei anderseits der Schluss von dem einen auf den andern oder auf das Ganze um so viel unzulässiger als bei den Dichtern ist, als jene sich ungleich mehr in individuelle oder technische Geistesrichtungen spalten. Wer wird z. B. einen Vellejus für einen vollgültigen Vertreter des Römerthums in ästhetischer Beziehung halten und diesem als Ganzem eine Ungenauigkeit zur Last legen, die jener selbst nur in ganz gelegentlicher Vergleichung kunstgeschichtlicher Erscheinungen mit literarischen und politischen begangen hat? oder was soll in dieser Frage der rein technische Bericht des Rhetors M. Seneca über die declamatorische Behandlung eines fingirten Criminalfalls, der mit der Kunst und ihrer Geschichte nichts weiter als den Namen des Malers Parrhasios gemein hat, ohne dass auch nur so viel ausgemacht wäre, ob dieser Name dort, wo es sich um eine Geschichte aus Demosthenes Zeit handelt (Controv. V. 34), wirklich den berühmten Zeitgenossen des Sokrates und nicht vielmehr wie Titius oder Sempronius bei den Juristen ein beliebiges Individuum jenes Kunstfachs bezeichne? Vellejus kommt höchstens als unwillkürlicher Zeuge

für die Thatsache in Betracht, dass trotz aller fortdauernden Geistesverwandtschaft mancher namentlich aus dem Soldatenleben hervorgegangener Spiessbürger mit dem alten Mummus doch der Kunstverstand in Rom sich immer mehr Bahn brach (I. 14: *non tamen, puto, dubites, Vinici, quin magis pro republica fuerit, manere adhuc rudem Corinthiorum intellectum, quam in tantum ea intelligi, et quin hac prudentia illa imprudentia decori publico fuerit convenientior*); was aber den Rechtsfall bei Seneca betrifft, so würden, gesetzt auch es verriethe einen Mangel an Kunstsinn, dass die Anklage sich nicht näher auf die Blößen eingelassen hat, die ihr nach des Kritikers Meinung Parrhasios kunsthistorischer Charakter gab, gleichwohl auch diesen die römischen Bearbeiter mit den griechischen theilen, von welchen dieses Thema eingestandenermassen erst auf die römischen Rednerschulen übergegangen war; und wenn es derselbe alles Ernstes den römischen Vertheidigern zum Vorwurfe macht, dass keiner von ihnen auf den Einfall gekommen sey, des Malers „Leidenschaft künstlerischen Productionstriebes in eine Art von Monomanie ausarten zu lassen und ihn so gewissermassen als unzurechnungsfähig darzustellen,“ so dürfte ein solcher Ausweg manchen an eine Stelle in Rabener's satirischen Briefen S. 291 erinnern, wo der „ehrliche Bankeruttirer“ an seinen Advocaten schreibt: „über den Vorschlag mich närrisch zu machen, will ich mich nicht erklären; Sie hätten verdient, dass ich Ihnen die Antwort durch meinen Bedienten geben liesse!“ Freilich „wie sollte ein römischer Rhetor wissen, was in der Seele eines Künstlers vorging?“ fragt das Büchlein, und scheint mithin nicht übel Lust zu haben, die Qualification zur richtigen Würdigung eines Künstlers davon abhängig zu machen, dass man denselben einer wahnsinnigen Handlung für fähig halte — allerdings ganz in demselben Geiste, wie es oben die Blüthezeit griechischer Kunst „in unbewusstem Drange“ schaffen liess; aber von einer solchen



Kunstpsychologie wissen selbst diejenigen unter den Alten nichts, die die Dichtkunst als *μανία* der *τέχνη* entgegensetzen zu müssen geglaubt haben (Morgenstern de Plat. republ. p. 296 fgg. Eduard Müller Gesch. d. Theorie d. Kunst I. S. 43 fgg.), und so wenig wir also gewillt sind jenes Thema oder dessen Behandlung vom kunstgeschichtlichen Standpunct aus irgendwie in Schutz zu nehmen, so gleichgültig scheint uns dieselbe für die gegenwärtige Untersuchung, da die daraus abzuleitenden *argumenta ex silentio* jedenfalls nur solche Punkte betreffen, über deren Zulässigkeit nach antiken Begriffen selbst die Meinungen noch sehr verschieden seyn können. Ganz anders verhält es sich mit Petronius, der nicht nur wiederholt und mit einer gewissen Vorliebe auf Kunst und ihre Gegenstände zu sprechen kommt, sondern auch unserm Kritiker eine Anerkennung abgewonnen hat, der sich dieser freilich schwer entziehen konnte, nachdem Gerhard (Berlins antike Bildwerke S. 46) die kunstverständige Bedeutung der Worte c. 126: *osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit*, selbst noch in einem erhaltenen Denkmale alter Kunst, der Artemis Colonna im Berliner Museum (vgl. auch Friederichs Praxiteles S. 99 fgg.) nachgewiesen hatte; um so unbilliger ist es jedoch, dass er sich auch hier mit dieser einzigen immerhin mehr beiläufigen Aeusserung des Schriftstellers begnügt, und über die andern mit den kühlen Worten hinwegelt: „auch dass er von Künstlern und Kunstgegenständen ohne besondere Veranlassung in seinem Romane redet, zeigt Interesse; doch sind die betreffenden Stellen zu verderbt oder räthselhaft, um Aufschluss über sein Verständniss zu geben“ — also wieder wie bei der Hauptstelle des Properz, wo auch die Corruptel des Textes vorgeschützt wurde, um das Verdienst des Dichters ignoriren zu können; oder sollen die Abschreiber die Kunstgelehrsamkeit hineincorrigirt haben? Obenein ist in den drei Stellen, wo Petronius noch von Kunst und Künstlern spricht, nichts

eigentlich dunkel oder räthselhaft, als höchstens die für seinen Kunstsinn ganz gleichgültige Angabe c. 88, dass nicht nur Myron sondern auch Lysippos, während er seine Kraft auf ein einziges Werk verwandte, in Dürftigkeit gestorben sey, was allerdings mit der Erzählung des Plinius (XXXIV. 7. §. 37) von seiner einträglichen Fruchtbarkeit contrastirt, aber doch selbst vielleicht schon durch die einzige Aenderung *inedia* für *inopia* (Philol. III, S. 102) seiner hauptsächlichlichen Schwierigkeit enthoben werden kann; und nichts wesentlich verdorben, als c. 83 die Bezeichnung einer von Apelles gemalten Göttin durch *monocremos*, wofür gleichfalls schon längst mit Wahrscheinlichkeit *monocnemos* gelesen wird, wenn auch Brunn's Beziehung dieses Beinamens auf die Beschädigung der im Tempel des Cäsar zu Rom aufgestellten Anadyomene (Gesch. d. griech. Künstler II, S. 205) an der Schwierigkeit leidet, dass man diese doch kaum wird in ihrem verstümmelten Zustande copirt haben; sonst ist aber diese Stelle gerade in sofern bedeutsam, als der Schriftsteller seinen Helden vor allen andern öffentlichen Orten einer Municipalstadt eine Pinakothek aufsuchen lässt, deren Schilderung dann mindestens eben so viele Kenntniss als Anerkennung der Werke grosser Meister zeigt: *in pinacothecam veni vario genere tabularum mirabilem: nam et Zeuxidos manus vidi nondum vetustatis injuria victas, et Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi; jam vero Apellis, quam Graeci monocnemon vocant, etiam adoravi; tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, ut crederes etiam animorum esse picturam* u. s. w.; und wenn er diese nämlichen Meister c. 88 *Graeculos delirantes* zu nennen scheint, so ist das eben nur im Geiste des Spiessbürgerthums gesprochen, das allerdings nicht nur die Kunst, sondern auch die Wissenschaft gemeiner Habsucht nachsetzt, dessen nachtheiligen Einfluss er aber für seine Person nicht bloss hier, sondern

auch schon früher in einer für die Geschichte der Malerei ganz besonders bemerkenswerthen Stelle lebhaft beklagt. Auch die Malerei, heisst es dort c. 3, hat keinen andern Ausgang genommen (nämlich als die eben so tief heruntergekommene Baukunst) *postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium invenit*, mit offenbarer Rücksicht auf die handwerksmässige, wer weiss ob nicht oft geradezu schablonenartige Wandmalerei, die wir zwar jetzt noch in ihren Ueberbleibseln als Zeugniss für die künstlerische Höhe des Handwerks selbst im Alterthume bewundern, die aber gleichwohl den eigentlichen Sitz jener Kunst, die Tafelmalerei (Plin. XXXV. 10. §. 118), ganz verdrängt und die feinsinnigen Freunde dieser auf die alten Bilder in Tempera oder Enkaustik (*cerae*, vgl. Hand ad Stat. p. 406) angewiesen zu haben scheint, welchen gegenüber alle jene Fresken doch im Grunde nur als ein figurenreicher Farbenanstrich (*operosa et in picturae modum variata circumlitio*, Senec. Epist. 86) wie auf ägyptischen Tempel- und Gräberwänden gelten konnten; — oder soll man wohl gar in jener Stelle *topiariorum* statt *Aegyptiorum* schreiben, damit sich Petron's Klage noch näher an den Bericht Vitruv's über den landschaftlichen Bilderschmuck der damaligen Gebäude (VII.3) anschliesse? Bei unserem Kritiker kommt freilich dieser Letztere mit seinem hausbackenen Geschmacke, der ihn namentlich zu einer höchst ergötzlichen Diatribe gegen die Arabeske verleitet hat, schlecht weg und wir werden selbst später einräumen, dass sein Kunsturtheil in diesem Stücke ziemlich einseitig und beschränkt heissen kann; aber, was wohl zu bemerken ist, nicht als ein römisches; denn wenn irgend welche Kunstübung, so war gerade diese römischen Ursprungs, während Vitruv's „dumme“ Definition der Malerei, nämlich dass sie Bilder hervorbringe von dem was ist oder was seyn kann, im Grunde nicht mehr und nicht weniger besagt als was schon Xenophon Mem. III 10 seinen Sokrates zu Parrhasios sagen lässt: *γραφική ἐστὶν εἰκασία τῶν ὁρωμένων*,

oder was in der Bezeichnung alter Kunst bei Platon und Aristoteles als einer mimetischen liegt, ohne dass es einem von diesen dabei in dem Sinn kommen konnte, mythologische Gegenstände auszuschliessen, die doch bei aller poetischen Fiction das, worauf es bei jener Definition allein abgesehen ist, die physikalische Möglichkeit nicht so grundsätzlich wie die Arabeske verletzen. Inzwischen — ein römischer Schriftsteller mag sich wenden wie er will — „thut nichts, der Jude wird verbrannt,“ sagt der Patriarch im Nathan; nicht der Lehre, dem Volke gilt der Angriff; und so muss der nämliche Vitruv auch für die Empfehlung der richtigen Maassverhältnisse leiden, *quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt assecuti* (III. 1): „dann freilich würde hauptsächlich der gewissenhafte Gebrauch des Zollstocks den Künstler machen,“ hält ihm der Kritiker entgegen, als ob nicht diese *συμμετρία*, für welche Plinius XXXIV. 8. §. 65 nicht einmal einen lateinischen Ausdruck findet, gleichfalls schon seit Plato (Sophist. p. 234) und Aristoteles (Polit. III. 13) als wesentliches und wenn nicht alleiniges doch erstes Erforderniss aller ächten Kunstschönheit gegolten hätte!

Ihren Gipfel erreicht diese Unbilligkeit übrigens gegen Quintilian, diesen wahrhaft grossen Geist, der nicht nur auf seinem eigenen Gebiete, der Rhetorik, von jeher als einer der feinsten und geschmackvollsten Beurtheiler gegolten hat, sondern auch in ähnlicher Art, wie bereits Cicero hin und wieder und unter den Griechen namentlich Demetrios, die gewähltesten Parallelen zwischen jener und den bildenden Künsten zu ziehen versteht, dem aber der Königsberger Kritiker auf den Grund einer einzigen Stelle im letzten Buche, deren Bedeutung er, wie sich gleich nachher ergeben wird, noch dazu missverstanden hat, jede nähere Bekanntschaft mit der Kunst und Selbständigkeit des Urtheils über sie abspricht, während er der zahlreichen Beispiele solcher Bekanntschaft und solchen Urtheils aus den



vorhergehenden Büchern ebenso unvollständig als oberflächlich nur in einer Note gedenkt. Ja was er dort anführt, ist im Grunde sogar das minder Bedeutende, obgleich auch daraus schon die Geläufigkeit der Beziehungen hervorgeht, welche dem Schriftsteller aus jenem Gebiete vorschwebten: II. 3. 6: *nisi forte Jovem Phidias optime fecit, illa autem, quae in ornamentum operis ejus accedunt, alius melius elaborasset*; V. 11. 30: *marmora deformata prima manu*; V. 12. 21: *statuarum artifices pictoresque clarissimi, quum corpora quam speciosissima fingere cuperent, nunquam in hunc inciderunt errorem, ut Bagoam aut Megabyzum aliquem in exemplum operis sumerent sibi, sed doryphoron illum aptum sive militiae sive palaestrae*; VIII. 5. 26: *nec pictura, in qua nihil circumlitum est, eminent, ideoque artifices etiam quum plura in unam tabulam opera contulerunt, spatiis distinguunt, ne umbrae in corpora cadant*; X. 2. 2: *pictores opera priorum intuentur*; XI. 3. 119: *fuit et ille habitus, qui esse in statu is pacificator solet, und 143: quum hoc amictus genus in statu is eorum quoque, qui post Ciceronem fuerunt, appareat*; — aber man lese nur folgende Stelle, die der Kritiker nicht anführt, um sich zu überzeugen, dass hier von blosser Referiren fremder Urtheile keine Rede seyn kann (II. 13. 8—10): *expedit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua et interim decet, ut in statu is atque picturis videmus variari habitus, vultus, status; nam recti quidem corporis vel minima gratia est; nempe enim adversa sit facies et demissa brachia et juncti pedes et a summis ad ima rigens opus; flexus ille et ut ita dixerim motus dat actum quendam et affectum; ideo nec ad unum modum formatae manus et in vultu mille species: cursum habent quaedam et impetum, sedent alia vel incumbunt; nuda haec, illa velata sunt, quaedam mixta ex utroque*; — und so wenig man es auch dem Lehrer der Rhetorik verübeln kann, wenn er VI. 1. 32, wo ohnehin von Werken eigentlicher Kunst keine Rede ist, die



stummen Wirkungen der Malerei der lebendigen Rede nachsetzt (*quae enim est actoris infantia, qui mutam illam effigiem magis quam orationem pro se putet locuturam?*), so schliesst er doch XI. 3. 66 selbst von jenen auf diese: *nec mirum si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, quum pictura, tacens opus et habitus semper ejusdem, sic in intimos penetret affectus, ut ipsam vim dicendi nonnunquam superare videatur*; — ja er setzt das künstlerische Bewusstseyn ganz dem rednerischen gleich (II. 17. 21: *et pictor, quum vi artis suae efficit, ut quaedam eminere in opere, quaedam recessisse credamus, ipse ea plana esse non nescit*), und macht II. 19. 3, um das Verhältniss zwischen Naturanlage und Kunstgestaltung zu veranschaulichen, die feine Bemerkung: *et si Praxiteles signum aliquod ex molari lapide conatus esset exsculpere, Parium marmor mallet rude; ut si illud idem artifex expolisset, plus in manibus fuisset quam in marmore*; gleichwie er anderseits X. 2. 6 das mechanische Copistenthum brandmarkt und VII. 10. 9 den formalen Charakter der künstlerischen Bildung hervorhebt: *nam quis pictor omnia, quae in rerum natura sunt, adumbrare didicit? sed percepta semel imitandi ratione assimilabit quidquid acceperit*. Was er X. 2. 7 von den rohesten Anfängen der Malerei sagt, hat er natürlich aus Büchern; aber die schöne Stelle VIII. 3. 25 (*aspergunt illam, quae etiam in picturis est gratissima, vetustatis inimitabilem arti auctoritatem*) verräth doch wohl eine Autopsie älterer Gemälde, wie denn auch XI. 3. 46: *qui singulis pinxerunt coloribus, alia tamen eminentiora, alia reductiora fecerunt, sine quo ne membris quidem suas lineas dedissent*, nicht ohne eigene Anschauung von Monochromen geschrieben seyn kann; und gleiches gilt jedenfalls von den Worten II. 13. 10: *quid tam distortum et elaboratum quam est ille discobolus Myronis? si quis tamen ut parum rectum improbet opus, nonne ab intellectu artis abfuerit, in qua vel praecipue laudabilis est ipsa illa novitas*

*ac difficultas?* so dass man schon daraus auf ganz andere Gründe als Unselbständigkeit des Urtheils und Mangel persönlicher Kunstkenntnisse wird schliessen müssen, wenn er auf einmal XII. 10 mit seiner bisherigen Ausdrucksweise in solchen Widerspruch zu treten scheint, dass er von den namhaftesten Meistern der Malerei und Plastik nicht aus eigener sondern aus fremder Person durch *dicitur*, *videtur* u. s. w. redet. Und diese Gründe liegen denn auch so nahe, dass man den Tadel, den der Kritiker auf jenen Schein gründet, nur durch die Annahme entschuldigen kann, derselbe habe die Stelle gar nicht in ihrem Zusammenhange gelesen. In jeder Kunst, sagt Quintilian, gibt es verschiedene Richtungen, Manieren, Schulen, wie für die Plastik die tuscanische und griechische, für die Rhetorik die attische und die asianische; jede derselben hat ihre Meister, jede auch ihre Liebhaber, eben desshalb aber ist keine vollkommen, sondern hängt theils von örtlichen und zeitlichen Umständen, theils von individuellen Urtheilen und Standpuncten ab; — und nun folgt jene Stelle, die also in dieser Verbindung nichts weiter enthalten soll als den Beweis, wie der eine an diesem, der andere an jenem Meister etwas zu loben finde, jeder, der älteste wie der jüngste, eine Seite darbiete, die den wirklichen oder vermeinten Kenner anspreche, anderseits selbst der grösste mitunter nicht allen Anforderungen genüge; — in diesem Sinne aber, denke ich, brauchte sich auch heutzutage Niemand solcher Wendung zu schämen: „selbst die alterthümliche Strenge eines van Eyk hat noch jetzt ihre Verehrer, während Andere um der Naturwahrheit und Formenfülle willen Rubens bewundern und wieder Andere in Rafaels Madonnen den Triumph der Kunst erkennen, obgleich man auch diesem, damit er nicht ganz ohne Tadel bleibe, im Colorit Tizian vorzieht“ u. s. w. Oder soll Horaz in seiner Würdigung der älteren lateinischen Dichter von fremden Urtheilen abhängig gewesen seyn, weil er in einer bekannten Stelle



seiner Episteln sagt: *dicitur Afrani toga convenisse Menandro, vincere Caecilius gravitate, Terentius arte?* Gewiss nicht, wird jeder antworten, der da weiss, dass dort nur die herrschenden Ansichten zusammengestellt werden sollen, gegen die sich aber der Schriftsteller zunächst parteilos verhält: *interdum vulgus rectum videt, est ubi peccat*; ganz dasselbe ist aber hier Quintilians Fall, der, weit entfernt sich alle diese Urtheile, die er referirt, auch anzueignen, gleich bei Polygnot und Aglaophon die gespreizte Ueberschätzung derselben durch eingebilddete Kenner mit unverhohlener eigener Meinungsäusserung (*proprio quodam intelligendi, ut mea opinio fert, ambitu*) in völlig gleicher Art zurückweist, wie er sich X. 1. 97 gegen ähnliche Alterthümer im Gebiete der Poesie ausspricht: *virium tamen Attio plus tribuitur, Pacuvium videri doctiorem, qui esse docti affectant, volunt*; — und der Literatur soll doch Quintilian nicht am Ende auch „ganz fern gestanden und nur fremde Urtheile darüber referirt“ haben?

Ueber Plinius, den hauptsächlichsten Repräsentanten und Träger gelehrter Kunstkenntnisse in der lateinischen Literatur, hat sich der Kritiker das Verdammungsurtheil leicht gemacht, indem er sich fast ausschliesslich auf die scharfsinnige und überzeugende Abhandlung von Otto Jahn „über die Kunsturtheile des Plinius“ (Berichte d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1850 S. 116 fgg.) bezieht, ohne dass jedoch daraus auch nur im geringsten dasjenige erhelle, um was es sich hier allein handelt, nämlich dass jenem Schriftsteller „Verständniss und Urtheil für die Kunst ganz abgegangen sey“ — ein Resultat, von welchem ich nicht glaube, dass mein verehrter Freund selbst darin die richtige Consequenz seiner Abhandlung erblicken würde; obgleich ich, wenn dieses wider Erwarten doch der Fall seyn sollte, auch mit ihm den Kampf hierüber aufzunehmen mich nicht scheuen würde. Der Kritiker erkennt selbst an, dass es nur ein Theil von Plinius Kunsturtheilen sey, den Hr.

Jahn seiner Prüfung unterzogen habe, und fragen wir, welchen, so ist die Antwort einfach: den, welchen Plinius aus andern und zwar überwiegend griechischen Quellen geschöpft hat, so dass also auch hier wieder, was allenfalls der Kritik anstössig seyn könnte, nicht ihm, überhaupt nicht dem Römer, sondern lediglich dem Volke zur Last fiele, an dessen Kunstsinne im Ganzen um einiger wenigen Missgriffe Einzelner willen zu zweifeln der höchste Unverstand und Hochverrath an der Majestät des griechischen Geistes seyn würde. Oder soll es Mangel an persönlichem Kunstsinne verrathen, dass er hin und wieder die Ausdrücke und den Sinn seines griechischen Originals missverstanden oder nicht richtig wiedergegeben zu haben scheint? Das ist ihm bekanntlich nicht bloss in diesen sondern mindestens eben so sehr in andern naturhistorischen Partien seines umfassenden Werkes begegnet, und nach dieser Art zu schliessen würden wir alsbald dahin gelangen, einem Manne, der dem Interesse für Naturbeobachtung sein eigenes Leben geopfert hat, auch dafür Sinn und Verständniss absprechen zu müssen! Ja noch mehr, wir würden Urtheil und Verständniss der Kunst unserem eigenen Heros Winkelmann absprechen müssen, dem es ja leider gar manchmal begegnet ist, dass er seine griechischen Gewährsmänner nur flüchtig angesehen oder schief aufgefasst hat! „Nur ein Beispiel, aber ein schlagendes,“ sagt unser Kritiker, und tischt die berühmte unserer Technik freilich unerklärliche Anekdote von Protogenes auf, der nach Plinius einem Bilde vierfachen Farbenanstrich gegeben haben soll, um ihm selbst gegen wiederholte Beschädigungen möglichst lange Dauer zu sichern; ich stelle ihm ein noch viel schlagenderes Missverständniss aus Winkelmann's Werken Bd II, S.451 gegenüber: „Olympus, welchen Marŷsas die Musik gelehrt, besang den vielköpfigen Apoll,“ mit Berufung auf Plut. de musica c. 7: λέγεται γὰρ τὸν προειρημένον Ὀλυμπον . . . . ποιῆσαι νόμον αὐλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον πολυ-



κέφαλον, wo schon Perizonius z. Aelian XIII. 21 gesehen hat, dass πολυκέφαλος nicht auf Ἀπόλλωνα, sondern auf νόμον zu beziehen ist, vgl. Böckh expl. Pindar. p. 345; aber wer wagt es darum an Winkelmann's Kunstverständniss und Geschmack zu zweifeln? Ausserdem hat jenes Beispiel mit derjenigen Kunst, um deren Sinn und Verständniss es sich hier allein handeln kann, gar nichts zu thun; gesetzt auch der Missgriff, der allerdings wohl nur im Ausdrücke liegt (vgl. Cartier in Revue archéol. 1845, p. 440), wäre Plinius eigene und nicht seiner griechischen Quelle Schuld, so würde er keine weitere Unwissenheit als in ganz äusserlichen technischen Dingen verrathen, deren Kenntniss dergestalt mit der Ausübung der Kunst verbunden ist, dass sie, zumal in einer Zeit, wo die Tafelmalerie, wie oben bereits bemerkt, selbst aus der Praxis so gut wie verschwunden war, bei dem blossen Kunstfreunde oder gelehrten Kunsthistoriker weder verlangt noch erwartet werden kann; und mehr will ja Plinius überall nicht seyn, ohne darum selbst technische Bekanntschaft mit der Kunstübung der Gegenwart (vgl. z. B. XXXIII. 13. §. 163: *ratio in pictura ad incisuras hoc est umbras dividendas a lumine*) und jedenfalls das lebendige Interesse und die aufrichtige Bewunderung verkennen zu lassen, die er allenthalben an den Tag legt, wo er nicht bloss an Bücher oder Hörensagen verwiesen ist, sondern aus eigener Erfahrung und Autopsie sprechen kann. Denn das kann keinem aufmerksamen Leser entgehen, wie sich sein Stil oft plötzlich belebt und seine Darstellung individualisirt, sobald er auf solche Werke zu reden kommt, die in Rom selbst aufgestellt sind oder die er, wie den *canem ex aere vulnus suum lambentem* im Capitol (XXXIV. 7. §. 38) und die mit dem Tempel der Felicitas unter Claudius verbrannte bronzene Aphrodite des Praxiteles (XXXIV. 8. §. 69), die Thespiaden-Gruppe (XXXVI. 5. 39) u. s. w. noch in früheren Jahren gesehen zu haben sich erinnert; gerade das aber ist der Theil, den



Herrn Jahn's Abhandlung ihrer besonderen Aufgabe zufolge gar nicht berührt, während es uns hier eben auf ihn allein ankommen kann, wenn wir Plinius nicht bloss als encyclopädischen Epitomator älterer Quellen, sondern als Menschen und Römer unter der artistischen Umgebung seiner Gegenwart würdigen wollen; und dass er in dieser Hinsicht noch ganz andere Gesichtspuncte verfolgt, als die ihm anderwärts aus griechischen Epigrammatikern nachgewiesen werden können, erkennt selbst Feuerbach in seinem Aufsätze über die Entstehungszeit der Laokoonsgruppe (Kunstblatt 1846 N. 57; Nachgel. Schriften Bd. IV, S. 46 fgg.) an, der bei aller Verdächtigung seiner Intentionen doch unwillkürlich einräumen muss, „dass hier einmal ein römisches Kunsturtheil auf eigenen Füßen steht.“ Freilich befriedigt auch dieses die Ansprüche des modernen Aesthetikers weitaus nicht, der „bei allem Bestreben, den Laokoon nach allen Seiten hin als ausgezeichnet, als einzig hinzustellen, das wahre und höchste Verdienst desselben mit keinem Worte berührt“ findet; freilich wird insinuirt, dass jenem Bestreben wenig „zum Tone eines Kunstprotectors“ fehle, welcher „im Vollgeföhle seiner Kennerschaft, vielleicht auch noch eines andern Vorzugs oder irgend einer Verpflichtung sich bewusst, einer jüngern und in Rom von Titus selbst beschäftigten Künstlerfamilie den alten Meisterschulen gegenüber die gewünschte Anerkennung verschaffen will;“ ja es wird nicht undeutlich zu verstehen gegeben, dass überall des Kunsthistorikers Lob oder Tadel dadurch bedingt werde, ob ein Werk des regierenden Herren Sammlung schmücke oder seine Geschichte mit einer früheren Regierungsperiode verschmolzen sey; aber auch alles dieses zugegeben, würde es immerhin nur ein missleitetes oder getrübttes, kein fehlendes Kunstinteresse, keinen Mangel an Sinn für das Schöne verrathen, wenn dieses auch wirklich nicht immer am rechten Orte gesucht wäre; und was die vermeinte Schmeichelei betrifft, liegt es nicht im Gegentheil sehr nahe, bei dem bekannten Verhält-

niss des Plinius zu Vespasian und Titus zu vermuthen, dass er seinen kaiserlichen Freunden bei ihren Erwerbungen und Aufträgen in Kunstsachen als hauptsächlicher Rathgeber zur Seite stand und folglich jenes Lob gleichsam nur die öffentliche Begründung der durch ihm geleiteten Auswahl war? Uebrigens überwiegt auch dieser Gesichtspunct bei weitem nicht so sehr, dass dadurch die sonstigen mannichfachen Kunstschatze der Hauptstadt irgendwie überstrahlt würden: bei den Astragalizontes des Polyklet, auf welche sich Feuerbach's Bemerkung zunächst bezieht, stützt sich Plinius lediglich auf die allgemeine Stimme (XXXIV. 8. 55: *quo opere nullum absolutius plerique judicant*); selbst der Friedenstempel, der Hauptbrennpunct dessen, was Vespasian für die Verschönerung der Hauptstadt gethan hatte, wird nur einmal in dieser Hinsicht collectiv hervorgehoben (XXXIV. 8. 84: *atque ex omnibus quae retuli clarissima quaeque in urbe jam sunt dicata a Vespasiano principe in templo Pacis aliisque ejus operibus, violentia Neronis in urbem convecta et in sellariis domus aureae disposita*), an wenigen anderen Stellen (XXXV. 10. 102 und 109; XXXVI. 5. 27) ganz beiläufig berührt; und eben so wenig Besonderes oder gar Widersprechendes liegt in der Stelle (XXXV. 10. 120) von den beiden Malern Cornelius Pinus und Attius Priscus, *qui Honoris et Virtutis aedes imperatori Vespasiano restituenti pinxerunt*: Plinius urtheilt eben so entschieden wie Petronius, dass die zu seiner Zeit beliebte Wandmalerei keine ächte Kunst sey, die den Ruf eines Meisters zu verewigen beitrage; und wenn er dann doch noch ein Paar Namen auch dafür aus der nächsten Vergangenheit anführt, so geschieht dieses lediglich mit Beziehung auf die Mode, die sie begünstigt (*celeber fuit — fuere in auctoritate*), oder wie bei Amulius, auf die Despotenlaune, die ein solches Talent im Frohndienste des Pallastes abgenutzt habe, ohne dass jedoch darin irgend welche Folie für jenes Künstlerpaar zu erkennen ist. Mit welcher Begeisterung

spricht derselbe dagegen von der Macht der Kunst (*potentia artis*, XXXV. 4. §. 28), die durch ein gelungenes Gemälde von Philochares Hand zwei an sich ganz unbedeutende Persönlichkeiten nun schon seit vielen Jahren zur Augenweide des römischen Senats und Volkes gemacht habe; welches Gewicht legt er darauf, die Schätzung einer aussterbenden Kunst (*dignitatem artis morientis* XXXV. 5. §. 29) wenigstens an Beispielen der grossen Vorzeit nachgewiesen zu haben; wie anerkennend nennt er die Werke der grossen Meister *immortalia opera* (XXXV. 7. §. 50) oder *lumina artis* (XXXV. 9. §. 60) und wiederholt noch einmal mitten in dem Berichte über Apelles die wenn gleich wahrscheinlich irrige, doch jedenfalls von lebhafter Sympathie für seinen Gegenstand zeugende Erinnerung: *legentes meminert omnia ea quattuor coloribus facta*; mit welcher Feinheit ächten Interesses hebt er namentlich auch die erhaltenen Handzeichnungen des Parrhasios (XXXV. 10. §. 68: *graphidis vestigia in tabulis ac membranis ejus, ex quibus proficere dicuntur artifices*) und die unvollendeten Werke angesehener Künstler (XXXV. 11. §. 145: *suprema opera artificum imperfectasque tabulas*) hervor, an welche er die sinnige Betrachtung anknüpft: *quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus quum id ageret extinctae*, gerade wie ihn auch Parrhasios dort zu diesen wahrlich nicht bloss aus „oberflächlichen Kunststudien“ geschöpften Worten veranlasst: *haec est picturae summa subtilitas: corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur; ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat*. Mit vorzüglichem Nachdruck mache ich endlich auch noch darauf aufmerksam, wie sich sein Beifall nicht etwa bloss an die Fersen grosser Namen

heftet, sondern zum deutlichen Zeichen, dass es ihm um den wahren Kunstwerth, nicht um typische Auctoritäten zu thun ist, auch namenloser Werke rühmlich zu gedenken nicht verschmäht: *in mentione statuarum*, heisst es am Schlusse der Erzbilder XXXIV. 8. §. 93, *est et una non praetereunda, quanquam auctoris incerti, juxta rostra Herculis tunicati, sola eo habitu Romae, torva facie sentiensque suprema tunicae*; und dieselbe Kategorie kehrt in ungleich grösserer Anzahl bei den Marmorwerken XXXVI. 5. §. 28 fgg. wieder, zugleich mit einer einleitenden Bemerkung, die mir gerade zu Plinius persönlicher Beurtheilung um so charakteristischer erscheint, als sie in solcher Allgemeinheit, wie er sie hinstellt, schwerlich auf seine ganze Zeit anwendbar seyn dürfte. *Romae quidem*, sagt er §. 27, *multitudo operum, etiam obliteratio ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt, quoniam otiosorum et in magno loci silentio talis miratio est*; das passt wenigstens nicht auf solche Liebhaber, wie wir sie oben bei Statius haben kennen lernen, die sich etwas darauf zu Gute thaten, aus einer Statue den Verfertiger herauszulesen; und wenn wir damit auch jene Stelle in sofern ausgleichen können, als die zuletztgenannten ihrer Liebhaberei nicht in der Hauptstadt, sondern vielmehr in der Zurückgezogenheit ihrer Landhäuser und Villen nachgehungen zu haben scheinen, so stellt sich doch Plinius als Hauptstädter gerade mit diesen in entschiedenem Gegensatz, und gibt nicht undeutlich zu erkennen, dass er und seines Gleichen etwas Besseres thun zu können glauben, als ihren Kunstgenuss in solcher weitschichtigen und doch am Ende unfruchtbaren Kennerchaft zu suchen. Was er bezweckt, ist der Nachweis und die Uebersicht der Anwendung und Bearbeitung, welche die Metalle, Erden und Steine von Menschenhand zu Zwecken menschlicher Cultur und Industrie oder Pracht und Lust gefunden haben; dass er dabei von den Rohstoffen der Kunst auch auf ihre Werke übergeht, ist natürlich, dass er



das reiche Material, das ihm Lectüre und Autopsie in dieser Hinsicht darbot, in solcher Weise aufgehäuft hat, dass wir daraus noch eine förmliche Kunstgeschichte zusammensetzen können, ist höchst erfreulich und dankenswerth; aber eine Geschichte der Kunst als solche im artistischen Sinne des Worts liegt eben so wenig in seiner Absicht, als er sich irgendwo für einen Kenner, auch nur nach damaligen, geschweige denn nach heutigen Maassstäben ausgibt; und je supererogatorischer und freiwilliger demzufolge alle seine Auslassungen über den Kunstwerth der von ihm geschilderten Gegenstände erscheinen, desto unbilliger ist es, an dieselben grössere Ansprüche als die eines empfänglichen und gebildeten Geschmackes zu machen, welchen letzteren sie dann aber auch, wie ich glaube, in hohem Grade genügen. Selbst die an sich nichtssagende Kürze seiner allgemeinen Lobsprüche, wie *ante cuncta laudabilem* (XXXIV. 8. §. 79) oder *praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset* (XXXVI. 5. §. 26) wird bedeutsam durch die verhältnissmässige Seltenheit und Sparsamkeit, mit der er sie ertheilt, so dass sie mehr als viele Worte den überwältigenden Eindruck eines Werks bezeugt; um so weniger aber kann es blosser Phrase heissen, wenn er auf das eine oder andere auch einmal näher eingeht; und wenn es auch mitunter mehr *argutiae* oder sogenannte *conceits* sind, worauf er dabei sein Augenmerk vorzugsweise richtet, z. B. bei dem Gemälde des Polygnot in der *porticus Pompeji* XXXV. 9. §. 59, *in qua dubitatur ascendentem cum clipeo pinxerit an descendentem*, oder dem *Hercules aversus* des Apelles in *Antoniae templo* §. 94: *ut, quod est difficillimum, faciem ejus ostendat verius pictura quam promittat*, oder der *Minerva* des Amulius §. 120, *spectantem spectans quacunque aspiceretur*, so hatte die Kunst selbst ihrerseits wenigstens schon seit Lysippos (XXXIV. 8. §. 65) zu sehr auf dergleichen Effecte hinausgearbeitet, und das gelehrte Kunsturtheil zu sehr die Gestalt epigrammatischer Pointen angenommen, als dass nicht auch den



Laien die Gewohnheit zunächst darnach zu fragen hätte lehren sollen.

Auch sein Neffe, der jüngere Plinius, macht keinen Anspruch auf das Urtheil eines Kenners; und selbst für seinen Kunstsinn erweckt es ein schlechtes Vorurtheil, was unser Kritiker freilich gar nicht berührt, dass in den beiden detaillirten Beschreibungen seiner Villen bei Laurentum (Epist. II. 17) und in Etrurien (V. 6) neben allem dem künstlichen Säulen- und Gartenwerk, dessen er mit entschiedener Vorliebe gedenkt, nicht einmal von Wandgemälden, geschweige denn von Werken älterer Meister der Malerei oder Plastik die Rede ist, wie sie die Landsitze von Statius Freunden so reichlich schmücken; aber so völliger Unverstand, wie ihn jener aus den wenigen Stellen, wo Plinius beiläufig auf Kunst und deren Werke zu sprechen kommt, ableitet, liegt doch auch darin nicht, und je unbedenklicher wir einräumen, dass sich in jenen Urtheilen nicht bloss des Briefstellers persönlicher, sondern überhaupt der Standpunct vieler seiner gebildeten Zeitgenossen ausspreche, desto nöthiger ist es für unsere allgemeine Frage darauf etwas näher einzugehen, und namentlich auch hier wieder zu zeigen, dass, was man auch daran auszusetzen berechtigt seyn möge, wenigstens nicht specifisch römisch ist, sondern eben mit der Unvollkommenheit des ästhetischen Bewusstseyns im Alterthume überhaupt zusammenhängt, dem, wie schon oben bemerkt, die Kunstübung mit ihren Leistungen noch zu überwiegend nahe stand, um ihr mehr als die zunächst liegenden Seiten abzugewinnen und sich zu unbefangenen wissenschaftlichem Nachdenken darüber erheben zu können. Gleich das erste von jenen Urtheilen Epist. I. 10. 4: *ut enim de pictore, sculptore, fictore nisi artifex judicare, ita nisi sapiens non potest perspicere sapientem*, woraus selbst Lessing die Consequenz gezogen hat, dass demzufolge „auch nur ein Koch sollte entscheiden dürfen, ob eine Suppe versalzen sey,“ ist im Grunde nur

die Anwendung der uralten Lehre griechischer Philosophie, die noch Iamblichus in Villoison's Anecd. II. p. 190 ἀξίωμα κοινὸν περὶ πάσης γνωριστικῆς δυνάμεως nennt, dass Gleiches nur vom Gleichen erkannt und verstanden werde; vgl. Sextus Emp. adv. Mathem. VII. 92 und 116: παλαιὰ γὰρ τις, ὡς προεῖπον, ἄνωθεν παρὰ τοῖς φυσικοῖς κυλλεται δόξα περὶ τοῦ τὰ ὅμοια ὁμοίων εἶναι γνωριστικά, καὶ ταύτης ἔδοξε μὲν καὶ Δημόκριτος κεκομικέναι τὰς παραμυθίας, ἔδοξε δὲ καὶ Πλάτων αὐτῆς ἐν Τιμαίῳ παραφανκέναι: ja schon der weise Anacharsis wundert sich bei Diogenes Laertius I. 103, πῶς παρὰ τοῖς Ἑλλήσιν ἀγωνίζονται μὲν οἱ τεχνῖται, κρίνουσι δὲ οἱ μὴ τεχνῖται, wozu Menage eine Stelle aus Hieronymus ad Pammachium citirt: *felices, inquit Fabius, artes essent, si de illis soli artifices judicarent*; und am wenigsten sollte man eine Anfechtung jenes Ausspruchs von einem Kritiker erwarten, der sogar die Anerkennung eines Kunstsinns von ausübendem Dilettantismus abhängig macht, was nach Analogie jenes Lessing'schen Gleichnisses gerade so herauskommt, als ob niemand den Wohlgeschmack einer Speise empfinden könne, ohne irgend einmal die Küchenschürze vorgebunden zu haben; — inzwischen wird sich derselbe auch vor dem sachverständigsten Richterstuhle ohne Mühe rechtfertigen lassen, sobald man nur das Urtheil des ästhetischen Wohlgefallens, von welchem Plinius nicht spricht, von der vollen und ganzen Würdigung des künstlerischen Verdienstes unterscheidet, die gewiss nur von dem Ebenbürtigen ausgehen kann. Allerdings sagt Cicero mit Recht Orat. III. 50. 195: *omnes enim tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione, quae sint in artibus ac rationibus recta ac prava, dijudicant, idque quum faciunt in picturis et in signis et in aliis operibus, ad quorum intelligentiam a natura minus habent instrumenti, tum multo ostendunt magis in verborum, numerorum, vocumque judicio*; ganz wie noch Symmachus Epist. I. 29: *intelligendi natura indulgentius patet; alioqui praeclara rerum paucis probaren-*

tur, si boni cujusque sensus etiam ad impares non veniret; aber eben so richtig ist auch das andere Urtheil Offic. III. 3. 15: *quod item in poëmaticis, in picturis usu venit in aliisque compluribus, ut delectentur imperiti laudentque ea, quae laudanda non sint, ob eam credo causam, quod insit in his aliquid probi, quod capiat ignaros, qui quidem quid in una quaque re vitii sit, nequeant judicare, itaque quum sunt docti a peritis, desistunt facile sententia*; und wie der ältere Plinius XXXV. 11. §. 137 von der *diligentia* des Nikophanes bemerkt: *quam intelligant soli artifices*, so erkennt auch Quintilian an, dass selbst die Rede gewisse Vorzüge habe, die nur der Mann vom Fache zu schätzen im Stande sey (II. 5. 8: *namque ea sola in hoc ars est, quae intelligi nisi ab artifice non possit*), und jedenfalls für das Urtheil des Künstlers ganz anders als für das der Menge gearbeitet werden müsse (XII. 10. 50: *tersum ac limatum et ad legem ac regulam compositum esse oportere, quia veniat in manus doctorum et judices artis habeat artifices*). Auch die zweite Stelle aus Plinius Briefen, die der Kritiker ansieht, I. 20. 5: *vides ut statuas, signa, picturas, hominum denique mutorumque animalium formas, arborum etiam, si modo sint decorae, nihil magis quam amplitudo commendat*, spricht nur die allgemeine Ansicht des Alterthums aus, die schon seit Homer *καλόν τε μέγαν τε* als unzertrennliche Begriffe auffasst und derzufolge Aristoteles Eth. Nic. IV. 3. 5. einem kleinen Körper geradezu die eigentliche Schönheit abspricht: *καὶ τὸ κάλλος ἐν μεγάλῳ σώματι, οἱ μικροὶ δ' ἀστεῖοι καὶ σύμμετροι, καλοὶ δ' οὐ*: vgl. Herod. I. 199, Xenoph. M. Socr. II. 6. 12, Plat. Republ. VI. 8, Plut. V. Thes. c. 8, Pausan. VIII. 1. 4, Heliodor. Aeth. IV. 5. und mehr zu Lucian Hist. conscr. p. 276; und weit entfernt dieses nur auf lebende Menschen zu beschränken, spiegelt sich das gleiche Wohlgefallen am Grossen auch in den Kolossen (selbst bei Praxiteles, vgl. Friederichs S. 45) und sonstigen Kunstbildungen der classischen Zeit ab: Polygnot,

sagt Aelian V. Hist. IV. 3, ἔγραφε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἄθλα, d. h. in lebensgrossen Bildern, auf die selbst bei Weihgeschenken u. dgl. ein besonderes Gewicht gelegt ward, vgl. Osann Syll. Inscr. p. 246, Böckh C. Inscr. II, p. 664, Meier V. Lycurgi p. LXXVII und insbes. Jahn in Kieler philol. Stud. S. 142; von dem Maler Nikias führt Demetr. de elocut. §. 76 den bestimmt ausgesprochenen Grundsatz an: καὶ τοῦτο εὐθὺς ἔλεγεν εἶναι τῆς γραφικῆς τέχνης οὐ μικρὸν μέρος, τὸ λαβόντα ὕλην εὐμεγέθη γράφειν καὶ μὴ κατακερματίζειν τὴν τέχνην εἰς μικρὰ οἷον ὀρνίθια ἢ ὄνθη, ἀλλ' ἵππομαχίας καὶ ναυμαχίας κ. τ. λ., und wie schon Plato Sophist. p. 235 fg. diejenigen, ὅσοι γε τῶν μεγάλων τι πλάττουσιν ἔργων ἢ γράφουσιν, den blossen Copisten der Natur entgegenstellt, so begegnet uns noch bei Vitruv VII. 5 die *megalographia habens deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes* im Gegensatze der Landschafts- und Genremalerei, wie sie allerdings auch schon bei den späteren Griechen vorgekommen war, aber selbst in dem hervorragendsten Meister dieser Rhyparographie, Piraeicus, von dem älteren Plinius XXXV. 10. §. 112 als eine Selbsterniedrigung bezeichnet wird; lassen wir also nur das *ceteris paribus* nicht ausser Acht, das der Briefsteller wohlweislich in den Vorbehalt *si modo sint decorae* gelegt hat, so wird er auch in diesem Urtheile nichts gesagt haben, wozu sich nicht, richtig verstanden, die überwiegende Mehrzahl der Künstler und Kenner aller Zeiten bekennen würde. Selbst die dritte Stelle endlich, mag sie auch mit den beiden vorhergehenden verglichen einen hausbackeneren Charakter tragen, steht nicht, wie das Büchlein meint, „auf der untersten Stufe des Interesses für die Kunst,“ sondern jedenfalls auf dem Durchschnitte dessjenigen, zu welchem sich das theoretische Kunsturtheil des Alterthums überhaupt zu erheben im Stande gewesen ist und das zu allen Zeiten wenigstens ehrenwerthe Vertreter genug gehabt hat, um es nicht für „so äusserst unverständlich“ zu erklä-



ren, wenn „der Maassstab für das Kunstwerk ausschliesslich aus der Vergleichung mit der Natur hergenommen wird.“ *Ex hereditate, quae mihi obvenit*, schreibt Plinius III. 6, *emi proxime Corinthium signum, modicum quidem, sed festivum et expressum, quantum ego sapio, qui fortasse in omni re, in hac certe perquam exiguum sapio; hoc tamen signum ego quoque intelligo: est enim nudum, nec aut vitia si qua sunt celat, aut laudes parum ostentat*; eine Bemerkung, die man sogar als ein äusserst günstiges Zeugnis für das richtige Gefühl des Schriftstellers interpretiren kann, sintemal sie im Grunde dasselbe sagt was Winkelmann Bd. V, S. 89: „die 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 diese als jene zu finden,“ mit andern Worten, dass das richtige Verständniss einer drapirten Figur ungleich mehr Kennerschaft als das einer nackten voraussetzt, weil an jener „der freie Sinn und die Empfindung, sowohl im Bemerken und Lehren als im Nachahmen, weniger Antheil hat als das aufmerksame Beobachten und das Wissen;“ — wenn derselbe aber dann weiter folgende Beschreibung jenes Erzbildes gibt: *effingit senem stantem: ossa, musculi, nervi, venae, rugae etiam ut spirantis apparent, rari et cedentes capilli, lata frons, contracta facies, exile collum; pendent lacerti, papillae jacent, recessit venter*, so möchte ich den Kunsthistoriker vom Fache sehn, der ein solches Bild, dessen Schilderung uns entschieden an die classischen Beschreibungen bei Lucian Philops. c. 18 oder, wenn man lieber will, der altgriechischen Bronze des tuxischen Cabinets von Grüneisen (Tübingen 1835) erinnert, mit so wenigen Strichen anschaulicher zu kennzeichnen im Stande wäre; — und für je berechtigter wir die Anerkennung halten, welche letzterer S. 31 dem „nach ihren eigenen Vorbildern veredelten weichkräftigen Leben der Natur in der Kunstdarstellung“ zollt, desto unverfänglicher



werden wir auch den Schluss finden, welchen der Römer aus jenem allem zieht: *talia denique omnia, ut possint artificum oculos tenere, delectare imperitorum*. Von einem Wohlgefallen an gemeiner Naturtreue, wie sie ein Dionysios (Aristot. Poëtic. 2, 2) und Demetrios (Quint. XII. 10. 9) befolgt hatten, enthalten Plinius Worte keine Spur; was er preist, ist das naturgleiche Leben, also dasselbe ζωτικόν, worein schon Sokrates in dem Gespräche mit dem Erzbildner Kliton bei Xenophon III. 10. 6 die Anziehungskraft der Kunst setzt, und wofür die Erklärer noch die Stelle aus Lactant. Epitome 25. 13 anführen: *nos quoties fabrefacta signa laudamus, vivere ea et spirare dicimus*, oder mit einem Worte die Wahrheit, die charakteristische Wahrheit des physischen Ausdrucks, über deren Verhältniss zum obersten Principe der Kunst die Aesthetiker immerhin rechten mögen, von der aber so viel gewiss ist, dass sie der höchste Maassstab war, den die Kunstlehre des Alterthums zum theoretischen Bewusstseyn ausgeprägt hatte und die wir uns desshalb auch nicht wundern dürfen, namentlich seit Aristoteles, gerade von den wissenschaftlich Gebildeten allenthalben in den Vordergrund gestellt zu sehen; vgl. Eduard Müller Gesch. d. Theorie d. Kunst Bd. II. und was ich sonst in Gött. Stud. 1847 S. 59 und 67 citirt habe. Dass das ἦθος oder Seelische für das Wesen der Kunst irrelevant und supererogatorisch sey, sagt Aristoteles selbst mit dürren Worten Poët. 6. 11; und nachdem die Stoiker so weit gegangen waren, Tugenden, Laster und alle Affecte für Körperhaftes zu erklären (Pers. Satir. III. 110 fgg. Senec. Epist. 106. 113. 117, Plut. adv. Stoic. c. 45), so musste auch die künstlerische Darstellung der Leidenschaften und Gemüthsbewegungen (πάθη, *perturbationes*), wodurch Silanion (Plin. XXXIV. 8. 81) und Aristides (XXXV. 10. 98) berühmt waren, nur als ein Stück des physischen Habitus zählen, während die Natur ihrerseits als höchste Künstlerin aufgefasst ward, *cujus sollertiam nulla ars, nulla ma-*

*nus, nemo opifex consequi posset imitando* (Cicero N. Deor. II. 32; vgl. c. 22 und Ed. Müller a. a. O. S. 191); in ihrer Nachahmung erschöpfte sich also der philosophische Begriff der Kunst eben so grundsätzlich, wie wir wissen dass sich die praktische Ausübung derselben seit Lysippos dieser nämlichen Richtung zugewendet hatte, vgl. Plin. XXXIV. 8. 61 mit Schöll in Allg. Lit. Zeit. 1849 N. 96 und Lenormant in Revue archéol. 1850, p. 623; und wenn demzufolge auch ein lateinischer Schriftsteller, wie Cicero (Invent. II. 1: *ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferratur*) oder Quintilian (XII. 10. 9: *ad veritatem Lysippum ac Praxitelem accessisse optime affirmant*) oder Plinius (XXXIV. 7. 38: *eximium miraculum et indiscreta veri similitudo*) oder Vitruv in der oben bereits besprochenen Stelle die factische Wahrheit und Richtigkeit dieser Nachahmung zum Sitze aller Kunst und ihres Werthes, ja wie Cicero im Brutus c. 18 zum Höhepunkte der Scala macht, nach welcher die Verdienste der einzelnen Künstler bemessen werden, so thut er das nicht als Römer, sondern gerade als Schüler der Griechen, deren unbedingte Verehrung der *μύησις* ohne Unterschied des Gegenstandes Plutarch aud. poët. c. 3 und Quaest. sympos. V. 1 nackter ausgesprochen hat, als es bei irgend einem Lateiner zu finden seyn dürfte.

Aus diesem Grunde wird es dann aber auch gerechtfertigt seyn, wenn ich überhaupt die Schriftsteller, insofern sie mehr oder minder alle unter dem Einflusse griechischer Wissenschaft gebildet waren und geschrieben haben, als vollgültige Zeugen für den specifischen Charakter des römischen Kunstsinnus ablehne oder doch nur subsidiarisch, das heisst insoweit zulasse, als sie, oft allerdings nur beiläufig und gleichsam unwillkürlich, aber gerade um so unbestochener zur Erklärung und Ergänzung der Thatsache beitragen, von der meine ganze Erörterung ausgegangen ist und die jedenfalls bei dieser Frage am schwersten in's Gewicht fallen muss, dass die überwiegende Mehrzahl der alten Kunst-

werke, die seit Jahrhunderten der Gegenstand des Studiums und der Bewunderung von Künstlern und Kennern sind, aus den Häusern, Villen, und öffentlichen Gebäuden dieser nämlich Römer herrührt, welchen man auf den Grund einiger weniger verfehlten oder ungenügenden Ausdrücke bei einigen Schriftstellern hier allen Sinn und Verstand für die Werke derselben Hände abspricht, von welchen doch die meisten nur für sie und in ihrem Auftrage gearbeitet haben mögen! Dieses, sage ich, ist eine Thatsache, die laut genug für sich selbst sprechen würde, auch wenn gar kein Schriftsteller irgend welche Andeutung über die Umstände, Veranlassungen und Gesichtspuncte, unter welchen jene Sammlungen entstanden, gäbe; doch fehlt es auch, wie bekannt, an solchen Andeutungen und Nachrichten keineswegs, und wie man auch hier wieder einzelne darunter verdächtigen oder abzuschwächen suchen möge, vereinigt gewähren sie jedenfalls das Bild eines Culturzustandes, wo sowohl das Gemeinwesen selbst den hohen Werth der Kunst und einzelner ihrer Werke vollkommen anerkennt, als auch zahlreiche und hervorragende Individuen ihre warme Verehrung und Würdigung derselben durch mannichfaltige Handlungen, Anstrengungen und Opfer an den Tag legen, und unter diesen wieder gleichsam eine besondere Menschenclasse entsteht, die sich kunstgeschichtliche oder technische Beurtheilung der Kunstwerke förmlich zur Aufgabe macht und in dieser Hinsicht dem römischen Italien eben so eigen wie die ausübende Künstlerzunft dem griechischen Mutterlande und seinen Colonien ist. Was den römischen Staat als solchen betrifft, so wird, um den Verdacht einer Gleichgültigkeit gegen die Kunst von ihm abzuwälzen, der einzige Zug genügen, dass er Werke besass, auf deren Besitz er solchen Werth legte, dass er ihre Aufseher mit dem Kopfe für ihre Erhaltung haftbar machte, vgl. Plin. XXXIV. 7. §. 38: *aetas nostra vidit in Capitolio, priusquam id novissime confligaret a Vitellianis incensum, in cella Junonis canem ex aere*

*vulnus suum lambentem, cujusque eximium miraculum et indiscreta veri similitudo non eo solum intelligitur, quod ibi dicata fuerat, verum et satisdatione; nam quoniam summa nulla par videbatur, capite tutelarios cavere pro ea institutum publice fuit; und XXXVI. 5. §. 29: nec minor quaestio est in Saepis, Olympum et Pana, Chironem cum Achille qui fecerint, praesertim quum capitali satisdatione fama judicet dignos;* dass es aber selbst den Massen nicht am lebhaften Interesse für die artistischen Schätze fehlte, die an den öffentlichen Orten ihrer Betrachtung dargeboten waren, zeigt die Nachricht (Plin. XXXIV. 8. §. 62) von dem Ungestüme, mit welchem das Volk von Tiberius den Apoxyomenos des Lysippos zurückfoderte, den dieser aus den Thermen des Agrippa in seinen Pallast verpflanzt und dort durch eine andere Statue ersetzt hatte; und bei aller Verachtung, die Cicero noch in den letzten Zeiten der Republik bei seinen Zuhörern für die Kleinode griechischen Kunstbesitzes vorauszusetzen scheint (Verr. IV. 60: *etenim mirandum in modum Graeci rebus istis, quas nos contemnimus, delectantur*), darf man sich doch auch dieses Publicum nicht so stumpfsinnig denken, dass es auf die Dauer den Eindrücken der Meisterstücke hätte widerstehen sollen, die seit Marcellus Vorgänge (Liv. XXV. 40) seine Feldherren und Beamten nicht müde wurden ihm von dem classischen Boden ihrer Entstehung zuzuführen. Die Art und Weise, wie diese Zufuhr geschah, lässt freilich manches rechtliche und moralische Bedenken übrig, und noch weniger wird man die Privaträubereien zu rechtfertigen geneigt seyn, von welchen Verres wohl das bekannteste aber gewiss nicht das einzige Beispiel gegeben hat; inzwischen wer für den Frevel eines Künstlers, wie jenes Parrhasios bei Seneca, die Monomanie der Leidenschaft als Ausrede gelten lässt, wird auch hier der „dem Wahnsinne ähnlichen Liebhaberei,“ wie sie Jacobs verm. Schriften B. III, S. 451 mit Recht nennt, wenigstens so viel Rechnung tragen müs-



sen, dass er in ihm nur das Uebermaass desselben Kunstsinns erkennt, der sich bei edleren Naturen auch in würdigeren Formen äusserte oder doch den Schein des Rechts wahrte, wie denn z. B. Scaurus als Aedil (Plin. XXXV. 11. §. 127) die Geldverlegenheiten von Sikyon benutzt hatte, um den ganzen Bilderschatz dieses Sitzes einer altberühmten Malerschule für die Hauptstadt zu erwerben; und selbst jene *acris vehementia* des Asinius Pollio, der *sic quoque* (d. h. auch unter dem Gesichtspuncte der Kunst, nicht bloss als Sammlung von Büchern und Büsten) *spectari monumenta sua voluit* (Plin. XXXVI. 5. 33), hat gewiss nicht den gehässigen Nebenbegriff, den Feuerbach a. a. O. S. 55 darein legt, sondern bezeichnet einfach die Energie des Mannes, der nichts halb that, sondern in der Anlage, die seinen Namen verewigen sollte, alles vereinigen wollte, was nach irgend einer Seite der Aufmerksamkeit des gebildeten Römers würdig schien. Auch Verirrungen, dergleichen Plinius XXXVI. 5. §. 39 nach Varro in Beziehung auf die *Thespiades ad aedem Felicitatis* anführt, *quarum unam adamavit eques Romanus Junius Pisciculus*, verrathen wenigstens keine geringere Empfänglichkeit des römischen Naturells für die Reize der Kunst, wie sie für das griechische aus der bekannten Umarmung der knidischen Aphrodite (XXXVI. 5. §. 21, vgl. Lucian. Amor. c. 16) hervorgeht; und wenn selbst Wütheriche wie Tiber, Cajus, Nero, denselben solche Huldigungen darbrachten, wie sie jener XXXIV. 7. §. 48, 8. §. 62. 63. 82. XXXV. 3. §. 18, 10. §. 70 berichtet, so liegt darin kein geringerer Triumph als den sie derselbe XXXV. 4. §. 26 mit unverhohlener Freude (von der *indignatio*, die ihm Sillig beilegt, finde ich in seinen Worten keine Spur) über M. Agrippa feiern lässt, dessen *torvitas* gleichwohl für zwei Bilder des Ajas und der Aphrodite den Kyzikenern eine namhafte Summe Geldes gezahlt habe; ja selbst jene wiederholten Angaben der Ankaufpreise, woraus der Königsberger Gelehrte einen persönlichen Angriffspunct gegen Plinius gemacht hat, sind



meines Erachtens zur Schätzung der Opfer, deren der römische Kunstsinn diese Liebhaberei werth achtete, so charakteristisch, dass gerade ihr Fehlen vielmehr einen Verdachtsgrund gegen die Aechtheit der letzteren abgeben würde; und Aehnliches gilt von den Reisen, die schon zu Cicero's Zeiten (Verr. IV. 57. 60) wie später (s. oben S. 26 das Zeugniß des Lucilius und speciell Plin. XXXVI. 5. §. 20 : *sed ante omnia est non solum Praxitelis sed in toto orbe terrarum Venus, quam ut viderent multi navigaverunt Cnidum*) eigens zur Anschauung berühmter Kunstwerke gemacht wurden und die einem Römer um so höher angerechnet werden müssen, als diesem nicht wie einem heutigen Touristen schon die Reise als solche eine Lust, sondern im Gegentheil, zumal die Seereise (Lucret. V. 1004, Tibull. I. 3. 37, Propert. I. 17. 13, Horat. I. 3. 9, Pers. V. 146, Juvenal. VI. 94), um ihrer Unbequemlichkeiten und Gefahren willen ein Gräuel und eine Last war, die gewiss nur durch eine bedeutende Anziehungskraft des Reiseziels und seiner Sehenswürdigkeiten überwunden werden konnte. Was also auch einzelne Schriftsteller von ihrem persönlichen oder wissenschaftlichen Standpunkte aus zu Ungunsten des Kunstenthusiasmus sagen mögen, so werden doch ihre eigenen Aeusserungen dagegen zu eben so vielen Zeugnissen für die Thatsache seines Vorhandenseyns selbst, und in Wahrheit ist kaum ein grösserer Widersinn denkbar, als wenn sich ein heutiger Kunsthistoriker zum Beweise des Stumpfsinnes der Römer gegen griechische Kunst auf Cicero's Declamation in den Paradoxen V. 2 beruft, ohne zu sehen, dass diese ein Streich in die Luft seyn würde, wenn sie sich nicht auf wirkliche Beispiele, und zwar nicht bloss auf eins oder zwei, sondern auf die alltägliche Erfahrung dessen, was dort bekämpft wird, bezöge: *Echionis tabula te stupidum detinet aut signum aliquod Polycleti? mitto unde sustuleris et quomodo habeas; intuentem te, admirantem, clamores tollentem quum video, servum te esse inep-*

*tiarum omnium judico*; ja man braucht nur die Stelle im Zusammenhange zu lesen, um sich zu überzeugen, dass der Redner selbst es gar nicht so böse meint und nur dem Principe nichts vergeben will: *nonne igitur sunt venusta? sint; nam nos quoque oculos eruditos habemus; sed obsecro te, ita venusta habeantur illa, ut non vincula virorum sint, sed ut oblectamenta puerorum*; wie er denn selbst dem Schmucke seiner Villen mit Statuen und Bildern keineswegs abhold war; vgl. Fam. VII. 23; Att. I. 5 fgg.

Aber nicht bloss Liebhaber, wie gesagt, hatte die Kunst im alten Rom — obgleich auch das schon hinreichen würde ein Volk nicht alles Kunstsinns baar erscheinen zu lassen, in dessen Mitte hervorragende Männer für einzelne Meisterwerke eigene Tempel bauen lassen (Plin. XXXV. 11. §. 130) oder sich nirgends selbst im Felde nicht von ihren Lieblingen trennen können (XXXIV. 7. §. 48): *signis quae vocantur Corinthia plerique in tantum capiuntur, ut secum circumferant, sicut Hortensius orator Sphingem . . . et paulo ante C. Cestius consularis signum, quod secum etiam in proelio habuit*; — weit entfernt jedoch sich auf diesen Genuss allein zu beschränken, richtete sich, wie es scheint schon frühe, die Aufmerksamkeit Vieler auf die Kennzeichen des Alters, der Schule, der Manier, und des Ursprungs der einzelnen Kunstwerke, womit selbstredend eine genauere Vergleichung ihres Verdienstes und ihrer Technik verbunden seyn musste; und so manche Blössen sich auch diese „Kennerschaft“ bei ihren ersten Kinderschritten geben, so manchen Anstoss sie durch ihre Prätensionen erregen, so mancher Täuschung sie zum Opfer werden mochte — das muss man immerhin anerkennen und einräumen, dass im Gegensatze der fortwährenden Vergleichung mit der Natur, worauf die griechische Wissenschaft die Kunstbetrachtung ihrer Jünger anwies, hier zum ersten Male die Kunst von der Kritik an ihre eigenen, wenn gleich zunächst nur überwiegend äusserlichen Maassstäbe gelegt und dadurch für

die Anwendung und Sammlung noch einem ganz andern Kunsturtheile der Weg gebahnt worden ist, als es sich nach der Natur der Sache bei den Schriftstellern aussprechen konnte. Bei den Schriftstellern kommen freilich jene *intelligentes*, wie sie sich nannten (Gronov. Diatr. Stat. c. 43, Burm. ad Petron. c. 52, Elster Proleg. Excerpt. Plinian. Helmst. 1838 p. 6, Jahn in Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissensch. 1850, S. 150) mehrentheils schlecht weg, weil sie als Nichtkünstler eine Vertrautheit mit Dingen in Anspruch nahmen, worüber der Laie sonst nur dem Künstler ein berechtigtes Urtheil einräumte, vgl. Cicero Acad. II. 7. 20: *quam multa vident pictores in membris et in eminentia, quae nos non videmus? quam multa, quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati?* und dagegen seine Ausfälle auf Verres Act. II. 4. §. 4: *quae non modo istum hominem ingeniosum et intelligentem, verum etiam quemvis nostrum, quos iste idiotas appellat, delectare possent; §. 33: tametsi hoc nescio quid nugatorium sciebam esse, ista intelligere; §. 94: tametsi non tam multum in istis rebus intelligo, quam multa vidi;* endlich die Hauptstelle §. 98, woraus zugleich die technische Richtung dieser Kritik und die Kehrseite derselben hervorgeht, dass sie oft mehr auf Empirie und Routine als auf ächter Erudition und humaner Bildung beruhen mochte: *tu videlicet solus vasis Corinthiis delectaris, tu illius aeris temperationem, tu operum lineamenta sollertissime perspicis . . . sine ulla bona arte, sine humanitate, sine ingenio, sine literis intelligis et iudicas;* und wenn dann gleichwohl solche Studien, Beobachtungen, Vergleichen mitunter eines Menschen ganze Lebensbeschäftigung ausmachten, der er Zeit, Geld, Kräfte opferte, so lief das spiessbürgerlichen Begriffen, wie wir oben bei Vellejus sahen, eben so entgegen, wie es anderseits selbst einem denkenden Manne wie Quintilian anstössig seyn konnte, wenn er *intelligendi quodam ambitu* (vgl. oben S. 40) auch das Unvollkommene bloss weil es alt war anpreisen und

bewundern hörte. Aber auch darin lag nur der Rückschlag der an sich gewiss heilsamen Reaction, die durch das erwachte kunsthistorische Interesse gegen den Modestil der macedonischen Zeit und das Extrem der gemeinen Naturnachahmung (vgl. oben S. 53) hervorgerufen war, und deren Ausdruck wir kein Bedenken tragen auch in dem Epigramme des Martialis auf den oben erwähnten Herakles epitrapezios des Nonius Vindex zu erkennen (IX. 44), den jener nicht besser loben zu können glaubt als indem er sagt, er habe ihn, obgleich ein Werk des Lysippos, für ein solches des Phidias gehalten:

*Λυσίππου lego, Phidiae putavi!*

Wie Phidias Name — allerdings schon bei Cicero (Orat. 2, Brut. 76, Acad. II. 47, Fin. II. 34) — für das Grösste, was Menschenkunst vermöge, typisch geworden war und seine Werke als unerreichte Vorbilder aller späteren zu gelten angefangen hatten (vgl. Colum. Praef. §. 31), so war man überall geneigt, dem alten einen Vorzug vor späterem zu geben, dessen Berechtigung im Ganzen auch die heutige Kunstgeschichte nicht ableugnen wird; und wenn auch daraus nicht selten so grosse Betrügereien und Ausbeutungen leichtgläubiger Unwissenheit hervorgehn mochten, wie sie Phaedrus im Prolog seines fünften Buches schildert:

*Ut quidam artifices nostro faciunt saeculo,*

*Qui pretium operibus majus inveniunt, novo*

*Si marmori adscripserunt Praxitelen suo,*

*Detrito Myronem argento,*

ja Phidias, Polyklet, Myron ihre Namen auch zu kostbaren Geschirren, Humpen, Bechern und ähnlichen *toreumatis* hergeben mussten (Martialis. III. 35, IV. 39, VI. 92, VIII. 51), an deren Verfertigung sie schwerlich jemals in ihrem Leben gedacht hatten (vgl. Schneidewin de loco Horatii, Gott. 1845. 4, p. 5), so thun solche Auswüchse der kunstgeschichtlichen Bedeutung jener Richtung eben so wenig Abtrag, als wenn wir unter den *intelligentibus* selbst einen



Trimalchio finden, der, wo er seine *scyphos urnales* mit dem Kindermorde der Cassandra und seine *capis* erwähnt, *quam reliquit patrono Romulus, ubi Daedalus Nioben in equum Trojanum includit* (Petron. c. 52), mit hohem Selbstgeföhle hinzufügt: *meum enim intelligere nulla pecunia vendo!* Denn hier begegnen wir nun einmal wirklich gerade dem Dilettantismus, den der Königsberger Kritiker allerdings nicht ohne allen Grund, sondern nur am unrechten Orte, als Wahrzeichen eines herrschenden Kunstsinns in einem Volke desiderirt hat: in Beziehung auf praktische Kunstübung mussten wir ihn dort als eine unstatthafte und völlig modern gedachte Foderung abweisen; um so mehr aber vindiciren wir ihm hier im Gebiete des Kunsturtheils eine Stelle, auf welcher er trotz aller Verzerrungen und Caricaturen, wovon er in keiner Sphäre frei bleiben wird, doch den Zauber und das Bedürfniss eines solchen weit über die Gränze hinaus verbreitet zeigt, die die zunftmässige Kunst gegen das Volksleben abschliesst; und so wenig unser Gegner von seinem Standpuncte aus sogar das Beispiel eines Trimalchio hätte verschmähen dürfen, wenn wir ihm diesen als ausübenden Dilettanten hätten nachweisen können, werden wir uns auch durch das Zerrbild seiner *intelligentia* abhalten lassen, behufs des unserigen alle Folgerungen und Schlüsse auf die Verallgemeinerung des Kunstsinns daraus zu ziehen, welche jener für den Dilettantismus in Anspruch genommen hat. Dass dabei starke und plumpe Irrthümer vorkommen konnten, liegt in der Natur des Gegenstandes, dessen Schwierigkeit selbst für wirkliche Künstler Dionys v. Halikarnass de admir. vi dicendi in Demosth. c. 50, p. 1188 in den auch in diesem Zusammenhange bemerkenswerthen Worten ausspricht: οὐ γὰρ δὴ πλάσται μὲν καὶ ζωγράφων παῖδες, εἰ μὴ πολλὴν ἐμπειρίαν λάβοιεν χρόνῳ τρίψαντες τὰς ὁράσεις μακροῦ περὶ τὰς τῶν ἀρχαίων δημιουργῶν τέχνας, οὐκ ἂν εὐπετῶς αὐτὰς διαγνοῖεν καὶ οὐκ ἂν ἔχοιεν εἰπεῖν βεβαίως, ὅτι . . . τούτι μὲν ἐστὶ



Πολυκλείτου τὸ ἔργον, τουτὶ δὲ Φειδίου, τουτὶ δ' Ἀλκαμένους, καὶ τῶν γραφῶν Πολυγνώτου μὲν αὕτη, Τιμάνθους δ' ἐκείνη, αὕτη δὲ Παρρασίου: und wenn es auch, wie derselbe de Dinarcho c. 7 und Quintilian X. 2. 6 zeigt (*quemadmodum quidam pictores in id solum student, ut describere tabulas mensuris ac lineis sciant*), nicht an Copien und Copisten fehlte, so lehrt doch auch anderseits das Beispiel des L. Lucullus bei Plin. XXXV. 11. §. 125, dass nicht alle Leute solche *apographa* für Originale kauften; jedenfalls aber war schon vieles gewonnen, wenn solche Interessen und Maassstäbe auch unter die Laien drangen und dadurch auf die Künstler selbst wirkten, die ohne solches Zurückgehn der Liebhaberei auf die grossen Meister der classischen Zeit nur zu leicht hätten entweder dem blossen Handwerke oder der maasslosen Anwendung des Productionstriebes anheimfallen können, wovon die Pornographen (Athen. XIII. 21) und Rhopographen (Etymol. M. p. 705. 55) der macedonischen Zeit hinreichende Belege liefern. Griechenland, kann man sagen, gab seinen Künstlern die Stoffe und liess sie hinsichtlich der Formen frei gewähren, die dann aber auch in demselben Maasse sinken mussten, wie jene Stoffe neu oder erhebend zu seyn aufhörten; das römische Kunstbedürfniss verhielt sich gegen die Stoffe gleichgültiger, verlangte aber den Formenadel und die Eleganz der Höhezeit, an deren Werken es zunächst erwacht und gebildet worden war; und so sehr man es vom Gesichtspuncte der Erfindung aus mit Winkelmann B. VI, S. 228 beklagen darf, dass die Kunst immer mehr in die Hände der Freigelassenen gerieth, so war es anderseits, wenn sie doch einmal der Handwerksmässigkeit anheimfallen sollte, am erwünschtesten, dass sie unter dem Einflusse und vor den Augen eines Publicums von Kunstverständigen geübt ward, die, auch ohne selbst ausübende Künstler zu seyn, doch Urtheil und Auswahl genug besaßen, um die Kunst wenigstens äusserlich auf dem Niveau der ererbten Schön-

heit und Würde zu erhalten. *In the Augustan age*, sagt ein scharf blickender Kunstkritiker der Gegenwart (Charles Newton *on the collections of ancient art* in Falkener's Museum of classical Antiquities 1851 p. 222), *the artist who sought to represent heroic characters found no inspiration in the luxurious and corrupt civilization of which he breathed the atmosphere; in such a society he found no heroes of Marathon, no Greek athletes, nothing wherewith to construct his types, no models to work from; he did not attempt to compose from nature, he borrowed his characters ready made from these „exemplaria Graeca“ which were the admiration of his age;* und wenn derselbe p. 219 an die Spitze seiner ganzen Erörterung über die Kunst der Römerzeit den Satz stellt: *the Ideal statues which may be regarded as pre-eminently the types of the Augustan age . . . must be regarded generally as the productions of Greek art subjected to Roman influence, the Greek design being so modified as to please a Roman taste*, so kann ich mir auch diese „Modificationen“ sehr wohl gefallen lassen, sobald damit nur der „ideale“ Charakter der Wirkungen dieses römischen Einflusses nicht ausgeschlossen und diesem Einflusse der „Geschmack“ zu Grunde gelegt wird, den ich bereits in den Gött. Stud. 1847 S. 17 fg. als den eigentlichen Begriff des römischen Kunstsinns und den Brennpunct nachgewiesen habe, in welchen die vereinzelt Strahlen und Spuren seiner Aeusserungen in der letzten republicanischen und ersten Kaiserzeit zusammengefasst werden müssen. Dass kein Geschmack und keine Liebhaberei der Gebildeten eine Kunst schaffen kann, wo sie nicht zugleich aus einer geistig angeregten und lebenskräftigen Zeit entspringt, ist eine bekannte Sache, und kein Scheinleben conventioneller Formen ersetzt den Zauber, der in der Jugendfrische einer gleichsam aus innerer Nothwendigkeit hervorgegangenen Kunstgestalt liegt; desshalb hat der englische Kritiker vollkommen Recht, wenn er von dem „kalten Pathos,“ dem

*theatrical air* spricht, mit welchem uns die Idealtypen der älteren griechischen Sculptur hier noch einmal wieder begegnen *beautiful as they seem at first sight, but so strained and distorted, that we can hardly recognise their original character*; aber das ist wiederum nicht die Schuld der Römer, sondern des unmittelbar erfolgten Verfalls der griechischen Kunst selbst, gerade wie die römische Poesie zwar weit unter einem Homer, Archilochos, Alkaios, aber gleichwohl hoch über der alexandrinischen Schule steht, gegen deren überladene Pedanterie ihre elegante Maasshaltigkeit sehr wohlthuend absticht; und wo jeder Rest von Jugendfrische und Lebenskraft dergestalt erloschen war, dass Plinius von einem *cessare* (XXXIV. 8) und von einer *moriens ars* (XXXV. 5) sprechen konnte, da werden wir auch einem unproductiven Volke für das Scheinleben Dank wissen müssen, wodurch es der griechischen Kunst noch über ein Jahrhundert hinaus die Schmach ersparte, die Ideale ihrer grossen Vorzeit in dem engen Raume von Kameen oder Siegelgemmen zusammenzudrängen und ihre eigenen Ideale aus den Portraits verdienter Municipalbeamten zu entnehmen. Der Geschmack *that's* freilich nicht allein, das ist gewiss; aber das Geld allein *that's* gar nicht, das ist noch gewisser; und es kann nicht bloss für die Römer als Kunstliebhaber, sondern auch für die Kunst ihrer Zeit selbst keine unwürdigere Ansicht geben, als wir sie leider freilich nicht bloss in dem Büchlein, das diese unsere Auslassung zunächst hervorgerufen hat, sondern auch in gediegeneren Schriften z. B. in Schnaase's Geschichte der bildenden Künste Bd. II. S. 415 finden: „die Kunst genoss in Rom niemals die Liebe, welche das Selbst-erzeugte erhält; in der That war sie als Beute mit Waffengewalt erobert; der Kunstsinn des Römers war immer nur der des reichen Mannes, der was er besitzt auch beurtheilen zu können meint: es knüpfte sich an den Erwerb die Verachtung des Erworbenen und der Urheber;“ — es ist das eben noch buchstäblich der Standpunct, wie ihn vor

hundert Jahren Caylus in seinem Recueil d'antiquités I. p. 158 einnahm: *semblables à ces hommes nouveaux, qui sont eux-mêmes étonnés de se voir riches et comblés d'honneurs, ils voulurent posséder sans s'appliquer à connoître; et incapables à travailler à faire fleurir les arts en les étudiant, ils firent briller l'or et l'argent aux yeux des artistes étrangers et les Grecs accoururent;* und wie uns doch schon Winkelmann selbst in den *Monumenti antichi inediti* und anderwärts umsichtiger und vorurtheilsloser über diese Kunstperiode hat denken lehren, so wollen wir hoffen, dass auch für unser Jahrhundert noch eine Zeit komme, wo eine eingehendere Forschung den Römern die Anerkennung der griechischen Kunst, in welcher sie unsere Vorläufer gewesen sind, durch eine gleiche ihrer eigenen Verdienste um die Erhaltung und Fortpflanzung jener vergelte.

Nur zweierlei Erwägungen dürfen dabei allerdings nicht aus dem Auge verloren werden, um nicht entweder diese Verdienste selbst zu überschätzen oder aber den Gegnern derselben Waffen übrig zu lassen, mit welchen sie den Geschmack der Römer vom Boden der erhaltenen Kunstwerke selbst aus anzufechten im Stande seyn würden; und obgleich wir damit ein Gebiet berühren, das allein schon zu mehr als einer Abhandlung Stoff enthält, so mögen doch, um jedes Missverständniss zu vermeiden, auch zum Schlusse der gegenwärtigen noch einige Andeutungen hierüber erlaubt seyn. Die erste von diesen Erwägungen ist, dass es ausser der griechischen auch schon frühe und zwar in Rom's nächster Nähe eine etruskische oder allgemeiner ausgedrückt eine italische Kunst gab, die es an handwerksmässiger Thätigkeit und Productivität entschieden mit der griechischen aufnahm und solche gewiss auch neben und gleichzeitig mit jener den römischen Gebietern zur Verfügung stellte: *Tyrrhena sigilla* nennt Horaz Epist. II. 2. 180 neben andern Luxuswaaren, *signa Tuscanica per terras dispersa, quae in Etruria factitata non est dubium,*



erwähnt Plinius XXXIV. 7. §. 33, und rühmt noch besonders §. 43 *Tuscanicum Apollinem in bibliotheca templi Augusti quinquaginta pedum a pollice, dubium aere mirabiliorem an pulchritudine*; griechische und tuscanische Statuen setzt Quintilian XII. 10 einander gegenüber wie attische und asianische Rednerschule, und wenn auch der vorzüglichste Sitz der letzteren im Erzgusse war, so zeigen doch die bekannten Todtenkisten, dass dieselbe Manier sich wenigstens als Relief auch im Steine ausprägte; je verschiedener dieselbe also von der griechischen ist, desto mehr muss man auf seiner Hut seyn, dasjenige was aus ihr vielleicht auf die Kunst der Römerzeit und deren Denkmäler übergegangen ist, nicht als römisch dem Griechischen entgegenzusetzen und den römischen Geschmack entgelten zu lassen, was richtiger dem national italischen zur Last fällt. Denn dass dieser bei aller technischen Meisterschaft, von der selbst noch einzelne seiner erhaltenen Probestücke zeugen, gleichwohl der Idealität griechischen Kunststils ganz fremd ist und auch mit der höchsten Richtigkeit und Geschmeidigkeit der Zeichnung nur gemeine Naturtreue verbindet, die jeder sittlichen Grazie, jeder Weihe des Formenadels entbehrt, habe ich in dem Winkelmannsprogramme für 1847 „der Knabe mit dem Vogel“ S. 11 fgg. ausgeführt und nachgewiesen; ganz dasselbe „empirische und realistische“ Princip aber begegnet uns noch jetzt auf zahlreichen Monumenten römischer Bestimmung, wenn gleich, was wohl zu bemerken ist, meistens nur in Reliefbildungen an Sarkophagen, Grabmälern und öffentlichen Bauten, die allerdings in dieser Hinsicht selten den analogen griechischen nahe kommen; und daher hat man sich gewöhnt, wie es z. B. wiederholt in Welcker's alten Denkmälern Bd. II. S. 60. 118. 176 geschieht, diese mitunter wirklich plumpe und schwerfällige Behandlung als specifisch römische aufzufassen, obgleich man dadurch selbst wieder mit dem oft vernommenen Satze, dass die Römer schlechthin kein Kunst-



volk gewesen, in Widerspruch geräth. Dergleichen Schmuck gehörte aber im Alterthume überall nicht zur Kunst, sondern zum Handwerke, wie denn Plinius seiner in den kunstgeschichtlichen Abschnitten so gut wie nie, auch Pausanias verhältnissmässig selten gedenkt, und nur in grossen Ausnahmefällen, wie bei dem Mausolosdenkmale zu Halikarnass (Plin. XXXVI. 5. 30) namhafte oder gar auswärtige Künstler dafür in Anspruch genommen wurden; hat also auch in Griechenland der nationale Kunsttrieb und die Genialität des Volkes auch in dieser Hinsicht die Erzeugnisse des blossen Handwerks zu ächten Kunstwerken werden lassen, so liegt dazu für ein Volk, das nie auf gleiche schöpferische Anlage Anspruch erhoben hat, keine Nothwendigkeit vor, ohne dass daraus gegen den Kunstsinn und Geschmack der Römer in denjenigen Sphären, die sie wirklich zur Kunst rechneten, ein Präjudiz hervorginge; — gerade wie es unserer Zeit Niemand als Mangel am Kunstverständnis und Interesse auslegen wird, wenn wir in manchen Geräthen und Geschirren, die hinwiederum selbst von den Römern mit ungleich künstlerischerer Eleganz behandelt worden sind, in der Regel noch ausschliesslich das Handwerk mit seinen realistischen und empirischen Maassstäben schalten lassen. Auch andere neuere Urtheile, die, ohne die römische Kunst geringzuschätzen, ihr doch eine gegensätzliche Stellung zu der griechischen anweisen, erhalten dadurch, wie ich glaube, erst ihr rechtes Licht: wenn Stahr „ein Jahr in Italien“ S. 348 schreibt: „die Römer führen die Kunst aus der Mythe in die Geschichte, aus der Idealität auf den Boden des Realen, aus dem typisch-allgemein menschlichen zum Ausdrucke des Individuellen, des charakteristisch-Persönlichen;“ wenn wir in Feuerbach's Nachgel. Schriften Bd. III. S. 208 lesen: „der römische Charakter ist realistischer: daher erfasst die römische Plastik die Gegenstände nicht in idealer Hoheit, sondern realistisch porträthhaft, individualisirt in vollster Na-

turwahrheit, die im Relief so weit geht, dass die Relief-  
figuren fast die volle Rundung der statuarischen Bildung  
annehmen“ — so kennzeichnen sie damit in Wahrheit  
vielmehr das italische Handwerk, wie es Rom für seine  
praktischen und monumentalen Zwecke benutzte, ohne dess-  
halb auf die höheren Genüsse seiner griechischen Kunst-  
schätze zu verzichten; und nur wo jene Reliefs oder Büsten  
und Togatstatuen sich über das Handwerksmäßige erheben  
und, um in Feuerbach's Worten fortzufahren, ihre „innere  
Majestät auf den Beschauer fast denselben imponirenden  
Eindruck macht, wie die reinere Idealität des griechischen  
Kunstwerks,“ werden wir auch in dieser Sphäre den Ein-  
fluss des römischen Kunstsinns nicht verkennen, der auch  
die Sinnlichkeit des Handwerks durch seinen Geschmack  
läutert und nicht zufrieden, einen blühenden Garten exoti-  
scher Kunstgewächse auf den heimischen Boden verpflanzt  
zu haben, auch die Wälder seiner nähern Umgebung durch  
Pflöpfreiser aus jenen Stämmen zu veredeln sich getrieben  
sieht. Erst im Laufe des zweiten Jahrhunderts, mit der Zeit  
der Antonine, wie schon oben S. 28 bei Gelegenheit den  
Dichter bemerkt worden ist, gelangte jener einheimische  
Handwerksgeist zu so selbständigem Uebergewichte, dass er  
bald auch das Gebiet der eigentlichen Kunst an sich riss;  
und von dieser Epoche an bin ich weit entfernt von einem  
römischen Kunstsinne anders als ausnahmsweise bei einzel-  
nen empfänglichen und wissenschaftlich gebildeten Geistern  
wie Appulejus, dem auch der Königsberger Kritiker diese  
Gerechtigkeit angedeihen lässt, zu reden, während die  
Technik, wie selbst das Beispiel mehrer Kaiser zeigt (Mar-  
cus Aurelius nach Jul. Capitol. c. 4: *operam praeterea pin-  
gendo sub magistro Diogneto dedit*; Severus Alexander  
nach Ael. Lamprid. c. 27: *pinxit mire*) jetzt auch bis in die  
höheren Kreise der Gesellschaft drang; noch unter Hadrian  
dagegen lässt sich ein Aufschwung, ja, wie sich Stephani  
in Mém. de l'Acad. de St. Petersbourg 1854 Bd. VIII. S. 440

ausdrückt, „im Verhältniss zu den Werken der unmittelbar vorhergehenden Zeit eine wesentliche Besserung“ verfolgen: „nicht als ob damals die künstlerische Kraft selbst wieder im Wachsen gewesen wäre, sondern weil man mit Eifer die Werke aus der Blüthezeit der hellenischen Kunst studirte und nachahmte;“ und selbst was die Sculpturen an der Trajansäule und den von dem Trajanischen Forum herübergenommenen Theilen des Constantinsbogens betrifft, die doch nach dem Vorherbemerkten entschieden mehr dem Handwerke als der Kunst angehören, so ist doch über die Tüchtigkeit ihres Stils und die edle Wahrheit ihrer Ausführung unter den Sachverständigen nur eine Stimme.

Wenn wir nun aber sogar auf diesem mehr praktisch realistischen Gebiete einheimischer Technik die Spuren und Wirkungen des an den Mustern der griechischen Kunst gebildeten römischen Geschmacks im Gegensatze der gedrückten und doch regellosen Naturnäscherei der italischen Manier anerkennen müssen, so gebührt diese Anerkennung noch ungleich mehr der freien und in sich selbst ihren Zweck findenden Liebhaberei, mit welchen wenigstens eine grosse Anzahl der römischen Gebildeten, wie wir gesehen haben, ihre tägliche Umgebung durch Werke der Sculptur und Malerei sey es in Originalen oder Copien zu verschönern bemüht war; sobald man nur zugleich die zweite der oben angedeuteten Erwägungen nicht ausser Acht lässt, dass es sich dabei allerdings vorzugsweise oder ausschliesslich eben um die Verschönerung und den Genuss handelte und in diesem Gesichtspuncte der überwiegende Theil des Interesses, das die Römer der Kunst zuwandten, und des Sinnes, den sie dafür an den Tag legten, aufging. Denn so viel ist richtig, wie es aber auch in der Natur der Sache liegt, dass die Kunst in Rom nicht wie im alten Griechenland ein inneres Lebenselement, sondern eine von Aussen gekommene Zuthat und insofern ein Ueberfluss war, dessen man auch entbehren konnte und den, zu verschmähen Man-

che sich sogar zur Ehre anrechneten, vgl. Horat. Epist. II. 2. 180:

*Gemmas, marmor, ebur, Tyrrhena sigilla, tabellas,  
Argentum, vestes Gaetulo murice tinctas*

*Sunt qui non habeant, est qui non curat habere;*

daher nennt sie Cicero Parad. 5. 2 *oblectamenta puerorum*, Horaz selbst Od. IV. 8. 7 und Plinius XXXV. 4. §. 26 *delicias*, und wie Seneca Epist. 88 ihre Vertreter als *luxuriae ministros* in die Zahl der *artes liberales* aufzunehmen Bedenken trägt, so sprechen noch die Pandekten I. 39. §. 1. de hered. pet. V. 3 von *picturarum et marmorum et ceterarum voluptuariorum rerum impensis*, so dass wir es auch unserm Gegner unbedenklich einräumen können, wenn er S. 33 sagt: „so wurden im Allgemeinen Kunstwerke mit andern Luxusgegenständen in eine Reihe gestellt, mit denen zu prunken zum guten Tone gehörte;“ wenn derselbe aber darauf fortfährt „nicht bloss von den Verächtern, sondern auch von den scheinbaren Verehrern der Kunst,“ so schliessen selbst unleugbare Beispiele beider Kategorien eine dritte wirklicher Schätzer und Verehrer derselben nicht aus, die auch wenn sie sie nur als Luxusgegenstand betrachteten, damit gleichwohl nur ein ächtes Culturbedürfniss zur Geltung brachten und der Kunst selbst eine Seite abgewannen, die wenn gleich nicht die höchste und reinste, doch in ihrer Art eben so berechtigt und ausgiebig wie jede andere erscheint. Dass „man“ weder die Kunst geliebt noch die Künstler geschätzt habe, wird sich selbst was die letzteren betrifft für Rom viel weniger als für das gleichzeitige Griechenland behaupten lassen, wo die alte Gleichstellung von Kunst und Handwerk noch bei Plutarch und Lucian nachwirkt, während ich für Rom schon in den Gött. Stud. S. 46 auf die Scheidung von *opifices* und *artifices* aufmerksam gemacht habe, die auch noch in Gesetzesstellen wie I. 1. §. 7. D. de extr. cogn. L. 13. und in den grossen Immunitäten der letzteren im Theodosian. Codex XIII. 4 zu Tage



tritt; und für die Kunst selbst reicht das einzige Wort *dignatio* oder *dignitas artis* bei Plinius XXXV. 4. §. 22 und 29 jene Behauptung zu widerlegen hin, die so vielen Sammlungen gegenüber, die der Kritiker selbst kennt und nennt, durch wenige Aeusserungen einzelner Schriftsteller in solcher Allgemeinheit nicht gestützt werden kann; oder gesetzt man wollte diesen eine allgemeinere Bedeutung beilegen, so würde sich gerade darin die Macht der Kunst offenbaren, wenn sie sich trotz jener Ungunst des öffentlichen Urtheils doch bei so Vielen Eingang verschafft hätte. Sind diese aber, wie der Kritiker will, nur der herrschenden Mode gefolgt, so müssen wenigstens die Tonangeber gewusst haben, was ihnen die Kunst war; und so gewiss es ist, „dass Liebhaberei nicht immer mit Verständniss verbunden zu seyn pflegt,“ so dürfen wir doch den daraus gezogenen Schluss, „dass jene Kunstsammlungen gar nichts für den Kunstsinne beweisen können,“ für um so gewagter erklären, je bereitwilliger wir anerkennen, dass es sich hier keineswegs um das höchste Kunstverständniss, sondern nur um den Sinn für die decorativen Reize handelt, welche eine artistische Umgebung dem verfeinerten und höherer Genüsse bedürftigen Leben verleiht. Ich wiederhole, dass ich weit entfernt bin, hierin den wahren Zweck ächter Kunst zu suchen; dass dieser aber eben so wenig die mimetische Wahrheit allein ist, räumt unser Gegner gleichfalls ein und irrt nur darin, dass er das Verlangen nach dieser als charakteristisch für das römische Kunsturtheil betrachtet, während es doch gerade der späteren griechischen Kunst eigen und erst von dieser auf die Anschauungsweise wissenschaftlicher Römer übergegangen ist; was dem römischen Kunstsinne specifisch entsprach, erblicken wir vielmehr in der auch von Vitruv VII. 5 berührten Erfindung des Ludius bei Plin. XXXV. 10. §. 116, des Zeitgenossen Augusts, *qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas,*



*euripos, amnes, litora, qualia quis optaret; varias ibi ob-ambulantium species aut navigantium terraque villas ad-euntium asellis aut vehiculis, jam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes* u. s. w., also mit éinem Worte die ganze reiche und reizende Decorationsmalerei, wie wir sie ja noch aus dem pompejanischen Bilderschatze kennen; und wenn ich nun nach dieser Analogie annehme, dass auch alles úbrige, was der gebildete Römer von älteren Werken in seinen Villen oder Gärten aufstellte oder zu deren Schmucke von gleichzeitigen Künstlern copiren oder ausführen liess, dieselbe ornamentarische Bestimmung gehabt habe und vorzugsweise unter diesem Gesichtspuncte gesammelt und aufgestellt worden sey, so glaube ich damit weder dem römischen Kunstsinne zu viele Ehre anzuthun, noch anderseits den einzigen Weg zu verfehlen, auf welchem der Geschmack, den ich oben als seine eigenthümliche Sphäre bezeichnet habe, in seine richtige Stellung in der Geschichte der alten Kunst eingeführt werden kann. In der aufsteigenden Entwicklung der Kunst muss allerdings das mimetische Element die Oberhand über das ornamentarische erhalten, weil dieses letztere an sich betrachtet zu typisch ist, um sich aus eigener Kraft zum Ideale zu entfalten; und sobald sich das erstere endlich bis zum Ideale gesteigert hat, trägt es Maass und Gesetz mit solcher Nothwendigkeit in sich, dass es den reflectirenden Geschmack ganz in der schöpferischen Begeisterung des Künstlers auf der einen, dem unmittelbaren Wohlgefallen des Beschauers auf der andern Seite aufgehen lässt; ist aber die Kunst einmal über diesen Höhepunct hinausgegangen und auf der Stufe angelangt, wo sie ihr Ideal in der Natur sucht, da thut es wiederum Noth, dass das ornamentarische Princip Gewalt über sie erhalte, um sie nicht auf den Spuren der Natur selbst die Gränzlinie des wahrhaft Schönen überschreiten zu lassen; und wenn ich dieses schon oben als die Wirkung und das Verdienst des römischen Geschmacks

genannt habe, so bestimmt und motivirt sich dieses jetzt noch näher durch die decorative Richtung des römischen Kunstsinns, die begreiflicherweise zu ihren Zwecken eben so wenig des Geschmacks entbehren konnte, als es ihr an Vorbildern fehlte, um seiner Typik die würdigsten und idealsten Maassstäbe zu Grunde zu legen. Wir haben uns oben gern der Missbilligung angeschlossen, welche der Königsberger Kritiker über Vitruv's pedantisch einseitigen Tadel der Arabeske ausspricht, die ihm (VII. 5) *monstra potius quam ex rebus finitis imagines veras* zu bieten scheint: *pro columnis enim statuuntur calami, pro fastigiis harpaginetuli striati cum crispis foliis et solutis, item candelabra aedicularum sustentia, figuras, supra fastigia earum surgentes ex radicibus cum volutis cauliculi teneri plures, habentes in se sine ratione sedentia sigilla, non minus etiam ex cauliculis flores dimidia habentes ex se exeuntia sigilla, alia humanis, alia bestiarum capitibus similia: haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt;* aber ist die Arabeske, wie sie uns in Verbindung mit jenen Phantasiestoffen des Ludius auf den pompejanischen Wandgemälden oder in den Bädern des Titus begegnet, nicht ein entschieden römisches Product? oder gehört sie nicht ganz der ornamentarischen Kunst an, die sich auch über die Typen und Gesetze der Natur hinwegzusetzen berechtigt ist, so lange sie nur dabei die höheren Gesetze der Harmonie und des Geschmacks innehält? ja hat hier nicht der Geist die in der Sinnlichkeit todter Formen aufzugehen drohende Kunst noch einmal gleichsam in seine Arme genommen, um sie wenn auch nicht mehr im Dienste der Idee, doch wenigstens der Phantasie seinem kühnsten Fluge folgen zu lassen? Und ein solches Volk, aus dessen Mitte eine solche Erscheinung hervorgegangen ist, sollte des Kunstsinns und Kunstverstandes entbehrt haben, bloss weil es die Kunst von einer andern Seite aufgefasst oder richtiger ausgedrückt gerade ihre älteste Seite durch alle inzwischen durchlau-

fenen Stufen veredelt und bereichert zu derselben Freiheit erhoben hat; welche die mimetische Kunst ihrer idealen Weihe verdankte? Wenn Cicero Verrin. IV. 44 von Scipio sagt: *nam quia, quam pulchra essent, intelligebat, iccirco existimabat ea non ad hominum luxuriam sed ad ornatum fanorum atque oppidorum esse facta, ut posteris nostris monumenta religiosa esse videantur*, so ist das unstreitig noch weit mehr im griechischen als selbst im altrömischen Geiste gesprochen, der von solchen *monumentis* wohl am liebsten gar nichts wissen wollte; aber so grossartig auch die Bedeutung war, welche jene monumentale Bestimmung der griechischen Kunst mittheilte, so lag in derselben doch zugleich eine innere Gebundenheit durch örtliche, gottesdienstliche, mit einem Worte traditionelle Rücksichten, die nur durch die Genialität der äusseren Formentwicklung aufgewogen wurden — denn ohne diese würde ein griechisches Götterbild mit Bätynien und Daedalis eben so in eine Classe fallen, wie Cicero, Horaz, Seneca die Werke der Kunst mit jeder Luxuswaare zusammenwerfen; — und so ist es doch am Ende diese nämliche *luxuries hominum*, welche die schöne Form von allen übrigen Rücksichten ausser der auf ihre eigenen Gesetze emancipirt und dabei gleichwohl diese durch die Typik ihrer decorativen Richtung unter die Garantie und Controle des an den besten Mustern genährten und geweihten Geschmacks stellt.

So wenig übrigens die decorative Anwendung der Kunst an sich monumental oder auch nur nothwendig mimetisch ist, so schliesst sie doch eben um ihrer gedachten Freiheit willen auch diese Elemente um so weniger aus, als sie gerade aus ihrem Gebiete die ewigen Vorbilder ihres Geschmacks entlehnen muss, und theilt diesen dafür sogar aus ihrer eigenen Freiheit einen Zug mit, der zwar auch der griechischen Kunst keineswegs fremd, aber doch erst unter dem Einflusse des römischen Kunstsinns wahrhaft zu seiner vollen Entwicklung gelangt ist. Ich weiss nicht

ob ich damit gerade etwas Neues sage; aber die Thatsache scheint mir festzustehen, dass die höchste und ächtste Sphäre künstlerischer Freiheit die Allegorie ist, wo der Geist alle sonstigen Mittel und Stoffe der Kunst in Bewegung setzt, und zwar nicht bloss zum zwecklosen Spiele einer momentan angeregten Phantasie, sondern zum dauernden Ausdrucke eines würdigen Gedankens, der ihm aber wiederum nicht von Aussen durch Natur oder Geschichte gegeben, sondern in seinem Innern entsprungen oder wenigstens von demselben als der Seinige angeeignet ist; und so heterogen sich derselbe dadurch an sich zu den Darstellungsmitteln verhält, welche die Kunst zunächst aus dem Leben oder der Ueberlieferung zu schöpfen pflegt, desto grösser ist der Triumph, wenn ihr gleichwohl in diesen seine Darstellung gelingt, desto grösser aber auch die Schwierigkeiten, die sich diesem Gelingen entgegensetzen, und die selbst der griechische Geist nicht immer mit gleichem Glücke überwunden hat. Denn bei den Idealen, welche dieser zur künstlerischen Erscheinung gebracht hat, ist der anthropomorphisirende Process bereits in der Seele des Künstlers, wo nicht gar schon eines vorausgegangenen Dichters oder des Volksglaubens selbst vollbracht, und es gilt nur für dessen Resultat wie für jeden andern Gegenstand der äusseren oder inneren Anschauung den angemessenen Ausdruck zu finden, das dem geistigen Auge des Künstlers vorschwebende Bild gleichsam zu copiren; bei der Allegorie schwebt seiner Seele der Gedanke als solcher noch in unkörperlicher Gestalt als Reflexionsgegenstand vor, der auch durch die sinnlichen Mittel der Kunst dem Betrachter wieder nur zum Reflexionsgegenstand gemacht werden soll; und dazu gehört neben der Beherrschung des Gedankens auch eine willkürliche Beherrschung jener Mittel in einem Umfange, der gerade bei einer schöpferischen Kunst-richtung, die mit dem concreten Inhalte immer auch zugleich die Form aus sich herausgebiert, am wenigsten vorausge-



setzt werden darf. Hier kann eine gelungene Allegorie nur als Folge eines glücklichen Griffs oder des günstigen Umstands zu betrachten seyn, dass dem Künstler gerade auf dem engen Felde, das er überblicken konnte, ein passendes Bild zur Hand lag, wie bei dem oben erwähnten *Όκνος* oder der den *Πλοῦτος* tragenden *Εἰρήνη* des Kephisodotos (Paus. I. 8. 2; vgl. Lebas Voyage arch. pl. 25 und Gerhard's Vasenb. II, S. 16) oder der *Όλιγαρχία δᾶδα κατέχουσα καὶ ὑφάπτουσα Δημοκρατίαν* auf dem Grabmale des Kritias nach Schol. Aeschin. Timarch. §. 39; in demselben Maasse wie insbesondere durch die überwiegende Naturnachahmung der Kreis der möglichen Ausdrucksmittel wächst, wächst auch die Möglichkeit des Missgriffs, dergleichen selbst grosse Künstler der macedonischen Zeit, wie Apelles mit seiner *Διαβολή* (Lucian. de calumn. c. 5; vgl. Tölken in Böttiger's Amalthea III, S. 114) und Lysippos mit seinem *Καιρὸς* (Callistr. Stat. c. 6, vgl. Jahn in Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissensch. 1853 S. 50), geschweige denn kleinere Lichter wie Galaton bei Aelian V. Hist. XIII. 22 und der Grammatiker Dionysios anheimgefallen sind, der seinen Lehrer Aristarch *ἐξωγράφησε φέροντα ἐπὶ στήθους τὴν τραγωδίαν, ἀνιπτόμενος τὸ ἐπὶ στόματος ἐκείνου φέρειν καὶ ὡς εἰπεῖν ἐκστηθίζειν τὰ τραγικά*, Eustath. ad Iliad. XIV. 156, vgl. Schmidt im Philol. VII, S. 363; und erst der Geschmack der Römerzeit führte auch hier wieder Maass und Methode zurück, während anderseits die im ganzen römischen Leben vorherrschende Reflexionsthätigkeit der künstlerischen Allegorie ungleich reichere Vorwürfe und Gelegenheiten darbot. Nicht wenig trug dazu bei, dass man im Ganzen — wenigstens vor der Zeit der Antonine — ohne allen Anspruch auf mimetische Versinnlichung des Begriffs selbst das Bild in voller ornamentischer Selbständigkeit festhielt, um die Beziehung desselben auf den beabsichtigten Inhalt lediglich demselben reflectirenden Verstande zu überlassen, der auch den Künstler — oder dessen Auftraggeber — bei der Wahl des Bildes



geleitet hatte; dadurch unterschied sie sich zugleich merklich von dem Uebermaasse und den *argutiis* der Naturnachahmung bei Apelles, von welchem Plinius XXXV. 10. §. 96 sagt: *pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura, quae Bronten, Astrapen, Ceraunobolian appellant*; und obgleich sie insofern selbst mit der Arabeske verglichen werden kann, als sie, wie der Rhetor Menander T. IX. p. 150 es nennt, wesentlich *περὶ πεπλασμένων* ist, so thut sie doch der Natur im Bilde selbst keine Gewalt an, sondern greift im Gegentheile am liebsten zu bekannten, gegebenen, ja typischen Figuren, die sie nur mit künstlerischer Freiheit modificirt, componirt, gruppirt, um aus ihrer Stellung, Bewegung, Handlung oder Umgebung mehr als in dem Bilde als solchem liegt, ahnen und errathen zu lassen; also ganz, wie es in Beziehung auf eins der namhaftesten erhaltenen Denkmäler dieser Art selbst Welcker a. a. O. Bd. II, S. 295 ausspricht: „und es ist nicht zu verkennen, dass der Erfinder von diesem allem viel poetischen Geist verräth und in seiner Bildersprache das Eigenthümliche des neuen Sinns mit den hergebrachten Figuren und Zeichen auf eine feine und zugleich überraschende und treffende Art zu vereinigen gewusst hat.“ Doch dieses hier näher zu verfolgen würde die Gränzen der gegenwärtigen Abhandlung überschreiten; nur berührt musste auch dieser letzte Punct werden, zumal wo es sich um das Andenken des Mannes handelte, der das grosse Gewicht, welches er der Allegorie in der alten Kunst beilegte, in einer eigenen Schrift ausgesprochen hat; und so wenig er auch gerade mit dieser sowohl seinen Zeitgenossen als sich selbst Genüge gethan hat, so liegt doch auch darin für uns, die wir uns seine Schüler nennen, nur die Auffoderung, den von ihm gewiesenen Weg nach Kräften fortzusetzen; das wird aber weder in dieser noch in irgend welcher andern Hinsicht mit Sicherheit geschehen können, wenn man durch Geringschätzung der römischen Kunst gleichsam sein Auge

gegen eines der beiden Lichter verschliesst, die uns, zwar nicht mit gleichem Glanze, doch abwechselnd auf dieser Strasse leuchten müssen; und in solchem Sinne mögen denn auch diese anspruchlosen Blätter ein Wort zu ihrer Zeit seyn!



Zu derselben Gelegenheit sind in früheren Jahren erschienen:

**Wieseler, Fr.**, die Reliefs der Ara Casali 1843. 4.

**Hermann, K. Fr.**, die Hypäthraltempel des Alterthums 1844. 4.

**Wieseler, Fr.**, über die Thymele des griechischen Theaters 1846. 8.

**Hermann, K. Fr.**, über die Studien der griechischen Künstler 1847. 8.

— — — der Knabe mit dem Vogel, eine italische Bronze 1847. 4.

**Wieseler, Fr.**, das Orakel des Trophonios 1848. 8.

**Hermann, K. Fr.**, epikritische Betrachtungen über die Polygotischen Gemälde in der Lesche zu Delphi 1849. 8.

**Wieseler, Fr.**, über die Ficoroni'sche Cista 1850. 8.

**Hermann, K. Fr.**, Perseus und Andromeda, eine Marmorgruppe 1851. 4.

**Wieseler, Fr.**, Narkissos 1852. 4.

**Hermann, K. Fr.**, die Hadeskappe 1853. 8.

**Wieseler, Fr.**, die Nymphe Echo 1854. 4.

N e u e r e r  
philologischer und philosophischer Verlag  
von **VANDENHOECK & RUPRECHT**  
in GÖTTINGEN.

---

**Leben des M. Tullius Cicero** von C. A. F. Brückner weil. Prorector am Gymnasio zu Schweidnitz. 1r Theil. Das bürgerliche u. Privatleben des Cicero. 54 Bogen. gr. 8. geh. n. 4 Thlr.

---

**Verhandlungen der 13ten Versammlung deutscher Philologen, Schulmänner und Orientalisten zu Göttingen im Herbst 1852.** 24 Bogen. gr. 4. geh. n. 1 Thlr. 20 Sgr.

---

**Sechs akademische Reden** von Karl Friedr. Hermann, Hofrath u. Prof. in Göttingen. 6 Bogen. gr. 8. geh. 15 Sgr.

---

**Ueber die Studien der griechischen Künstler, von demselben.** gr. 8. 12 $\frac{1}{2}$  Sgr.

---

**Die Oskische Inschrift der Tabula Bantina und die römischen Volksgerichte.** Eine sprachlich-antiquarische Abhandlung von Prof. D. L. Lange zu Prag. 6 Bogen. gr. 8. geh. 15 Sgr.

---

**Das System des Apollonios Dyskolos** dargestellt von demselben. 3 Bogen gr. gr. geh. 10 Sgr.

---

**Hygini Gromatici liber de munitionibus castrorum.** Textum et codicibus constituit, prolegomena, commentarium, tabulas II. indicem adjecit Dr. Chr. Conr. Ludw. Lange. gr. 8. n. 11 $\frac{1}{3}$  Thlr.

---

**Die allmähliche Entstehung der Gesänge der Ilias** aus Unterschieden im Gebrauch der Präpositionen nachgewiesen von Bernhard Gieseke. 11 Bogen. gr. 8. geh. 25 Sgr.

---

**De Rebus publicis Milesiorum inde ab urbe condita** usque ad a. 496 a. C., quo a Persis diruta est, scripsit Dr. C. G. Schmidt gr. 8. geh. 10 Sgr.

---

**Die Deutsche Rechtschreibung vom Standpunkte der historischen Grammatik** beleuchtet von Ludw. Ruprecht, Collaborator am Gymnasio zu Hildesheim. gr. 8. geh.  $\frac{1}{4}$  Thlr.

---

**Aeschyli Choephor.** Ad optimorum librorum fidem recensuit, annotationibus et scholiasta instruxit F. Bamberger. 8maj. 25 Sgr.

---

**Zur historischen Entwicklung der Künste nach der Theilung des römischen Reichs,** von Saverio Cavallari. gr. 8. 10 Sgr.

---

**Zur Topographie von Syrakus,** von demselben. gr. 8. 7 $\frac{1}{2}$  Sgr.

---

**Zur Geschichte Athens nach dem Verluste seiner Selbständigkeit,** von Dr. A. Ellissen. 1. Abhdl. gr. 8. 20 Sgr.

**Ueber Cicero's Academica**, von Professor Dr. Aug. Bernh. Krische. gr. 8. 11 $\frac{1}{4}$  Sgr.

---

**Ueber Platon's Phaedros**, von demselben. gr. 8. 20 Sgr.

---

**Corpus Paroemiographorum Graecorum**, ediderunt E. L. a Leutsch et F. G. Schneidewin (Professores Göttingenses:) Tom. I. Zenobius. Diogenianus. Plutarchus. Gregorius Cyprius. Appendix proverbiorum. 8 maj. 2 Thlr. 20 Sgr.

---

**Ueber den Begriff der Schönheit**, von H. Lotze (Professor in Göttingen). gr. 8. 10 Sgr.

---

**Ueber Bedingungen der Kunstschönheit**, von demselben. gr. 8. 12 $\frac{1}{2}$  Sgr.

---

**Ueber das Komische und die Komödie. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen**, von A. W. Bohy (Professor zu Göttingen). gr. 8. 1 Thlr. 5 Sgr.

---

**De Graecae linguae dialectis**, scripsit H. L. Ahrens (Gymnasii Hannov. Director) 2 voll. 8 maj. 4 Thlr.  
Liber I. de dialectis Aeolicis et pseudaeolicis. 1 $\frac{1}{3}$  Thlr.  
Liber II. de dialecto Dorica. 2 $\frac{2}{3}$  Thlr.

---

**Klio, Beiträge zur Geschichte der historischen Kunst**, von W. Roscher (Prof. in Leipzig.) I. Bd. Prolegomena. Thukydides. A. u. d. L.: Leben, Werke und Zeitalter des Thukydides, mit einer Einleitung zur Aesthetik der historischen Kunst. gr. 8. 2 Thlr. 20 Sgr.

---

**Delectus poesis Graecorum elegiacae, jambicae, melicae**, edidit F. G. Schneidewin (Prof. Gott.). Sect. I. poetae elegiaci. 8 maj. 20 Sgr. Sect. II. et III. poetae jambici et melici. 25 Sgr.

---

**Heraclidis politiarum, quae extant.** Recensuit et commentariis instruxit F. G. Schneidewin. 8 maj. 1 Thlr.

---

**Die Homerischen Hymnen auf Apollon**, von F. W. Schneidewin. gr. 8. 12 $\frac{1}{2}$  Sgr.

---

**Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens** bei den Griechen und Römern, von Friedr. Wieseler, Prof. in Göttingen. 30 Bogen Text und 14 Kupfertafeln in gr. Folio. n. 3 $\frac{2}{3}$  Thlr.

---

**Das Satyrspiel, nach Mafsgabe eines Vasenbildes** dargestellt von demselben. gr. 8. geh. 1 Thlr.

---

**Ueber die Thymele des griechischen Theaters.** Eine archäologische Abhandlung von demselben. gr. 8. 12 $\frac{1}{2}$  Sgr.

---

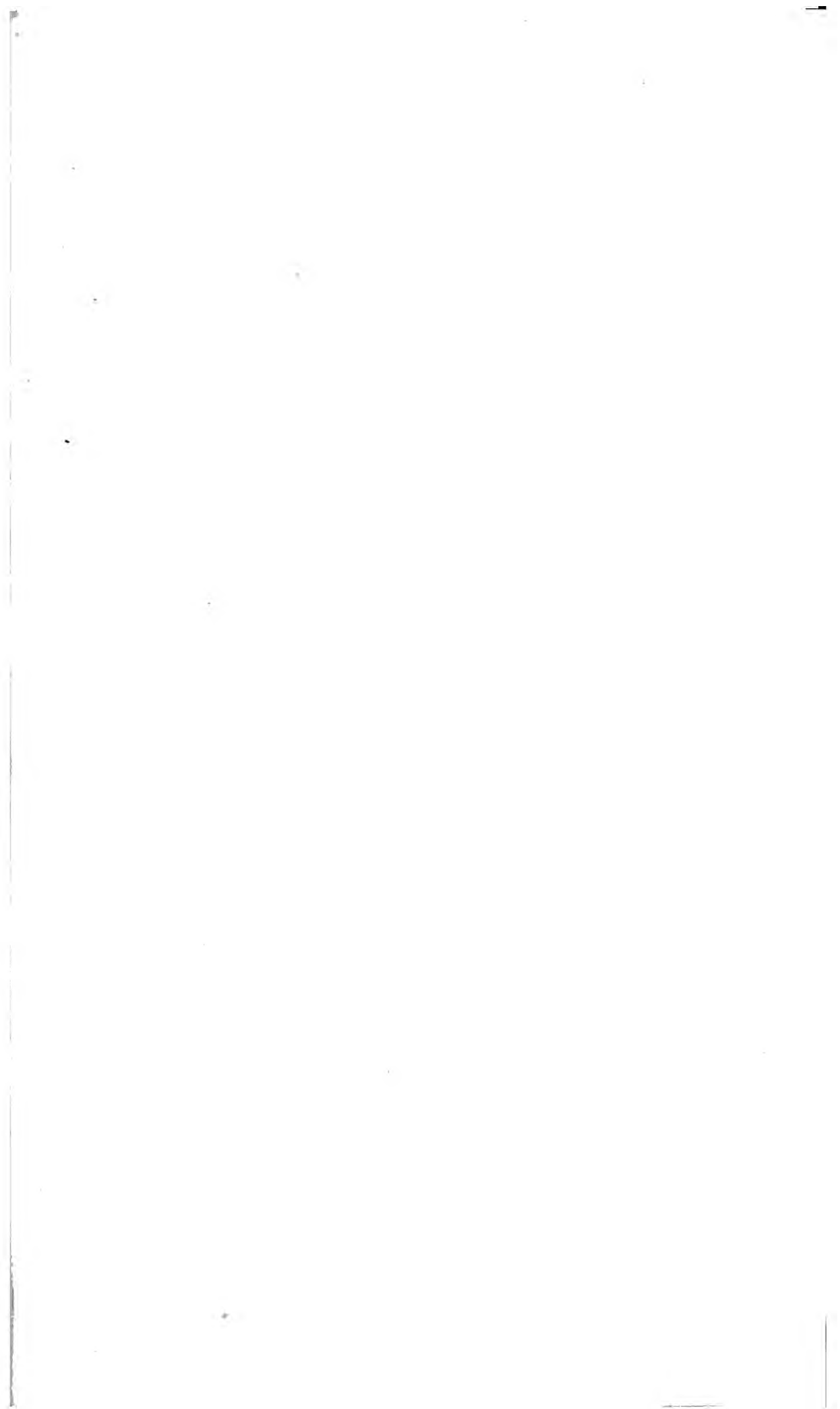
**Ueber die rednerische Kunst in den ersten Philippischen Reden** des Demosthenes von R. A. J. Schöning, Rector am Gymnasio zu Göttingen. 4. geh.  $\frac{1}{3}$  Thlr.

---

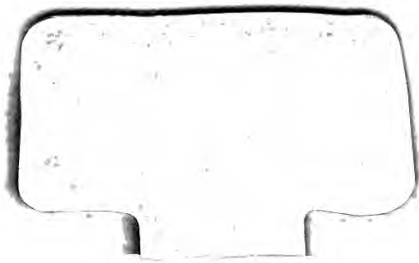
**Ueber den Zeus Dykaios** von G. D. Müller, Conrector am Gymnasio zu Göttingen. 4. geh.  $\frac{1}{2}$  Thlr.

---









α

