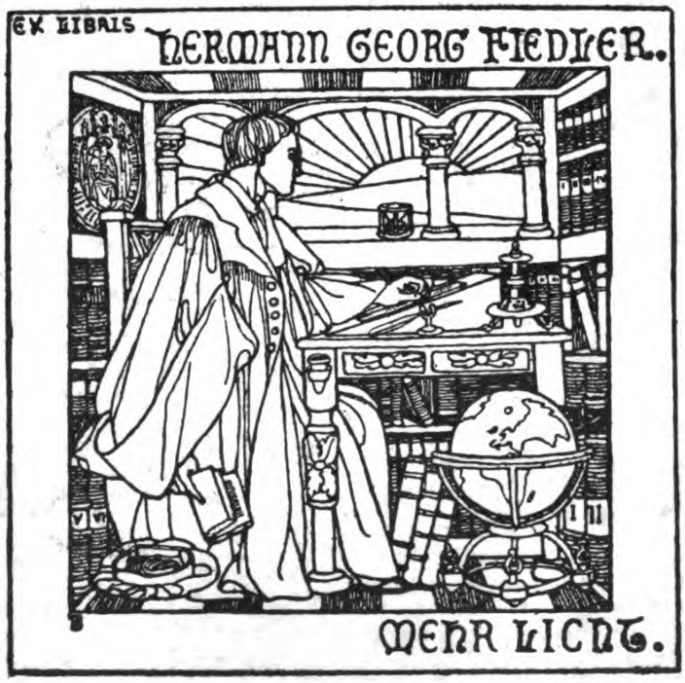
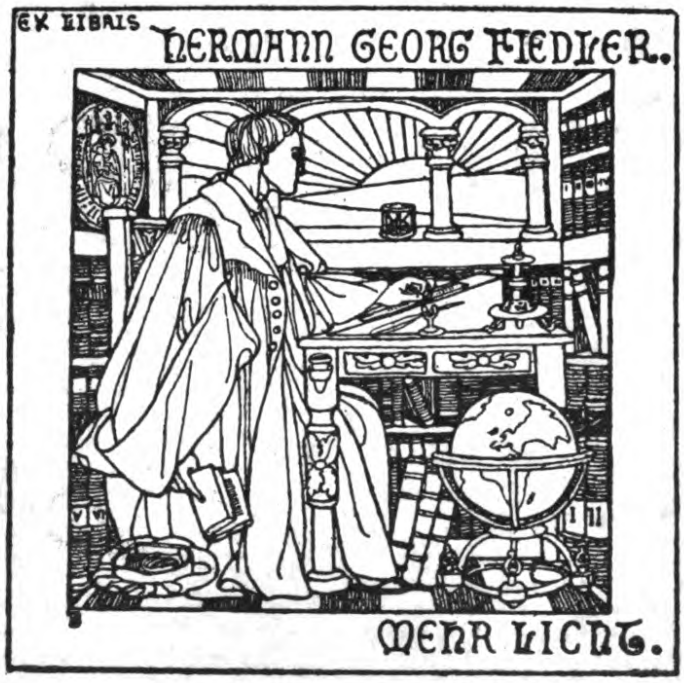

EX LIBRIS
HERMANN GEORG FIEDLER.
MEHR LICHT.


EX LIBRIS
HERMANN GEORG FIEDLER.
MEHR LICHT.

Autograph of C A Böttiger

A mon respectable ami
Monsieur Millin
Membre de l'Institut et Conservateur de
la bibliotheque Imperiale, &c.

au juge et connoisseur.

Andeutungen

zu

vier und zwanzig Vorträgen

über die

Archaeologie

im Winter 1806.

gehalten

von

C. A. Böttiger.

1760 – 1835

belonged to Sachs[illegible]

Erste Abtheilung.

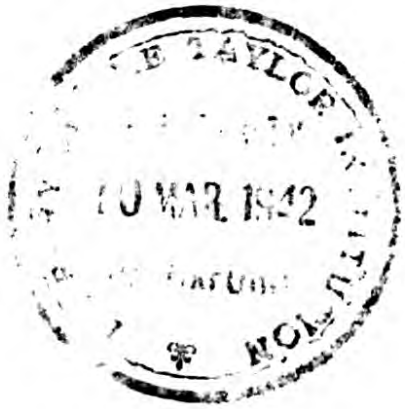
Algemeine Uebersichten und Geschichte der Plastik bei den Griechen.

Dresden, 1806.

In der Arnoldischen Buch- und Kunsthandlung.

Blühe, *deutsches Florenz*, mit Deinen Schätzen der Kunstwelt,
Stille gesichert sei Dresden Olympia uns!
Phidias-Winkelmann erwacht' an Deinen Gebilden,
Und an Deinem Altar sprofsete *Raphael-Mengs*.

Herder in der *Adrastea* IV, 56.



Vorerinnerung.

Eigentlich sollten diese Andeutungen nur einen kurzen Abrifs der archaeologischen Vorträge enthalten, die ich im verflossenen Winter zum erstenmal hier in Dresden zu halten veranlafst wurde. Sie sollten durch eine gedrängte Darstellung des Hauptinhalts meinen Zuhörern, ihrem laut geäufserten Wunsche gemäfs, zu einem Leitfaden bei einem wiederholenden Ueberblick dienen. Nach diesem Zuschnitt sind auch wirklich die ersten 14 mündlichen Mittheilungen von mir hier in möglichster Kürze zusammengefafst wor-

den. Weitere Ausführungen mufsten hier lediglich dem mündlichen Vortrag vorbehalten bleiben. Die Leser erhalten also auch die Hauptsätze grade so, wie ich sie mir selbst in voraus zu Papiere gebracht hatte, um dann darüber einen freien, durch keine fesselnde Vorschrift eingezwängten Vortrag zu halten. Freilich entbehrt der Lehrer bei solchen gleichsam von der Begeisterung des Augenblicks abhängenden Vorträgen aller der Empfehlungen, die eine kunstreich abgewogene und zierlich gerundete *Vorlesung* durch ihren glänzendern Vortrag und gewählteren Periodenbau als eine Art von Prunkrede ihrer Natur nach haben mufs. Aber wer nur erst wirklich in seinem Hause wohnt, wird auch bei jenem freiern Vortrag nicht in Gefahr seyn, sich selbst darin zu verirren, oder andere irre zu führen, und ist er nur selbst von seinem Gegenstande lebhaft ergriffen, so wird er, bei einiger Uebung, weder um den passenden Ausdruck verlegen seyn, — denn auch hier gilt das Horazische: *rem praeuisam verba sequentur* — noch dem ihn umringenden Kreis das

vorpredigen, was sie gerade jetzt nicht hören möchten. Ja ich wage zu behaupten, daſs alles *bloſse Ablesen* der Lehrvorträge entweder nur auf blendende Wortparade oder auf irgend ein Unvermögen begründet sei. Nur bei einem äuſserlich freien, aber durch innere Sachordnung fest geregelten Vortrag ist die erwärmende und selbst die augenblickliche Stimmung der Zuhörer ins Spiel ziehende Deutlichkeit möglich, die sich auch andern mittheilt, und der Wissenschaft wahre Freunde aus Ueberzeugung gewinnt.

Doch dieſs gehört in eine ganz andere Reihe von Betrachtungen. Hier sollte nur davon Rechenschaft gegeben werden, warum fürs erste nur die Hauptsätze jedes Vortrags, und nicht die Vorträge selbst mitgetheilt werden konnten. Diese sind bis auf einen einzigen, der absichtlich gleich *nach* gehaltenem Vortrag nieder geschrieben und in einem gelesenen Blatt als Probe mitgetheilt wurde, aus Gründen, die in der Sache selbst liegen, *jetzt* von mir noch gar nicht ausgearbeitet worden.

Weit ausführlicher glaubte ich in den letzten 10 Vorlesungen seyn zu müssen, da es hier auf die Grundveste aller Archaeologie, auf die *Geschichte der griechischen Plastik* ankam, auf welche ich dann in meinen künftig fortzusetzenden Vorträgen weiter fortbauen könnte. Hier erlaube ich mir allerdings manche tiefer eingehende Untersuchung, von welcher ich beim mündlichen Vortrag, der nicht vor eigentlichen Gelehrten, als solchen, sondern vor gebildeten Kunstfreunden und Künstlern statt fand, nur die Resultate und algemeinen Folgerungen mittheilen zu müssen glaubte. Leicht möglich, dafs mir diefs eben nicht den Dank meiner nähern Freunde überall erwirbt, in so fern sie nur Unterhaltung auf angenehmen Lustwegen suchend, den mühsamern Gang durch die Kieselpfade und Dornhecken der Gelehrsamkeit scheuen könnten. Allein da ich diese Andeutungen nun einmal nicht blofs als gedruckte Handschrift für den nächsten Kreis ansehen konnte, und berechnen mufste, dafs sie durch den Buchhandel auch einem gröfsern Publicum in die Hände kommen wür-

den: so glaubte ich hier zur Aufklärung und Förderung der Wissenschaft, der ich so gern die wenigen Augenblicke meiner Muse auf immer weihen möchte, auch wohl noch einige Schritte weiter gehn und auch auswärtigen Kennern und Kunstfreunden hier und da etwas zur Prüfung und Berichtigung vorlegen zu dürfen.

Wer da weis, wie viel auch in diesem Fache, seit *Winkelmann* auftrat und wenigstens in einzelnen Parthieen Licht hervorrief, wo vorher überall nur chaotische Verwirrung herrschte, erforscht, geprüft und geordnet worden ist, müſste es sehr verwegen und anmaſsend finden, wenn ich mich hier neuer Entdeckungen und Beobachtungen rühmen wollte. Indeſs glaub' ich doch hier und da durch neue Combinationen und lichtvollere Zusammenstellungen einiges mehr aufgeklärt und das rege Streben und Schaffen des griechischen Kunstgeistes in einem Zeitraum von noch nicht vollen zwei Jahrhunderten von Phidias bis auf Lysippus Schule, in welcher alle Kunstideale ausgebildet und vollendet wurden, in eine deutlichere

Uebersicht gebracht zu haben. Besonders darf ich die Darstellung der verschiedenen Kunstkreise, in welchen mir die sechs gröſsten Idealbildner der griechischen Kunstwelt, in stetem Wettkampf mit ihren Vorgängern und mit sich selbst, den ganzen Cyclus der vollendeten Kunstformen nach und nach umfaſst zu haben scheinen, der schärfsten Prüfung und belehrenden Zurechtweisung derer, welchen diese Gegenstände schon lange erfreulich und einheimisch geworden sind, mit dem vollen Bewuſstseyn empfehlen, daſs ich hier nicht die Sichel an fremde Weizenfelder legte und wenigstens das bewährteste gab, was ich nach mancher oft mühsamen Prüfung und nach häufigen Verwerfen dessen, was ich wohl gar schon für ausgemacht zu halten anfing, grade jetzt geben konnte. Manches von diesem, ich sehe es mit Gewiſsheit voraus, wird auch jetzt noch nicht stehen bleiben und auf der zweiten Schiffahrt, wie der Grieche sprichwörtlich zu sagen pflegt, genauer entdeckt werden. Wir wandeln hier nur zwischen Trümmern im Halblicht. Sehr vieles muſs durch

eine eigene Divinationsgabe, die aus einer Feder den Vogel, aus einer Klaue des Löwen Gröſse und Maaſse erräth, oft nur aus einer einzigen Stelle, aus einer nachläſsig hingeworfenen halben Andeutung gefolgert und ausgeführt werden. Nicht bloſs die Architectur und Sculptur hat ihre Restaurationen. Wie miſslich ist aber dieses ganze Conjectural-Geschäft! Doch bitte ich die prüfenden Leser, mich nicht zu voreilig zu beschuldigen, daſs ich in meinen Vermuthungen und Zusammenordnungen zu weit gegangen sei. Manches, was hier nur angedeutet werden konnte, dürfte allerdings bei der ausführlichern Darstellung zu einem weit höhern Grad von Wahrscheinlichkeit erhoben werden können. Dieſs hab ich durch die vollständige Bekanntmachung der 21. Vorlesung, *Myron und der athletische Kreis*, in einen unserer gelesensten Zeitblätter an mehrern Beispielen zu zeigen gesucht. Kann ich einst alle übrigen Vorlesungen in eben der Ausführlichkeit bekannt machen; so wird auch manche meiner Behauptungen vielleicht weniger gewagt erscheinen. Jetzt

mufste ich mich fürs erste oft mit dem Haupt-citat begnügen.

Mit Phidias, dem die homerische Gottheit sich am reinsten entschleierte, eröffnet sich der grofse Kreis. Was vielleicht so nur einmal einem Sterblichen verliehen wurde, gleich hohe Vollendung im Gröfsten und Kleinsten, gleiche Ueberraschung des Beschauers im fernsten und nächsten Standpunkt, war diesem genialischen Glatzkopf in der beglückendsten Stunde der Weihe gegeben. Ohne Phidias Jupiter- und Minerven-ideal wäre an gar keinen idealen Formen-cyclus der griechischen Plastik zu denken gewesen. Der Schöpfer des Kunstcanons, der zartere Polyclet stellt sich im Wettkampf seinem ältern Mitschüler, dem Phidias gegen über und wählt sich, dem innern Rufe seines Genius getreu, den *gymnastischen Ephebenkreis.* Nun tritt, kraftvoll und nach allen Seiten gewaltig ausgreifend, der Schöpfer herculischer Götter- und Menschen-formen und der berühmtesten Thier-ideale, der alles Bildbare umfassende Myron auf und wählt sich im Gegen-

satz mit dem feinen Polyclet, der sich nie über die glatten Wangen verstieg, *den athletischen Kreis* oder die Idealformen der Faustkämpfer und Pancratiasten. Von nun an beginnen, den gediegenen Erzguſs mit dem zartern Marmorgebilde vertauschend, die vollendeten Bildhauer ihr Werk, und der Weg vom groſsen zum schönen und anmuthigen Stil wird der betretnere. Scopas schwelgt in dem *bacchischen Mänaden-* und *Satyrenkreis* und vollendet das Ideal des zartern Gottes, der in süſsem Selbstgenuſs versunken göttlich über die lustige, oft thierische, Ausgelassenheit waltet, das Ideal des holden Dionysos, indem er zugleich die Sculpturen in halberhabener Arbeit, die Phidias und Alcamenes zur Verherrlichung der Tempel schöpferisch angewandt hatten, ihrer vollendenden Begränzung zuführte. Der reizende Tänzerinnen- und *Hetären-kreis* war dem hochgefeierten Praxiteles fast allein noch übrig geblieben. Aus ihm mit der sinnlichsten Begeisterung sich berauschend und doch selbst in der gewagtesten Enthüllung die heilige Zucht nicht verlet-

zend, erschuf er seine cnidische Venus und vollendete zu gleicher Zeit die Anadyomenen-ideale und Niobe-gruppen. Zeuxes und Parrhasius hatten unterdessen die Mahlerei jenem Gipfel immer näher gebracht, den sie unter Apelles endlich ersteigen sollte, und sie, die jüngere Schwester der Plastik in Erz und Marmor, die ihrer ältern die Bestimmtheit ihrer Formen und die charakteristische Wahrheit in Stil und Anordnung verdankte, zeigte nun in glücklicher Wechselwirkung auch wieder ihren lieblich-begünstigenden Einflufs auf die Bildnerei in runden Formen. Der alles Entgegengesetzte harmonisch zusammenbindende Euphranor, in Gemälden und runden Bildwerken gleich grofs, doch nicht in die erste Ordnung tretend, zeigt sich als Vermittler zwischen beiden und bereitet so den letzten unter den sechs grofsen Bildnern, dem Lysippus den Weg, indem er selbst in seinem Theseus, das höchste Heroen-ideal aufstellt. Lysippus schliefst den ganzen Kreis, indem er noch einmal das ganze Pantheon der Götter- und Heroen-welt durchformend

und mit der neu-bedachten Ausstattung kleinerer Köpfe und schlankerer Gestalten verannehmlichend und verherrlichend, das was sein kriegerisches Zeitalter fast allein noch darbot, die Portraitfiguren der Krieger und Sieger, der Könige und Feldherren zum Ideal zu erheben versuchte. So wird er Schöpfer des *idealisirten Portrait- und Kämpfer-kreises*, der sich um den grofsen Alexander bald in grofsen fechtenden Reutergruppen und Jagdkämpfen, bald in siegreichen Triumphzügen und Quadrigen herumlagert und durch die von Lysipps Bruder erweiterten Büsten-abformungen einen unglaublichen Umschwung erhält. In diesen Kreisen vollendet sich, meiner Ansicht nach, die ganze griechische Plastik. Jedem dieser sechs Hauptmänner oder Koryphäen ist daher eine eigene Vorlesung gewidmet worden, so, dafs die grofse Schaar der übrigen Erz- und Marmorbildner, die uns Plinius im 34. und 36. Buch aufzählt, theils nur im Vorübergehen in den organischen Kunstreihen eingeflochten, theils aber auch ohne allen Nachtheil für diese algemeinere Ueber-

sicht ganz übergangen werden konnte. Aber herzerhebend und begeisternd ist und bleibt dieses Schauspiel für jeden, der mit geschärftem Sinn in diesen Kunst-hallen wandelt. Wie sich kampflustige Feldherren, die keinen König über sich erkennen, in die eroberten Provinzen theilen; so nahmen diese Genien, nicht ohne vielseitigen Kampf unter und neben einander, ein jeder von dem, wohin ihn der Geist trieb, Besitz. Der spätere umspannte immer zugleich alle Idealkreise seiner Vorgänger, die nun Gemeingut geworden waren, wufste sich aber auch noch eine eigene Provinz zu erobern, in die keiner seiner Vormänner gedrungen war, worin er sich selbst eine stattliche Residenz erbauete.

Die ältere Schwester der Bildnerei in runden Formen ist die Architektur. Von Tempelerbauungen und Verzierungen geht alle Plastik aus und zu ihnen geht auch alle Plastik wieder zurück. Darum war es fast unerläfslich, dafs ich auch oft die Archaeologie der Baukunst berühren und was in heiligen Hallen und Tempelräumen aufge-

stellt war, nicht ohne Hindeutung auf diefs Lokal selbst bezeichnete. Möchten wir doch überhaupt keine Antike in ganz und halbrunder Arbeit ohne den Ort, für welchen sie ursprünglich allein bestimmt wurde, gekannt oder wenigstens muthmafslich errathen zu haben, zu erklären und zu beurtheilen wagen! Es ist nicht auszusagen, welchen Nachtheil alle Anhäufungen in sogenannten Museen und Galerieen schon seit den beutesüchtigen und triumphlustigen Römer-zeiten für ächte Kunstbeurtheilung und reinen Kunstgenufs gehabt haben!

Aus obigem Grunde war es auch nöthig, in den ersten Vorträgen dieses ersten und einleitenden archaeologischen Curses die asiatische und ägyptische Archaeologie wenigstens in algemeinen Uebersichten voranzuschicken. Fast alles bezieht sich hier nur auf architektonische Ueberreste, aus deren höchstmerkwürdigen Trümmern uns die ältesten Stimmen- und Schriftbilder der Menschheit ansprechen. Auch hier ist die neueste Zeit reich an Enthüllungen und Wiederbelebungen des seit Jahrtausenden begraben

gewesenen, und täglich mehren sich die Urkunden in diesem Archiv, *) dessen reichste und verborgenste Kammern uns vielleicht noch gar nicht aufgeschlossen sind. Die Archaeologie muſs, wenn sie kein bloſser Plunderkram seyn, sondern auch auf einem menschenwürdigen d. h. weltbürgerlichen Zweck hinarbeiten soll, eine treue und behutsame Dienerin *der* Geschichte der Menschheit seyn, zu welcher der edle Britte, *William Jones*, und unser verewigter *Herder* in unsern Tagen so vortreffliche Vorstudien machten, und Propyläen errichteten. Darum

*) So bedaure ich schon jetzt, von der mir vor wenig Tagen aus Paris zugekommenen französischen Bearbeitung der *Asiatik Researches*, wovon unter dem Titel: *Recherches Asiatiques* (Paris, Imprimerie Imperiale, chez Treutel et Würz) 2 Quartbände mit des albelesenen *Langlés* reichausgestatteten und jedem Alterthumsforscher ganz unentbehrlichen Commentar herausgekommen sind, und von der bei Schöll und Levrault nun wirklich zum Verkauf ausstehenden thebaischen Papyrus-rolle, die wir dem Hrn. *Cadet* in Strasburg verdanken, bei meinen asiatischen und ägyptischen Kunstforschungen noch keinen Gebrauch gemacht zu haben. Von letzterer wird nächstens in der Leipziger Literatur-Zeitung eine colorirte Probe erscheinen.

sei der enge Begriff, dafs die griechische Kunst der Forschung des Archaeologen *allein* werth sei, fern von uns!

Wer mit dem Umfang der Wissenschaft, deren Anfänge und erste Hauptklasse diese erste Abtheilung zu umfassen strebte, nicht ganz unbekannt ist, wird sich leicht selbst sagen können, was noch zurück ist. Ein zweiter Kreis von Vorlesungen wird nach einem vorläufigen Ueberblick der vorhandenen Kunstgalerien, oder nach einem Abrifs der sogenannten *Museographie*, den Bestand und Inhalt dieser Museen nach gewissen Hauptklassen und Idealformen organisch geordnet durchgehen und also das erläutern, was man von jeher zum Hauptgegenstand der Archaeologie machte. Die Relief- und Büstenkunde müssen als unzertrennliche Bestandtheile der alten Sculptur hier den Beschlufs machen. — Ein dritter Kreis möchte der Mahlerei gewidmet seyn. Hier würde auch von Mosaiken und im Anhange auch vom Costume die Rede seyn können — Der vierte und letzte Kreis würde die Glyptik oder die geschnittenen Steine umfassen

und zum Anhang eine eigene Betrachtung über Allegorie und Kunstsymbolik gestatten. Ob die Numismatik einen eigenen Kreis bilden, oder nur als Hilfswissenschaft für alle übrigen Theile, besonders aber für die Sculptur, der sie eigentlich zugehört, zu Rath gezogen werden müsse, ist nicht leicht zu entscheiden. In mehr als einer Rücksicht ist sie das fruchtbarste und sicherste aller archaeologischen Studien. Erst wenn diese Kreise in einzelnen Cursen durchlaufen und durch ähnlich gedruckte Andeutungen umgränzt werden könnten, wo denn auch der letzten Abtheilung ein Register beizufügen wäre, liefse sich zur Herausgabe der Vorlesungen selbst mit den nöthigsten Beilagen und Versinnlichungen durch möglichst treue Abbildungen ernstliche Vorkehrungen treffen. Der erste und zweite Wurf erreicht *hier* schwerlich das Ziel ganz. Der ältere Tag geht bei dem jüngern in die Lehre. —

Dresden, den 1. May 1806.

I. Vorlesung.

Einleitung. Zweckmäſsigkeit archaeologischer Vorlesungen in Dresden. Blick auf das *Seculum Augusteum* Dresdens. Antikengalerie. Münzcabinet. Gypsabgüsse von Mengs.

Was heist Archaeologie? (Kunde der Denkmale der Vorwelt in Gebäuden und Bildwerken.) Es ist eine *historische* Wissenschaft, (also 3 Stufen von der Autopsie bis herab zur Erzählung des Compilators.) Unterschied zwischen Antiquität, Antike, Anticaglie. Vier Weihen der Archaeologen, Liebhaber, Gelehrte, Künstler, Kenner.

Zur Verdeutlichung der vierfachen Ansicht, die nach jenen 4 Weihen von einer Antike genommen werden kann, das Beispiel der sogenannten Cleopatra von Belvedere. S. *Mus. Pio-Clement.* Vol. II. tav. 44. vergl. *Marbres de Dresde* pl. 116. und Böttigers archaeologisches Museum I. Heft. (Weimar 1801.)

II. Vorlesung.

Vision der alten Kunst im heutigen Rom, aus Herders Pygmalion. (*Adrastea* T. IV. S. 212. ff.) Allgemeine Ueberblicke.

I.) Umfang der Archaeologie. Sie umfaſst auch die asiatische Vorwelt, und, was stets zu Asien gehörte, Aegypten. S. *Herder's* Denkmale der Vorwelt in seinen *sämtlichen Werken.* 1. Theil.

II.) Geschichte der alten Denkmäler. Alles flieſst endlich in Rom und Italien zusammen, a) durch Triumphe, b) durch proconsularische Plünderung, und c) curulische Spiele. S. Spence's *Polymetis*, *Dialogue V.* Pracht der römischen Villen. Alles voll Bildwerke. S. *Pitture d'Ercolano*, T. II. tav. 55. Ursachen der Zerstörung der Antiken. Vergl. Fea sulle rovine de Roma in *Storia delle arti*, T. III. p. 267—416. Gibbons *History of the Decline of R. Emp.* T. XII. p. 183—206. Wiederaufleben. Italien vor den Mediceern, — unter den Mediceern, nach Roscoe's *Life of Lorenzo*, ch. IX. T. II. p. 204. ed. Basel. *Life and Pontificate* of Leo X. ch. XXII. T. IV. p. 187. edit. Lond.

III.) Geschichte des Studiums der alten Denkmäler. *Spon*, *Thesaurus I. Gronovii*, *Sandrart's Academie*, *Montfaucon*, *Caylus*, *Winkelmann*, *Heyne*, *Will. Jones*, *Herder*, *Goethe* und seine Freunde, *Zoega*, *Visconti*, *Millin.*

III. Vorlesung.

Leben und Wunder *Ioh. Winkelmanns*, Praesidenten der Alterthümer zu Rom. S. *Herders Adrastea* St. XI. S. 41. ff. Seine Vorschule. Eintritt durch die Pforten des Catholicismus. S. den Brief an Berendis S. 68. Raphael Mengs führt ihn zu den Göttern des Vaticans und Capitoliums, Alessandro Albani zu allen den Herrlichkeiten des römischen Lebens. Hingang. S. Göthe's *Skizzen* S. 439. Sein Charakter, ächt antik, in seinen Begriffen a) von Religion, b) von der Männer-Freundschaft, c) im häuslichen Leben. Sein Kunstenthusiasmus nach *Herder*, l. I. S. 56. Lobrede von Heyne, von Morgenstern. Würdigung und Literatur seiner Schriften, die zu Deutschlands Schande noch in keinem organischen Ganzen aufgestellt sind.

Drei Fragen: 1) Was leistete Winkelmann? 2) Wo mangelte es ihm noch? 3) Was ist noch zu thun übrig? vergl. *Heynes* Lobschrift S. 18.

IV. Vorlesung.

Asiatische Archaeologie. Allgemeiner Ueberblick nach *Herders Denkmale der Vorwelt.*

I.) Indische Pagoden und Hölenpaläste. Pagoden von Elephantine und Salsette nach Niebuhr, und *Comparative View of the ancient monuments of India*, Lond. 1785. Paläste und Gräber von Ellora nach Sir Charles Walet's Aufsatz im 4. Theil der *Asiatik Researches* und dem Prachtwerk von *Th. Daniels* in 24 Blättern, *The Excavations of Ellora.* Die frühesten Nachrichten davon in *Thevenot* T. V. p. 222—229.

Warum widerstreben die indischen Figuren (S. *Paullini a St. Bartholomaeo Systema Brahmanicum* aus Cardinal Borgias Cabinet,) so sehr der reinern Kunstform? S. *Herders Werke* Th. I. S. 41.

II.) Persische Alterthümer.

a) *Tschelminhar*, Gustasps Pasargada oder Perserversammlung und Nationalpalast, nach Niebuhr, Herder, Heeren. *Nackschi-Rustan* aus den Zeiten der Sassaniden nach Silvestre de Sacy. — Persische Hieroglyphen, Einhorn, Sphinx.

b) Keil- und Pfeilschrift nach Grotefend, zu Heerens *Ideen* Th. I. S. 931. ff. neue Ausg. Lichtensteins *Tentamen.* Der merkwürdige Kiesel in Millins *Monumens inédits* I. 1. pl. 7. 8.

c) Persische Cylinder vergl. Tassie's *Catalogue* Pl. IX. 1. 2. *v. Murr Description du Cabinet de Mr. de Praun* p. 266.

V. Vorlesung.

Asiatische Archaeologie.

III.) Babylonische Wunderwelt. Terrassenförmig emporsteigende Thurmgebäude, eine noch nicht genug gekannte Hauptform der alten Architektur. S. *Herders persepolitanische Briefe* S. 153. in den Villen der Römer *Pitture d'Ercolano* T. II. tav. 53. bis auf die Septizonia herab. Babylonischer Ziegel- und Erdpech-bau, nach *Rennel's Geographical System of Herodotus*, S. XIV. p. 359. ff.

Babylonische Ziegelsteine mit Keilschrift nach Hager's *Dissertation on the newly discovered Babylonian Inscriptions*, Lond. 1803. und den von Millin gegebenen Abbildungen, *Monumens inédits* Vol. II. Livr. V. p. 263. ff.

IV.) Palmirenische Alterthümer. Ueber den Sonnendienst. *Ruins of Palmyra by* R. Wood. Lond. 1753. Mit 53 Kupfert. Ueberblick nach Volney *Voyage en Syrie* T. II. p. 260. Hauptansicht der Ruinen nach Cassas *Voyage pittoresque en Syrie*, Livr. XII. no. 53. Verkünstelter Geschmack in Ueberfüllung der Ornamente nach Cassas *Voyage* n. 45. Thor des Sonnentempels, und n. 71. der Triumphbogen, vergl. Stieglitz *Geschichte der Baukunst* S. 469.

IV.) Ruinen von Baalbeith oder Balbeck. Beschreibung des grofsen Sonnentempels. Caravanenzüge und die daraus folgende Nothwendigkeit weiter Tempelhöfe. *Ruins of Baalbeck other wise Heliopolis in Coele-Syria*, by R. Wood. Lond, 1753. vergl. *Volney* T. II. p. 216. Zur Probe das Gesimse aus Cassas *Voyage* n. 16.

VI. Vorlesung.

Aegyptische Archaeologie. Allgemeiner Ueberblick der Nil-länder vom pelusischen Ausfluſs bis nach Syene, Eintheilung, Hauptideen der Nil-fruchtbarkeit und der dadurch gegebenen Bedingungen seiner Cultur, nach Schlözer und Heeren.

Quellen. Aegyptiaca der Classiker. Reisebeschreibungen, Pocock, Norden, Niebuhr, Bruce. Neueste Quellen zur ägypt. Archaeologie, a) *Zoega* durch das Museum Borgianum und die Obelisken, b) die ägyptische Expedition der Franzosen unter Bonaparte, besonders durch Oberägypten unter Belliard und Desaix. Früchte dieser Unternehmung. *Denons* Reise, und *Memoires sur l'Egypte* 4 Vol. Aussichten in Frankreich und England. Ainslie's Kupferwerk. Britisches Museum.

Epochen der ägyptischen Kunst, a) die reine *altägyptische*, von den Sesostriden bis Psammenit 524 vor Chr. Geburt, b) die durch persische, griechische, römische Oberherrschaft modificirte und *ausgeartete* Kunst. Die erste Epoche hat wieder zwei Hauptabschnitte, a) die Obelisken-periode. Theben. b) die Pyramiden-periode. Memphis.

Zum Schluſs der Nil in der alten Hieroglyphe der säugenden Isis in Winkelmanns *Monumenti* n. 74 Niebuhrs Reisen Th. I. Taf. 42. (vergl. Dornedden Phamenophis), und in der alexandrinischen Idealisirung vormals im Vatican, jetzt in Paris. *Museo Pio-Clementino* T. I. tav. 38.

VII. Vorlesung.

Aegyptische Archaeologie.

I.) *Erster Abschnitt.* Die politisch-religiöse Baukunst bietet der Hieroglyphen-sculptur Flächen und der Hierarchie Wohnungen dar. Tempel sind Staatspaläste. Beispiel aus Denons Beschreibung der Ruinen von Luxor und Carnak. Almälige Fortschritte und Fortbau. Hieroglyphen-sculptur an den Tempelwänden als Legislatur und Reichsannalen betrachtet. Malerei. Hauptstelle beim Strabo XVII. p. 1158. Tempel aus einem Stein, *Monolithen.* Portalflügel mit colossalen Figuren. Säulen-Capitäler, a) aus dem Pflanzenreiche, b) aus dem Thierreiche. Caryatiden-knäufe in Dendera. Mustertafeln in Pocock, Norden pl. 144. Denon pl. 59. 60.

Was heifst Hieroglyphe? *allegorische* Bilderschrift. Sechs Epochen nach *Zoega de usu Obelisc.* p. 549. S. Beck's Uebersicht über die neuen Versuche die Bedeutung der ägyptischen Hieroglyphen zu erklären, in der *Neuen Leipziger Literaturzeit.* 1806. n. 1. 2. Entstehung, aus dem Thierdienst und Nil-calender. — Fortbildung, Uncial- und Cursivschrift, aber nicht wesentlich unterschieden.

Entzifferung. Schwierigkeiten. 1) Sie gelten als Worte und müssen also reihenweise gelesen werden, in welchen Reihen also? 2) Die Tem-

pel-hieroglyphe bedarf noch eines eigenen ἱερος λογος, eines Schlüssels in der Priesterauslegung. Beispiel aus Herodot II, 122. aus Rhampsinits Höllenfahrt und Würfelspiel. Wer kennt diese Sagen jetzt? 3) Da jede Zahl ein Bild ist, (z. B. der Stier bedeutet 5.) so werden auch Calender-berechnungen und Zeit-cyclen in bildliche Vorstellungen gekleidet. (S. *Dorneddens Phamenophis*,) wer weiſs nun, ob nicht die vorliegende Hieroglyphen-reihe ein bloſses Rechenexempel ist? 4) Synonymie und Homonymie der Hieroglyphen nach verschiedenen Zeitaltern und Göttersystemen, (Aegypten hat 3 Göttersysteme.) 5) Den Hieroglyphen-zeichen fehlen alle Abzeichen der Redetheile, aller Syntax und Interpunction. Das Oval ein *Periodenzeichen*.

Wird die Entzifferung je möglich seyn? Erst müssen alle Hieroglyphen gesammelt werden. Versuche in *Niebuhr*, I. pl. 41. *Denon* pl. 50. 60. ff. Zoega kennt nur 958 Zeichen. Früchte der französischen Expedition nach Aegypten. Triglottische Inschrift von Rosette mit Ameilhon't, Ackerblad's, de Sacys, v. Palins Erklärungen. Palins System in seinem *Essai sur les Hieroglyphes*, (vom Zirkel ausgehend, geometrisch.) S. Lanjuinais Critik im *Magazin encyclopedique* 1805. Nov. p. 29. ff. *Cadets* Papyrus-rolle. Aussichten und Hoffnungen nach *Heerens* Ideen Th. II. S. 511.

Die Hieroglyphe erstreckt sich auch auf Kleidung und Costumirung, besonders a) im Hauptschmuck der Priester und Regenten in der Haube mit zwei herabhängenden Flügeln (*calantica*), welches die eigentliche Priestertracht war, in dem Lotus-Flügel- und Schlangen-symbol, und in den thurmartigen oder spitz-zulaufenden *mitris*, Mü-

tzen. S. *Denon* pl. 115. (wo 30 verschiedene Kopfzierden abgebildet sind.) b) in den Stäben, den Urbildern aller Bischoffs- und Commandostäbe. *Denon* pl. 119. — Hieroglyphe der Geräthschaften, besonders des Nilkrugs, *Denon* pl. 115. (39 Vasen). — Ganze Gebäude als Hieroglyphe. Memnonium, Labyrinthe.

VIII. Vorlesung.

Aegyptische Archaeologie. *Obelisken* nach Gatterer und Zoega. Die von Luxor bei *Denon*, pl. 50. Zueignungen und Hymnen beim Eintritt in die Tempelpaläste. Emigrations-jammer nach Alexandrien, Rom, Constantinopel. Fontana, Kircher, Mercati, Blandini.

II.) *Zweiter Abschnitt.* Blüthe von Mittelägypten und Memphis. Apisdienst.

Allgemeine Uebersicht des ägyptischen Todtenreichs nach *Zoega* und *Heeren* II, 670. ff. Diefs Leben, Herberge, dort ewige Wohnung. Fortdauer der Existenz an Fortdauer des Körpers gebunden. Daher

a) das Mumisiren zur Unverweslichkeit.

b) Nekropolen, Todtenkammern, Todtenpaläste. Die westliche Felsenkiste (S. Browne *Travels* p. 253.) bietet das Local für Ober- und Mittelägypten. In Oberägypten ohnweit des Memnoniums die Gräber der Könige, bei *Denon*, pl. 42. Beschreibung beim Denon nach Tiedemanns Uebersetzung, p. 316. ff. Malereien an den Grabwänden und alle mögliche Ausschmückungen, theils religiösen, theils profanen Inhalts. S. Nordens Brief vom 19. April 1739. in *Voyage* T. I. p. XLV. *Bruce* T. I. pl. 3. 4. *Zoega de Obeliscis*, p. 377. 539.

c) Piramiden in Mittelägypten.

d) In Unterägypten werden die Todten auf Kähnen (barides) in die Begräbnifskammern geführt, oder auch von Memphis aus über den See Möris. S. Diodor I, 92. Daher die griechischen Fabeln von dem Höllenflusse und Charon. S. Jablonski *Voces Aegypt.* s. v. Charon p. 394. f. und Zoega *de Ob.* p. 289. f.

Vor dem Begräbnisse wurde ein Todtengericht gehalten. Anklage. Lossprechung. Diefs wird auf die Verhandlungen im Schattenreich (Amenthes S. Jablonski *Voces Aegypt.* p. 23—25.) übergetragen. Dort richtet Osiris. Vorstellungen eines Todtengerichts mit der Wagschaale vor Osiris Thron auf einem Sarg, im britischen Museum unter Lethieulliers Namen bekannt. *Zoega* p. 320. in *Niebuhrs* Taf. 39. bei *Denon* pl. 141. — Wölfe die Wächter des Orcus. — Daher die griechischen Mythen von den Höllenrichtern, vom Hermes Nekropompus. Später das Reich des Serapis.

Vom Todtenreich der Aegypter die ganze dunkle Farbe ihrer Religion, die Mutter der christlichen Pseudo-Asketik und Möncherei. Seelenwanderung, Büssungen und Reinigungen nach dem Tode.

IX. Vorlesung.

Aegyptische Archaeologie. Jeder Aegypter wird nach seinem Tode ein Kunstwerk, eine Statue. Die Mumien. *Mum*, auf persisch Wachs, oder auch eine Art Naptha. S. Kämpfer *Amoenitat.* Exot. p. 516. Wahl zu Abdollatif. p. 224. Der ägyptische Name der Mumien ist Gabarren. S. *Jablonski Voces Aegyptiacae* p. 59—61.

Critik der Mumienalterthümer. Ursprung und Dauer. Ganz Afrika trocknet die Todten. Guanchi-Mumien, wovon ein Exemplar im Dresdner Museum. S. Fragment einer Reise nach Teneriffa aus D. *Lichtensteins* Tagebuch in den *geographischen Ephemeriden* 1806. St. I. p. 54.

Osiris lehrt die Todtenbeschickung, d. h. die äthiopische Priesterkaste bringt sie nach Oberägypten. S. *Caylus* Recueil. T. IV. pl. 14, 4. mit Zoegas Erklärung *de Obelisc.* p. 329. Fortdauer des Mumisirens unter den Griechen und Römern. Die zwei Mumien im Augusteum sind griechisch. Die Aufschrift der männlichen heifst: ευψυχει μετα του Οσιριδος, und hat eine Schale zum Schöpfen des Nilwassers in der Hand. Christliche Mumien. S. Walch in *Commentat. Götting.* T. III. Verfälschungen. *Maillet Description de l'Egypt.* T. II. p. 29. Critik nach den Schädeln und Nationalphy-

sionomien. S. Blumenbach *Observations on some Egyptian Mummies*, Lond. 1795.

Sieben Hauptpunkte bei der Untersuchung.

1) Procefs des Beizens und Mumisirens. Chemische Untersuchung von *Gmelin* in Göttingen. *Brünich* in Copenhagen. Beize in Laugensalz. *Natrum*. (S. Beckmanns *Gesch. der Erfind.* V, 4.) Asphalt. *Heyne* in Spicileg. Antiqu. Mum. in den *Commentat. Gott.* T. III. p. 92. Die Tarichevten entfleischten durch ihre Künste die Leichname. Diefs gab die festen Mumien, die auch in Europa officinell wurden. Es giebt aber auch eine conservirte, weichere Art. In der Kürze alles bei Blumenbach in *Götting. Magazin* Th. I. S. 128. und in dessen *Introductio in historiam medicinae* p. 9.

2) *Einwickelung* in Cattun (S. Forster *de bysso antiquorum* §. 18. p. 96.) Bandagen. Verschieden nach der Kostbarkeit, die man gewählt hatte. Höchste Feinheit einzelner Bänder. S. Becker in Augusteum Heft I. S. 14. Kunstreiche Wickelung der Kreuzbandagen. S. Valisneri *Opere* T. I. tav. 36. Doppelte Form der Bandagen; entweder sie sind gleichfals ganz von der Mumien-beize durchdrungen und machen ein unzertrennliches Ganze, oder man kann sie noch abwickeln, wie die mit hieratischer Schrift beschriebenen, die Caylus im *Recueil.* T. V. pl. 26—29. abgebildet hat.

3) *Amulete und beigewickelte Kostbarkeiten.* Man fürchtete vor die Verstorbenen allerlei Nachstellungen des Typhons und anderer Anti-osirischer Gewalten (den Cerberus). Darum wickelte man allerlei Amulete, kleine Idole des Osiris in

Bronze und gebrannter Erde, Nilpferdchen, Knuphschlangen, Scarabäen, geschnittene Steine u. s. w., zwischen die Bandagen. Der Gothaische Apotheker Herzog fand 72 symbolische Figuren in seiner Mumie, selbst das Incisionsinstrument aus Basanit. Eigener Handelszweig mit solchen Amuleten aus Steingut (nicht Porcellan). Man schöpft sie noch jetzt händevoll in den Catacomben von Sackara. Münzen (Naulus) im Munde hat man nie gefunden. Der Glaube, dafs sich dergleichen fänden, zerstörte viele hundert Mumien. Gryphius fand in der Breslauer ein Goldblättchen. Auf der Brust einer von Amelin in Oberägypten zerlegten Mumie fand man ein hieroglyphisirtes Silberplättchen, das *Denon* pl. 98. n. 34. abbildet. Die beschriebenen Papyrus-rollen, die Denon beschreibt, und eine andere, die Cadet in Strasburg edirte, fand man bei Mumien.

4) *Maske über dem Körper* aus zusammengeleimtem Cattun, mit einem Gypsüberzug, auf welchem das Gesicht gemahlt und die Hieroglyphenfelder mechanographisch in 7 Farben abgedruckt wurden. Man unterscheide a) das Gesicht (Porträts), b) das Bruststück, (oft, wie auf den zwei Dresdner, voll Schmuck und Behänge,) c) die spitzzulaufende in 4eckigte Felder durchschnittene, mit correspondirenden Figuren bezeichnete Leib- und Fufsbande. Die uralte Ephesische Diana ist nichts anders, als eine solche Mumie gewesen. S. Winkelmanns *Description du Cabinet de Stosch*, Cl. II. n. 57. *Tassie* n. 286. ff.

5) Mumienfutterale aus Sycomorus in vollkommner Hermengestalt zum Aufrechtstellen. Ab-

bildungen in Maillet's Description de l'Eg. T. II. p. 22. Becker's *Augusteum* I, 3. Durch das Schnitzwerk dieses Sarges wurde die männliche Mumie zu einem Osiris — (man denke nur an den angesetzen Bart, der keine Persea oder Musa ist. Heyne *Spicileg.* p. 95.) die weibliche zu einem Isisbilde. Der Sarg wird gegypst, übermahlt, vorn und hinten mit Hieroglyphen oder hieratischer Schrift bedeckt. S. die Abbildungen in Kirchers Oedipus T. III. p. 428. Vergl. Zoega *de Obelisc.* p. 317 — 322.

6) *Granitsarkophagen*, die den Sycomorussarg einschliefsen, bei vornehmen Mumien wieder ganz mit Figuren bedeckt. Brunnen der Verliebten in Cahira bei *Niebuhr* Taf. 39. Sauverages Sarkophag, Lethieullier's u. s. w. S. Zoega p. 322 — 29.

7) Beisetzung in den Conditorien, Felsenkammern, Nekropolen, Königsgräbern bei Theben, nach Diodor I, 46. Zoega, Denon, am See Möris bei Memphis in Schachten mit übergebaueten Piramiden.

Allgemeine Betrachtungen.

1) Das Mumisiren ein Riemen in der Peitsche des Osiris, d. h. ein Mittel das Priesterreich auch über die Todten zu erstrecken, und ein Schlüssel zu den Geldkästen selbst des ärmern Aegyptiers.

2) Der die Todten skeletirende und in 5 Hüllen einschliessende Aegyptier versteinert und verdüstert alle Todtenbilder, bringt die Todtenmasken selbst zu den Gastmälern (*Larcher* zu Herodot T. II. p. 336. ff. ed. nouv.) und macht die Mumienfigur zum Canon der Heiligenbilder.

Der idealisirende Grieche stellt nur die Körper in lebendiger Fülle und Schönheit dar, und vertilgt sogleich durchs Verbrennen allen Todtengraus. Daher die doppelte Vorstellung des Todtes, a) ägyptisch-moderne Larvenartige Skelette, b) griechisch-artistische Fackel und fackeltragende Genien. Vergl. *Göthes Eugenie* p. 23.

X. Vorlesung.

Aegyptische Archaeologie.

Mumisirte Tempelthiere. Da die Aegypter überhaupt die Thiere begruben (Herodot II, 41. und die übrigen Citate bei *Zoega* p. 284.): so mumisirten sie wohl auch den Apis u. s. w. Wir kennen nur die *Ibis-mumien.*

Ibis Tantalus, die weifse Gattung, Abu Haunes, (Papa Johannes) bei den Aethiopiern genannt, gehörte zu den nur am Nil zu findenden (τα ἰδιάζοντα Strabo XVII. p. 1178. f.) Naturmerkwürdigkeiten. Ein Ungeziefer-tilgender Nimmersatt. Daher sein Cultus, als eines Nildieners, in allen übrigen Tempeln. Nun Hieroglyphe. Theut Ibicephalus. S. *Winkelmann Monum. ined.* n. 76. (wo W. den Ibis nicht hätte verkennen sollen). Aus ganz Aegypten wurden die Ibisse in eigene Gräber bei Sakkara zusammengebracht, und viele dergleichen Mumien sind nach Europa gekommen. S. Conyers Middleton *Monumenta antiqua*, tab. X. p. 129 — 134. Es giebt eine doppelte Art von Ibis-mumien.

a) Wickelkinder mit hervorragendem Schnabel am Kopf. So die Sullysche in Caylus *Recueil.* T. VI. pl. 9.

b) Solche, wo Kopf und Schnabel zwischen den Füfsen steckt. So die ganze Reihe im *Denon* pl. 99. die Geoffroy untersuchte.

Für beide hatte man auch besondere thönerne Futterale oder Särge. Die beschnäbelten hatten Schnabelkrüge, die *Norden* pl. 55. abgebildet hat, mit Hieroglyphen; die zusammengebogenen Thonkegel, wie sie *Shaw* pl. 19. vorstellt.

Es gab selbst im alten Aegypten schon Verfälschungen der Ibis-mumien. S. Blumenbach *Observations on some mumies* p. 20. Die ganze Materie mit sammelndem Scharfsinn abgehandelt in Langguth *de mumiis avium in Labyrinthe prope Saccaram repertis.* Witteb. 1803. 54. S. in 4. nebst *Addendis.*

Piramiden für die Memphitische Pharaonen, was die Todtenpaläste für die Thebanischen waren, behauene und ummauerte Sandfelsen, genau orientirt und zum Schutz gegen die Libyschen Sand-orkane berechnet. S. Zoega *de usu Obeliscorum* p. 379. Noch 40 an der Zahl, in 5 Hauptgruppen. Alles gesammelt in Gatterers *Weltgeschichte* I, 473—499. Für den Sonnendienst berechnet, nach *Langlés* Meinung, in einer eigenen Abhandlung zu Norden T. III. p. 246—336. voll interessanter Auszüge aus den Arabern. Lacroze und Iablonski erklären das Wort aus dem Coptischen *pi-ra-mu-e.* S. *Jablonski* in *Prolegg.* de Panth. p. 81—83. und in *Vocibus Aegyptiacis* p. 219-225. Sylvestre de Sacy in seinen *Observations du nom donné par les Grecs et les Arabes aux Pyramides* erklärt es durch *pi-rom,* Heiligthum, Langlés durch *pi-chrom,* Sonnenstral. — Ueber die Piramidenform und ihren Mifsbrauch in der neuern Kunst überhaupt. Lächerliches Beispiel im *Torso* von Bach und Benkowitz Th. I. S. 202.

Dienende Menschenfiguren in der ältesten ägyptischen Tempelbildnerei. Grundsatz: Alle Bildwerke in ganz menschlicher Gestalt, oder wenigstens mit menschlichen Köpfen, sind blofs im Dienst der durch Thier-Hieroglyphe bezeichneten, thierköpfigen District- und National-gottheiten. Die Hieroglyphe hat sich die reine Menschengestalt unterthänig gemacht, entgegengesetzter Pol vom Anthropomorphismus der griechischen Kunst. Selbst Osiris und Ibis können im ältesten System nicht menschlich *als Götter* erscheinen. Osiris ist nur ein Heros in Begleitung der Isis. Die Priesterkaste zeigt sein Grab in Phile. Aus dem Grabe und der Unterwelt ersteigt sein erst spät eingeführter Dienst. Zoega *de usu Obelisc.* p. 214. 302. ff.

Die Menschengestalt dienet a) als *Sphinx.* Männerkopf, bärtig, (mit angesetztem geflochtenen Bart) auf einem Löwenkörper, die einzige uralte ägyptische Bildung, ἀνδροσφιγξ. Der angesetzte Bart brach bei den meisten, selbst beim Colofs vor den Piramiden, ab, daher die irrige Ansicht, als sei es ein Frauenkopf. Der gräcisirte Männersphinx abgebildet in Winkelmanns *Storia* T. I. p. 107. ed. *Fea.* Der Löwe ist die Hieroglyphe der Stärke und des *starken* Nilstroms. Zoega *numi Imperat.* p. 204. (Besondere Andeutung der Mähne in den altägyptischen Löwenbildern, dergleichen sich 3 von Syenit in Dresden befinden. Becker's *Augusteum* I, 4.) Der dem Löwenkörper aufgesetzte Männerkopf bezeichnet Klugheit. Vor die Tempel in ganzen Alleen gesetzt (Strabo XVII. p. 1158. Pocock, Denon,) oder auch nur in einem Paar einander gegenüber, ruft er

den Eingehenden zu: Stark und klug ist die Gottheit! So wird er dienender Tempelwächter. Griechen bringen ihren thebanischen Räthselsphinx *mit dem Frauenkopf* mit nach Aegypten. Nun wird aus dem Tempelwächter ein Mysterien-bewahrer. Herodot IV, 79. Merkwürdiges Relief in Guasco *de l'usage des Statues* n. XII.

Vor dem Labyrinth und der Piramidengruppe bei Dzische wacht der colossale Sphinx (Gegenstück zu den Colossen vor dem Memnonium in Theben). Seine gerade Richtung gegen den Nil macht *diesen* Sphinx auch zu einem Symbol des Nils. Mit dem Sistrum (dem wahren Symbol des Mekkia oder Niloscops, die Stäbchen sind die Grade) auf Münzen und spätern Denkmälern (z. B. auf der Spitze des Obeliscus Campensis) wirkliches Nilbild. Gegenwärtiger Zustand des zur Büste verschütteten Nilcolosses. Zoega *de Obeliscis* p. 411. Die Araber fabeln von einer weiblichen Büste ihm zur Seite, ein leeres Luftbild, das *Langlés* zu Norden T. III. p. 337. ff. weniger ernsthaft hätte behandeln sollen.

Die Menschengestalt dient b) in den Capitälern zu Dendera. Es sind keine Isisköpfe, sondern Dienende aus dem Priestergeschlecht. c) weibliche, seltsam ausgedehnte Körper, als einschliefsende Kalender-cyclen, zu Dendera. S. Sonnini *Voyage en Egypt.* pl. 36. Denon pl. 129. n. 4. 5. 6. 8.

XI. Vorlesung.

Aegyptische Archaeologie.

Colossen vor den Tempeln, lauter Priesterfiguren als Tempelwächter, in dreifacher Form.

a) Als Reliefs auf den Flügelmauern (πτεροις Strabo XVII. p. 1159. A.) an den Portalen der Tempel. *Denon* pl. 75.

b) Als Balkenträger, (Atlanten oder Telamonen) in Haut-relief oder ganz runden, nur hinten angelehnten (daher die Hieroglyphen-streifen an dem Rücken) stehenden Figuren. Z. B. bei *Denon* pl. 61. So die zwei Priesterfiguren aus dem Canopeum in Adrians Tiburtino, nun im Vatican. S. *Pio-Clement.* T. II. tav. 18. Hohe Veredlung dieser Figuren in der griechischen Kunst, oft nur noch durch das symbolische T (dem Lingam der frühern Periode. S. Visconti zum Pio-Clement. T. II. p. 36—38. erst spät wurde der eigentliche Phallusdienst eingeführt. Zoega *de usu Obeliscorum* p. 213.) noch kennbar. So im Dresdner Augusteum P. I. tab. 3.

c) als sitzende Figuren, 1) in Nischen an den Tempeln *Denon* pl. 76. 2) Einzeln auf Thronen sitzend, wie sie schon Herodot II, 143 bemerkt. Hierher gehören die colossalen Phame-

nophis- oder Memnonsbilder, nach Jablonski, Veltheim, Langlés zu *Norden* T. II. p. 159—256. Abbildung in *Denon* pl. 44. Einer der thebanischen Hohenpriester liefs sich in der Stellung seiner Würde vor dem Haupt-tempel bilden und begrüfste (durch eine innen angebrachte Gaukelei) auch im Bilde noch die aufgehende Sonne, so wie ers im Leben gethan hatte. Griechische Zusätze und Deuteleien.

Zweite Hauptepoche. Die ägyptisirende Kunst.

I.) Unter den Lagiden. Algemeine Verbreitung des Isisdienstes und ihrer Weihungen auch auser Aegypten (*Wesseling.* zu Diod. I, 14. p. 18.) durch die griechischen Weiber, denen diese Weihen gröfsere Freiheiten gestatteten.

II.) Unter Sylla nach Italien und Rom. Merkwürdige Stelle beim Tertullian ad nationes I. p. 55. ed. Paris. Isistempel in Pompeii. S. Hamilton's *Account of the Discoveries of Herculanum* pl. XI. XVIII. *Migliacci's* Riflessioni und die Collektaneen in *Martinis gleichsam auflebenden Pompeii* p. 125. ff. Feierlicher Morgen- und Abendgottesdienst täglich bei Eröffnung und Schliesung des Isistempels in zwei Gemälden *Pitture d'Ercolano* T. II. tav. 59. 60. Vervielfältigung der Isisidole für die Gläubigen. Die Kunst giebt den Porträtstatuen reicher Damen die Isisgestalt. *Mus. Capitolin* T. III. tav. 81. in der Villa Albani in Winkelmanns *Storia* T. I. tav. X. Gori *Inscriptt. Antiqu. Etr.* T. I. tab. 18. — Kinder als Horus oder Harpocrates. *Winkelm. Mon. ined.* n. 77. Tassie's *Catalogue* n. 376—379. Mütter mit dem Kinde auf dem Knie als Isis den Horus säugend. *Tassie's Catalogue* Pl. VII. n. 327.

Später für Madonnen gehalten S. Millin's *Introduction à l'étude des monum. antiq.* p. 20.

An die Stelle des Osiris tritt Serapis, aus dem altägyptischen Todtenreich (Zoega *de usu Obelisc.* p. 306.) über Sinope her ein neuer helfender Gott durch die Lagiden. Serapeen treten an die Stelle der Asclepischen Tempel-spitäler. Isis und Serapis die grofsen medizinischen Gottheiten.

Amulete, Talismane, (Telesmata. S. Kircher's *Oedipus* T. II. P. II. p. 459. ff. *Passeri Gemmae Astriferae* und die Schriften über die Abraxon.) Aegyptische Astrologie.

Aegyptischer Decorations-geschmack in Rom, (so wie der Schinesische in der modernen Welt, Visconti *Mus. Pio-Clement.* T. I. p. 14.) in Wandgemälden, Mosaiken, Gartenanlagen u. s. w. (grofses Muster der neuern Zeit in der Villa Borghese in der VIIIten Stanze. S. Visconti's *Villa Pinciana* T. II. p. 69. ff.) Zeitalter Adrians. Canopeum zu Tibur. Antinous. Winkelm. *Storia* T. I. p. 113.

Algemeine Betrachtungen.

a) So wie Aegypten überhaupt auf die christliche Kirchengeschichte den wichtigsten Einflufs gehabt hat (Meiner's *Beitrag zur Geschichte der Denkart der ersten Jahrhunderte nach Chr. Geb.* 1782.): so haben auch die ägyptischen Kunstideen vielen Einflufs auf den Geschmack der christlichen Welt gehabt. Die ganze ungriechische weibliche Kleidung bis auf die neuesten Rückschritte zum Hellenismus ist altägyptisch und durch die Nonnenklöster, die aus Aegypten stammen, der europäischen Welt mitgetheilt, die Hau-

be, das Brusttuch, der Weiberrock. Anwendung auf alte Vasen mit weiblichen Bildern in dieser Kleidung.

b) Zur Bestimmung des Zeitalters der Kunstwerke würde eine Bestimmung der ägyptischen National-physiognomie von grofsem Nutzen seyn. Man unterscheidet am sichersten mit Blumenbach *Observations on the Egyptian Mummies* p. 17. dreierlei Physiognomien:

1) die hindostanische, gemahlt am Rücken von Lethieullier's Mumienkasten im britischen Museum, im Relief in den Trümmern von Theben beim *Denon* pl. 113. n. 5. 9. 10. 12. Meroe und die äthiopischen Küsten, von woher die colonisirenden Priester-casten in Aegypten einwanderten, stammen aus Indien. S. *William* Jones und *Wilford* in den *Asiatic Researches* T. III. p. 5. und 46. Die schinesische Abstammung, die von *Kircher* bis *Barrow* so viele Vertheidiger gefunden hat, täuscht nur durch scheinbare Aehnlichkeiten. Der Sanskrit, der Grottenbau, die Thierhieroglyphe, die Nymphaea Nelumbo, der Apisdienst, alles ist nur mit Indien in Einklang. Vergl. *Langlés* zu Norden T. III. p. 349. ff.

2) Die ächte Negern-physiognomie in hundert Idolen und Köpfen. S. *Denon* pl. 139. 9—11. Das gröfste Original dazu ist der colossale Sphinx bei den Piramiden.

3) Ein Blendling aus beiden durch spätere Vermischung; so wie sie Blumenbach in *Götting. Magazin* von *Lichtenberg und Forster* Th. I. St. 1. p. 111. 112. charakterisirt.

Auffallend ist der Unterschied der rothen (siegenden), und schwarzen (besiegten) Men-

schen auf den Sesostrischen Sculpturen in den Tempeln und Gräbern von Theben bei *Denon* pl. 124, 2. u. s. w. vergl. *Heeren's Ideen* II, 551. f. Die rothen sind wahrscheinlich die braungelben hindostanischen Herrscher, die schwarzen, die unterjochten Aboriginer aus dem Negergeschlechte.

XII. Vorlesung.

Etrurische Archaeologie.

Geschichte des föderativen Handelsstaats. Colonienwesen. Tyrrhener aus Lydien. Aelteste und spätere Vermischung mit Griechen. Höchste Blüthe. Einverleibung in die Römerherrschaft. Rohe Compilation in Demsters *Etruria regali*, nur durch Bonarota's Zusätze brauchbar. Lichtvolle Verarbeitung in Heyne's *Artis Etruscae monumenta* in der *Nouis Commentt. Gotting.* T. III—VII. Vor allen Lanzi *Saggio* P. III. p. 552. ff.

Charakter des Volks. a) Abergläubisch-grausam. Extispicien und Augurien der halbrohen Pelasger hier in System gebracht und in Rom zur Staatsreligion erhoben, während sie durch die grofsen Orakel und Nationalfeste im eigentlichen Griechenland nur noch im Volkswahn fortleben. Geniengestalten und Beflügelungen in Etrurien einheimisch. Schreckgestalten, Larven, Ungeheuer, die Furien, der Greif und andere Phantome des Todes mit dem Hammer und Kolben auf ächt etrurischen Grabmonumenten. *Gori Mus. Etrusc.* T. I. tab. 12. 13. T. III. t. 4. 10. Gemetzel der Fechterspiele auf den Gräbern, von woher sie die Römer erhalten.

b) *Ceremonienreich* (das Wort selbst ist etrurisch) und prachtliebend in Processionen und Festen. Das römische Staatscostum und Etiquet ist etrurisch. — *Denkmäler* nach Form und Inhalt gräcisirend vom ersten Anfang an. Euchir und Eugrammus (fingirte Nahmen um die Elemente der Plastik und Zeichenkunst zu bezeichnen) wandern mit Demaratus aus Corinth ein. Plin. 35, 12. S. Lanzi *Saggio di lingua Etrusca* P. III. §. 6. p. 171—90. und in den *Notizie Preliminari* p. VI. ff. Erst später gelangen sie zu Eigenheiten, die einen Kunst-stil bilden. In folgenden Werken zeigt sich ihr früher Kunst-*fleifs*.

1) In der *Baukunst*. Colossale Mauerwerke und *gewölbte* Souterreins. Die Substructionen für die Area Capitolina und die Cloaca maxima in Rom sprechen noch jetzt in ihren Trümmern. Uralte Riesenmauern, a) Cyclopengemäuer in unregelmäfsigen Polygonen (S. *Teutsch. Merkur* 1805. *Januar*. p. 24. ff.) b) in grofsen Quadratmassen. Louis Petit Radel fand 80 italisch-sicilische Plätze mit Trümmern der Art, die er *monumens militaires primitifs* nennt. S. *Magazin Encyclopedique* Année XI. T. V. p. 446—470. Zu Fiesole, (S. *Propyläen* St. I.) Arezzo, Volsini und in vielen etrurischen Stadtruinen. S. die Abbildung in Gori's *Mus. Etruscum* T. III. *Dissert.* I. tab. 1—6. — Ordo Tuscanicus. — Die toscanische Säule ist die uralte dorische. Spätere Gestaltung beim Vitruv. Tuscanische Bauart hiefs bei den Römern die nothdurftige, gemeine. S. *Hirt's* Abhandlung *Gesellschaftsschriften der Berliner Bauakademie* Th. V. *Abh.* 1. — Labyrinth

des Porsena, ein Räthsel in Varros Fragment beim Plinius. Versuch es zu restauriren von *Weinbrenner*.

2) *Thonbildnerei.* Dieselbe feine Thonerde, die zu Pesaro, Gubbio, Urbino und Faenza den Stoff zu der berühmten Maiolica und Fayence darbot, wurde schon in den frühesten Zeiten zu Bildwerken, Tempelgiebeln und Friesen, und zu Gefäfsen von den Etruriern verarbeitet. Rom hatte in den ersten 5 Jahrhunderten keine andere Bildwerke und Tempelverzierungen, als etrurische *Terra Cotta.* — Antefixa. — Dii Fictiles der Römer. S. Spence *Polymetis Dial.* V. p. 37. Sie trieben es bis zu colossalen Viergespannen, die im Ofen zu brennen grofse Schwierigkeit haben mufste. Diefs liegt in der Fabel beim Plutarch Poplicol. c. 13. Die Quadriga auf dem Giebel des Capitols. S. *Spence* Dial. XIII. p. 211. — Graburnen und andere Anticaglien in Thon.

3) *Erzgiesserei,* Bronzen. Die Metallurgie lernten sie durch die Lydische Colonie kennen. Herod. I, 94. mit *Larchers* Commentar. T. I. p. 381. vergl. Creuzer *Fragmenta Xanthi Lydii* p. 152. Sie erfanden Kriegstrompeten und Armaturen und trieben mit bronzenen Bildwerken einen grofsen Handel. Diefs sind die *Signa tuscanica per terras dispersa* des Plinius. S. *Lanzi* P. III. p. 173. In dem grofsherz. Cabinet zu Florenz, im Museum der Academie zu Cortona, in der Caylussischen Sammlung in der kaiserl. Bibliothek in Paris eine zahllose Menge kleiner Bronzen, besonders die vielen kleinen Gladiatorfiguren (Mus. Etrusc. T. I. tab. 106—119.) die man wahrscheinlich zum Andenken der Leichen-

spiele mit in die Gräber gab. — Hierher gehören auch ihre Asses und massiven Kupfermünzen z. B. die von Popluna. S. Eckhel *Num. Anecd.* p. 15. 16.

4) *Reliefs* an Graburnen von Alabaster und Stein, besonders in Volterra und Perugia gefunden. *Guarnacci* sammelte sie in einem eigenen Museum zu Volterra, dessen kritische Musterung die Geschichte des etrurischen Kunst-stils in allen seinen Perioden aufhellen könnte. *Ivi par vedere tutta la gradazione del arte Etrusca* sagt *Lanzi Notizie* p. XI. — Die ächtetrurischen Reliefs haben gewaltthätige Handlungen, wie das in der Villa Albani aus Volterra in Fea's Winkelmann T. 1. tav. 17. Die spätern, wie bei Tischbein (*Homer in Umrissen* Heft II. pl. 3.) sind ganz nach griechischen Mustern. Die Figuren sind häufig bemahlt. Auch auf ältern griechischen Reliefs (selbst noch am Parthenon) war diefs der Fall.

5) *Geschnittene Steine.* Etruskische Scarabäen, in Form und Inhalt von den ägyptischen verschieden. S. Zoega *de usu Obelisc.* p. 450. Zum Theil aber auch aus Sicilien nach Etrurien gebracht. S. *Lanzi* P. III. p. 170. Der Käfer (nach der alten Naturgeschichte ein blofses Männchen) wurde von Kriegern und Kämpfern gern in Steinen getragen (μάχιμος γλυφη Plut. de Is. et Osir. p. 355.), daher bei den etrurischen Gladiatoren sehr beliebt.

XIII. Vorlesung.

Etrurische Archaeologie.

Uebertriebene Schätzung der etrurischen Kunst durch die toskanischen Archaeologen Guarnacci, (Origini Italiani) Buonarota (zu Demster) Passeri (Vascula und Paralipomena zu Demster) Gori (Museum Etruscum) Bracci, Amaduzzi (*Alfabeto Etrusco* zum IIIten Theil von Passeri *Vasculis Etruscis*). *Museo Granducale* zu Florenz, *Museum Cortoniense* zu Cortona, wo eine eigene Academie für die etrurischen Alterthümer gestiftet wird, die ihre *Dissertazioni* seit 1742 in 7 Quartbänden heraus gab.

Caylus Maxime alles, was nicht ägyptisch, nicht griechisch im schönen Stil, und nicht römisch aus der spätern Zeit war, in die etrurische Abtheilung zu werfen, und Hypothese, die Etrurier bei den Aegyptern in die Schule zu schicken, wird zwar zum Theil von Winkelmann in der Geschichte der Kunst gründlich bestritten, doch ist er selbst noch mit etrurischen Kunstwerken, besonders in Absicht auf die Gemmen und *alten* Reliefs, auch noch in dem *Trattato Preliminare* viel zu freigebig. Vergl. *Winkelmann und sein Jahrhundert* S. 442. ff.

Erst Lanzi räumte in seinem *Saggio di lingua Etrusca e di altre antiche d'Italia* Flor. 1789.

2 Vol. in 8. rein auf und führte alles auf griechische Kunstfabel und Sprache zurück. Jetzt ist Visconti's Urtheil zum *Pio-Clementino* T. II. p. 86. „il Grecismo evidente di tutti momumenti Italici prova, che queste arti si giovarono della vicinanza de' Greci sino al trasformarsi del tutto" das algemein gültige und anerkannte.

Nebenbeweise für die Unstatthaftigkeit jener übertriebenen Schätzung a) wenn man alles steife, trockne und geradlinigte nur den Etruskern zuschreiben wollte, so entsteht in der Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst eine unbegreifliche Lücke. Rechnet man aber jenes etrurisch geglaubte zum altgriechischen Stil, so tritt alles in seine Ordnung. b) Man kann das von griechischen Künstlern in und für Etrurien gearbeitete eben so wenig für etrurisch rechnen, als z. B. Holbeins Porträts, die er in England mahlte, zur englischen Schule.

Folgende Kunstwerke dürften also gar nicht, oder doch mit grofser Einschränkung *etruskisch* genannt werden.

I.) Die griechischen Vasen in Thon mit Zeichnungen. Passeri hielt selbst die für etrurisch, die griechische Schrift hatten, *Picturae Etr. in vasalis* T. III. p. 18. 38. vergl. Fea zu Winkelmann T. III. p. 236 — Die Gualterische Sammlung im Vatican (nun zum Theil in Paris) die Mastrillische und Hamiltonischen in Neapel verbreiteten zuerst andere Ideen. — Winkelmann *Storia* T. I. p. 215. ff. erkannte zuerst die griechische Kunst auf den Vasen und bestritt siegreich die Irthümer der toskanischen Partei; d'Hancarville bauete in den Abhandlungen

zum 2ten Theil seiner Hamiltonischen Sammlung luftige Epochen der Vasenmalerei. Aber immer hält man noch die älteste Gattung der Vasen (schwarze Figuren mit Magerkeit und Unfertigkeit in der Zeichnung) für etrurisch, weil allerdings viele davon in toskanischen Hypogäen und Crypten gefunden worden waren. — Selbst *Winkelmann* räumte im *Trattato Preliminare* zu den *Monumenti* p. XXXIV. den Etruriern wieder mehr ein (und eine gewisse Gattung von schwerfälliger Form und nicht immer mit Figuren bemahlt ist gewifs etruskisch. S. Lanzi im *Giornale de' Letterati* T. XLVII. p. 159. ff.) Allein auch jene Gefäfse von uraltem Stil sind trotz der Roheit und Unförmlichkeit ihrer Figuren (z. B. in den *Monumenti inediti* n. 100. f.) altgriechisch. S. H. Meyers Abhandlung *über den Raub der Cassandra auf einem alten Gefäfse* (Weimar 1794. in 4.) p. 9. f. Möchten nur die bei Volterra und Arezzo ausgegrabenen Gefäfse, die sich in der grofsherzoglichen Sammlung befanden (S. *Lanzi* l. 1.) genauer untersucht worden und als Maasstab des etrurischen Stils an Vasen aufgestellt worden seyn! — Heyne, der in seinen Vorlesungen über die etruskischen Werke die griechischen Vasen noch zu sehr zu Beweisen für etruskische Gegenstände braucht, war doch schon auf der richtigsten Spur, als er in den *Novis Commentt. Gott.* T. V. p. 50. sein Befremden darüber äufserte, dafs so viele Bacchanale *nur* auf Vasen, und auf keinem andern etruskischen Werke vorkämen. Die ganze Materie hat Sir Charles Hamilton in der Vorrede zum ersten Theil der Tischbeinischen Engravings erschöpfend abgehandelt und *Böttiger* im

ersten Heft der *Vasenerklärungen* mit Anmerkungen begleitet.

II.) Eherne figurirte Schaalen, paterae Etruscae (nur wenige in Thon) die Figuren theils Relief, theils ciselirt und eingegraben. Wahrscheinlich als Offertorien der Honigkuchen (*liba*) bei Opfern und Todtenspenden, einzeln wohl auch zum Auflegen der Eingeweide bei Extispicien gebraucht. — Sie enthalten alle griechische Fabeln aus dem ältesten Cyclus und sind dem Inhalt und Vortrag nach für griechisch zu halten, doch, in wiefern sie mit etruskischer Schrift die Nahmen der Gottheiten enthalten, wie z. B. auf der berühmten in Bologna befindlichen patera Cospiana, die Geburt der Minerva vorstellend, in Etrurien von griechischen Künstlern gearbeitet. Die Vorzüglichsten geht Heyne durch in den *Nov. Commentt.* T. IV. p. 82. 83. mit verkleinerten Abbildungen als griechische Werke gelehrt erläutert von Lanzi im *Saggio* P. III. tab. VI — VIII. und dazu P. III. p. 191 — 264. — Für die Bestimmung des fortschreitenden altgriechischen Kunststils sowohl, als für die Entwicklung der griechischen Kunstfabel vom höchsten Werth und dazu bei weitem noch nicht genug gebraucht. — Die zartesten und treuesten Abbildungen in 14 Blättern von *Charles* Townley in London nach dem für sein Museum erworbenen Originalen (nun mit dem ganzen Museum dem britischen Museum einverleibt) besorgt, und an seine Freunde verschenkt.

III.) Geschnittene Steine. Die meisten, die nach sorgfältiger Auswahl *Lanzi* im Saggio T. II. tav. 4. 5. abbildete, sind der Idee,

viele auch der Ausführung nach griechisch. Hier war selbst Winkelmann noch im Irthum. — So zergliedert er *Description des pierres gravées du B. de Stosch* Cl. III. n. 174. p. 348. den Carniol, wo Tydeus sich einen Pfeil aus dem rechten Fuſs über den Knöchel herausziehen soll, als einen der wichtigsten Steine für den etrurischen Stil. Siehe die Abbildung in Fea's Winkelmann T. I. p. 161. und in Winkelm. *Monum. ined.* n. 106. Allein *Visconti* zeigt durch Vergleichung ähnlicher Vorstellungen bei Caylus Recueil. T. II. pl. 37. daſs es eine ächt griechische Gemme eines Helden sey, der sich athletisch mit der Striegel den Fuſs abreibt, zum *Pio - Clement.* T. I. p. 23. Polycet und Lysipp machten eine berühmte Statue eines sich strigelnden Athlethen (ἀποξυόμενος) und man liebte nach Quintilian II, 13. 9. das *contortum* in diesen Stellungen. Nach solchen Statuen wurde der Stein geschnitten. *Fea* in den Erklärungen T. III. p. 423. glaubt, daſs ein später etrurischer Künstler diese Statue absichtlich in alter Schrift und Kunst nachgestochen habe. Aber *Lanzi* P. III. p. 150. nimmt alles für griechisch. Man könnte auch sagen, nur der Name sei etruskisch und später auf das griechische Werk nachgetragen worden. Es ist schwer, auch nach den meisterhaften Bemerkungen von Lanzi P. III. p. 235 — 265. hier zur Gewiſsheit zu kommen.

IV.) Mysterienkästchen in Erz mit Figuren, *cistae mysticae* im Museum Kirkerianum, von griechischen Künstlern in Campanien und Unteritalien gearbeitet, aber keineswegs in Etrurien. S. *Lanzi* P. III. p. 248. ff. Die interessanteste hat *Townley* in einem groſsen Blatt

aufs neue stechen lassen. Der Einzuweihende *velut victima traditus sacerdotibus* beim Livius 39, 13. ist hier deutlich abgebildet. Für die bacchischen Weihen, wie sie in Grofsgriechenland begangen wurden, von der entschiedensten Wichtigkeit. Von ihnen ausgehend kann man erst die Bacchanale auf den Campanischen Vasen richtig classificiren und ausdeuten.

V.) Statuen in Bronze. Auch Winkelmann rechnete (*Storia* T. I. p. 179.) noch immer den Haruspex in Demsters Etruria regali T. I. tav. 40. und im Museo Florentino T. III. tav. 81. und die Chimära mit der Inschrift *timicuil* (Gori *Mus. Etrusc.* T. I. t. 155.) für zwei der ältesten und merkwürdigsten etrurischen Werke. Allein die schärfer-prüfende Critik setzt sie erst unter die römischen Kaiser, die Chimära zu Anfang der Monarchie unter August, den Haruspex aber, an der man den Verfall der Formen und die Geschmacklosigkeit in den Falten nur zu deutlich bemerkt, erst unter die Antoninen.

VI.) Reliefs in Marmor; die 4 Reliefs, die Winkelmann Storia T. 1. p. 182—86. aus der Villa Albani und dem Capitolinischen Museum anführt und zum Theil in den Monumenti abgebildet hat, sind sämmtlich altgriechisch. Nur die Reliefs auf den Volaterranischen Graburnen mögen als ächt etrurisch geachtet werden.

Aber auch so noch bleiben eine Reihe gröfserer und kleinerer Kunstwerke übrig, durch deren zeitgemäfse Stellung und Aufeinanderfolge ein *etrurischer Stil* begründet werden kann. *Lanzi* in den *Notizie* p. IX—XX. hat mit Einsicht *drei Epochen* desselben angenommen. *Durezza e rigidezza*

das ist der Charakter ihrer Formen und Umrisse, verbunden mit einem kleinlich-mühsamen Fleifs im Mechanischen. Ueberal parallel-laufende Stellungen und Falten. In der besten Epoche Richtigkeit und Kenntnifs der Anatomie, aber ohne Gröfse und Ideal. Die gröfsern Werke oft colossal und maskenartig. Die kleinern voll der mühsamsten Details. In allem Mechanischen der Behandlung grofse Fertigkeit. Diefs deuten auch schon die Alten an (Strabo XVII. p. 1159. B. Quintilian XII, 10. 1, 7.) wenn sie von *signis Tuscanicis* reden. Dieser Stil zeigte sich vorzüglich in Bronzen, die, wie Plinius sagt 34, 7. durch den Handel über alle Länder verbreitet wurden. Vergl. *Lanzi* P. III. p. 173.

Als wirkliche Musterformen des etrurischen Stils nehme man unter den Bronzen das Kind im Vaticanischen Museum (richtig in den Formen und schön im Gufs, aber ohne allen Ausdruck kindlicher Unschuld, hart und ohne Anmuth) und die säugende Wölfin im Capitolin. Museum (maskenartig um den Mund und geistlos-hart) vergl. *Fea* zu Winkelm. T. I. p. 202. Unter den geschnittenen Käfersteinen der berühmte Carniol mit den 5 Helden im Stoschischen Cabinet zu Berlin, am besten zu Winkelmanns *Description du Cabinet* p. 344. auch mit der Angabe der wahren Gröfse, dann auch zu Feas Ausgabe der Geschichte, und in den *Monumenti inediti* n. 105. abgebildet, von *Antonioli Scolopio* in einer eignen Abhandlung erläutert. Unglaublicher Fleifs in der anatomischen Andeutung der Knöchel der Hände u. s. w. aber ohne alle Kenntnifs der Proportion, in Stellungen und Falten steif und einförmig. — Als Muster ei-

ner Marmorstatue in neuem eleganten etrurischen Stil der zur Diana restaurirte Apollo im *Mus. Pio-Clementino.* T. III. tav. 39.

Ein Hauptmerkmal, dafs griechische Künstler ein Werk in oder für Etrurien arbeiteten, bleiben die etrurischen Inschriften, deren Studium der archaeologischen Critik unentbehrlich ist. *Lanzi* hat alles erschöpft und selbst ein kleines Wörterbuch beigefügt. *Tabulae Eugubinae,* 7 bronzene Tafeln (wovon die 5te 2 Colonnen hat,) im Stadtarchiv zu Gubbio, 1444 in einem Grabgewölbe gefunden, gehören zu den libris Pontificalibus oder Ritualien, dergleichen auch die Römer von den Etruriern hatten, und betreffen die Observanz einer Priesterfamilie der Atierii (d. h. at ἱερεια procuranda) wie die Arvales oder Pinarii. S. *Lanzi* P. III. p. 657. ff. Passeri's *literae Roncalienses, Amaduzzi's* Alphabet. Das etrurische Alphabet der Typus aller europäischen Alphabete. S. *Herder's Ideen* T. III. S. 229. Ein andres Merkmal sind gewisse nur in Etrurien entstandene und gangbare Vorstellungen, z. B. der *zwei* Genien, die den Menschen von der Geburt bis zum Grabe begleiten. Sie tragen den todten Helden, Gori *Mus. Etrusc.* T. I. tab. 90. Sie haben sich an die *thensa,* den Wagen gespannt, auf welchem das Aschengefäfs steht, in einer auf Stucco gemahlten Vorstellung in einem Grabe zwischen Civita Turchino und Cornetto in den *Philosophical Transactions* auf 1763. Vol. 53. n. XXVI. tab. VII. Diese zwei Lebens- und Todesgenien finden wir auch mit Fackeln an beiden Seiten der Grabesthüre stehen, wo sie aber nicht blofs, wie *Lessing* deutete, den Tod bezeichnen. Die ganze Vorstellung ist nicht griechisch, sondern etruskisch.

XIV. Vorlesung.

Eingeschaltete Betrachtung über Stil und Manier.

Stil ist der ästhetische Charakter des Kunstwerks. *Il modo di essere delle Opere di Pittura, Scultura* etc. sagt Mengs in seinem Briefe an den Mahler Ponz *Opere* T. II. p. 40. Die Bedingung des Stils in einem *Kunst*werke ist Schönheit. Man kann die Schönheit, als möglichste sinnliche Volkommenheit ganz rein, oder mit einem Uebergewicht von Gröfse und Erhabenheit auf der einen, von Anmuth und Grazie auf der andern Seite denken. Hierdurch werden 3 Arten des Stils gegeben. a) Die Schönheit in höchster Reinheit, *lo stile bello*, Polyclet's Canon mit des Scopas Ausdruck, die Helena des Zeuxis. b) Sie geht ins grofse und erhabene, *lo stile sublime e grandioso*, die Jupiter- und Pallasstatue des Phidias, die Colossen auf dem Monte Cavallo. c) Sie geht ins reizende und gefällige, *lo stile grazioso*, mediceische Venus, der Apollino, Hermaphrodit u. s. w. *Mengs Opere* T. II. p. 46 nimmt auch noch einen *stile significante e espressivo* an, in welchem Raphael geherrscht habe. Wo gehört dieser hin?

Man kann auf das Principium der Bewegung, d. h. des Lebens in menschlichen Figuren eine ei-

gene Kunsttafel griechischer Kunstwerke gründen. Ruhige Figuren nehmen die grofse Mitte dieser Tafel ein. Das Heftigste kann nur Augenblicke dauern, mäfsige Bewegung, im Gleichgewicht schwebend, erhält sich lange und setzt den Zuschauer in dieselbe gemäfsigte Stimmung. In ihr ist die heiterste Offenbarung des idealisch-schönen. An dem einen Ende steht die gewaltsame heftige Bewegung, bis zum heftigsten Ausdruck der Leidenschaft, des Schmerzes u. s. w. — Misverständnifs durch Lessings Laocoon veranlafst, *lo stile terribile.* — Die gröfsten griechischen Bildhauer haben sich in den heftigsten Bewegungen bis an die Schranken unsers vielbeweglichen, vielbeugsamen Körpers gewagt und dabei doch das richtigste Ebenmaafs jeder Stellung zugewogen. Man denke an die Ringer im Ausfall, an Polyclets Athleten, der sich vom Fufs herauf striegelt, an den Helden, der sich das Haar rückwärts wäscht und an so viele bacchische Figuren auf Reliefs und Vasen. An dem andern Ende wird mit der Bewegung jeder Liebreiz und jede Grazie vermählt, und die Bewegung selbst wird das Principium der Anmuth, welche in jenem kunstlosen Gleichgewicht von Bewegung und Ruhe besteht, die, aus Charakter entsprungen, auf Schicklichkeit gegründet, weder hinter der Bescheidenheit der Natur zurückbleibt, noch sich darüber hinwegsetzt. Man denke an den Faun, der das Kind auf seinem Fufs tanzen läfst, und an die hundert Amorinen-, Genien- und Psychespiele. Vergl. Herder's *Kalligone* Th. III. S. 199.

Der aesthetische Charakter eines Kunstwerks unterscheidet sich auch noch dadurch, dafs der

Künstler entweder das *algemeine* oder bloſs das *individuelle* der Natur nachbildet. Idealist, Portraitist im weitern Sinne des Worts. Der erstere Fall giebt den *Idealstil*, der zweite den gemeinen, *stile naturale*, wie ihn Mengs nennt, *quando i pittori ed artefici naturalisti non hanno saputa l'arte di migliorare i loro originali, nè di scegliere il meglio della Natura.* Die Griechen haben überall nur den algemeinen Charakter der Gegenstände zusammen gefaſst. Selbst in den Porträtfiguren schränkte sich das Individuelle nur auf die Gesichtszüge ein, z. B. in den ikonischen Siegerstatuen in der Altis zu Olympia, wo doch bei den ganzen übrigen Figuren entweder das Hercules- oder Merkurius-ideal durchschimmerte. Selbst die später *dienende* Kunst an den Höfen der Nachfolger Alexanders und in Rom idealisirte die Büsten und Porträtfiguren der Königinnen und Kaiser. Dieser Idealstil der Griechen ist nie ganz in die neuen Kunstschulen, die *nur* von der Malerei ausgingen, zu bringen gewesen. Raphael wuſste das Ideal vortrefflich als er an den Grafen Castiglione die merkwürdige Stelle schrieb: *essendo carestia di belle donne* cet. Allein die Leichtigkeit, die er als Maler hatte, in Handlung und reicher Composition zu glänzen und gleichsam in Masse zu wirken, hinderte ihn an der Vollendung des Einzelnen. Daher ist auch in allen christlichen Figurationen, die *Herder* in seinem Pygmalion den Schillerschen Idealen entgegen stellte, kein bleibender Typus, wie ihn *Herder* selbst im 6ten Band *der Briefe zur Bef. der Humanität* durch den ganzen Idealstil der Griechen durchgeführt hat, für die Kunst aufge-

stellt worden. Gott der Vater, der Heiland, die Marien, der h. Johannes, die Magdalenen erscheinen immer anders, oft selbst bei demselben Meister. Keiner erreichte einen feststehenden, vollendeten Kunst-typus, man müfste etwa den Christus von *da Vinci* und die 12 Apostel von Raphael (S. *Langer's* Nachstich nach M. Antonio, vergl. *Teutsch. Merkur.* 1789. December S. 269. ff.) hierher rechnen.

Jedes Kunstwerk erhält auch noch vom Charakter des Künstlers etwas von des Meisters eigener Subjectivität, das durchaus nicht zur reinen Zurückspiegelung der Objecte gehört. Geht das nun mit einer gewissen Einförmigkeit bestimmbar durch alle Productionen der Künstler durch, ohne doch das Object zu verfälschen, so heifst diefs die Manier, oder, wo sich der Künstler selbst änderte (wie z. B. Correggio) die *Manieren* des Künstlers, das aber von dem *Manirirten* genau unterschieden werden mufs. Jeder gute Künstler und jede gute Schule hat gewissermaafsen ihre eigene Manier, die jedoch mit dem, was man Stil nennt, aufs zarteste zusammengeschmolzen seyn mufs. Aber auch jedes Volk, und jedes Land hat seine eigene Behandlungsweise, z. B. die neue italienische Schule unterscheidet sich stets von der deutschen und niederländischen und wieder in einzelnen Provinzen unter sich. So hatten nun auch die drei alten Völker, Aegypter, Etrusker, und Griechen (die Römer kann man nicht rechnen, da sie früher nur etruskische, später nur griechische Kunst besafsen und übten) ihre eigene, nationale Behandlungsart in allen ihren Kunstschöpfungen. Diefs nennt man gewöhn-

lich auch den *ägyptischen*, *etruskischen*, *griechischen Stil*. Allein auch diefs ist nur Manier, nur gleichsam in einer höhern Potenz und Algemeinheit. Stil ist eine falsche Benennung dafür, aber der Sprachgebrauch hat entschieden. Kurze Bestimmung des ägyptischen, etruskischen und griechischen Stils nach seinen Haupteigenschaften. Vergl. die (übrigens sich vielfach durchkreuzenden) *Discourses* von Sir Jos. Reynolds (oder vielmehr von *Burke*) und die *Lectures* von H. Füfsly.

XV. Vorlesung.

Griechische Archaeologie.

Geographischer Ueberblick des dreifachen Griechenlands: a) der kleinasiatischen Griechen mit den Inseln, b) der Italioten und Sicilioten, c) des griechischen Mutterlandes. Im eigentlichen Mutterlande gewinnt die Kunst erst nach den Siegen der Griechen über die Perser feste Sitze und Ausbildung. Früher wohnt aller Kunst- und Tempel-cultus in den 3 asiatisch-griechischen Eidgenossenschaften, vor allen in Jonien und Samos. Milets frühe Gröfse. S. *Rambach de coloniis Milesiorum.* Rege Thätigkeit zur See. Heyne *de Castoris Epoch.* in den *Nov. Commentt. Gott.* T. I. II. Colonienwesen. a) Durch Handel, b) durch Factionen. S. *Heeren's Handbuch der Geschichte der Staaten des Alterthums.* (Gött. 1799.) S. 184. ff. Grofsgriechenländische Colonien. S. *Heynens* Prolusionen in den Opusculis Vol. II. Die Ruinen von Posidonia (Pästum) und die sicilischen Münzen nebst den Vasen der ältern Gattung sind unwiderlegliche Urkunden, dafs hier die Künste früher geübt und verfeinert wurden, als irgendwo im Mutterlande. Noch fehlt es ganz an einer kritischen Geschichte dieser vor-athenischen Kunstbestrebungen. Fürs erste mufs eine Kunstgeographie gefertigt wer-

den. Sie würde folgende Hauptpunkte in chronologischer Folge aufstellen müssen. Creta. Thasos. Miletus, Smyrna, Ephesus. Delos. Samos. Chios. Aegina. Argos. Delphi. Sicyon. Corinth. Olympia. Epidaurus. Amyclae. Tarentum. Sybaris. Posidonia. Syracusae. *Athen.* Im Algemeinen vergl. Herders *Ideen zur Geschichte der Menschheit* T. III. p. 135 — 145.

Griechische Kunstepochen. Rechnet man die durch Ueppigkeit ausgeartete, an den Höfen oder in Rom dienende Kunst unter Alexanders spätern Nachfolgern u. s. w. nicht als eine neue Kunstepoche, weil da nichts neues und originelles mehr geschaffen, sondern das Alte nur immer in tausend Mischungen reproducirt wurde: so bleiben nur die 3 Hauptepochen des ältern, hohen und schönen, schönen und reizenden Stils noch übrig, wovon der ältere bis auf Phidias, der hohe und schöne bis auf Praxiteles, der schöne und graciöse bis zu Lysipps und Apelles Kunstschulen geht. Alle andere Eintheilungen sind willkührlich und verwirren mehr als dafs sie aufklären. Noch immer sind Heyne's Berichtigungen zu Winkelmanns Geschichte *über die Künstlerepochen des Plinius Antiqu. Aufsätze* I, 165. ff. durch nichts gründlicheres und ausführlicheres übertroffen. Höchst wünschenswerth wäre eine Bestimmung der 3 Hauptepochen aus noch vorhandenen Ueberresten, wie sie H. Meyer in seinen Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst in den *Horen* Jahrg. 1795. St. II. S. 29. ff. mit Kennerblick vorgezeichnet hat. Hirt hat uns Abhandlungen darüber versprochen. *D' Hancarville's* Träume sind in England nachgeschrieben worden.

Erste Epoche. Aeltester und alter Stil.

I. Abschnitt. Von Homer bis auf Bularchus Olymp. XV. 2. 719. a. Chr. — Noch fehlt uns eine rein-homerische Archaeologie, so viel auch seit *Goguet* dazu vorgearbeitet ist. Sie müfste folgende Hauptstücke enthalten. a) *Architectur*, wozu 4 Grundrisse gehören von Pergama, dem Lager der Griechen, dem Pallast des Alcinous, und dem Pallast des Ulysses. b) *Metallarbeiten*, vulcanische Automate (ἡφαιστοτευκτα) Becher, Dreifüsse, Armatur, Putz. Schild des Achilles. c) *Holzarbeiten.* Das trojanische Pferd. Das Ehebett des Ulysses und Vulcans. d) *Elfenbein.* e) *Stickereien.*

Incunabeln der griechischen Bildnerei in Spitzsäulen, Grenzsteinen und Hermen. S. Zoega *de usu Obeliscorum* p. 216. ff. Unförmlichkeit der ältesten Idole überhaupt oder der pelasgischen Fetische, Gaguet *Orig. des loix* T. II. p. 224. ff. (ed. Paris 1758. in 4.) Heilige Steine, διπετεα, Bätylien, S. *Falconets* Abhandlung in den *Memoires de l'Academie d. Inscriptt.* T. VI. Zum Theil wirkliche Aërolithen. S. *Münter über die vom Himmel gefallenen Steine der Alten*, Kopenh. 1805. — *Termini*, Marksteine. — Wegzeiger.

Hermen. Die phönizischen Faktoreien an den Küsten und auf den Inseln, knüpfen den Begriff ihres Theuts an diese Merkzeichen und setzen den Phallus an, als algemeines Symbol der Natur. Der griechische Bildungstrieb setzt dieser Säule noch einen Kopf auf. So wird aus den ἑρμαις (Steinhaufen, Pfeilern, das Wort ist nicht ägyptischen Ursprungs, wie Zoega glaubte p. 224.) ein Gott ἑρμης. S. die Collektaneen in *Ev.* Otto *de diis vialibus.* Was

die Dorier Agyeus nannten und dem Apollo heiligten, nannten die Jonier und Athener Herme, und weihten es dem Merkur, der indefs aus dem Samothrakischen Casmilus und dem Arcadischen Natursymbol (Pan) eine algemeine hellenische Gottheit geworden war. Durch die Pisistratiden wird in Athen die Herme ein verzierendes Lehrmittel, und ganz Athen die Hermen-stadt. Pausan. IV, 33. Die ältere Form mit dem Geschlechtszeichen weicht immer mehr aufs Land zurück und wird dort endlich zum Lampsacenischen Priapus. Unglaubliche Vervielfältigung der Hermen in Athen, wo nun jeder Bildhauer anfänglich ein Hermoglyphe hiefs. Unfug der Hermocopiden. S. Sluiter *Lectiones Andocideae* c. II. p. 32—51. Man irrt aber, wenn man nur den Merkur diese Bildung zuschreibt. Alle Gottheiten wurden anfänglich so vorgestellt, zu einer Zeit, wo man für den Localgott noch nicht einmal immer einen Namen hatte. S. die Citate bei *Zoega* p. 217. Daher auch die Doppelköpfe, selbst auf athenischen Münzen. *Eckhel* Doctr. N. V. T. II. p. 209. Es ist Sonne und Mond, *Janus* und *Di-iana* überal wo ein männlicher und weiblicher Kopf zusammengestellt ist, wie auf den Münzen der Tenedier u. s. w. Später erst zwei männliche Köpfe aus Misverstand und Unkunde. Ueppige Variationen späterer Bildner in Hermeraclen, Hermathenen, Hermeroten. S. *Visconti* zum Pio-Clement. T. VI. p. 23. — Mancherlei brauchbare Collektaneen in *Gurlit's Büstenkunde* p. 22. ff.

Von diesen Hermen, die von Händen und Füfsen gar keine Andeutung hatten, (*acoli* Pausan. I, 24.) war die nächste Stufe zu den mumienartigen

Bildern in Ebenholz und Cedern (ξόανα), wo die Arme anliegen, die Füfse nur durch einen Mittelschnitt angedeutet, Augen und Mund auch nur durch einen Schlitz bezeichnet waren, (nach Diodor IV, 76. p. 319, 90. Quint. II. 13. 9.) Da diefs die natürliche Stufenfolge in der Nachbildung menschlicher Gestaltung ist, so bedarf es hier keiner Nachahmung ägyptischer Figuren, wie Guasco *de l'usage des statues* c. III. p. 32. und andere behaupteten. Vergl. Lessings *Werke* Th. X. S. 37.

Ein neuer Fortschritt war die Arme zu trennen und sie in kriegerische Bewegung zu bringen. Alle ältesten Götterbilder, die schon in die bewaffnete cretensische Götterfamilie gehören, sind mit Helm, Lanze und Schild gerüstet. Dergleichen Bildwerke waren von allen männlichen und weiblichen Gottheiten vorhanden; sie wurden aber in der Folge alle *Palladien* genannt und erscheinen uns am häufigsten in den berühmten Intaglios, den Raub des Palladium vorstellend. S. *Levezow über den Raub des Palladium auf den geschnittenen Steinen*, Berlin 1801. besonders Tab. I. 2, 4. Tab. II, 8. 9. ingleichen auf Vasengemälden den Raub der Cassandra vorstellend. S. *Böttiger* über den Raub der Cassandra Tab. II. So die taurische Diana auf mehrern Intaglios und in Tischbein's *Engravings*. Da diese Bilder immer nur klein waren, wurden sie gewöhnlich auf Säulen gestellt. Daher findet man so viele uralte Bildsäulen so abgebildet. Da wo man gröfsere Bilder in Metall aushämmerte, war der Körper der Bildwerke ein blofser säulenförmiger Cylinder, wie der Colofs des amycläischen Apollo. S. Heyne *antiqu. Aufsätze* I. 71. ff. Zoega *de usu Obelisc.* p. 228.

Dädalische Figuren, ganz gegliederte und mit Füſsen in fortschreitender Bewegung. Dädalus, soviel als ein Kunstmensch, ist ein Gemeinname aller ersten Architecten, Metallurgen und Bildschnitzer in der giechischen Vorwelt. Diodor IV, 76—78 hat aus alten Dädalusfabeln einen eigenen Cyclus gebildet, aus dem noch manche Spur der frühesten Kunstbestrebungen entwickelt werden könnte. Man setzt ihn 3 Menschenalter vor dem troianischen Krieg, also Zeitgenosse des Minos. Daher tritt er in den cretensischen Fabel-cyclus. Aus phönizischen Bergwerken und Stollengängen entsteht dort der Labyrinth, der später wohl auch zu Priestergaukeleien und Pagodendienst gebraucht wurde. Ungereimtheit der gewöhnlichen Vorstellungsart vom Labyrinth. S. *Goguet Origine des Loix*, T. II. p. 208—211. Aus Phönicien war hierher das Symbol der Sonne und männlichen Erzeugung, der Stier, gebracht und in Bildwerk aufgestellt worden. Diesen Moloch-Apis hatte ein Dädalus, Kunstmensch, gebildet. Nun tritt griechische Hyperbel und Fabelei dazu, und so entsteht die Sage von der Pasiphaë und dem Minotaur. *Heyne* zur Ilias *Observat.* T. VII. p. 563. (χορον ἀσκεῖν Il. XVIII, 590 heiſst doch wohl nur den Reihen angeben und einstudiren lassen.) Durch die Theseiden kommt Dädalus nach Athen, und athenischer Nationalstolz läſst ihn nun erst aus Athen nach Creta flüchten. Er wird Erfinder aller mechanischen Werkzeuge Winkelmann *Storia* T. II. p. 160. und muſs für die Athenerinnen in den Panathenäen selbst die tragbaren, zusammenlegbaren Tabourets (διφροι ὀκλαδιαι) ersonnen haben. Pausan.

I. p. 48. *Sylb.* Athenische Hyperbel von den dädalischen Automaten, worüber Plato mehrmals lacht. *Goguet* II, 225. 26. *Wesseling* zu Diodor T. I. p. 319. 85. Als Architect tritt der Kunstmensch auch in Sicilien, Sardinien und bei Capua (zu Virgils Aeneide VI, 14.) in griechischen Colonieen-sagen auf. Zur Annahme einer historischen Thatsache hierbei berechtigt uns die Stelle beim Herodot VII, 170. Das treffendste über dädalische Bilder sagt Pausanias II, 4. Es ging mit ihnen wie mit den Liebhabereien zu den Incunabeln der neuen Kunst aus dem 15ten Jahrhundert. — Die Taschenspieler und Gaukler späterer Zeit machten den Dädalus zu ihrem Altmeister, liefsen die Figuren durch Quecksilber bewegen u. s. w. Beckmann *Beyträge zur Gesch. der Erf.* Th. IV. p. 100. ff.

Jede Kunst pflanzt sich im Anbeginn nur im Familienkreise fort und die Schüler werden auch Söhne genannt. So kennen auch die Alten eine Künstlerfamilie des Daedalus, Talos, Perdix, Dipoenus, Scyllis u. s. w. beim Pausanias.

Man sehe den zweiten Theil zu *Franc.* Junius *de Pictura Vet.* (Roterod. 1694. fol.), den *Catalogus Artificum.* Dieser Fuefsly der alten Welt bleibt noch immer das oft mit Undank belohnte Orakel unserer Archaeologen.

XVI. Vorlesung.

Zweiter Abschnitt der ältesten griechischsen Kunst. Zeitalter des Crösus und Polycrates bis auf die persischen Kriege.

Vom früh cultivirten Kleinasien geht alles aus. Das erste namhafte Denkmal ist das Bataillenstück (gemahlt?) des Bularchus, im Zeitalter des lydischen Königs Candaules, Olymp. XV, 2. 719. a. nach Plinius XXXV. 8. S. 34. Aus Creta kommen Dipoenus und Scyllis, Schüler des Daedalus. Ueberal ist die Kunst erblich. Es giebt Daedaliden, so wie es Asclepiaden und Homeriden gab. So lebte um die Zeit jener ersten Daedaliden ein Bildgraber (Scalptor) in Chios, dessen Stammbaum herabgeht bis auf die Urenkel Bupalus und Anthermus (die Hipponax züchtigte Lucian. Philops. c. 2. T. III. p. 163.) um die 49. Olympiade. S. zu *Fabricii Biblioth. Graec.* T. I. p. 123. *ed. Harles.* In Aegina entstehen durch Handel und Herrschaft zur See (S. *Wesseling* zu Herodot p. 459, 48.) früh Metallgiessereien und die äginetische Bronze bleibt durch die ganze griechische Kunstperiode mit dem delischen Erzguſs in Wettkampf. Plin. XXXIV, 2. Dort wird a. 798. schon Silber geprägt, und *Kalon* und *Onatas* gingen in spätern

Use of Temples in Greek History

Zeiten von hier aus. Corinth erfand a. 785 die Triremen mit den bronzenen Schnäbeln.

Die Künste erblühen in den Tempeln, nicht bloſs durch Bildsäulen, sondern weit mehr noch durch *Anathemata*, Weihgeschenke, durch figurenreiche Throne, Kästen, Schilde, Dreifüſse, Vasen. In Tempeln lebten die Heldensagen der Griechen, die durch epische Dichter belebt den Stoff zu Kunstwerken darboten. Sie waren die geschmückten Ahnensäle der griechischen Vorwelt. Durch die Donarien waren die Tempel nicht nur die Chronik der Vorzeit (*Creuzer* zu Charons Fragmenten p. 128.) sondern auch die alleinigen Kunstkammern. In Tempeln befanden sich die zwei gröſsten alten Bildwerke, die Pausanias noch sah, 1) der *Kasten des Cypselus* in Olympia zum Andenken der wunderbaren Rettung des Tyrannen Cypselus als Kind in Corinth um die 30. Olympiade a. 658, aus Cedernholz in Gold und Elfenbein eingelegt auf 4 Seiten und oben auf dem Deckel. (Heyne *über den Kasten des Cypselus*, Gött. 1778. 72 S. in 4.) und 2) *der Thron des Apollo zu Amyclae*, als colossale Einfassung eines noch weit ältern Colosses des Apollo, vom Magnesier Bathycles etwa im Zeitalter des Solon, um die 50. Olympiade en Relief in Stein gearbeitet; umfaſste in 28 Feldern auswendig und 14 Feldern inwendig (nach Heynes freilich hier und da willkührlicher Eintheilung in einem besondern Aufsatz über diesen Thron in den *antiquarischen Aufsätzen* I. p. 1—114.) den ganzen damaligen Kunstkreis der Götter- und Heldenfabel. Ueberal auf diesen zwei Werken charakteristischer Ausdruck, selbst bei der gröſsten

Dürftigkeit der Zeichnung und Proportion, welcher überall noch die Ueberschrift zu Hilfe kommen muſs; widrige Gegenstände; an Bilderschrift grenzende Allegorie. S. *Heyne* zum *Kasten des Cypselus* S. 69. ff.

Zwei Tempel fallen in diesen Zeitraum, an welchen sich die griechische Kunst am meisten verherrlichte (der Delphische war nur durch seine Weihgeschenke und Leschen merkwürdig).

I.) Das *Heräum* oder der uralte Tempel der Here, der Juno zu Samos, den Herodot für den gröſsten erklärt, den er gesehen habe, III, 60. Apulei. Florid. I. p. 350. *ed. Elment.* „magna vis aeris, vario effigiatu, *veterrimo* et spectabili opere." Als Baumeister dieses Tempels wird Rhoecus genannt, dem mit dem Samier Theodor vom Plinius XXXV, 12. die Erfindung der *Plastik* zugeschrieben wird. Dieſs wird aus Pausanias VIII, 10. durch Erzgieſsen (χωνευειν) erklärt, und so ist also Plastik der *caelatura*, das Erzgieſsen ganzer Statuen dem Arbeiten in Marmor und den Reliefs, der Torevtik, entgegen gesetzt. Von diesem Rhöcus gilt das Fragment des Charon, welches *Creuzer* p. 130. nicht bemerkte. Man muſs übrigens eine samische Künstlerfamilie annehmen, Rhöcus und dessen zwei Söhne, Telecles und Theodorus. Letzterer ist noch berühmter als Rhöcus und wird vom Plato im Ion mit dem Daedalus und Epeus zugleich angeführt. Aber es haben wenigstens 3 samische Künstler Theodorus nach einander geheiſsen, durch deren Vermischung die gröſsten Anachronismen entstehen. Immer bleibt so viel gewiſs, daſs in Samos die gegossenen Bronzebilder zuerst gemacht wurden, da es vor-

her nur aus getriebenen Erzblech zusammen gesetzte Bilder (Pausan. III, 17.) gab (σφυρηλατοι). Aber auch nachdem das Giefsen erfunden war, wurden doch noch keine ganzen Bilder gegossen. Man gofs die Bilder stückweise und heftete sie mit Nägeln, die wie Schwalbenschwänze gestaltet waren, zusammen. Pausan. VIII, 14. vergl. *Goguet* T. II. p. 227. So erklärt sichs auch, wie zwei Bildhauer an zwei verschiedenen Orten zugleich ein Bild giefsen konnten, wie diefs Diodor I, 98. p. 111. vom Telecles in Ephesus, und Theodor in Samos, unsern zwei Brüdern, erzählt. Ein jüngerer Theodor schnitt den Intaglio in Sardonyx oder Smaragd? den Polycrates ins Meer warf, Herodot III, 42. und verfertigte den 600 Amphoren fassenden Crater zum Weihgeschenk des Crocrus nach Delphi, Herodot I, 51. Das älteste Bild der Juno im Tempel hatte nach Pausanias Smilis, ein Daedalide, gemacht, es war verschleiert und mit Stützen, wie die ältesten Dianenbilder. S. *Eckhel Doctrin. Num. Vet.* T. II. p. 569. In spätern Zeiten wurde der ganze Tempel eine Statuengalerie und ein Bildersaal oder *Pinakothek*. S. *Apuleius* l. I.

II.) Das *Artemision* zu Ephesus. Haupstelle beim Strabo XIV. p. 949. A — C. woraus die verworrene und verdorbene Stelle des Plinius XXXVI, 14. erläutert werden mufs. Der Baumeister dieses *ersten* Tempels, woran 220 Jahre gebaut wurde, war der Cretenser *Chersiphron* (wieder ein erdichteter Name *Klug-hand*, daher die grofse Verschiedenheit der Schreibart, die Saumaise *Exercitt. ad Solin.* p. 571. a. nur noch mehr verwickelt). Theodor aus Samos legte den Rost zu

diesem ersten Tempel (der zweite auf der Höhe gebauete bedurfte desselben nicht) auf gestampften Kohlen. S. *Menage* zu Diog. Laert. II, 103. Das älteste Bild (ein von Himmel gefallenes, διιπετες, S. zu A. A. XIX, 55.) hatten die Amazonen geweiht Spanheim zu Call. in Dian. 239. p. 340. Dann kam das schwarze Bild in der Mumiengestalt mit den vielen Brüsten aus oberasiatischer Symbolik. — An diesem ersten Tempel hat die ionische Säule ihre Vollendung erhalten (wovon schon um die 33 Olympiade ein Beispiel am Schatzhause zu Olympia vorkommt, Pausan. VI, 19.) Die so oft belachte Erzählung beim Vitruv IV, 1. p. 78. ed. Rod. birgt in der Fabel-hülse doch ihren nicht zu verwerfenden Kern. Immer ist die Ableitung der Schnecke von den an beiden Ohren herabhängenden Haarlocken (*concrispati cincinni praependentes dextra et sinistra*) die man auf den Denkmälern der ältesten Reliefs so häufig antrifft, nicht unwahrscheinlicher, als die vom rankenden Akanthus oder von Stuhl-lehnen. S. Stieglitz Archäologie der Baukunst Th. I. S. 265. Allein das Urbild der ionischen Volute ist ohnstreitig die Perspectiv-schnecke und daher heifsen sie auch auf einer alten Inschrift καλχαι, Chandler *Inscript. Alt.* p. 38. S. Fiorillo *kl. Schriften artistischen Inhalts*, Th. I. S. 142. Vom Tempel der Ephesischen Diana handelt Poleni in dem *Saggi di Dissertazione dell' Academia di Cortona*, T. I. P. II. mit italiänischer Weitschweifigkeit. Eine weit gründlichere Abhandlung haben wir in einer Vorlesung Hirt's in den Abhandlungen der Berliner Academie der Wissenschaften aufs Jahr 1803. zu erwarten.

Es haben sich noch mehrere Werke aus dem Zeitalter des alten Stils erhalten. Man muſs aber den ältesten und ältern Stil unterscheiden und auch hier die spätere Nachahmung aus Religiosität oder Gewinnsucht von der ächten Antike sorgfältig unterscheiden.

Zu den *ganz alten* Monumenten gehören ein Bas-Relief und eine Statue der Minerva in der Villa Albani, vor allen aber die ältesten griechischen gemahlten Vasen, wo die Figuren schwarz auf rothem Grund sind. Sie sehen ganz silhouettenartig aus. Die Details, als Augen, Ohren, Falten u. s. w. sind gewöhnlich mit weiſsen Strichen dazwischen angegeben. S. Meyer in der Abhandlung *über den Raub der Cassandra* S. 9. Beispiele bei Caylus, in Winkelmanns *Monum. ined.* n. 100. in Passeri's und in den zwei Hamiltonischen Vasenwerken. Die weitern Fortschritte sind am Cippus im Capitolinischen Museum mit dem Merkur, Apollo und Diana, *Mus. Capit.* T. IV. n. 56. und an der dreieckigten Ara in der Villa Borghese oder Pinciana zu sehen, wovon Winkelmann in den *Monumenti* n. 15. nur die eine Seite (mit allen Verfälschungen der Restauration) mittheilte, die aber nun *Visconti* auf der Hilfstafel B zum *Pio-Clement.* T. VI. nach allen drei Seiten und mit einer trefflichen Erläuterung p. 86—88. begleitet gab. Man sieht daraus, mit welcher Anstrengung damals das Wissenschaftliche gesucht und geübt wurde. Man fiel ins Uebertriebene, weil man alles auszudrücken suchte und that zu viel, weil man befürchtete, zu wenig zu thun. Die Contoure sind expressiv aber steif, die Augen ins Länglichte gezogen, die

Haarlocken mühsam gedreht und an den Seiten in schneckenförmigen Windungen (*à tirebouchon*) herabfallend (die Bauernsprache der ältern Römer nannte sie *capronas*. S, die mahlenden Worte des Apuleius in Floridis I. p. 342. 1.) der Gang gewaltig einherstürmend (in homerischen Flugschritt, Vofs *myth. Br.* I, 148. ff.). Daher flatternde Gewänder, voll steifer, ausgezackter Falten, die Zipfel in Schwalbenschwänzen gebogen. (Auf ganz alten Vasen sehen die Gewänder ganz sackförmig. S. *Millin Monumens inédits* T. II. Liv. I. p. 4.) Die Gesichtszüge ermangeln durchaus des Charakters. Venus, Diana, Pallas und auf den untern Abschnitten der borghesischen Ara die 3 Grazien und Horen unterscheiden sich durch nichts als durch die Attribute. Man würde den Merkur ohne den Schlangenstab für einen Hercules, und diesen ohne die Löwenhaut für einen Apoll halten können. S. *Meyer* in den Horen 1795 St. II. S 33. ff. wo auch die Berührung der Extreme in den Werken dieses ganz alten Stils und den Figuren auf den Triumphbögen des Severus und Constantius fein bemerkt wird.

Werke des ältern Stils, um die Zeit des Crösus, Polycrates, der Pisistratiden, Bupalus, Anthermas, Agelades, um die 66 Olymp. Die Plastik beruht nun auf richtigerer Zeichnung mit Kenntnifs der Proportion. Die Stoffe sind dem Willen des Künstlers unterworfen. — Das Basrelief in der Villa Albani mit den 9 Gottheiten (Winkelmann *Monum. ined.* n. 6.) hat schon in den Figuren mehr Schlankheit und die Verschiedenheit der Characktere blickt durch, freilich nur noch wie auf einem bewegten Wasserspiegel zurückge-

spiegelt. Schon zeigt sich die Maiestät des Jupiters, die Weichheit des Bacchus, der Stolz der Juno in den ersten Grundzügen. Hieher gehört ferner das Puteal (runde Einfassung eines Tempelbrunnen oder Behälters für Weihwasser) oder der sogenannten *ara tonda* mit den 12 Gottheiten im Capitol in *Winkelmann Mon. ined.* n. 5. und im *Museo Capit.* T. IV. n. 22. wo Ceres und Vesta nur eine Gottheit ausmachen; und das Bas-relief des Callimachus mit dem voraus tanzenden Faun und den 3 Bacchantinnen, die sich durch ihren gemessenen Schritt auffallend von den begeisterten Stellungen des spätern Stils auszeichnen, im *Museum Capit.* T. IV. n. 43. Hier entdeckt man an der Faunenfigur schon deutliche Spuren des faunischen Ideals.

Hieher sind auch zwei vorzügliche Stücke der Dresdner Antikengallerie zu rechnen.

I.) *Der Sturz einer antiken Pallas* (der Kopf gehört in eine spätere Zeit), merkwürdig durch die breite Brust und die schmälern Hüften, ganz im Geist des ältern Stils. Die häufigen und kleinlichen Falten liegen hart an, sind aber mit der höchsten Genauigkeit und Mühsamkeit gearbeitet, ganz wie auf dem Bas-relief des Callimachus. Das Auffallendste am Bilde ist die Form der über die Tunika geworfenen Peplus, der von der Schlangenumgürteten Brust herab, durch höchst kunstreiche Zusammenbrechung senkrecht herablaufender Falten, einen hochaufgebauschten fast 2' Zoll breiten Streifen für Figuren-stickerei bildet. Der Streifen hat 12 Felder (jeder 2 Zoll Höhe), wovon nur die obersten zum Theil verdeckt sind. Es ist ein δωδεκαθεος,

eine Vorstellung der 12 grofsen Götter im Kampf mit den hier noch ganz menschlich gebildeten Giganten; den Jupiter, vom Wagen herab die Donnerkeile schleudernd, ausgenommen, sind es lauter Symplegmen des Ring- und Faustkampfes. Aus keiner Schriftstelle des Alterthums liefs sich die wahre Form der Stickerei auf dem Panathenäischen Peplus bestimmen (S. die volständigsten Collektaneen in *Meverius Panath.* c. 17. 18. p. 24—28. und die Citate bei *Fischer* zu Platos Euthyphron c. 6. p. 27. ed. post.) Aber hier wird alles deutlich. Der vorn herablaufende Streif (*latus clavus*) erinnert an die ägyptischen Bilder vom frühesten Zeitalter, wo vorn gleichfalls eine hieroglyphisirte Leiste bis auf die Füsse herabgeht, z. B. *Caylus Recueil.* T. IV. pl. 1. Es ist jetzt eine bekannte Sache, dafs durch die Cecropische Colonie der Dienst der Neith aus Sais zuerst nach Athen kam (S. nach Jablonski's gelehrter Abhandlung *de Neitha* in den Miscellan. Lips. T. VI. p. 447. *Smith's* Abhandlung in den *Commentariis Societatis Antiquariorum Londin.* Vol. I. p. 258. ff.) und dafs selbst der Name Athena aus Neitha entstand (S. te Water in Jablonski *Voces Aegyptt.* p. 426.). Gewifs erhielt sich also auch in diesem sonderbaren Streifen am Peplus der Minerva das altägyptische Statuencostum. Uebrigens kann diefs ganze Bild, so weit es erhalten ist, des unglaublichen Fleifses wegen, womit es gearbeitet wurde, als wahrer Mafsstab des ältern griechischen Stiles gelten. Abgebildet in *Marbres de Dresde* n. 23. in *Kupfern zur Dresdner Antiken-Gallerie von* Lipsius n. 2, am schönsten in Becker's *Augusteum* P. I. n. IX. X.

II.) *Der dreiseitige Candelaberfufs* eines dem Apollo geweihten grofsen Leuchters mit einem Relief auf jeder Seite, das sich auf den Dienst des Gottes zu Delphi bezieht. Die eine Seite, die Apollo, den Dreifufsräuber Hercules verfolgend, vorstellt, ist bekannt. Dieser Dreifufsraub hat sich auf einer Menge alter Reliefs (S. Paciandi *Monumenta Peloponn.* in Praefat. ad T. I, p. XXXIII —XXXVI. *Indicazione Antiquaria per Villa Albani* p. 13. und *Marini* in seiner Dissertation *de' Candelabri*) und Gemmen im altgriechischen Stil (*Caylus Recueil.* T. IV. pl. 34. *Gori* Mus. Etrusc. T. I. p. 199. *Lanzi Saggio* T. II. p. 168.) erhalten und gehört zu den Thaten, die der spätere Kunstcyclus verschmähete (Heyne *antiq. Auf.* I, 3. Aber die grofse Schwierigkeit liegt in der Erklärung der zwei andern Seiten. Becker im *Augusteum* Heft I. zu Taf. V—VII. nimmt an, Hercules habe zugleich auch den Köcher des Apollo und die Orakelschlange entführt, und gründet darauf die Erklärung der zweiten Seite, wo zwei Figuren einen Köcher, der auf einer Säule aufgerichtet steht, zu weihen scheinen. Hier werde der geraubte Köcher aufs neue consecrirt. Allein von einer Schlange, die den Orakel-dreifufs wirklich bewacht hätte, schweigt das Alterthum. Die vielfach gebildete Dreifufs-schlange ist blofs Symbol des Pythons, durch deren Erlegung Apollo im Besitz des Orakels kam. Das, was Schlange seyn soll, hat schon Winkelmann richtig als scythischen Bogen erkannt. Den Köcher hat Hercules als Bogenschütze, so gut als Apollo selbst. Auf den zwei Vasen vom altgriechischen Stil, die Wilh. Tischbein in Kupfer gestochen, aber noch

nicht edirt hat, wovon Hr. Hofr. Becker nur die eine durch den Grafen von Lamberg kannte, haben *beide* Götter, sowohl der verfolgende, als der verfolgte, sogar geflügelte Köcher. Da nun an Köcherraub hier nicht zu denken ist, so fällt auch die darauf gegründete Auslegung des zweiten Reliefs weg. Zur Erklärung der weiblichen Figuren könnte die Iris auf vier unedirten Reliefs der Villa Albani, wovon Zoega *de usu obeliscorum* p. 212. not. 16. spricht, in so fern als daraus klar wird, dafs im delphischen Kunstkreis eine Menge Weihungen und weibliche dienende Figuren abgebildet wurden, die uns jetzt durchaus räthselhaft bleiben müssen. Weit leichter zu erklären ist die dritte Seite mit Hilfe des Reliefs aus der Villa Albani, der Apotheose des Hercules, von Muratori *Thesaur. Inscriptt.* T. I, p. 60, und bei *Doni* T. I. tab. 6. abgebildet, und von *Corsini* besonders erläutert. Hier weiht Amphitruo dem Apollo den Dreifufs wegen des Alcaeus, neben ihm steht Admata, die Priesterin der argivischen Juno, die zuerst dem Hercules göttliche Ehre erwiefs. Vergl. Heyne *antiqu. Aufsätze* I, 30. Hier wäre also die Deutung: 1) Hercules raubt den Dreifufs. 2) Aber Hercules selbst wird vergöttert. Diese Apotheose wird durch die Weihung seines Köchers durch einen König mit dem Scepter und einer Priesterin vorgestellt. 3.) Amphitruo, jetzt als Priester mit dem Lorbeerkranz und Weihwedel statt des Scepters, weiht dem Gott zu Delphi zur Dankbarkeit einen besondern Dreifufs. Die ihm gegenüber stehende weibliche Figur ist wahrscheinlich die Priesterin Admata, oder eine Pythia. — Hercules und Apol-

lo unterscheiden sich auf diesem Werke in ihren Gesichtszügen treffend von einander. In den Köpfen und Stellungen des Königs und Priesters auf den zwei übrigen Seiten herrscht Würde nicht ohne eine gewisse Zierlichkeit und Anmuth. Höchst bemerkenswerth, selbst für die Incunabeln aller spätern Schnörkel und sogenannten Grotesken, sind die Verzierungen von Laubwerk, Sphinxen oder Satyren an allen 3 Ecken, mit Fratzen vermischt, die der reinere Geschmack späterhin verschmähete. An die 3 Jahrszeiten, so witzig auch der Gedanke ist, dürfte daher wohl schwerlich zu denken seyn. Abbildungen in *Marbres de Dresde* n. 3. und mit musterhafter Genauigkeit im *Augusteum* I. n. V. VI. VII.

XVII. Vorlesung.

II.) Epoche. *Hohe und schöne Kunst.* I. Abschnitt. Zeitalter des Pericles und Phidias. Vom Ende des persischen Kriegs bis zum peloponnesischen Krieg eingeschl. Olymp. 82 — 102.

Algemeine Betrachtung. So wie alle Götterbilder anfänglich gewaffnet waren, so war auch die männliche Bildung überal die vorherrschende. Daher wurde auch das Ideal der männlichsten Weiblichkeit, das der Minerva, zuerst bestimmt. Bei den männlichen Statuen kam alles auf Vermählung der ausdruckvollsten Kraft mit der gewandtesten Geschmeidigkeit an. *Tragende* und bewegende, und *getragene* und bewegt werdende Gliedmaafsen des Körpers. Die Musculatur der Schultern und des Rückens, der Bau der Brust, als den Trägern des Kopfs und der Arme, die Kraft der Hüften und Schenkel bestimmt die Stärke. Die züchtige Beschränktheit des Unterleibes (*venter castigatus*), die Geschmeidigkeit der 4 Extremitäten giebt Schlankheit und Schönheit. Beim ältern Stil hat die Muskelkraft der bewegenden Theile das Uebergewicht, beim hohen Stil vermählt sich Stärke und Gedrungenheit (*statuae quadratae*) mit behender und zart proportionirter Geschmeidigkeit. Beim schönen

und anmuthigen Stil bekommt die Schlankheit und Niedlichkeit durch Verkleinerung des Kopfs und Schmeidigung der bewegten Glieder und der ganzen Taille den Vorzug. Vergl. Lanzi *Notizie préliminari* p. XXIII.

Historische Uebersicht. Durch die Siege bei Salamis, Olymp. 75, 1. a. 480. und bei Plataea und Mycale an einem Tage (d. 25. Sept. Olymp. 75, 2. a. 479.) werden die Griechen frei und reich. Durch die 3 Männer, Themistocles, Aristides, Cimon, wird Athen in weniger als 50 Jahren der herrschende und mächtigste Staat. Athen wird prächtiger erbauet, der Piraeus vollendet, jährlich 20 Triremen zu bauen beschlossen. Von der 77 Olympiade an durch Anlegung der Bundeskasse von jährlich 460 Talenten gegen den persischen Erbfeind, erst in Delos, dann in Athen, erhält diese durch Cimons Politik (Plut. in Cim. c. 11. T. III. p. 260. *Hutt.*) allein die Triremen rüstende Stadt Seeherrschaft und Hegemonie. Athen hatte in seinem steinigen Gebiete ohngefähr die Gröfse von Alt-Wirtenberg und gegen 21000 Freibürger. Dennoch erstreckte es von Cypern bis zum thrazischen Bosporus und von da zurück längst der thrazischen Metallküste hin bis nach Euböa in einem Küstenkreis von 200 deutschen Meilen seine unbeschränkte Herrschaft, nahm von 40 Inseln Besitz, unterwarf sich durch seine Flotten zweimal Samos und die Colonieen des zerstörten Miletus. Der Name Grieche sinkt mit dem des Atheners zusammen, und Athen *verdient* den Epitaphios des Pericles und den isocratischen Panegyricus. S. die kräftige Uebersicht in Gillie's *History of Greece* T. II. p. 177—180.

ed. Basil. und *Meiners Geschichte der Wissenschaften* II, 140—156. Herabwürdigende Rhetorications nicht nur in *de Pauw Recherches* oder in den *Republiken des Alterthums* (Leipz. 1798.) sondern selbst in Schlötzers Weltgeschichte S. 269. ff.

Das Zeitalter des Pericles und der höchste Flor Athens am lebendigsten geschildert in dem schon 1740 in Cambridge geschriebenen, aber erst 1798. fürs grofse Publikum edirten *Athenian Letters* (Basler Nachdruck 1800. in 3 Bänden) nach der trefflich ausgestatteten Uebersetzung von Jacobs, *Atheniensische Briefe*, Leipzig, Fritsch 1799. 2 Bände. Sie dringen tiefer ein und gewähren schnellere Ueberblicke als Barthelemy's glänzende Mosaik, die Reisen des j. Anacharsis, wozu sie übrigens die erste Veranlassung gaben.

Wohlhabenheit und Prachtliebe sind Bedingungen zum Flor der Künste. Aber es kann dabei ein doppelter Fall eintreten. Ein jeder macht davon blofs Gebrauch für sich (so die Modernen, wo jeder nur seinen Garten, seine Villa, sein Haus ziert), oder alle nur für den öffentlichen und gemeinen Ruhm. So in Athen bis auf die Zeiten des Aristipp und Demosthenes. *Privatus illis census erat brevis, commune magnum.* Heyne antiqu. Aufs. I, 173. ff. *Meiners* Preifsschrift, *über den Luxus der Athenienser*, nebst den zwei Accessits. Zum Beispiel dienen die Privatwohnungen der Athener. S. Stieglitz *Archaeologie der Baukunst* I, 35. III, 151. 152, Allein die Prachtliebe der Athener, die sich selbst aus Furcht vor dem Ostracismus, nur in Werken für den Staat zeigen konnte, hätte sich doch leicht in blofsen Schau-

geprängen, Tetralogieen der Schaubühne, Spielen und Tänzen erschöpfen können (man vergesse dabei die 1000 Heliasten nicht, *Meiners Gesch. der Wissensch.* II, 150.) Es bedurfte noch eines besondern Anstofses, dafs das Zeitalter des Pericles den höchsten Flor der vollkommensten aller bildenden Künste, der Plastik, hervorbrachte. Nicht reiner Kunstsinn, oder der Wunsch, die Bürger zu veredeln, nein, nur der wirksamere Stachel der Nebenbuhlerschaft und Eingebungen der Politik bewirkten diefs Wunder.

Cimon und *Pericles*, Nebenbuhler und Faktionshäupter, halten sich eine Zeitlang das Gegengewicht. Cimons Prachtliebe begnügte sich nicht blofs, den Bau der 40 Stadien langen Doppelmauer, (*brachia*, τα σκελη. Thucyd. I, 107. 8. Strabo IX. p. 606. A.) anzufangen, sondern er schmückte auch den grofsen Platz zu Athen mit dem verschönerten Säulengang und machte aus der Stoa Pleisianactia eine Poecile. Der erste Meister in Tetrachromen, der schaffende Polygnotus war Cimons Hausfreund und der schönen Elpinice, Cimons Schwester, begünstigter Liebhaber. Unentgeldlich verherrlichte dieser sich und seine Elpinice durch seine gemahlten Trojanerinnen (sie standen auch schon in der Lesche zu Delphi von seinem Pinsel) dort, wo er zugleich die Grofsthat von Marathon abconterfeiete. S. die Hauptstelle in Plutarchs Cimon c. 4. T. III. p. 249. vergl. Plin. XXXVI, 9. s. 36. Micon und Panaenus waren nur Polygnots Gehilfen dabei. Cimon unterlag darauf der Cabale des Pericles, wurde Olymp. 80, 1. verwiesen, 8 Jahr später zurückberufen, siegte bei Cypern und en-

digte Olymp. 82, 2. der 51jährigen Krieg mit den Persern, durch jenen für sie schimpflichen Frieden (Wessel. z. Diod. T. I. p. 480.), worin der Grofskönig vom ganzen ägeischen Meer ausgeschlossen wurde, starb aber gleich drauf, und Pericles herrschte nun ohne allen Nebenbuhler. Allein das Beispiel Cimons, die Athener durch Prachtgebäude und Kunstwerke zu fesseln, ging für Pericles nicht verloren. Noch während der Zeit, wo Cimon die athenische Seemacht gegen die Perser befehligte, machte Pericles den ersten Versuch, dessen wunderbares Gelingen für alle folgende Unternehmungen entscheidend wurde. Er erbauete noch, als Privatmann, ohngefähr um die 81 Olympiade, das

Odeum. Die Hauptstellen sind beim Vitruv V, 9. p. 198. (wo doch vielleicht die historisch unrichtige Lesart: Themistocles *columnis lapideis disposuit* im franeckerschen Codex bei *Oudendorp.* zum Thomas Mag. p. 930. die richtige ist, und nur von Vitruvs Unkunde zeugt) Plutarch in Pericles c. 13. T. II. p. 398. Pausan. I, 20. und Dicäarch nach *Hemsterhuys* Verbesserung in *Wesselings Probabil. Crit.* c. 37. p. 335. Alles bezog sich in Athen auf den Dienst der Schutzgöttin Pallas, und auf den Mittelpunkt desselben, die Panathenäen. Pericles ordnete zuerst zu den gymnischen Spielen und Decurisonen zu Pferd und mit Fackeln, auch musikalische Wettstreite an, da dramatische Schauspiele *nur* an den Bacchusfesten statt haben konnten. Das eigentliche Theater gehörte nur den dramatischen Wettkämpfen. Er mufste also einen andern Platz für diese Wett-

kämpfe der Citharöden und Rhapsoden haben, und *dazu* erbauete er das Odeon, wo zugleich auch in einer anstofsenden Rüstkammer (πομπειον *Meursius* Lect. Att. II, 15. T. V. p. 1819. Thes. Gronov.) die Feftgeräthe aufbewahrt wurden. Man sehe die Beweisstellen in Meursius *Panathen.* c. 10. p. 15. Die Form einer *bedeckten* Rotonda (*tholus*) um die inwendig Säulen herumliefen, schien ihm akustisch die passendste. Dabei wufste er aber auch der Eitelkeit des Pöbels zu schmeicheln, indem er die in der Schiffswerfte des Piraeus ungebraucht liegenden Maste und Trümmern der persischen Flotte, die bei Salamis zerstört wurde, zum Sparrwerke des Daches (also erstes Modell der beliebten Bohlendächer!) anwandte und dem Volke einbildete, die Cuppel sei eine Nachahmung des vielbesungenen goldenen Prachtgezelts, worin Xerxes auf einem sidonischen Schiff die grofse Schiffsmusterung gehalten hatte. S. *Brissonius de regn. Pers.* III. p. 322. f. (die deutlichste Vorstellung macht man sich aus Alexanders, den Persern nachgeahmten, Prachtzelt *mit* 50 *Säulen.* *Perizon.* zu *Aelian* V. H. IX. 3.) Mit vieler Einsicht in die Gesetze der Akustik endigte sich die Bühne, den Sitzen der Zuschauer gegenüber, in 3 Wänden, die unter stumpfen Winkeln an einander stiefsen. Vergl. *Stieglitz Archaeologie der Baukunst* II, 222. ff. Le Roy hat in seinen *Monumens de la Grece* P. I. pl. 9. p. 18. die Ruinen eines vorgeblichen Odeums abgebildet. Es müfste das von Ariobarzanes wiederaufgebauete gewesen seyn, da das Pericleische von Aristion, dem General der Mithridates, um

dem Sylla das Holz zu Belagerungswerken zu entziehen, (also steckte viel Holz in diesem Gebäude!) verbrannt worden war. S. Appian. Mithridat. c. 28. T. I. p. 695. *Schw.* Das neue wurde wieder in Zeltform aufgebauet und so sah es Pausanias. Ein zweites von Herodes Alticus erbauetes Odeum wurde von *Le Roy* und Stuart *Antiquitt. of Athens* T. II. p. 33. für ein Theater des Bacchus angesehn. S. Rode zu *Vitruvs Uebersetzung* Th. I. S. 252—54. Stieglitz nimmt vielleicht zu freigebig drei Odeen an. Martini *über die Odeen der Alten* hat viele, aber nicht verarbeitete Collektaneen.

Diese Odeen, die sich bald über ganz Griechenland und die Colonieen verbreiteten, weil jede Stadt ein kleines Athen seyn wollte, sind die eigentlichen Prototypen unserer modernen bedeckten Theater, und müſsten, um die akustischen Bedingungen zu erfüllen, die *Louis* Catel in seinen *Vorschlägen* zur *Verbesserung der Schauspielhäuser* (Berlin, 1802, in 4.) S. 23 angiebt, wohl noch fleiſsiger studirt werden, als die offenen eigentlichen Theater der alten Welt, die ein Palladio nachbilden, aber kein Erdmannsdorf mit unsern neuen Bedürfnissen in Einklang bringen kann.

Ueberhaupt wurden durch dieſs Odeum nicht nur die spätern Römer zu ihrer Seegelüberspannung über die Theater (*velaria*) veranlaſst: sondern es war auch überhaupt nun für die Prachtgebäude mit Kuppeln ein gröſseres Muster gegeben, als die *tholi* zu Delphi u. s. w. bis jetzt gewesen waren.

In diese Zeit fällt auch der Tempel der Minerva am Ilissus und der Sunias. Der Baumeister Iktinus bauete den grofsen Einweihungstempel zu Eleusis, einen Hypäthros fürs erste ganz ohne Säulen und Porticus, weil die mystische Bestimmung des Tempels keine Spaziergänge duldete. S. Vitruv Praefat. ad lib. VII. und Sainte Croix *sur les mysteres in der neuen Ausgabe.*

Cerem. signat. of. modern Theatre
and Theatre of ancients

XVIII. Vorlesung.

Zeitalter des Pericles und Phidias. Olymp. 83, 1. starb Cimon und nun beherrschte Pericles die Athener 20 Jahre lang mit einer Geistesüberlegenheit, der selbst sein heftigster Gegner, Thucydides, seine Achtung nicht verweigern kann. S. Meiners *Geschichte der Wissensch.* II, 150. ff. In diesem kurzen Zeitraum erhielt Athen köstlichere Tempel, Säulengänge und Kunstwerke, als Rom in 7 Jahrhunderten, obgleich Weltbeherrscherin, sich verschaffen konnte. Sokrates, Sophocles, Euripides, Aristophanes, Thucydides waren seine Zeitgenossen. Jetzt erst wird Athen die Hellas von Hellas, *ex qua urbe doctrina in omnes terras distributa est.* Der staatskluge Demagog setzte aus Politik fort, was er aus Eifersucht gegen Cimon begonnen hatte. Der Nationalstolz der Athenienser wurde durch alle Kunstschöpfungen des Pericles mächtig geschmeichelt. Athen, die Herrscherin Griechenlands, sollte nun auch die prächtigste Stadt werden. Pericles verwandte nach und nach 4000 Talente auf diese Werke (*Gellies* T. II. p. 301. schätzt diefs auf 7 Millionen Pf. Sterling nach *unsern* Geldwerth). Der ärmere fand Verdienst, und die Kunst gehörte nicht zu

den niedrigen Geschäften (βαναυσοι). Hieran konnte also jeder Athener mit Ehren Theil nehmen.

Es waren die ausgesuchtesten Stoffe und zu diesen die fertigsten Arbeiter in Menge vorhanden. Eine Stelle in Plutarchs Pericles c. 12. T. I. p. 396. *Hutt.* zeigt diefs am deutlichsten. *Als Stoffe fanden sich hier Marmor, Bronze, Elfenbein, Gold, Ebenholz, Cypressenstämme.* Sehr merkwürdig ist hier gleich zuerst der Marmor. Bis jetzt hatte man nur parischen (*Salino*, worunter der vorzüglichste der von *Lygdos*) cyprischen und aeginetischen Marmor gebraucht. Nun wurden die *pentelischen* oder hymettischen (denn sie sind einerlei) *Marmorbrüche* entdeckt (deren Aeschines, um die 86 Olymp. schon als im Hause des reichen Polytion neben den Cypressenholz-täfeleien gebraucht, gedenkt Dial. II, 8. p. 59. und die Xenophon, als ein Hauptproduct des Landes, das auch nach Persien ging, erwähnt de Vectigal. c. 1. p. 76. *Zeun.* Livius selbst bringt bei den Prachtgebäuden der Athener das *domesticum marmor* vor allen in Anschlag XXXI, 28. Vergl. *Caryophil. de marm. antiqu.* p. 4. f. 59. f. und die Citate in Fischers Index zum Aeschines s. v, πεντελικοι. *Winkelmann Gesch. der Kunst* p. 250. Dresdn. Ausg. hat ihn nicht richtig zu bestimmen gewufst. Es ist der *Cipola* oder *Cipollino* der Italiener, aus welchem selbst *Fea* T. III. p. 457. sich nicht herausfindet. Dolomieu bestimmte ihn zuerst genau, vergl. *Millin Monumens inedits* Vol. II. Livr. 1. p. 44. Er läfst sich leichter spalten. Daher brauchte ihn Byzes am Naxos zuerst zu Dachziegeln. S. Analect. T. III. p. 283. n. 207. Man deckte damit den Jupiter-tempel zu Olympia.) Unter den

übrigen Materialien wird das Cypressenholz genannt, das man wegen seiner Dauer, da es der Fäulnifs widersteht (S. Bode *a* Stapel zum Theophrast de Plant. V, 5. p. 525.) und wegen seiner Tauglichkeit zu schöner Politur vorzüglich schätzte und aus Creta verführte. Nun kommen beim Plutarch die Arbeiter in diesen Stoffen: *Holzarbeiter*, *Thon-Bildner*, *Bronzearbeiter*, *Marmorbildner*, *Färber* (diese beziehen sich auf die von der Bemahlung der Holzbilder, *Winkelm. Storia* T. 1. p. 21. auch auf die Marmorbildnerei übergetragene Anfärbung; so entdeckte man an der Frise vom Parthenon, die Choiseul Gouffier nach Paris brachte, noch die deutlichsten Spuren von Färbung, Millin *Monumens inédits* Vol. II. Livr. 1. p. 48. und die blaue Farbe an der Minerva von Velletri, S. *Fernow* in N. T. *Merkur* 1798. T. I. p. 299.) *Goldschläger und Elfenbeinbereiter* (χρυσου μαλακτηρες και ἐλεφαντος, wie auch Facius *Excerpta e Plutarch. Opp. quae ad artes spectant.* p. 9. richtig verbesserte. Die Goldschläger waren vorzüglich zu den goldenen Gewändern der Bilder und Vergoldungen der Haare u. s. w. nöthig. Man hatte es darin, nach Plinius, sehr weit gebracht. S. Buonarotti *Osservazioni sopra alcuni medaglioni* p. 370. nebst den Bemerkungen von Beckmann in den *Beiträgen zur Gesch. der Erfindungen* IV. p. 564. Die Elfenbeinbereiter heifsen eigentlich solche, die das Elfenbein erweichen und geschmeidig machen. Es ist aus der Stelle Plutarchs *an vitiositas sufficiat.* c. 4. T. III. 9. *ed. Wyttenb.* bekannt, dafs man vermöge eines Absuds von Gerste, ζυθος, S. Jablonski *Voces Aegyptt.* p. 76—79. mit *te*

Waters Anmerk. das Elfenbein erweichen und formen konnte. Man setzte wahrscheinlich die Atropa Mandragora dazu. S. Dioscorid. IV, 76. p. 274. Vergl. Heyne *super veterum ebore* Comment. II. in *Commentt. Nov. Gott.* T. I. p. 125.) *Mahler, Sticker* (für Teppiche zu den Processionen und für die Garderoben der Götterbilder) *und Reliefarbeiter.* Aber alles diefs wäre eine todte Masse geblieben, wenn nicht Pericles an dem *Phidias* einen schaffenden, ordnenden Genius gefunden hätte. „Die Aufsicht und Anordnung bei allen diesen Werken hatte Phidias, (sagt Plutarch in Pericle c. 13. T. I. p. 397. vergl. p. 399.) ohngeachtet grofse Baumeister und Künstler alles besorgten." Das erste grofse Werk war der

Parthenon oder der Tempel der ewigen Iungfrau Pallas Athene auf der Burg, Acropolis, in 10 Jahren, zwischen der 83 und 85 Olympiade, gebauet. Heyn. antiqu. Aufs. I, 200. Baumeister sind Iktinus und Callikrates. Ersterer giebt nebst den Carpion eine Schrift darüber heraus. Er wurde um 50 Fufs gegen den Tempel, den Xerxes verbrannt hatte, vergröfsert, und hatte 100 attische Fufs (102 engl. Fufs 2 Zoll nach *Stuart.* T. II. p. 3.) in der Breite, in der Länge 227 Fufs, in der Höhe gegen 69 Fufs. Die Benennung Hekatompedos kann nicht ihrer ersten Bedeutung nach eine Fläche von 100 Fufs im Quadrat bezeichnen (nach Il. XXIII, 164. mit den Schol.) wie es doch das Etym. M. s. v. verstanden haben will. Besser erklärt es Harpocration s. v. er sei *wegen der Symmetrie* so genannt worden. Die Symmetrie bestimmt sich nach der Breite. Vergl. Hesychius T. 1. c. 1126. *Stuart.* T. II. p. 8. und *Facius* zu

Plutarchs Excerpten p. 204. Nach den Collektaneen des Meursius in Cecropia c. 14. p. 30. ff. ist Stuart *Antiquities of Athens* T. II. ch. 1. das Beste, was wir hierüber besitzen. Le Roy war zu eilfertig und ist oft unzuverlässig. Es war ein Hypäthros dorischer Ordnung, Peripteros Amphiprostylos, 8 canelirte dorische Säulen am Pronaos und Opisthodomos, auf jeder Seite 17 Säulen. Er stand auf 3 Stufen. Innerhalb des Porticus waren noch 2 Stufen. Erhaben in dorischer Simplicität! Zwei Giebel, in deren Tympanis zu Zeiten des Pausanias vorn die Geburt, hinten der Streit der Minerva mit dem Neptun en Relief abgebildet war. Zwischen den 92 Metopen, wenigstens auf der Südseite des Tempels, die Centauromachie. An der Friese um die Cella herum der Prachtaufzug an den Panathenäen. Beiderlei Bildwerke, die wir noch aus köstlichen Ueberresten kennen, athmen den Geist des grofsen Phidias und sind, so wie alle Ideen dieses Meisters, stehende Musterformen geworden. Zu welchen gymnastischen Kampfstellungen und Symplegmen bot der Kampf der Heroen (durch den Theseus wurde die Vorstellung national) mit den Rofsmenschen nicht den erwünschten Stoff dar? Von den sehr verstümmelten Ueberresten gab Stuart *Antiquities of Athens* T. II. chapt. I. pl. X. XI. XII. schon die Gruppen, die noch am deutlichsten zu sehn waren. Auf spätern Reliefs der Sarkophagen, wie z. B. im *Mus. Pio-Clement.* T. V. pl. XI. XII. und auf Vasengemälden z. B. in *Tischbein's Engravings* T. I. n. 11. erkennt man bald Copieen dieser Metopen-reliefs. S. Böttiger *Vasengemälde* P. III. p. 86. — Durch die Darstellung der Pro-

cessionen auf der Friese des Tempels selbst, wovon *Stuart* pl. XXX. einen trefflichen Ueberblick gegeben hat, mufste der Nationalstolz der Athener um so mehr geschmeichelt werden, als auf denselben Friesen auch die Götter im Mittelpunkte unter dem Gottgeliebten Volke sitzend abgebildet waren, Neptun, Ceres, Juno u. s. w. S. pl. XXII. XXIII. Man kann nach den noch vorhandenen Ueberresten die Procession in die 4 Hauptpartieen der reitenden Jünglinge (von unsäglicher Schönheit, Bewegung und Mannigfaltigkeit, S. pl. XIII—XVII. XXVIII. XXIX.) der fahrenden Götterwagen, pl. XVIII—XX. der paarweise gehenden Bürgerinnen, der *zwei* Canephoren, der Skaphephoren, Amphoraphoren, und Candelaberträgerinnen nebst einigen Epheben und Gymnasiarchen pl. XXI. XXII. XXIV. XXVI. und der geschmückten Opferstiere, die jede athenische Coloniestadt zum Feste schickte, pl. XXI. XXVII. eintheilen. (Man thut wohl, hierbei die gelehrten Collektaneen des *Meursius* in seinen *Panathenäen* (Lugd. Bat. 1619.) nachzulesen, die *Barthelemy* in seinen *Voyage d. jeune Anacharsis* T. III. p. 103—108. zu einem glänzenden, aber nicht immer richtigen Tableau verarbeitet hat).

Die Zerstörungsgeschichte dieses herrlichen Denkmals vom Jahre 1676. wo *Spon* und *Wehler* ihn noch in grofser Herrlichkeit sahen, (S. *Voyage* T. II. p. 173. ff.) bis auf die neuesten Zeiten giebt Millin *Monumens inédits* Vol. II. Livr. I. p. 43. Nicht Morosini (der doch auch Metopen davon entführte, S. Caylus *Recueil.* T. V. p. 178.) sondern Königsmark liefs im Jahre 1687. den schönsten Theil desselben durch Bomben in

die Luft fliegen. S. Fanelli *Atene Attica* III. n. 660. 61. p. 308. f. Stuart und le Roy. Der Franzos eilte dem Britten zuvor, aber das Werk des Britten verdunkelte durch Schönheit und Gewissenhaftigkeit den nicht immer genauen Nebenbuhler. Noch sind Stuart's *Antiquities of Athens* Vol. I. II. (der dritte von Revett ist gelehrter, steht aber der stuartischen Arbeit weit nach) durch kein anderes Werk auch nur von fern erreicht worden. *Delettre* in seiner *Galerie Antique* hat das Originalwerk durch seine verfehlten Contoure nur noch begehrungswürdiger gemacht. Von *Millin* haben wir eine möglichst volständige Restauration und Sammlung aller zum Parthenon gehörigen Denkmäler, von Dubois gestochen, zu erwarten. Zur Grundlage dienen die bei der kaiserl. Bibliothek in Paris befindlichen (freilich sehr flamändisirten) Zeichnungen, die 1670 der franz. Gesandte an die hohe Pforte Ollier de Nointel von dem noch ganzen Tempel machen liefs, wovon Montfaucon Antiquité Expliquée T. III. pl. 1. eine Probe bekannt machte. Berühmter ist die von Choiseul Gouffier dort erworbene, jetzt im *Musée Napoleon* befindliche Friese von 6 Jungfrauen und 2 ordnenden Magistratspersonen (S. Pollux VIII, 93.) der Procession, auch in seiner Verstümmelung noch ein herrliches Muster fürs Studium der Draperie. *Millin* hat es an ang. Ort zuerst edirt und erläutert. Möchten die von *Robert* Worsley dort erbeuteten Bruchstücke, die *Visconti* in einer *Archaeologia Worsleyana* herauszugeben versprach zum *Pio - Clement.* T. V. p. 55. durch Worsley's jüngsterfolgten Tod nicht auf immer in England vergraben bleiben, wie Lord

Elgin's Kunstplünderung, die selbst die letzten Reste nicht schonte, in den Untiefen von Cerigo scheiterten und durch keine Taucher von den griechischen Inseln gerettet werden konnten. Ein Werk vom königl. Landmesser Dalton mit 79 Kupfertafeln schon im Jahre 1749, gezeichnet, aber erst 1791. in Fol. in London erschienen, ist nichts als ein theures Bilderbuch.

Die Propyläen wurden nach der Vollendung des Parthenon in 5 Jahren, Olymp. 85, 4—86. 4, wo der peloponesische Krieg ausbrach, vom Mnesicles gebauet und kosteten 2012 Talente = 400535 Pf. nach Arbuthnoth oder gar 10,864.800 Liv. nach Barthelemy. Vergl. Heyn. *Antiq. Aufs.* I, 198. Die Hauptstelle ist das Fragment des Philochorus beim Harpocratian s. v. Es war die herrlichste Freitreppe und Vorhalle, die je die Baukunst hervorgebracht hat, der einzige Zugang zu dem ringsum fast senkrecht abschüssigen oder ummauerten Burgfelsen, wovon die Schlüssel sich alle Nächte bei dem täglich wechselnden Epistatos befanden. Die Burg hatte zwei Haupttempel der Minerva, den ältern der Pallas Polias nebst der Capelle des Erechtheus und dem Pandrosium dem Hinaufkommenden zur Linken, und den Parthenon zur Rechten, so dafs wer in diesen Burghof ein trat, den Prodomos des Parthenons nebst seiner ganzen rechten Seite, also mit einem Blick die erhabenste Säulenstellung von 24 dorischen Säulen seitwärts erblickte. Zu diesem ganzen Heiligthum (ἱερὸν nennt es in der treffenden Stelle, wo dann beide Tempel wieder besonders aufgezählet werden Strabo IX. p. 606. C.) Zu beiden führten die Propyläen, wozu die erste Idee aus Aegypten kam. Man

denke an die, von Amasis erbaueten, *bewundernswürdigen Vorhallen* zu Sais. Herodot. II, 174. Die Stammutter der cecropischen Athene, die ägyptische Neith, hatte auch hier ihr Spiel. Man hellenisirte hierbei nur die Flügel (πτερα) der ägyptischen Tempel, Strabo XVII. p. 1159. Die Haupt-treppe lief zwischen 2 hochaufgemauerten Postamenten, auf welchen unbekannte Ritterstatuen standen. Den freien Vorplatz schloſs rechts eine Capelle der unbeflügelten Siegesgöttin (aus einem uralten orientalischen Bild der Vorsehung, Buonarotti *Osserv. sopra alcuni medaglion.* p. 66—68. eine Dienerin des Zeus und der Pallas, endlich Pallas selbst). Der Sieg *ohne Flügel* (*Victoria permanens*) ist also Thürhüter. Links (wo jetzt der Eingang eingebrochen ist, da der alte Aufgang von den Türken vermauert und mit zwei Batterieen maskirt wurde. S. Stuart *Athenian Antiquities* P. II. *chapt.* V. p. 37. ff. nach Revett's, Parr's und Chandler's Zeichnungen und Bemerkungen im Jahre 1764; denn Stuart wurde bei seiner Anwesenheit im Jahre 1751 durch die Unruhen bei der Ermordung des Kislar Aga an allen eigenen Beobachtungen und Messungen gestört) eine Gemäldegalerie des Polygnotus (die oft von diesen Meistern wiederholten Vorstellungen aus der Zerstörung Troias und den Νοστοι, Pausan. I, 22. p. 81.) So wurde die Malerei hier an den Thoren dienstbar! Nun kam man an einen herrlichen Fronton-portal mit einem Giebeldach von weiſsem Marmor. Sechs geriefelte dorische Säulen bildeten hier eine Galerie, die durch 2 Reihen ionischer Säulen durchschnitten wurde. Von hier trat man auf 3 Stufen emporsteigend in einen Por-

ticus wieder von 6 dorischen Säulen, durch 5 Thore oder Eingänge und von da in den eigentlichen Tempelhof voll Bildwerke und Weihgeschenke aller Art, worüber Polemon ein eigenes Werk in 4 Büchern geschrieben hatte, Strabo IX. p. 607. A. mit *Casaub.* Anmerkung. Man sehe die Restauration der Propyläen bei Le Roy P. I. pl. XXVI. und noch besser in Stuart P. II. chapt. V. pl. III. IV.

Wenn wird eine der neuern Bauakademien die Restauration des Parthenon und der Propyläen in allen ihren muthmafslichen Herrlichkeiten nach den vorhandenen Angaben zu einer Preifsfrage machen, bei welcher alle Baumeister Europas sich in die Schranken stellen könnten? Dann würde sichs deutlich offenbaren, wie sehr die Büste des Pericles (z B. in *Townley's* Sammlung in Stuart T. II. p. 42.) den Blumenkranz verdient, den ihr Wieland in seinem Aristipp (Th. I. S. 289.) von der schönen Lais nach einem Spaziergang auf diese Burg durch diese Propyläen aufsätzen läfst. Die Propyläen sind die ursprüngliche Musterform aller neuern Baukunst für Wohngebäude (!) mit zwei vorstehenden Flügeln geworden. Die geistreichste Nachahmung ist der Aufgang und die ganze Anlage des Campidoglio nach Michel Angelos Angabe von Porta ausgeführt. (S. *Volkmann* II. 474. ff.) Auf Friedrich Wilhelm II. Geheifs hat auch Berlin durch das nach diesem Vorbild aufgeschmückte brandenburger Thor seine Propyläen erhalten, von Langhans erbauet, von Schadow und Bettkober mit Bildwerken geziert, von Berger in Kupfer gestochen. Nur ist hier freilich von keiner Treppe die Rede, und

die Seitenflügel zur Stadt zugekehrt sind ohne Bedeutung und Proportion. Das Alte und Neue scherzhaft neben einandergestellt in Benkowitz *Torso* Th. I. S. 76—78. Wie manche Bemerkung in den *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*, (Leipzig 1788.) wäre vielleicht auch hierbei zu beherzigen gewesen!

XIX. Vorlesung.

Die Ideale des Phidias. Was die epische Poesie für die bildende Kunst überhaupt wurde, *ein Codex der Göttergestalten*, (Herder *Ideen* z. Gesch. d. Mensch. III, 158), wurde im Zeitalter des Phidias die dramatische Dichtkunst insbesondere für die Idealschöpfung im Reiche der Plastik. Aeschylus, Sophocles, Euripides brachten in ihren *diis ex machina* lebendige Göttergestalten vors Auge der Athener. Der Tragoediendichter, der zugleich Tonsetzer, Balletmeister und Decorateur seyn mufste, erfand auch die Masken für seine Götter- und Heroengestalten. S. die Abhandlung: *quid sit docere fabulam*, (Weimar 1795.) p. 14. Man denke nur an die Minerva, wie sie in Aeschylus Eumeniden, in Sophocles Ajax, in Euripides Ion, erscheint, an den Cothurn und die ganze colossale Peripherie der tragischen Maskirung. Sophocles brachte in seiner Satyrhandlung *dem Urtheil des Paris* (Κρισις Fragm. Sophoclis p. 624. ed. Brunkii) schon die drei Göttinnen in ihrer ganzen Charakteristik aufs Theater. Gewifs fand auch hier eine häufige Wechselwirkung der Bühne auf die bildende Kunst und wieder umgekehrt statt. Was Aeschy-

lus von seinem Schmaufs am homerischen Gastmal zu sagen pflegte, Aelian. V. H. XIII, 22. läfst sich auch auf die Künstler anwenden, die sich beim Anschauen erhabener Trauerspiele zu grofsen Erfindungen begeisterten.

Phidias schuf zwei Hauptideale.

I.) Minerva des Phidias. *Algemeine Bemerkung über weibliche Ideale.* Es gab bei den Griechen vier weibliche Gestalten, die zu Idealen erhoben werden konnten.

a) *Die Jungfrau.* Hierbei mufs der Unterschied der zwei griechischen Hauptstämme, des dorisch-peloponnesischen, und des ionisch-attischen in voraus genau bemerkt werden. Bei allen Völkerschaften des dorischen Stammes genossen die Mädchen gröfserer Freiheit bei Tänzen, Festen, im Kriegs- und Jagdspiel, und waren leichter bekleidet, hoch aufgeschürzt und oft zweimal gegürtet. Diefs hiefs man *dorisiren* (δωριαζειν). Die Ionerinnen und Athenerinnen trugen langherabfliefsende faltenreichere Gewänder, wobei höchstens nur die Arme entblöfst wurden, und die Jungfrauen wurden bis auf gewisse wenige Feste fast immer in ihren Thalamis verschlossen (κατακλειςοι). Diefs nennte man ionisiren (ἰωνιζειν). Man sehe die Hauptstelle beim Herodot V, 87. 88. und das dort von Wesseling angeführte, und von Visconti zum *Pio-Clement.* T. I. p. 60. treffend angewandte sylburgische Scholion. Das übrige bei Fischer zum Anacreon p. 404. ed. ult. und in der *Abhandlung über den Raub der Cassandra* p. 61. *not.* 60. Hieraus entwickelt sich nun ein doppeltes Jungfrauenideal für die griechische Kunst. Die Repraesentantin aller do-

rischen Jungfrauen ist die dorisch-cretensische Jägerin *Diana* im leicht-geschürzten Gewande. Ihr Ideal wurde erst später von Scopas und Praxiteles, *den Marmorbildnern*, vollendet. Zu derselben Classe gehören die Amazonen und Nymphen, eigentlich dorische Jägerinnen und Tänzerinnen. — Die attisch-ionische Jungfrau erhält ihre vollendete Kunstbildung in den athenischen Canephoren (als Caryatiden von unvergleichlicher Schönheit am Pandrosium der Burg von Athen, in Stuart's *Antiquities*. Vol. II. Chapt. II. pl. XVI. XIX. in der dresdner Galerie eine höchst zierliche Antike der Art, *Marbres de Dresde* n. 86. in *Lipsius Beschreibung* p. 358. vergl. mit der Cerespriesterin im Museo Pio-Clement. T. III. n. XX.) und in mehrern der schönsten Musenstatuen. — Eine Zwitterform aus beiden machen später die Tänzerinnen und Bacchantinnen.

b) *Die Matrone.* Hierzu erfindet Polyclet das höchste Ideal in der argivischen Juno. Diefs geht herab bis auf die römischen Kaiserinnen. Mit mütterlicher Vollbrüstigkeit das Ideal der Ceres. (Von Praxiteles Plin. XXXVI. s. 4, 5.) Die Cybele-statue späterer Zeit, die Fortuna, Nemesis, Pudicitia, Pietas (von allen sind Hauptbilder im Museo Pio-Clementino) geben diese Idealform. Hieher gehören die schönen herculanischen Figuren in der dresdner Galerie, und die als Vestalinnen benannten griechischen Frauenfiguren.

c) *Die Hetäre.* Die Phrynen, Cratinen und Campaspen begeistern den Praxiteles und Apelles, und Venus, die cnidische Badende von Praxiteles, die coische Anadyomene von Apelles

enthüllen verschämter, als jene menschlichen Urbilder, ihre Reize. Welch eine Abstufung von diesen bis zur Attituden-macherin, der Callipyges und der Vulgivaga mit dem schauderhaften Fuſs-schemmel!

d) *Die Männin* (Virago). Ideal der Pallas Minerva, die Krieg- und Kunstübende ewige Jungfrau. Sie hat keine Mutter und ist selbst nie Mutter, der verkörperte Schreckgedanke ihres Vaters in der frühern, die Schutzgöttin jungfräulicher Zucht und athenischer Humanität in der spätern Zeit.

Die drei Pallas-statuen des Phidias. Phidias versuchte sich dreimal in der Idealschöpfung der Göttin von Athen, und alle drei Bilder befanden sich zu Pausanias Zeiten noch auf der Burg der algepriesenen Minervenstadt.

Zuerst goſs er in Bronze aus den Zehnten der marathonischen Beute (*e manubiis*) die noch ihre Bestimmung erwarteten, die colossale Bildsäule der Pallas für den Tempel der Polias. Von ihr spricht Pausanias I, 27. p. 106. und Demosthenes, der sie die *groſse Statue* nennt, *de falsa legat.* p. 428, 15. Ihren Helmbusch und die Spitze ihrer Lanze erblickten die Seeleute schon, wenn sie um Sunium herum schifften. S. *de* Pauw *Recherches sur les Grecs* T. I. p. 109. (die Sache hat nichts Unglaubliches, vergl. Heyne *in der Epistel* zu *v. Engels* Preiſsschrift *de expeditione Traiani ad Danubium* p. 35. f. Sie war, wie es einem Bilde aus der marathonischen Siegesbeute ziemte, als schirmende *Vorstreiterin* (daher ihre Benennung Προμαχος) gedacht. So erschien sie auch noch im Jahr p. Chr. n. 395. dem

Alarich. S. Zosimus V, 6, p. 407. ed. *Reitem.* Nach Parrhasius Zeichnungen hatte Mys die Centauromachie auf ihrem Schilde in Relief gearbeitet. Neben dieser Statue stand auf der Basis die uralte Burgbewohnerin, die Nachteule. (S. Hesych. s. v. γλαυξ εν πολει.)

Zweitens, die berühmteste aus Elfenbein und Gold, die Statue des Parthenon (die Πολιουχος oder Πολιας vorzugsweise genannt), welche das Volk nicht aus Marmor gearbeitet haben wollte. Sie hiefs auch schlechtweg die *Jungfrau*, Παρθενος. Zu *ihr* führten die Panathenäen!

Drittens noch einmal in Bronze, *kleiner*, in höchstvollendeter Schönheit, wobei Phidias, im edelsten Wettkampf mit sich selbst, alle seine frühern Werke zu übertreffen suchte, und daher auch diesem Bilde allein seinen Namen zusetzte. Sie hiefs daher auch *die Schöne* (Καλλιμορφος, *tam eximiae pulchritudinis, ut a forma cognomen aeceperit* Plin. XXXIV, 19. 1.). Pausanias nennt sie die Schauenswürdigste unter allen. Die Lemnier zahlten dem Künstler und schenkten sie auf die Burg. Pausan. I, 26. p. 106. Daher hiefs sie auch die *Lemnierin.* Wir wissen noch aus Lucian de Imagg. c. 6. T. II. p. 464. dafs man an ihr den herrlichen Contour des Antlitzes, die Zartheit der Wangen und das Ebenmaafs der Nase bewunderte. Vergl. ebendaselbst c. 4. p. 462. — Welche von diesen drei Statuen die Schlüsselbewahrerin (Κλειδουχος nach Plinius) genannt worden sei, läfst sich kaum bestimmen. Heyne *de auctoribus formarum* p. XXVIII. in den *Commentatt. Gotting.* T. VIII. nimmt sogar 4 Minervenbilder vom Phidias auf der Burg an. Aus dem Pausanias

wissen wir, dafs noch mehrere griechische Tempel aufser Athen Elfenbeinbilder der Minerva von Phidias besafsen. S. *Jun. Catalog.* p. 161. Heyne *antiqu. Aufs.* II, 166. Aber die preifswürdigste blieb die zweite, die

Jungfrau aus Gold und Elfenbein (χρυσελεφαντινη) für den Parthenon (ἡ παρθενος Pausan. V, 11. p. 49. X, 34. p. 283. das alte Wort παρθην kam mit der Neith aus dem Orient. Alle griechische Ableitungen im Etym. M. p. 654, 4. sind lächerlich). Sie maafs *mit der Basis* 26 Cubitos (= 39 pariser Fufs, *Caylus* T. XXV. *Mem. de l'Acad. d. Inscriptt.* p. 319.) Man ging von den ältern Marmorbildern aus, wo die Extremitäten, Kopf, Hände, Füfse von weifsem Marmor, der Rumpf von vergoldetem Holz oder Bronze und mit wirklichen gestickten Gewändern aus der Tempelgarderobe bekleidet war (ἀνδριαντες ἀκρολιθοι). Diefs änderte Phidias *zuerst* mit grofsem Kunstsinn dahin ab, dafs er statt Marmor das glänzendere und zartere Elfenbein nahm, und statt des wirklichen Gewandes ein aus dem köstlichsten aller Metalle getriebenes oder gegossenes Kleid so kunstreich anlegte, dafs es auch an- und ausgezogen, ganz abgenommen und dem jedesmaligen Tempelschatzmeister zugewogen werden konnte. Es wog 44 Talente, in den runden Zahlen oft 40, (Thucyd. II, 15.) oder 50. S. *Wesseling.* zum Diodor XII, 40. p. 504, 25. Das Fragment aus des Philochorus Atthis beim Scholiasten des Aristoph. Av. 604. entscheidet. S. Heyne *antiqu. Aufs.* I, 129. Der freche Lachares unter dem Demetrius Poliorcetes zog es der Göttin *auf immer* aus. Plut. de Is. et Osir. c. 71. Pausan. I, 25. — Es lassen

sich über die kunstreiche Zusammenfügung dieses Gewandes und wie das Matte und Polirte daran behandelt gewesen, vielerlei Fragen aufwerfen. Man müfste einem Benvenuto Cellini darüber sprechen hören. Am Ende würde es doch einen Artikel in Pancirolli rebus deperditis abgeben. Die ganze Bildsäule charakterisirt ein späterer Sophist, Maximus Tyrius Dissert. XIV. T. I. p. 260. *Reisk.* so: *Sie hatte feurige Augen* (γλαυκωπις nach der wahren Bedeutung, S. zur Ilias XX. 172. und die Schol. zu Apoll. Rhod. I, 1281.) Aber wie liefs sich diefs im Bilde ausdrücken? Man hatte auch in den Zeiten des bessern Geschmacks bei Statuen aus Bronze die Gewohnheit beibehalten, ihnen eingesetzte Augen aus Schmelz oder Steinen zu geben, und es gab eigene Künstler, die sich ausschliefslich mit solchen eingesetzten Augen beschäftigten, *fabri oculariarii* werden sie auf alten Inschriften genannt, woraus man, lächerlich genug, das Alterthum der Brillen hat beweisen wollen. S. *Storia delle Arti* T. II. p. 27. und 41. ed. *Fea.* Phidias behielt diese Gewohnheit auch bei seinen Elfenbein-colossen bei. Er setzte Marmor (λιθον) statt des Augapfels ein, wie wir aus der höchstmerkwürdigen Stelle in Platos Hippias major T. XI. p. 24. *Bip.* wissen. *De Pauw* denkt dabei an blasse Smaragden. S. *Recherches sur les Grecs* T. I. p. 114. In colossalen Bildern mufste diese sonst anstöfsige Sitte allerdings gute Wirkung thun, da alles dabei auf die Ferne berechnet war, und so ists auch beim farnesischen Hercules. S. Visconti zum *Pio-Clement.* T. I. p. 85. vergl. T. VI. p. 5. Aber *dabei* blieb es wahrscheinlich noch

nicht stehen. Er half auch noch durch Mahlerei nach, worauf man die etwas dunkle Stelle beim Plato de Republ. IV. p. 328. Tom. VI. Bip. beziehen kann, woraus erhellet, dafs man die Augen in den Statuen (ἀνδριαντας γραφοντες) schwarz anmahlte. So beantworten sich die Spötterien eines *Falconet* von selbst in seinen Bemerkungen: *sur deux Ouvrages de Phidias*, in den *Oeuvres* T. V. p. 96. *Sie trug den Schuppenpanzer*, die Aegis, *umgürtet*. Einige Schlangen, die als Troddeln herabhiengen, bildeten den Gurt; in der Mitte safs ein elfenbeinerner, jetzt noch breitgequetschter Medusenkopf, das Abkunftzeichen der Afrikanerin Tritonia und, in der Anerinnerung an die barbarische Sitte den Besiegten zu *scalpiren*, ein Schreckensfantom, Γοργονειον, Μορμολυκειον,) *behelmt* (oben auf dem Helm einen Sphinx, zu beiden Seiten Greife) *den Speer in die Höhe haltend, den Schild herabhaltend*. (Man mufs nehmlich lesen: δορυ ἀνεχουσαν, ἀσπιδα κατεχουσαν, wie jeder finden wird, der sich die Statue denkt; in der griechischen Urschrift steht zweimal blofs ἐχουσαν.) — Phidias ging bei allen seinen colossalen Schöpfungen von dem Grundsatz aus, dafs was aus gehöriger Ferne gesehen, durch gewaltige Masse und erhabene Umrisse imponire, dennoch auch bei der sorgfältigeren Beschauung in fortschreitender Annäherung (denn jedes Relief hatte verschiedene Dimensionen und Augenpunkte) durch das kunstreichste Detail interessiren und zu immer neuer Bewunderung fortreifsen müsse. Plinius sagt: *aequalis magnificentia illi et in paruis*. Er setzte ja seinen Stolz darin, auch eine Cicade und Biene in Erz in höchster Volkommenheit zu bil-

den. S. Juliani Epist. VIII. p. 377. A. *ed. Spanh.* Daher nun die ganze Welt voll Kunst, die sich wieder in jedem einzelnen Theil der Statue, wo nur Reliefs und Bildnereien in Relief angebracht werden konnten, zeigten. Die Spitze des Speers ging aus einer Sphinx hervor (*sub ipsa cuspide Sphinx aerea*, wo Meursius Verbesserung in der *Cecropia* c. 15. p. 35. *supra ipsam cassidem* ganz unnöthig ist. Anders verbessert *Heyne* Commentat. I. de ebore in *Nov. Com. Gött.* T. I. p 110.) Der anlehnende Schild hatte inwendig den Gigantenkampf (also war an diesem Bilde kein gestickter Streifen am Peplus, wohin sonst diefs Sujet gehört hatte. Der blieb für die Stickerei am Panathenäenfest.) — auswendig den Amazonenstreit, ein attisches Nationalthema. Hier hatte er auch nach Plutarch. in Pericle c. 31. T. I. p. 420. seine eigene Person, als einen Steinwerfenden Glatzkopf, und Pericles, schöngestaltet, in der Stellung eines mit dem Spiese zielenden und das Gesicht zum Theil durch den Spies deckenden abgebildet, welche Profanation der Heiligenbilder ihn am Ende in den Kerker gebracht haben soll, wo er auch starb. S. Heyne *antiqu. Aufsätze* I, 192. ff. Selbst die 4 Finger hohen Solen an den *Tyrrhenischen* Schuhen der Göttin (*Pollux* VII, 86.) hatten für die ganz nahe tretenden Beschauer einen Lapithen- und Centaurenkampf, jenes sprechende und daher so oft wiederkehrende Symbol des rohen thessalischen Kriegsfrevels, den die hellenische, durch Minervens Kunst überlegene Heroengewalt bändigt. Was auf den Metopen aufsen am Parthenon in erhabener Pracht grofs durchgeführt war, wurde hier gleichsam in Mi-

gnatur noch einmal wiederholt. Vergl. *Vasenerklärungen* St. III. S. 137. Selbst die Basis, woran Phidias allein mehrere Monate arbeitete (Themist. Orat. VIII. p. 186. ed. Paris.) hatte noch ein höchstwundersames Relief, die Geburt der Pandora und ihre Ausstattung durch 20 Götter. (Heyne *antiqu. Aufs.* I, 230. streicht *nascentes* im Text des Plinius ganz weg. *Falconet Traduction de Pline* T. II. p. 56. möchte lieber die ganzen Worte: *ibi dii sunt XX numero nascentes* als eingeschoben erklären. Man dürfte ja nur lesen; *adsunt nascenti.*) Auf der rechten Hand stand *zur Göttin gekehrt* und ihr, die selbst die wahre Nike ist, die Siegerbinde bietend, die rasch vorschreitende Victoria, 4 Cubitos hoch, gleichfals von Elfenbein mit goldenem Gewand. Man bewunderte noch nach Jahrhunderten die feste Stellung dieser Statue auf der Statue. Arrian. Dissert. Epictet. II, 8. 20. ed. Schweigh. Vergl. Völkel *über die Statue des Jupiters* p. 153. 154. Der Drache des Erichthonius hob sich beim Schilde empor, vielleicht mit Hinsicht auf die Anecdoten, die Herodot VIII, 41. erzählt.

Diese Minerva offenbart sich auch uns noch in ihrer Herrlichkeit. Von keiner andern Göttin haben sich so bedeutende und charakteristische Bildwerke in solcher Menge erhalten, selbst nicht von der Venus. Fragt man nun, in welchen noch vorhandenen Denkmälern wurde uns das phidiassische Ideal am reinsten erhalten, so muſs man die dreifache Bildung in den 3 Hauptbildern dieses Künstlers auf der Burg sorgfältig unterschieden. — In allen den Bildsäulen, wo der grandiose schiefhängende Wurf des Brustharnisches,

wie auf der schönen Dresdner vom hohen Stil, in Beckers *Augusteum* n. XIV. XV, in der grofsen Casseler u. s. w. ist der vorwärts gerichtete Blick *der Schirmenden*, der Promachos, sichtbar, wie in der vorzüglichsten Minerven-statue in der Villa Albani in Winkelmanns *Storia* T. I. tav. XIII. Von der berühmtesten in Parthenon finden sich ächte Abbildungen auf Münzen in Heym's Thesaurus Britannicus, und ein schöner Profilkopf auf diesen Münzen auch in Mionet's Münzpasten n. 606. In den Gesichtszügen bemerkt man das in sich gekehrte Auge, welches die stille Jungfäulichkeit so bedeutend ausspricht. Die zwei schönsten noch vorhandenen Statuen der Minerva, die Giustinianische (S. die feinempfundene Schilderung von *Meyer* in den *Horen* 1795. St. II. S. 42.) und die von Velletri, aus parischen Marmor, 9 Fufs 9 Zoll hoch, in der Rechten die Victoria, in der Linken den Speer, fafst ganz unversehrt, (S. Millin *Monumens inédits*. P. II. *Livr.* 3. pl. XXIII. wo auch die merkwürdigen Schicksale dieser Vielbegehrten erzählt werden, und *Musée Napoleon* T. I. pl. 8. vergl. Fernow im N. T. Merkur 1798. Th. I. p. 299.) scheinen zunächst nach diesem Ideal gebildet zu seyn. Vorzüglich spricht bei der von Velletri die Partie um Mund (*torva genis*) jenen strengen Ernst der jungfräulichen Göttin aus, die, wie Callimachos singt, nie in Spiegel sah, und zu hoch für jede Vertraulichkeit und Liebe, alle Begierde und allen Leichtsinn in der Brust des Beschauers erstickt. Der Peplus mit den grandiosen Falten hat dieselbe Verzierung an der Einfassung, wie die Reliefs

an der Friese des Parthenon. S. *Petit-Radel* zum *Musée Napoleon* Vol. I. p. 25. — Einen Idealkopf des Kallimorphos möchte man in dem berühmten Rondaninischen Intaglio auf einem Jaspis finden, mit dem Namen des Steinschneiders Aspasius, jetzt im kaiserl. Cabinett in Wien, bei Eckhel *Choix de pierres gravées* n. XVIII. (doch ist hier manches verschönert. Man vergleiche denselben Stein in Bracci *Memorie* T. I. p. 141. und Goris Dactyliotheca Zanettiana n. 36.)

Algemeine Bemerkung. Es liefsen sich durch eine Reihe von Minervenbildern, die noch vorhanden sind, alle Abstufungen der Kunst vom alten zum hohen und vom hohen zum gefälligen Stil um so sicherer veranschaulichen, als man bei dieser Göttin wenigstens keine *weiblichen* Portraitstatuen zu finden besorgen darf. Eine solche Galerie, wäre sie auch nur in scharfen Abgüssen, würde höchst lehrreich und bildend für den Tact der Anschauung seyn. Es würde sich dabei zeigen, dafs die ältesten Bilder alle durch das Rasche der Bewegung, oder das Drohende der Stellung den Begriff zerstörender Kraft ausdrückten. Die besten Originale dazu auf ältern Vasengemälden. Hierbei kommt der Aegis-wurf immer in Anschlag. Spätere Nachahmung im *Museo Pio-Clementino* T. II. tav. 22. So wird sie endlich die Bellona der Römer. S. *Visconti* zu T. II. p. 49. Alle spätern Bilder sind ohne Ausnahme ruhiger und milder. Durch Phidias und das Zeitalter des Phidias wurde die Bellatrix virgo, der verkörperte Kriegsgedanke des Vaters Zevs aus seinem Haupte, immer mehr Pacifera, Hy-

giea, Vorsteherin der Friedenskünste und der Humanität im griechischen Sinn, die dort nie ohne Mannheit gedacht werden konnte. Je geschmückter der Helm, desto sanfter die Gesichtszüge unter dem Helm, z. B. in der Pacifera, Mus. Pio-Clem. T. I. tav. 9. und in der Hygiea auf dem barberinischen Candelaber T. IV. tav. 6. Der Helm machte schon nach dem Urtheil des Paris ihre bestechende Toilette aus. S. Lucian. Dearum Iudicium c. 5. vergl. D. D. VIII. T. I. p. 226. Man muſs daher bei der Beurtheilung eines Minervenbildes vor allen auf den Helm Rücksicht nehmen. Bei den Römern ging sie sitzend in eine Dea Roma über. S. Buonarotti *Osservazioni sopr. alc. M.* p. 106. Wenn Winkelmanns feine Bemerkung in den *Trattato preliminare* p. LIV. gegründet ist, daſs die wahren Minervenköpfe bescheidener und jungfräulicher in sich blicken, die Köpfe der Roma freier unter dem Helm hervorschauen: so dürfte wohl auch die bewunderte einst im Mausoleum des Kaisers Adrian gefundene Büste, (*Museo Pio-Clement.* T. VI. tav. II, 2. *Musée Napoleon* T. I. pl. 13.) nur einer Dea Roma zugehören. Die Amazonen- und Achilles-köpfe schweben oft zwischen diesen beiden Vorstellungen mitten inne.

Das zweite Hauptideal von Phidias Schöpfung (ob früher oder später als die Jungfrau im Parthenon vollendet, ist nicht ganz klar. S. Heyne *Antiqu. Aufs.* I, 201. gegen *Corsini Fast. Att.* T. III. p. 219. f. der ihn in der 86 Olympiade damit anfangen läſst, und *Dodwell*) war der

Olympische Jupiter. Der Tempel, worin dieses Wunder der alten Welt stand, scheint

viel Aehnlichkeit mit dem Parthenon gehabt zu haben und war von Libo, einem gebornen Eleer. Seine Höhe betrug wahrscheinlich bis an den Kranz des Daches 64 griechische Fuſs, = 65 pariser königl. Fuſs, die Breite 95, = 89, die Tiefe 230, = 217. Er war in der einfach-hohen dorischen Ordnung mit doppelter Façade, Prodomus und Opisthodomus (wo die Tempelgeräthschaften und Schätze lagen) und mit einem herum laufenden Porticus. Den Hinter- und Vorder-tempel trennte eine queerdurchlaufende Wand. Der vordere Theil war in 3 Theile oder Schiffe durch zwei durchlaufende Säulenstellungen getheilt, über welchen noch zwei Reihen kleinerer standen, wodurch zwei Porticos oben zum Herumgehen (ϛοαι ὑπερωοι beim Pausanias) gebildet wurden. S. *Völkel* p. 39. ff. Es war ein Hypäthros, und nur auf beiden Seiten bedeckt, nach Vitruvs Zeugniſs III, 1. wie Stuart *Antiqu.* T. I. p. 5. aus 7 Handschriften lieſst. Der Parthenon diente dabei wahrscheinlich zum Muster. S. Stuart *Antiquities of Athens* T. II. p. 7. Waş wir von diesem Tempel wissen, steht beim Pausanias V, 10. Ueber ihn und die Jupiter-statue schrieben fast zu gleicher Zeit L. Völkel *über den groſsen Tempel und die Statue des Jupiters zu Olympia*, Leipz. 1794. 236 S. in 12. und I. Ph. Siebenkees *über den Tempel und die Bildsäule des Jupiters zu Olympia, ein antiquarischer Versuch*, Nürnberg 1795. 106 S. in 8. Völkels Schrift ist mit gröſserer Belesenheit und antiquarischer Umsicht, Siebenkees Versuch mit lebendigerem Kunstgefühl und Anschauung geschrieben. Eine ergänzt die andere. — Die Bildsäule selbst war mit ihrem Throne ohnstreitig dem

grofsen Thore gegenüber an der Queerwand angebracht, so dafs sie sich dem Eintretenden gerade en face darstellte. (Nichts könnte ungereimter gedacht werden, als ihn aus Mifsverständnifs eines Ausdrucks des Pausanias an die eine lange Seite zu stellen, wie *Siebenkees* that p. 84.) Aber eben defswegen war sie mit einem Teppich verhangen, der erst weggezogen werden mufste, wenn der Gott erscheinen sollte. Den, welchen Pausanias zu seiner Zeit sah, hatte der König Antiochus hingeschenkt. Man mufs überhaupt von den Begriffen ausgehn, die jeder Grieche von der Feierlichkeit der olympischen Spiele hatte, worüber Manso in der N. *Bibliothek der sch. Wiss.* in einem besondern lesenswürdigen Aufsatz gehandelt hat. Die Maiestät des Gottes, der hier über alle Hellanodiken erhaben den Vorsitz führte, vor den Augen der Panhellenen zu verkörpern, diefs war die Aufgabe, wozu Phidias allerdings mehrere Jahre gebraucht zu haben scheint. Den Blitze schleudernden Giganten-tilger hatten schon andere Meister vor ihm gebildet, wovon sich auf geschnittenen Steinen treffliche Nachbildungen erhalten haben. S. Eckhel *Pierres gravées du Cab. Imperial* XIII. p. 32. Hier galt es einen Gott, der alle Feinde besiegt und den Blitz weggelegt hat, der nun selbst den Olympioniken oder Siegern in den feierlichsten Spielen den Siegerkranz und die Palme darreicht. Thronend in ruhiger Würde mufste dieser Gott dem anbetenden Griechenland erscheinen. Vom Begriff des Sieges und der mit dem Siege verbundenen Milde geht alles in diesem höchsten Ideal aus, den nicht mit leiblichen Augen erblickt zu haben,

jeder Grieche für ein hartes Misgeschick hielt, wie Epictet sagt bei Arrian Dissertt. Epictet. I, 6. p. 35. *Schweigh.* Ein colossales Bild, sitzend, wenigstens noch einige Fuſs höher als die stehende Minerva im Parthenon (die 60 Fuſs beim Hygin tab. 223. p. 342. cum nota *Staver.* gehören zu den Messungen, die Pausanias, ihrer Ungereimtheit wegen, lieber gar nicht anführen mag. Das Maas war schon im Alterthum so streitig, daſs viele Bücher darüber geschrieben waren. S. Strabo VIII. p. 542. C. vergl. *Völkel* p. 125. *Siebenkees* p. 100. Es blieb ein Geheimniſs der Tempelaufseher, die das Ausmessen niemanden gestatteten) war mit nacktem Oberleib gebildet; die Hüften bedeckte ein weiter Mantel, der in reichen Falten bis an die Füſse herabfloſs, die auf dem Fuſs-schemmel des Thrones ruheten. Die nackten Theile des Bildes waren von Elfenbein, die Bekleidung von *getriebenem* Golde (ὁ χρυσους σφυρηλατος Ζευς Strabo l. l.) mit einer Nachahmung von Stickerei, indem Figuren und Blumen (weiſse Lilien, κρινα) in Schmelzfarben darin eingebracht waren. Denn hierin besteht wohl eben der Farbenschmuck, in welchem Panaenus, der Mahler, seinem Bruder Phidias bei der Ausarbeitung dieser Statue nach Strabo l. l. geholfen haben soll. S. *Völkel* p. 158. f. So war wohl auch der goldene Oelkranz, der die Haare des Gottes faſste, mit Farbenschmelz nachgeahmt (μεμιμηνος Pausan. V, 11. p. 44.) — Durch diese Vertheilung des Nackten mit den Bekleideten muſste die Würde der Statue ungemein gewinnen. Die edelsten, des Ideals allein empfänglichen Theile, Kopf, Brust, Oberleib blieben unbekleidet.

Das, was Raphael in seinem Gottvater in Florenz durch die von Wolken unterstützte Stellung fast ganz verhüllt, oder was doch die Modernen mit Wolken verhüllt haben würden, die thierischern Theile der Menschengestalt, waren im alumfassenden Mantelwurf verdeckt. Und wie imponirend wurde die Masse! Auf der rechten vorwärts gekrümmten Hand stand die dem Gott zugekehrte Siegsgöttin, die, auch aus Elfenbein und Gold, eine Binde empor hielt, womit sie den Oelkranz der Götter umwinden zu wollen schien. (Man denke an die *coronas lemniscatas*). Ein moderner Künstler würde bei einem Sieg- und Preifsvertheilenden Gott die Victoria nach aufsen gestellt und dadurch allein schon *das Geschlossene* des Kunstwerks zerstört haben! In der Linken hielt der Gott das aus *allen* Metallen kunstreich (χαρίεν) zusammengelöthete vielfarbige (επηνθισμενον) Scepter. Auch diefs war offenbar symbolisch. Statt der Lanzenspitze auf dem Scepter ruhte oben der aus dem Orient früh schon zum Königsvogel gestempelte (S. Lichtenstein in Eichhorns *bibl. Bibliothek* VIII, 4. S. 614.) Adler. Der König des Himmels, (sagt Herder über die Ideale in *den Briefen zur Beförder. der Hum.* VI, 52.) ist mit seinem Stabe ein Hirte der Völker. Phidias stellte wohl nicht zuerst den Adler auf das Scepter, (S. Aristoph. *Aves* 510—15. nur mufs die Stelle recht erklärt werden,) wir haben weit ältere Reliefs und Vasen, wo dieser Adlerscepter vorkommt, z. B. *Winkelm. Monum. inédit.* n. 6. die patera Borgiana in Viscontis *Mus. Pio-Clement.* T. IV. tav. 4. Aber der Adler selbst auf der Spitze hatte die ruhende Stellung, worauf

Pindar Pyth. I, 10, anspielt. Man mufs ihn selbst da, wo er bei Königsfiguren oben fehlt, dazu denken. Z. B. bei der sitzenden Königsfigur auf der schönen Vase in der Dresdner Antikengalerie, die im *Augusteum* n. XII. abgebildet ist. — Macht, Weisheit und Güte waren im Haupte des Gottes versammelt und der zusammengesetzte Ausdruck dieser Eigenschaften vollendete jenen idealischen Eindruck, für den die Alten selbst kaum Ausdrücke finden können. (S. die Stellen bei *Hemsterhuys* zu Lucians Somn. c. 8. p. 11. und das bekannte Sinngedicht des Philippus Analect. T. II. p. 225. XLVIII.) Bei einer genauern Zergliederung der Mittel, die Phidias hier anwendete, scheint die *Macht* vorzüglich in dem Wallen des Haupthaars, dessen Bewegung den Olymp erschütterte, und in dem Höchsterhabenen des lokkigten Haarwurfs bestanden zu haben. Was ist nicht über diefs Ideal aller Löwenmähnen, (S. Winkelmann *Storia* T. I. p. 285.) oder Allongenperücken, wie sie Hogarth spöttisch nannte, empfunden und empfindelt worden, seit Winkelmann ihren Charakter so meisterhaft bestimmt und ihn sogar in den Söhnen des Jupiters wiedergefunden hat. S. Winkelmann *Storia* T. I. p. 304. f. und in den *Monumenti* im *Trattato prelim.* p. LVI. Die vom Wirbel nach allen Seiten ausgehenden und vom Kranz zusammengefafsten Haare (man sehe die Münze in Hunter's *Museum* Tab. VII, n. 4.) streben über der Stirn empor, lockig sich umbeugend, und senken sich dann wieder, wellenförmig herabfliefsend. Man hat selbst hierin die durch Milde gesänftigte Gewalt gefunden. Uebrigens war es ohnstreitig

dieser Ausdruck der Haupthaare, vorzüglich in Verbindung mit den Gewährung-winkenden Augenbrauen, der die berühmte Anekdote vom Ausspruch des Phidias veranlafste, dafs er den homerischen Zeus zum Vorbild gehabt habe, in Ilias I, 528. mit dem geistreichen Commentar des Strabo VIII. p. 343, A. B. Die majestätisch gewölbte Stirn gab den Ausdruck der *Weisheit*. Das Menschlichste im menschlichen Haupte ist die hohe Stirn. Kein Thier hat sie. Je menschlicher, desto edler gewölbt ist der Himmel der Menschengestalt, Stirn und Schädel. Es bedarf keiner Schädelumtastung von *Gall*, um hier die Organe des Witzes, des Tiefsinns, Scharfsinns, und des Inductions-vermögens zu finden. (Die runde und kleine Stirn, deutete schon Aristoteles, als dem Esel und Schweine eigen, auf Unempfindlichkeit und Ungelehrigkeit. S. *Physiognomici Graeci* p. 132. ed. *Franz*.) Das, was Lucan VIII, 680. am grofsen Pompeius *frons generosa* nennt (μετωπίας bei Alcibiades schönem Kopf, Pollux II, 42.) charakterisirte bei den wohlgebildeten Griechen vorzüglich den Verstand und Seelenadel. So wurden sie auf das Edelste im Menschenantlitz geleitet und sie drückten es im Götterideal als ein Ueberschwengliches aus. Aus diesem Oberhaupte entsprang durchs ganze Gebilde ein Rhythmus der Züge. Unter der heitern, ebnen Stirn trat die Gegend über den Augenbrauen, welche den Griechen ganz eigentlich der Gedankensitz war, in ihr bedeutenderes Licht. Die Augenhöhle wölbte sich erhabener u. s. w. Kurz, aus der Stirn entwickelte sich das ganze Ideal des griechischen Anthropomorphismus, den der ägyptisirende Hero-

dot anklagt, II, 53. und (sehr richtig) den epischen Sängern zuerst zum Verbrechen macht. S. Herder's *Kalligone* Th. III. S. 176. In dem spätern Begriff der zierlichen, weiblichen Niedlichkeit in der schmalen Stirn (*frons brevis* Mart. IV, 42. *castigata*) liegt kein Widerspruch. Denn das war blofs Toilettenkunst. S. Lucian Amores c. 40. T. II. p. 441. *Junius* de Pictura Vet. III, 9. p. 228. — *Güte* und Milde hatte in diesem Ideale ihren Sitz um den Mund. Züge des Vaters der Götter und Menschen, der nach dem Siege über die Himmels-stürmer den Blitz abgelegt hat und in ewiger Ruhe Segen spendend da *sitzt*, nahmen der Majestät alles Furchtbare und setzten der Ehrfurcht des Beschauers auch die Bewunderung hinzu. Die Art, wie Phidias durch die homerische Stelle zu diesem Ideal gesteigert wurde, beschreibt unter den Alten Cicero Orat. c. 2. unter den Neuen Wieland über die Ideale in seinen *Werken* Th. XXIV, 247. (Ausg. in 12.). Seine Seele arbeitete schon lange Tag und Nacht, indem er vom Menschen zum Halbgott, vom Halbgott zum Gott aufstieg. Da traf ihn im Vorübergehen über den Markt die Stimme des Rhapsoden, der die homerische Stelle absang und der Blitz (den die Künstlerfabel zur Bestätigung des vollendeten Bildes wirklich niederschlagen liefs, Pausan. V, 11. p. 48.) schlug in seine entzündete Phantasie. Das, was in der innern Werkstätte des Geistes vorging, soll auf keinen Fall bildlich darzustellen versucht werden. Sehr unglücklich und widersinnig war daher Füger's Idee, die Erscheinung des Jupiters wirklich in die äufsere Werkstätte zu versetzen, in einem Gemälde, welches Pichler im Jahre 1805.

in schwärzer Kunst gestochen hat. Nur in symbolischer Andeutung konnte diese Operation des geistigen Schauens der sinnlichen Beschauung preiſs gegeben werden. So gewiſs es übrigens ist, was Quintilian sagt XII, 10. 9. daſs die Religion selbst durch die Majestät dieses Werkes bei den rein-sinnlichen Griechen einen Zuwachs erhalten muſste; so ausgemacht scheint es doch auf der andern Seite, daſs nicht alle Beschauer die Abstraktion des hohen Götterideals so vorbereitet und so rein von allen Nebeneindrücken auffaſsten, wie der groſse Römer Paulus Aemilius (*Jouem velut praesentem intuens motus animo est*, Liu. XLV, 28. vergl. Polyb. XXX, 15. T. IV. p. 483. Schw. Plut. in Aemilio p. 270. B. er rief aus: ja, nur Phidias umfaſste den homerischen Jupiter!), und daſs der Nimbus von Göttlichkeit, den der Volksglaube um das Bild warf, so daſs sein Saum den ganzen Tempel füllte, und die unsägliche Pracht und Ausschmückung in den Nebenwerken dem Werke selbst bei der Menge groſse Vortheile brachte. Auch hier zeigte sich des Meisters eigenthümlichster Charakter, mit dem ausführlichsten Detail im Kleinsten, die imposanteste Erhabenheit des Colossalen zu paaren (μεγαλειόν τι καὶ ἀκριβὲς ἅμα nennt es beim Phidias Demetrius de elocut. c. 14. p. 9. ed. *Schneid.* vergl. Lanzi *Notizie* p. XXVII.) und auf verschiedene Annäherungspunkte noch immer ein Relief oder eine Verzierung in Bereitschaft zu haben. Was also von Caylus, Heyne, Völkel u. s. w. als Ueberladung angeklagt wird, war vielleicht weise Berechnung. Auch hat kein alter Schriftsteller die leiseste Spur von Tadel hierüber. Beim Throne

des Gottes, dessen Bilderfülle in den Nachrichten beim Pausanias uns eher an eine ägyptische Hieroglyphentafel erinnern könnte, hatte der Meister offenbar den Thron des amycläischen Apollo vor Augen, und führte durch das verworren scheinende Bildergewimmel eine herrliche Allegorie durch. Voll beseligender Bedeutsamkeit waren die Horen (die drei Jahrszeiten) und Grazien rechts und links über den Schultern des Gottes an der Lehne des Thrones, der schon darum kein (Sigma, Hemicyclium) halbrunder seyn konnte, wie sich *Siebenkees* S. 73 einbildet. Ihr gemessener Tanzschritt, in welchen sie gewiſs auch hier erschienen, gab selbst zu einem eigenen Ballet der Horen und Grazien Veranlassung, dessen in Xenophons Symposium c. 7. p. 205 Erwähnung geschieht, wobei Schneider nicht auf die wildern, bacchischen Tänze in Plato verweisen sollte. Wir sehen die züchtigen Reihentänze der dienenden Horen und Grazien noch auf dem untern Kreise der dreieckigen Ara in der Villa Borghese in Viscontis Mus. Pio-Clem. T. VI. tav. B. ganz in der Idee des Phidias abgebildet. Dort sind auch noch überdieſs die 3 Ilithyien oder Parcen vorgestellt (vergl. Hymn. Orph. XLII, 7.). Da diese Phidias nicht stellen konnte, so brachte er dafür an dem Fusse des Thrones die Kinderraubenden thebanischen Sphinxe, und weiter unten, den Tod der Söhne und Töchter der Niobe an, wieder eine der bedeutendsten Allegorien: Zeus hat die Verhängnisse an die Füſse seines Thrones gefesselt. Aber höchstausdrucksvoll war auch die Zusammenstellung der vier tanzenden Siegesgöttinnen an den 4 Füſsen des

Thrones (nicht auf den Queerleisten, wie *Völkel* sichs vorstellt p. 174.) und der zwei andern Siegsgöttinnen neben zwei Löwen rechts und links am Fufsschemmel des Thrones, an dessen Seiten in Relief die Amazonenschlacht angebracht war. So war der olympische Oberrichter, über alle Hellanodiken hoch erhaben, von allen Seiten mit Sieg umgeben. *Dienstbar* war auch hier die Mahlerei zur Schmückung der Brustwehr gebraucht, die den Thron von drei Seiten umgab, mit einem bedeutenden Mythencyclus, den der Bruder des Phidias Panänus gemahlt hatte. *Eine* Idee des grofsen Meisters wurde selbst von den Griechen gemisdeutet, wie Strabo blofs erzählend, *nicht urtheilend* angeführt, und dadurch ein hundertfaches Echo der Neuern (z. B. *de Pauw Recherches sur les Grecs* T. II. p. 117.) erweckt hat. Richtet sich der sitzende Gott auf, hat ein epigrammatisirender Grieche gesagt, so hebt er mit dem Schädel das Dach ab (ἀποςεγασει τον νεων,); *so sehr verfehlte er das Ebenmaafs*, setzte nun der krittelnde Unverstand hinzu. Und Phidias, der aus einer Klaue die Gröfse des Löwen bestimmte (Lucian. Hermot. c. 62. T. I. p. 803.), sollte *hier* die Proportion nicht berechnet haben? Lag nicht vielmehr bei jenem scheinbaren Misverhältnifs die Idee zum Grunde; nur den ruhenden Gott fassen und beschränken diese Tempelmauern; bei der geringsten Bewegung würde alles auseinander springen? — Ueber die späteren Schicksale dieser Statue s. zu Suetons Caligula c. 22. Heyne de priscae artis opp. Constantinopoli extantibus in *Commentatt. Gott.*

T. XI. p. 9. und am volständigsten Fea zu *Winkelmann Storia* T. II. p. 416. 424.

In welchen noch vorhandenen Bildwerken hat sich das Ideal des olympischen Jupiters am treuesten erhalten? Schon Plinius sagt 34, 8. „Jouem Olympium nemo aemulatur.“ Man scheint die genaue Nachbildung dieses Colosses in kleinern Marmor- und Bronzebildern für thöricht und gleichsam für profanirend gehalten zu haben. Unter den übriggebliebenen Antiken möchte der Jupiter Verospi im Maffei *Raccolta* t. 135. und im *Museo Pio-Clement.* T. I. tav. 1. um so mehr für eine ziemlich ähnelnde Vorstellung gehalten werden, da nach Visconti der restaurirte rechte Arm ursprünglich wohl eine Siegsgöttin gehalten haben mag. Unter den aufrechtstehenden Statuen verdienen die noch am meisten Beachtung, die wie im dresdner Cabinet (*Marbres* n. 8.) und der Tronc von Versailles *Musée Napoleon* T. I. pl. 3. blos um die Hüften herum einen Mantel geschlagen haben. Viel Aehnlichkeit haben auch die thronenden Bilder sitzender Imperatoren (die sichtbaren Stellvertreter des Jupiters), die sich nicht allein, wie Adrian (S. Eckhel *Doctrin. Num.* T. VI. p. 518.) Olympius nennen, sondern auch als wahre olympische Jupiters abbilden liefsen, wie eben dieser Adrian auf einem Relief im *Pio-Clement.* T. V. tav. 26. mit *Viscontis* Bemerkungen p. 51, vergl. T. III. tav. 1 und 6. Die vollkommenste Aehnlichkeit gewähren indefs noch die Köpfe auf den Münzen der Eleer, die man lange Zeit für Münzen der Falisker gehalten hat, (weil man das Digamma FALEIΩN nicht verstand,) z. B. in *Mionet's* Münzpasten erste Sammlung n.

78. 79. Man sehe Visconti zum *Pio-Clement.* T. VI. p. 2. und in den *Addizioni*, und die lehrreichen Bemerkungen von Völkel p. 137—40. Man kann die Köpfe auf der Münze am besten mit der herrlichen Büste des Jupiters Milichos (des Milden) vergleichen, die in Otricoli gefunden, eine Zierde der vaticanischen Sammlung war (meisterhaft gestochen im Mus. Pio-Clement. Tom. VI. tav. 1.) und nun nach Paris versetzt ist, *Musée Napoleon* T. I. pl. 2. Mit ihr stimmt am meisten der grofse Cameo in Agathonyx überein, von welchem Winkelmann in seiner Kunstgeschichte spricht und dessen Abbildung Fea zur *Storia* T. I. p. 286. schuldig geblieben ist. Mionet in Paris verkauft einen scharfen und sehr wohlgerathenen Schwefelabdruck desselben. Möchte nur erst seine Aechtheit ganz bewiesen seyn! Unter der grofsen Menge Jupitersköpfe in Intaglios (oft nur alte Könige) verdient der Jupiter, der Fliegenabwehrer, (Muscarius, Απομυιος Pausan. V, 14. p. 59.) auf einer stoschischen alten Paste, seiner Aehnlichkeit wegen, bemerkt zu werden. S. Winkelm. *Momum. inédit.* n. 12.

Zu einer lehrreichen Betrachtung über die Grenzen der Mahlerei und Sculptur führt die Vergleichung alter Reliefs und Vasenzeichnungen, in welche uns der thronende *väterliche* Gott, nach den Ideen der alten Mahlerei erhalten worden ist. Die grofsen griechischen Mahler kannten die Bedingungen und Grenzen ihrer Kunst zu gut, um es hierbei nicht überall auf Gruppen anzulegen. Die isolirte Geschlossenheit einer einzigen Figur überliefsen sie weit lieber der eigentlichen Plastik. Zeuxis scheint hier die Musterform ge-

geben zu haben, indem er den Jupiter thronend, und die übrigen Götter um den Bruder und Vater herum stehend, mahlte („Magnificus est Jupiter eius in throno, adstantibus diis," Plin. XXXV. S. 36, 2.) das erhabenste Familiengemälde, was je gemahlt wurde! Abschattungen dieser berühmten Bilder sind die Reliefs auf Sarkophagen, wo ein gestorbenes Kind unter die Götterversammlung tritt, wie im *Museo Capitolino* n. 44. Aber am lebendigsten erkennt man Zeuxis Idee auf einen Relief der 12 Götter, wovon nur Jupiter sitzt, auf der vierseitigen Ara, die Gori in der Einleitung zu *Doni Inscriptt.* erläutert hat, abgebildet im *Museo Capitolino* T. IV. n. 8. Eine andere zierlichere Vorstellung befindet sich auf dem Relief im Maffei's *Museum Turinense* und nun im *Musée Napoleon* T. I. pl. 4. wo dem thronenden Jupiter Juno und Venus in bedeutenden Stellungen umgeben. Noch zarter ist das herrliche Vasengemälde, wo Jupiter, den Adlerscepter in der Linken, dasitzt und ein grofses Füllhorn hält, indem der vergötterte Hercules vor ihm, Hebe, die Braut, hinter ihm steht, in Tischbein's *Engravins* T. IV. n. 25. Man kann nicht satt werden, diesen olympischen Hochzeitstifter (Ζευς Τελειοι) auch nur in diesem Schattenrisse zu bewundern. So tritt der phidiassische Jupiter in den Mahlerkreis des Alterthums.

Ueber Phidias Schicksale selbst und seinen traurigen Kerkertod laufen die widersprechensten Gerüchte selbst im Alterthum. Es ist empörend, wenn Schlötzer (*Weltgeschichte* S. 269.) sagt: „Phidias, der göttliche Künstler, beging zweimal (?) groben Unterschleif und ward als Dieb

gehenkt." Wie ganz anders urtheilt Heyne *antiqu. Aufsätze* I, 190, ff. Die Hauptstellen sind Philochorus in den Scholien zu Aristoph. Pac. 604. Diodor. XII, 39. Plut. in Pericl. c. 31. T. I. p. 419. f. *Hutt.* Der von Alter und Lebenslust gebleichte Glatzkopf fiel als Opfer des demokratischen Undanks, vor welchem ihn der gesunkene Pericles selbst nicht mehr schützen konnte. — Ein charakteristischer Zug ist seine griechische Liebe zu schönen Knaben und Jünglingen. *Pantarkes ist schön!* schrieb der Meister in seinen verliebten Wahnsinn selbst an einen Finger der rechten Hand seines olympischen Jupiters, S. *Vasengemälde* St. III. S. 70. 71. Auch sein Schüler Agoracritus war ihn vorzüglich durch seine Jugendblüthe lieb. (*aetate gratus* Plin. XXXV. s. 4, 3. den Commentar giebt Tzetzes Chiliad. VII. hist. 154. V. 90.). Dieser Graecismus darf bei der Würdigung seiner Künstler-Eigenschaften nicht übersehen werden. — Man kann seinen Jupiter seine Ilias, seine Minerva seine Odyssee nennen, so bald man es nur nicht mit den Chorizonten hält!

XX. Vorlesung.

Zeitalter und Schule des Phidias. Polyclet.

Bearbeitung des Elfenbeins. Heyne hat durch eigene scharfsinnige Forschung und die Aufklärungen, die er durch den Kunstdrechsler Spengler in Copenhagen erhielt, die ganze Behandlung zuerst in den *Nov. Comment.* Gott. T. I. in zwei Vorlesungen p. 96. ff. vergl. *Neue Bibliothek. d. sch. W.* XV. und in erweiternden Zusätzen in den *Antiqu. Aufs.* II, 149. ff. ins Licht gestellt. Es bedurfte wohl nicht des Elfenbeins von 300 Elephanten, wie *de* Pauw wähnt *Recherches sur les Grecs* II, 116, um den olympischen Jupiter zu verfertigen. Man konnte räthlicher zu Werke gehn. Die auf dem hölzernen Kern aufgekitteten Elfenbeinklötzchen gaben dem Meisel (das Drechseln fand schwerlich statt) hinlängliche Masse zur Bearbeitung nach dem Modell (*Proplasma*). Zuletzt wurde alles mit Raspeln und Feilen bearbeitet (von dieser Vollendung hiefs es, die Masse ist zum Nagel-überfahren reif, ὁ πηλος ἐν ονυχι γινεται. S. Facius in *Excerptt. Artis e Plutarcho* p. 48—50.) — Gefahren bei den Elfenbeinbildern. Das Elfenbein

wirft sich leicht und die noch so fest gekitteten Blöckchen fangen an zu klaffen. Achtzig Jahre nach seiner Erschaffung ging schon der olympische Jupiter aus seinen Fugen. Der Messenier Damophon erwarb sich durch die kunstreiche Zusammenfügung grofse Privilegien von den Eleern. Pausan. IV, 31. Man mufste die Elfenbeinbilder, wo sie hoch und in trockner Luft standen, mit Wasser anfeuchten (so war bei der Minerva im Parthenon der Brunnen in der Nähe); oder wo sie, wie der Jupiter zu Olympia, durch feuchte Luft angegriffen werden konnten, von Zeit zu Zeit mit Oel bestreichen. Die Hauptstelle beim Pausanias V, 11. p. 48. 49. Die Nachkommen des Phidias hatten diese Pflege des Jupiters erblich und hiefsen die Glanzgeber. (φαιδρυνται S. Hesychius s. v. und die Collectaneen bei Spanheim *ad Callim.* p. 600. ff. ed. *Ern.* über die ganze Sitte des Waschens und Reinigens der Bilder) *Völkel* p. 231. ff. Elfenbein calcinirt sich unter der Erde und daher haben wir nur unbedeutende Anticaglien aus dem Alterthum in diesem Stoff. S. Buonarroti *sopra alcun. med. pref.* p. XXII. ff. und *sopra alcun. frammenti di vitro* p. 231. Es sind meist *tesserae.* S. *Caylus Recueil.* T. III. p. 283. f. oder Diptycha aus späteren Zeiten. Der gepriesene Kopf im Antikenkabinet zu Copenhagen war neu. S. Ramdohr *Studien über Dänemark* Th. I. S. 145 — 47.

Unter den Schülern des Phidias zeichnen sich *Alcamenes* aus Athen und *Agoracritus* aus Paros vorzüglich aus, beide als Marmorbildner.

Alcamenes verfertigt wetteifernd mit Agoracritus die Venus *in den Gärten* (ἡ ἐν κηποις), das

erste vollendete Venusbild des Alterthums, aber noch immer bekleidet und noch nicht im wahren Ideal. Lucian *Imagg.* c. 6. T. II. p. 464. belobt an ihr besonders die Brüste, die Wangen unter den Augen (ὀψεως ἀντωπα) und die Proportion der Hände und Finger. Bemerkenswerth ist die verständige Anordnung seiner Reliefs im Giebelfeld des Tempels zu Olympia, das Pausanias V, 10. p. 42. beschreibt, und worauf Siebenkees *über den Tempel* zu Olympia S. 38. eine sehr verständige Theorie der Reliefs überhaupt begründet. Man kann den Alcamenes als einen der ersten Darsteller der Piramidalform in der Gruppirung ansehn. Sein Vulkan zu Athen. S. Victorius *Var. Lect.* XXIX, 19.

Agoracritus besonders durch seine Venus Nemesis oder Rhamnusia berühmt, Plin. XXXVI, 1, s. 4, 3. Pausan. I, 33. p. 127. Wir besitzen noch ein herrliches Bild dieser mit dem Elbogen messenden Göttin im *Museo Pio-Clementino* T. II. tav. XIII. wo *Visconti* p. 26. f. die Sache gut erzählt. Nur die Schwierigkeit löſst auch er nicht, wie Agoracritus zum parischen Marmorblock für eine Arbeit, die er erst zur Venus bestimmte, gekommen sei. Auch Herder in seiner Abhandlung über die Nemesis, *zerstreute Blätter* II, 230. ff. nimmt hierauf keine Rücksicht. Die Sache war wohl eigentlich so: Phidias bearbeitete selbst jenen marathonischen Marmorblock, als eine Art von Tropäum, zu einer Statue der Nemesis zu Rhamnus. Er setzte aber den Nahmen seines *geliebten* Agoracritus darauf, (vielleicht mit dem bekannten Zusatz ὁ καλος). Nun war Agoracritus durch die Partheilichkeit der

Athener von Alcamenes in der Statue einer Venus besiegt worden. Diefs trug man auf die Nemesis-statue zu Rhamnus über, die man dem Agoracritus zuschrieb, und sagte, er habe sie gemacht im Zorn auf die Partheilichkeit der Athener.

In diese Zeit gehört auch die berühmte Sosandra des Calamis. S. *Wieland* über die Ideale in den *Werken* XXIV. S. 254. f.

Zwei Mitschüler des Phidias, wenn dieser wirklich ein Schüler des Agelades war, aber beide von etwas späterer Blüthe, waren Polycletus und Myron, von der 87—102 Olympiade. Da sie als Idealschöpfer der zweiten Classe anzusehen sind, so verdienen sie beide eine genauere Darstellung.

Polycletus, *Schöpfer des Canons und der argivischen Juno.* Er war aus Sicyon, der ältesten Kunstschule von den Dädaliden Scyllis und Dipaenus gestiftet, anfänglich für die Plastik (*diu fuit officinarum omnium metallorum patria*, sagt Plinius in der Hauptstelle XXXVI. s. 4, 1.) später durch Eupompus Hauptsitz der griechischen Mahlerei, Winkelmann *Storia* II, 171. f. — Um ihn ganz zu beurtheilen, mufs man nie vergessen, dafs er überall mit dem Phidias, der seine hohen Werke schon geschaffen hatte, in die Schranken trat, aber doch in Erhabenheit der Ideale und in der ächten Kunstbegeisterung weit hinter ihm zurückbleib. Trefflich gewürdigt von Wieland über die Ideale *Werke* XXIV. S. 198 —203. Er war Architekt, wie Phidias, (Erbauer des herrlichen Theaters und der Rotonda zu Epidaurus, Pausan. II, 27. p. 280.) aber im Erzgufs

am glücklichsten, und heifst daher auch der πλαστης, da Phidias γλυφευς ist. Dionysius *Iud. de Dinarcho* p. 644. *Reisk.* Noch war nicht das wahre Zeitalter der Marmorbildner eingetreten. Seiner zartern Natur sich bewufst, beschränkte er sich vorzüglich auf *Eleganz* und dem ihr angemessensten Kreis der gymnastischen Epheben-figuren schöner Knaben und Jünglinge, und auf Frauen.

Eingeschobene Betrachtung über die Erziehung der griechischen Jugend durch Gymnastik, und die dadurch den Künstlern zuwachsende Gelegenheit, die zierlichsten Epheben-gestalten in den mahlerischsten Stellungen *nackt* zu sehn. Die ganze griechische Erziehung ging von Kampf und Mannheit (ἀρετη) aus und machte daher die *decoram palaestram*, die Uebung in den Ringschulen zur Basis aller liberalen Knabenbildung. Sie adelten diese Uebungen durch die höchsten Preifse in den heiligen Wettkämpfen. Gymnarien wurden Staatsangelegenheiten und das Gymnasiarchat und Ephebarchat eine Liturgie der edelsten und reichsten Bürger. Schöne Seite der Gymnastik und der daraus entspringenden Männerliebe in Solons Schutzrede bei Lucian T. III. p. 905. ff. und in Herder's *Ideen zur Gesch. der Mensch.* III, 170. ff. Aber auch sie hat ihre häfsliche Kehrseite. Vortheil und Nachtheil gerecht abgewogen in Meiners Vorlesung *de Graecorum gymnasiorum vtilitate et damnis in Commentat. Gott.* T. XI. p. 275. ff. Hier gilts indessen nur ihrem Einflufs auf die Kunst. Wie weit lehrreicher und vielgestaltiger war jene Palaestrik (ὀρθοπαλη, ανακλινοπαλη, υπτιασμοι, συμπλοκαι, λυγισμοι. S. den gymnastischen Erziehungskreis des Achilles auf Kunstwerken in *Vasenge-*

mälden III, 144. ff.) als alle unsre academischen Acte und Gliedermänner? In den Ephebeen und Ringschulen fanden nicht nur die Liebhaber der Knabenschönheit überhaupt ihre köstlichste Augenlust, (S. Aristoph. Pac. 761, Vesp. 1020. mit den Scholien, Lucian. Amor. c. 9. T. II. p. 406. und die Anekdote von Charophanes beim Athenaeus I, 12. T. I. p. 54. *Schweigh.*) sondern hier studirten auch die Künstler, die gewöhnlich selbst ihren *Liebling* dabei hatten, die zarteste Knospe der Menschenblüthe für ihre Bildwerke. Die Crotoniaten führen den Zeuxis in die Palaestra („atque ei pueros ostenderunt, magna praeditos dignitate." Cic. Invent. II, 2.) Schon Winkelmann *Storia* I, 279. hat diefs berührt, aber am gründlichsten findet man die Sache ausgeführt in *Ign.* Ignarra *de palaestra Neapolitana commentarius* (Neap. 1770. 4.) in einem eigenen Excurs p. 122—138. vergl. Gurlitt. *alg. Einl.* p. 15.

Man kann sagen, Polyclet schuf das Jünglings-ideal („diligentia et *decor* in Polycleto supra ceteros," sagt der feine Kenner Quintilian II, 10. 7. *Decor* ist hier besonders die *dignitas*, die männliche Schönheit im Gegensatz von *Venustas*, S. zu Cic. Off. I, 20. So schreibt Dionysius von Halicarnafs dem Polyclet nebst andern das ἀξιωματικον zu. *Iudic. de Isocrat.* p. 542. Opp. T. V. *Reisk.*) aber eben defswegen blieb er auch hinter des Phidias Götteridealen (non expleuit auctoritatem deorum. *Quint.*) und nur immer, wie ihm die Spötter vorwarfen, beim glatten Kinn stehen, (nihil ausus vltra leues genas. *Quint.*). Wenn es daher auch noch beim Quintilian heifst, er habe die Menschengestalt idealisirt (*decorem ad-*

didit supra verum): so muſs dieſs nicht im Unterschied der Toreutik gesucht werden, wie es Wieland that *Werke* XXIV, 199. sondern es ist von seinem Epheben- und Jünglingsideal zu verstehen. Darin erschuf er die herrlichsten Gestalten. Am berühmtesten war sein Jüngling, der sich selbst die Siegerbinde um die Haare wand, *Diadumenos*, welches eine angenehme und graziose Stellung veranlaſste. Plin. XXXIV, 19. 2. S. Heyne *antiqu. Aufsätze* II, 258. Vermuthlich war es dabei auf den Pantarkes, den Phidias in dieser Stellung an seinem olympischen Jupiter angebracht hatte, abgesehn. Er wurde 120,000. Thaler geschätzt. Vom Diadumenos glaubt man in der florentinischen Galerie und auf einigen Reliefs in der vaticanischen Sammlung Nachbildungen zu haben. S. zu Winkelmanns Storia T. II. p. 195. — Gleichsam als Gegensatz vom Diadumenos bildete er nun einen vollendet schönen nackten Knaben mit einer Lanze in der Hand, das heiſst einen *Doryphorus*, (wahrscheinlich die Stellung oder den Handgriff nachmachend, den die athenischen Epheben lernten, wenn sie als περίπολοι die ersten Kriegsdienste im Piraeus und in den Burgen thaten. S. Harpocration s. v. περίπολος und die von *Duker* und *Wasse* angeführten Quellen zu Thucyd. IV, 62.) Den Gegensatz in diesen zwei Haupt-bildern drückt Plinius l. l. so aus, daſs er sagt, der Diadumenos sey weiblich-zart in der Jünglingsblüthe (*molliter iuuenis*), der Doryphoros ein männlicher, martialischer Knabe gewesen, („statua lodatissima, sagt Lanzi *Notizie* p. XXXIV. perche in una età fanciullesca facea traspirare

uno spirito innanzi tempo virile." In der franz. Uebersetzung des Plinius von *Jaucourt* in der Encyclopédie T. XIII. p. 824. wird dieser Doryphoros zu einen Trabanten des Perserkönigs umgestempelt! S. Falconet *Traduction* T. I. p. 75.) — So ging nun Polyclet alle interessante Attituden der Knaben-gymnastik und alle naiven Spiele der Jugend durch. Bald zeigte er einen Jüngling in der mahlerisch gebogenen Stellung, wie er sich das mit palästrischem Staub vermischte Salböl mit dem Schabeisen abrieb, (Destringens se, ἀποξυομενος, ein Lieblingsgegenstand der alten Sculptur, Heyne *antiqu. Aufs.* II, 258. Visconti *Mus. Pio-Clement.* T. I. p. 23. 95. Man muſs hier nicht ans Bad, sondern ans Conisterium in der Ringschule denken; die Badefiguren gehören in spätere Zeiten) bald zwei Knaben, die mit einander Würfel spielen (Ασραγαλιζοντες). Es haben sich Copieen davon erhalten. Die zierlichste wurde 1765 in der Campagna die Roma ausgegraben und kam nach England an Hrn. Hope. Winkelmann spricht mehrmals in seinen Briefen an Fueſsly p. 45. und in den *Monumenti inéd.* p. 41. davon. Vergl. Fea zur Storia T. II. p. 364, T. III. p. 256. Cavaceppi *Raccolta* T. I. n. 60. Man setzte diese Knaben später in den Olymp und nennte die zwei Spieler Eros und Ganymed. So kommen sie beim Apollonius Rhod. III, 117. beim Lucian und Philostrat vor. S. *Hemsterhuys* zu Lucian D. D. IV, 7. T. I. p. 211. Man bildete in der Folge auch Würfelspielerinnen, dergleichen sich aus der Polignacschen Sammlung in Berlin befinden. Eine gröſsere Composition für die Mahlerei gewähren die *Pitture d'Ercolano* in dem Stück, welches den

Anfang von der ganzen Galerie macht, wozu Viconti *Pio-Clement.* T. IV. p. 37. verglichen zu werden verdient. Immer muſs der naive Ausdruck der kindlichen Andacht beim Spiel und der Contrast, zwischen List und Unschuld, in den beiden Spielern den Figuren einen zauberischen Liebreiz gegeben haben. Wäre die Stelle beim Plinius XXXIV, s. 19, 2. da wo vorgeblich vom Alexeter und dem Weichling Artemon die Rede ist, nicht fast hoffnungsloſs verdorben; so würden wir noch mehrere interessante Stellungen der Art von Polyclet wissen. In Polyclets gymnastischen Kreis gehören die Knaben auf dem Relief im *Pio-Clementino* T. V. tav. 37. — Bei diesen Studien des Meisters läſst sichs gleichsam in voraus berechnen, daſs er auch den Gott, in welchem das athenische Alterthum den wahren Repräsentanten aller seiner Jünglings- und Ephebenfiguren bildete und verehrte, den Mercur selbst mit allen Schönheiten eines durch die von ihm selbst erfundene Gymnastik ausgearbeiteten und geschmeidigten Jugendkörpers ausgeschmückt haben werde. An die Stelle der gliederlosen Hermen, womit die Palästern und Gymnasien reichlich versehen waren, (S. das Epigramm des Xenocrates Analect. II, 59.) tritt der Gott mit dem zierlich geworfenen Ephebenmäntelchen (chlamys, χλαμύδιον, *Hemsterhuys* zu Pollux X, 164. und die Prolusion *de origg. tirocinii*, p. 13.) dem krausen Köpfchen, dem süſsen Antlitz, dem durchdringenden Blick (ganz wie ihn Galen. im Protreptico schildert), mit einem Wort der Vorsteher der gymnastischen Kämpfe (Εναγώνιος), und das erste Ideal dazu schuf Polyclet, dessen zu

Lysimachia befindlichen Merkur Plinius als eines seiner Hauptwerke anführt. Vergl. *Heyne de auctorr. form.* p. XXIII. Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs der schönste noch vorhandene Merkur, der so lange unter den Namen des Antinous von Belvedere ging, (Museo Pio-Clement. T. I. tav. VII. vergl. die verkleinerte Bronze aus dem Herculan in Caylus Recueil T. I. pl. 68.) nach Polyclets berühmter Bronze gebildet seyn könne. Denn wie sehr bewunderte man nicht von jeher an diesem Bilde besonders die Symmetrie aller Theile, so dafs Nic. Poussin, wie Bellori in seinem Leben berichtet, nie nach einer andern Statue, als nach dieser seine Verhältnifslehre abnahm. Dagegen scheint die berühmte herculanische Bronze des auf dem Felsen ausruhenden, Botschaftbringenden Mercurs, *Bronzi* T, II. tav. XXIX—XXXII. nach Lysipps Musterbilde gemacht zu seyn. — Aus Dio Chrysostomus Orat. XXXVII. p. 465. D. wissen wir, dafs Polyclet auch einen Alcibiades-herme bildete. Der schönste unter den Athenern, der als Knabe so gern zum Modell des Liebesgottes diente, liefs sich als Jüngling wohl am liebsten in einen Merkur idealisiren.

Da zartere Weichheit ein charakteristischer Zug der Werke des Polyclet ist; so erklärt sich daraus auch, wie ihm Figuren, wie die reizenden Canephoren von Athen, die einst den Merkur selbst in seinem Luft-flug fesselten, (Ovid. Metam. II, 713.) von welchen Cicero, als einem Werke Polyclets, spricht, (Verr. IV, 3. Was *Winkelmann* in den Monumenti n. 182. dafür ausgiebt, sind blofse gewöhnliche Opferdienerinnen, und gehören so wenig hieher als die zwei

halbwüchsigen Mädchen in der Procession auf der Frise des Parthenons bei Stuart *Antiquit. of Athens* T. II. chapt. I. pl. XXIV.) und wie die, nun schon mehr in weibliche Zartheit übergehende, Amazone (die Polycletische erhielt bei einer fünffachen Künstlerbewerbung für den ephesischen Tempel selbst vor der des Phidias den Preifs, S. *Storia* I, 325.) vor allen andern gelingen mufsten.

Polyclets Canon. In jenem, oben genannten Doryphorus soll nun Polyclet zugleich eine Musterstatue für alle Symmetrie, einen *Canon* aufgestellt haben. Man glaubt nämlich algemein, dafs jenes Bild, was Lysipp nach dem Cicero (*de claris. oratt.* c. 86.) unablässig studirte, derselbe Doryphorus gewesen sey, welchen Plinius *viriliter puerum* nennt. S. Winkelmann *Storia* T. II. p. 195. mit Fea's Anmerkung *not.* E. Allein das Ungereimte *dieser* Behauptung springt in die Augen. Wie hätte diese *Knabenfigur* das Modell einer volkommnen Symmetrie seyn können, zu welchen doch auf jedem Fall eine völlig ausgewachsene Männergröfse genommen wurde. Doch steht es auch mit klaren Worten ganz anders beim Plinius. Denn nachdem er den Knaben Doryphorus belobt hat; fährt er fort und sagt: er verfertigte auch den Doryphorus, den man den Canon nennt, („fecit *et* quem Canona artifices vocant.") Hieraus erhellet also, dafs er dieselbe Attitude noch einmal, aber nun bei einer Figur von vollem, reifen Alter gebildet und in dieser zugleich das Höchste seiner Kunstnorm anbrachte. Wir wissen aus der merkwürdigen Stelle beim Galen *de Hippocratis et Platonis placites* V, 3. T. V. p. 162. ed. *Chartar.* dafs er

ein eignes Werk über die Proportionen (der Albrecht Dürer einer begünstigteren Hellenenwelt) schrieb, worin er die Schönheit im Ebenmaafs des Gliederbaues (ἐν τῇ των μοριων συμμετρια) fand, und dafs er nun seiner eigenen Legislatur unterthänig, so wie es jedem guten Gesetzgeber ziemt, eine Statue vollendete, die für Zeitgenossen und Nachkommen die stehende Musterform wurde. Eine Stelle, wo Lucian die Erfordernisse eines volkommnen Ballettänzers angiebt (de Saltat. c. 75. T. II. p. 308.) läfst uns ohngefähr errathen, worin Polyclet das Wesen dieses canonischen Formen-maafses setzte: „Der Tänzer," heifst es dort, „mufs nach Polyclets Canon gebildet seyn: weder zu schlank und lang, noch zu klein und zwergartig, sondern genau im rechten Maafs (ἐμμετρος ἀκριβως). Nicht zu fleischig, denn das ist plump; noch zu mager, denn das ist skeletartig." Man erfährt hierdurch freilich wenig mehr, als was jedem sein gesunder Verstand schon so sagt. So viel erhellet indefs hieraus, dafs die meisten Regeln keineswegs eine blofse Messung nach Gesichtslängen und Maafsen war, wie wohl auch diese nicht ganz fehlen, wenn, was Vitruv III, 1. p. 60. *ed. Rod. commensus proportionis* nennt und durch Beispiele erläutert, wirklich aus Polyclets Canon genommen ist, wie man wohl glauben darf. Vergl. Winkelmann über die Proportionen der alten Kunst, Storia T. I. p. 351. und unsers zu früh vergessenen Hagedorns *Betrachtungen* XXXV. p. 528. ff. Wohl wahr, sagt Philostrat im *Prooem. ed. Imagg.* I. p. 763. die Symmetrie ist eine Erfindung der Götter. An Götter- und Heroen-

figuren lehrten und übten sie die hohen Meister. Kein Andran und Lommazzi hat je mit seinem Linien-netze, Kopf- und Gesichtslängen eine nur erträgliche Statue hervorgebracht. Uebrigens erklärt sich aus diesem Grundgesetz des polycletischen Canons (*convenientia, congruentia* u. s. w. Junius *de Pict. Vet.* III, 2. p. 160—165) die Bemerkung des Varro beim Plinius, wenn dieser gröfste aller römischen Kunstkenner das Urtheil fällte: Polyclets Bilder wären alle in einer eigenen Quadratur (*quadrata esse*). Man mufs diefs ohnstreitig von der zierlichen Mittel-taille (*corporatura mezzana* nennt es Lanzi *Notizie* p. XXIX. wo feine Bemerkungen darüber vorkommen) in so fern verstehen, als dadurch Polyclet dem zu weit getriebenen Colossalgeschmack seines Zeitalters wohl vorzüglich entgegen arbeiten wollte. Wahrscheinlich brauchte Polyclet das Wort viereckig (τετραγωνος) selbst in der Bedeutung für die proportionirte, gleichsam gediegene Mittelstatur, da schon in einem Bruchstück des Simonides beim Plato von einem wackern Mann gesagt wird, er sei *an Händen und Füssen* und Verstand viereckig, (S. Heyne *Opusc. Acad.* T. I. p. 165.) und so behielt das Wort im Griechischen (S. Suidas s. v.) und Lateinischen (Ernesti zu Sueton. Vespas. c. 20. Fea zu Winkelmann T. II, p. 107.) ganz dem entgegen, was wir jetzt viereckig nennen, die Bezeichnung der proportionirten Eleganz und Zierlichkeit. — Natürlich mufste aber diefs von Polyclet selbst streng befolgte Maafs allen seinen Bildern eine gewisse Uebereinstimmung geben, wodurch das zweite Kunsturtheil des Varro motivirt wurde,

seine Bilder wären fast alle nach einem Leisten („pene ad vnum exemplum") Lanzi am ang. O. geht noch weiter, und glaubt, eben daher das schon von Winkelmann bemerkte algemeine Familienair, oder die wunderbare Harmonie der griechischen Bildwerke, selbst von ganz verschiedenen Zeiten und Meistern, erklären zu können. Aus allen spricht Polyclets Canon. — Aber ein so grofser Meister, wie Polyclet, der überall unmittelbar neben dem Phidias gestellt wird, (z. B. in Xenophons Memorab. I, 4. 3. p. 47. *Schneid.* Lucian in Somn. c. 8. T. I. p. 11.) mufste der hier drohenden Gefahr der Einförmigkeit wohl auch am sichersten zu begegnen wissen. Er that es, indem er seine Figuren, um ihnen mehr lebendige Regsamkeit zu geben, immer nur auf einem Fufs ganz aufstehn liefs („excogitavit, vt vno crure insisterent signa," Plin. XXXIV. s. 19. 2.), welches freilich bei Bronzen noch leichter anging, da hingegen die Marmorbildner, die in dieser Bewegung nicht zurückbleiben wollten, nun noch auf einen besondern Tronk dabei denken mufsten. S. Falconet *Traduction* T. I. p. 80. Die Perlustration jeder Antiken-galerie, oder auch nur eines bessern Kupferwerks von Visconti oder Piranesi, wird uns die gar nicht zu berechnenden Vortheile, die aus dieser einzigen genialischen Neuerung entspringen mufsten, schon deutlich machen können! — Aber sein grofses Werk ist noch zurück. Auch er konnte Ideale in colossalen Formen schaffen. Er vermählte den Jupiter des Phidias mit einer ihm würdigen Götterkönigin und Schwester. Polyclet war ein Argiver. Denn Sicyon gehört zu Argos. Er schmückte

also seine National-göttin, wie Phidias die seine in der Minerva.

Polyclets Juno. Der alte Junotempel zu Argos war durch die Unvorsichtigkeit der Hohenpriesterin Chrysis zu Anfang des peloponnesischen Kriegs abgebrannt. Thucyd. IV, 133. Pausan. II, 17. Der Argiver Eupolemus bauete ihn prächtiger wieder auf. Für diesen Tempel verfertigte Polyclet eine sitzende colossale Here (Herrin, *hera*,) auch in Elfenbein und Gold, und trat dadurch mit dem Phidias selbst in unmittelbaren Wettstreit. Selbst die Umgebungen der Göttin und die alle 5 Jahre wiederkehrenden höchstfeierlichen Heraen oder Junonischen Schildkämpfe (ἀσπις, S. aus Spanheim zum Callim. p. 647. Caylus im *Recueil* T. VI. pl. 56. pag. 182. f. Ekhel *Doctr. N. Vet.* T. II, p. 288. Der Sieger, der das Schild gehoben hatte, erhielt nicht nur das Schild, sondern wahrscheinlich eine Panoplie, eine vollständige Waffenrüstung, Visconti *Pio-Clement.* T. V. p. 67.) mufsten ihn begeistern, und wenn er bei dem, was er hier schuf, an Pracht und Gröfse *nur* dem Phidias nachstand, wie sich Strabo darüber ausdrückt (VIII. p. 571. B.); so war diefs eben sowohl im Gegenstand selbst, als im Maafs seiner Kraft begründet. Fast alles, was wir davon wissen, verdanken wir auch hier wieder dem unästhetischen aber ehrlichen Erzähler Pausanias II, 17. p. 239. Im Tempelhof paradirten in langen Reihen die Statuen der Oberpriesterinnen, die ihre Würde auf Lebenslang bekleideten. Trat man in die Vorhalle des Tempels, so standen die drei Kammerjungfern der Juno, die Grazien, auf der einen,

das königliche Brautbette auf der andern Seite. Votivschilde, unter andern der berühmte des Euphorbus, hingen an den Wänden, hier in der Heimath des argolischen runden Schildes. Im Tempel ruhte auf ihrem goldenen Throne die erhabene Himmelskönigin und Mutter des Ehestandes unter den Menschen. Sie war sehr grofs, sagt der staunende Pausanias, aber die Maase des Colosses sind nirgends angegeben; auf jedem Fall, selbst nach dem Zeugnifs des Strabo, kleiner als der phidiassische Jupiter. Bisher war die Juno, besonders die alte Samierin, um die Stirn und auf beide Schultern herab verschleiert erschienen, oder behelmt, in wiefern sie bewaffnet und mit der Lanze erschien (*Quiritis*) oder wohl gar mit der Haube (*protome*) und den Hörnern des Ziegenkopfs (*Lanuvina*), wie auf dem merkwürdigen gemahlten Relief in Terra Cotta in der königl. Sammlung in Berlin bei Hirt *Bilderbuch* I. p. 22. Polyclet wagte es, die hohe Gestalt ganz zu entschleiern, und setzte ihr dafür einen goldenen Kranz auf die Haare. So wie die Horen und Grazien am Throne des Jupiters dem Gott zur Seite standen; so tanzten sie hier im goldenen Kranz als Reliefs gearbeitet auf dem Haupte ihrer Königin. (Die einzig ächte Abbildung dieses Kranzes finden wir auf einer mediceischen Münze in Ekhels *numis anecdotis* Tab. IX. n. 2. Es war verständig, dafs hier bei der Kleinheit des Raums die Reliefs nur mit Blumen angedeutet wurden, aber Eckhel hätte dabei an keine Blumen-juno denken sollen. Es war überhaupt Sitte, den goldenen Kränzen der Göttinnen dergleichen dienende Figuren aufzubilden. S. Visconti *Pio-*

Clement. T. II. p. 27.) Auch sie hielt in der Linken ein Sceptrum, nur dafs hier statt des Adlers der symbolische Guckuck safs (denn in ihn hatte sich Jupiter verwandelt, als er nach ihrer Umarmung sich sehnte. S. die Scholien zu Theocrit. XV, 64. die Sage gehörte zu den Hochzeitmysterien oder dem ἱερος γαμος. S. Hemsterhuys und Valkenaer zu den Adoniazusen Theocrits p. 367.); auch sie hielt die rechte Hand ausgestreckt, nur dafs hier statt der Siegesgöttin ein Granatapfel zu sehn war, (die geheimere symbolische Deutung, die Pausanias verschweigt, wufste jeder, der es zu deuten verstand, dafs Proserpina vom Granatapfel in der Unterwelt gekostet hätte. S. *Prolusio* II. *Medea cum priscae artis app. comparata,* Vinariae 1803. p. 13.) Um die geistreiche Allegorie zu vollenden, stand neben dieser thronenden Ehe- und Brautmutter die Göttin der *reifen* Jugend, *Hebe,* vom Bildgiefser Naucydes (um die XCV. Olympiade). Späte noch schenkte Nero den grofsen Purpur-teppich (auch diefs wohl in Beziehung auf einen ähnlichen Apparat beim olympischen Jupiter) und Adrian den Pfau mit dem Schweif von Edelsteinen hieher. Weinlaubranken, die den Thron umkränzten, und eine Löwenhaut über den Fufs-schemmel der Göttin symbolisirten den Triumph der Göttin über ihre Stiefsöhne („exultantem ostentat novercam de exuviis vtriusque privigni," sagt *Tertullian* de Corona c. 7. p. 104. *Rigalt.*)

Ideal der polycletischen Juno. Polyclet entwickelte die Gestalt ihres erhabenen Antlitzes aus dem einzigen homerischen Beiwort,

die Farrenäugige, (βοωπις). Das grofse gewölbte Auge, das er ihr anschuf, mufste sich die andern Theile des Gesichts gleichartig zubilden. Alle Maiestät, Pracht und Gröfse senkten sich in diese unbewölkte Stirn, schwebten um Mund und Lippen. Mit diesen Idealzügen zeigt uns auch Martial diese polycletische Schöpfung in einem Sinngedicht darauf X, 89. *Ore nitet tanto*, cet. Die ganze Form der Statue lernen wir noch am besten aus einer Stelle des Maximus Tyrius XIV. T. I. p. 260. *Reisk.* kennen, wo sie der Phidiassischen Minerva gegenüber steht. Hier werden auch ihre schönen Arme aus Elfenbein (nach dem Homerischen λευκωλενος) nicht vergessen, und daher heifst sie die *schöngekleidete* (εὐειμων). Es fragt sich, wie weit sie bekleidet gewesen? Etwas läfst sich aus dem Epigramm des Parmenio Analect. T. II. p. 202. V. schliefsen. Der argivische Polyclet, sagt der Sinndichter, sah die Juno, und bildete und zeigte ihre Schönheit, so weit es erlaubt ist. Aber was unter dem Busen ist, gehört dem Zeus! S. Heyne in den *Commentatt. Gott.* T. X. p. 105. Wahrscheinlich ging also das Untergewand nur bis an die Brüste herauf. Die schönen Elbogen waren in der dorischen Tracht ganz zu sehen. Der Peplus (römisch *Palla*) war auch hier in prächtigen Falten gelegt. So bildete Polyclet, und von ihm geht die hohe Idealfigur der Juno aus, die ihres gleichen nicht hat, und nicht haben darf, Herder über die Ideale, *Briefe zur Bef. der Humanit.* VI, 63. Vergl. Heyne *auctores form.* p. XXVII. Immer wurde diese argivische Juno des Polyclet als Seisenstück zum Jupiter des Phidias behandelt. So

liefs der hellenisirende Herodes die Colossalbilder des Augustus und der Roma in Caesarea nach dem Vorbilde des olympischen Jupiters und der argivischen Juno machen. Joseph. Antiqu. Jud. XV. 13. S. Spanheim zu Callim. p. 4. 31. Später trat mit Polyclet noch einmal der Marmorbildner Praxiteles in Wettkampf, der eine stehende Colossalfigur der Juno für Plataea (Pausan. IX, 2.) und eine sitzende für Mantinea (Pausan. VIII, 9.) bildete. Wir kennen nur einige von seinen Veränderungen errathen. Dahin gehörte wohl zuerst, dafs er seiner Juno statt der Krone mit den Reliefs das Diadem gab (aus dem ςεφανος wird eine ςεφανη, oder auch wohl eine ςφενδονη oder ὀπισθοσφενδόνη von hinten. Visconti *Pio-Clement.* T. IV. p. 7.) In Marmor würden sich Reliefs, wie sie Polyclet in Metall bilden konnte, schlecht ausgenommen haben. Dafür stellte er ihr statt des symbolischen etwas altväterisch gewordenen Granatapfels, die Grazien selbst auf die Hand, wie sich aus einer Münze der Faustina im Museo Albani schliefsen läfst, die Visconti l. l. anführt. Das Diadem ist auf allen noch vorhandenen Junoköpfen zu sehn und also herkömmlich geworden. Man hing ihr hinten vom Hinterkopf auch den Schleier um, welches doch mehr römisches, als griechisches Costum bei dieser Göttin gewesen zu seyn scheint, (da nach Münzen unter Adrian die dem capitolinischen Jupiter zur Linken stehende Juno so verschleiert war, wo hingegen die alte griechische Verschleierung, wie bei der Göttin zu Samos und Plataea, viel breiter vorn herabfällt.) *Juno velata* nannte man die so auf römische Weise verschleierte, *Juno Regina*

die erstere im Diadem. Hierin liegt viel Wilkühr neuerer Antiquarier.

Noch vorhandene Nachbildungen. Die sitzenden Junonen-bilder sind sehr selten. Hirt erklärt die sitzende Figur im Pallast *Rondanini* (als Ceres ergänzt) über welche wir Winkelmanns Urtheil wissen, *Storia* T. III. p. 262. ff. für eine Juno nach Polyclets Ideal. Noch sind zwei Colossalköpfe von ihr vorhanden, die uns das wahre Ideal hoher Majestät in der Stirn, den grofsen starkgeöffneten Augen mit den sanftgebogenen (*insensibilmente serpeggianti*) Augenliedern (*Winkelmann Mon. ined.* p. 70.), und den durch segnende Milde gesänftigten Herrscherzügen sprechend verkündigen, die ludovisische Juno, wovon sich in den Dresdner Gypsabdrücken von Mengs eine herrliche Copie befindet, und ein zweiter colossaler Kopf in der russisch kaiserl. Sammlung zu Sarsko Selo; den v. Köhler in seiner Beschreibung desselben im *Journal für Rufsland* Th. I. S, 344. f. selbst über die Ludovisische setzt. Auch die versailler Büste im *Musée Napoleon* T. I. pl. 5. hat Idealform. Am treuesten giebt unter den noch vorhandenen grofsen Statuen den Idealcharackter der Juno die sonst sogenannte barberinische Livia im *Museo Pio-Clement.* T. I. tav. 2. Man findet aber hier weniger die Juno des Polyclet, als die des Praxiteles zu Mantinea. Man hat überhaupt Jahrhunderte lang alle alten weiblichen Tronke, die etwas Würde hatten, in Junonen restaurirt. Dergleichen giebt es auch mehrere in der Dresdner Antikengalerie, als n. 88. (auch Ceres genannt,) und n. 92 in den *Marbres de Dresde.* Bekanntlich liefsen sich die römischen

Kaiserinnen in einem höhern Alter gern als Junonen idealisiren. Man erkennt sie aber leicht als Porträtfiguren, z. B. im *Musée Napoleon* die kleine 2 Fuſs hohe Statue, die so oft in Porcellan und Biscuit nachgemacht worden ist, T. I. pl. 6. Ob die berühmte säugende Juno, die den kleinen Mars an der Brust liegen hat, und die von Winkelmann Monumenti n. 14. und dann im *Museo Pio-Clement.* T. I. tav. 4. abgebildet worden ist, nicht auch eine *Augusta puerpera* seyn könne, so gern auch selbst Visconti um ihrer idealen Forme willen die Götterkönigin selbst darin erkennen möchte, ist noch immer nicht ganz im Klaren. Die Kaisermünzen mit solchen säugenden Junonen symbolisiren auf jedem Fall die kaiserlichen Mütter.

Polyclet arbeitete auch schon kleinere Bronzen (*sigilla*) und schöne Gefäſse und Lampen. In dieser Rücksicht gedenken seiner Iuuenal III, 217. VIII, 102. Martial VIII, 50. — In wiefern konnte Plinius sagen, er habe die von Phidias begonnene Torevtik vollendet? S. Lanzi p. XXX. Plinius XXXIV, s. 19. führt 8 Schüler von Polyclet an, wovon aber nur wenige ausserdem bekannt und von Pausanias angeführt worden sind. Mit Polyclets Schule muſs die des Naucydes, wovon Heyne in der Abhandlung: *artium inter Graecos tempora* in den *Opusc. Acad.* T. V. p. 377. den Stammbaum geliefert hat, in genauer Verbindung gedacht werden.

XXI. Vorlesung.

Myron und der athletische Kunstkreis.

Des Erzbildners Polyclets Mitschüler beim Agelades (S. Heyne *Opusc. Acad.* T. V. p. 368.) und Nebenbuhler war der aus Eleutherae in Böotien gebürtige, aber mit allen seinen Mitbürgern in Athen nationalisirte (S. *Leopard. Emendatt.* XI, 19.) Erzbildner Myron. Er kann nur durch grobe Mifsverständnisse, die Plinius selbst verschuldete, bis in die Zeiten des Anacreon und der Erinna hinaufgerückt werden. S. *Fea* zu Winkelmann T. II. p. 211. vergl. Fabricii Biblioth. Gr. T. II. p. 120. 132. ed. Harles. Mit ihm schliefst sich der erste grofse Kreis. Auch wird er nebst dem Phidias und Polyclet oft allein genannt, wenn von den grofsen Meistern der Plastik vorzugsweise die Rede ist, z. B. in des scharfen Kunstrichters Dionysius von Halicarnafs *Judicium de Thucyd.* p. 817. T. VI. Opp.

Erzgufs. Myron bediente sich zu seinen Bildwerken des in Delos zubereiteten und dort vorzüglich zu Dreifüfsen, Tischen und Tischbetten (*Deliaca*) gebrauchten Erzes, da hingegen Polyclet die aeginetische Bronzemischung zu seinen Werken vorzog. („Aemulatio illis et in materia

fuit," sagt Plinius XXXIV, 2. s. 5.) Es wird uns schwer selbst nach den sorgfältigsten Prüfungen dessen, was Plinius in den ersten und letzten Abschnitten des 34. Buchs über die Mischungen und Zubereitungen der alten Bronze uns aufbewahrt hat, uns eine deutliche Vorstellung von der Schönheit und dem (oft durch Vergoldung noch gehobenen) Glanze der alten Bronze zu machen. Vieles hat Winkelmann und sein Commentator schon gesammelt, *Storia* T. II. p. 34. ff. Sehr viel kam auf die wohlberechnete Mischung mit andern, besonders edlern Metallen an (*officinarum temperaturam* nennt es Plinius), wovon aber selbst die Alten viel verworrene Begriffe gehabt zu haben scheinen. Diefs beweisen die höchstwidersprechenden Nachrichten über die Composition, die man unter dem Nahmen des corinthischen Erzes bis zur Raserei liebte. Im Zeitalter des Polyclet und Myron war an die corinthische Composition schwerlich schon zu denken, und schon Plinius spottet der Afterkenner seiner Zeit, die auch die ältern Statuen corinthisch nannten. Ueber die corinthische Composition ist die Hauptstelle beim Plutarch de defectu Orac. c. 2. T. II. p. 619. 20. ed. *Wyttenb.* mit Facius Anmerk. in den Excerptis p. 16. ff. S. Beckmann zu *Aristoteles Mirab. Auscult.* p. 98. In Münzen findet sich diese corinthische Mischung nirgends und so konnte auch der schmelzkundige Savot hierüber kein Resultat hervorbringen. S. Eckhel *Prolegg.* T. I. p. XXIX f. Vielleicht die Hälfte aller Statuen in Bronze waren gymnastische Figuren. Die gymnastischen Körper waren alle von der Sonne und der Oelsalbe (*ceroma*) gebräunt (μελαντερον κεχρωσμενοι Lucian

de Gymn. c. 25. T. II. p. 907.) Diefs wufste man durch die Composition in der Bronze so nachzuahmen, dafs es die Körper selbst zu seyn schienen. So sagt Dio Chrysostomus Orat. XXVIII. p. 289. B. vom gymnastischen Jatrocles: er sah den volkommnen Bronze-statuen ähnlich, und die Farbe seines Körpers glich der mit andern Metall versetzten Bronze, (χαλκῳ κεκραμενῳ). Vieles kam auf die geschickte Vergoldung *im Feuer* an, da an den meisten Bronze-statuen wenigstens einige Theile vergoldet waren. S. darüber Buonarroti *Osservaz. sopra alcun. medagl.* p. 370. mit den Erinnerungen von Beckmann *Gesch. der Erfind.* IV, 564. ff. Das Wunder der ungeheuren Menge bronzener Colossen und grofser Statuen im Alterthum wird dadurch etwas geringer, dafs man weifs, der Gufs sey sehr dünn und sauber gewesen, so dafs ein neunjähriger Athlet mit einer grofsen Statue davon laufen konnte. Aber dieser Umstand trug nebst vielen andern auch dazu bei, dafs so wenig *gröfsere* Bronzen auf uns gekommen sind. Vor den Ausgrabungen in Pompeii und Herculanum zählte man deren in allen kaum 30. Um nur etwas über die Erzbildnerei der Alten selbst urtheilen zu können, mufs man wenigstens die ersten technischen Begriffe von dem Verfahren des Künstlers dabei haben, wäre er auch nur aus Matinis 19 Excurs. zu *Ernestis Archaeologie* p. 286. ff. Ueber das Technische hierbei siehe die Auszüge aus Benvenuto Cellini in Göthes *Leben des Benvenuto Cellini* Th. II. S. 279. ff.

Myrons alumfassende Mannigfaltigkeit. Da Polyclet in der Symmetrie unübertreff-

bar und canonisch geworden war, so suchte nun der in allen stärkere und kräftigere Myron durch Mannigfaltigkeit der Gegenstände, Neuheit der Compositionen und die bewundernswürdigste Abwechslung sonderbarer und gewagter Stellungen seinem Nebenbuhler den Rang abzulaufen. Diefs sagt Plinius XXXIV. s. 19, 4. „Primus multiplicasse varietatem videtur, *numerosior* (er produzierte weit mehr, nicht, wies *Winkelmann* erklärt, harmonischer oder wie *Lanzi* p. XXXI. mannigfaltiger, vergl. Plin. XXXIV. s. 40, 28.) in arte, quam Polycletus, *hic* symmetria diligentior (nach Lanzis richtiger Verbesserung. Das letztere kann nur auf den Polyclet gehn.)" Wirklich finden wir auch, wenn wir auch nur des Junius Verzeichnifs vergleichen (*Cat. Artif.* p. 127—129.) in seinen zahlreichen Werken fast alles Darstellbare in der Fabel- und Menschen- und Thierwelt von ihm umfafst und in den interessantesten und frappantesten Momenten dargestellt. (Darum nennt ihn wohl auch Ovid. III. A. A. 219. *operosus.*) Seine unendliche Mannigfaltigkeit offenbarte sich

I.) in der verschiedenen Gröfse seiner Werke. Er machte nicht einen Colofs nur auf einmal. Er schuf ein colossales Kleeblatt, indem er die Idee auffafste, wie die treu schützende Minerva den apotheosirten Hercules dem Jupiter vorgestellt habe, und sich nun beide Götter dem Vater zur Rechten und Linken praesentirten. Er gruppirte diese Colossen auf *einer einzigen Basis* zusammen (sie gehörte also nach Levezows scharfsinniger Eintheilung der statuarischen Gruppen in gesellschaftliche nnd dramatische *über die*

Familie des Lycomedes p. 22. ff. zu den blofs gesellschaftlichen Familiengruppen, von welchen das berühmteste Muster wohl das auf dem Capitol in Rom so oft wiederholte Dreigestell des Jupiters in der Mitte, der Juno zur Linken, der Minerva zur Rechten war,) und brach *darin* wahrscheinlich eine neue Bahn, dafs er das, was andere Bildhauer und Erzbildner vor ihm schon lange in kleinern Statuen gethan hatten, nun auf *drei Colossen* neben einander erweiterte. Die römischen Imperatoren und Kunstplünderer theilten sich in der Folge in dieses im grofsen Junotempel zu Samos aufgestellte prächtige Kunstwerk. S. die Hauptstelle beim Strabo XIV. p. 944. C. D. So wie er hier die Colossalform (ἔργα κολοσσικα nennt sie Strabo) verdreifachte und gleichsam in den Riesengestalten der Götter schwelgte: so war er, was, seit Plinius, jeder Meister der ersten Gröfse seyn mufste, nun auch wieder im Kleinsten vollkommen. Seine Schaalen aus Silber und Erz wurden nebst denen des Mys, Mentor und Polyclet für Juwelen auf den Schenktischen (*abaci*) bei den griechischen und römischen Prachtgelagen gehalten. Man bewunderte in Rom zu Martials Zeiten eine von einer Schlange höchstzierlich umwundene Schaale („Serpens in patera Myronis arte," *Mart.* VI, 92.)

II.) Mannigfaltigkeit neuer und frappanter Stellungen. Polyclet hatte aus der Gruppen- und Stellungsreichen Gymnastik nur die zarten Knaben und Jünglingsfiguren gewählt, und diese in allen Gestalten bis zum Vorsteher und Schutzgott, den Merkur, selbst idealisirt. Myrons kraftvollere Natur verschmähete die Ephe-

been (so hiesen die Theile der Gymnasien, wo nur die Jugend sich übte, Vitruv. V, 11. Strabo T. II. p. 196. ed. *Siebenk.* nach Tyrwhitt's Verbesserung, Guattani *Monum. inedit.* 1789. p. 68.) und ging in die Palästern und Kampfschulen der nur für den Faustkampf und das gewaltige Pancration lebenden Athleten. So kann man sagen, dafs der *athletische Kreis* der eigentliche Spielraum für Myrons volkommenste Kunstschöpfungen gewesen sey. Jeder gymnastische Sieger in den heiligen Spielen bekam seine Statue aus Bronze, und wer dreimal gesiegt hatte, eine ganz *iconische* (S. die Collectaneen zu den *Bronzi d'Ercolano* T. II. p. 224. n. 3.) Portraitfigur. Das Original wurde in den Vorhöfen und Hainen der Tempel, vor welchen die Spiele gehalten wurden, selbst aufgestellt, Man denke nur an den heiligen Hain oder die Altis von Olympia. Allein höchst wahrscheinlich wurden dergleichen Statuen nun noch in mehrern Abgüssen oder Copieen vervielfältigt und in den Vaterstädten der Sieger, die den höchsten Stolz darin fanden, und selbst in ihren Wohnungen, aufgestellt. Man kann schon hieraus abnehmen, welchen dankbaren Stoff diese fast ins unendliche vermehrten Kämpfer- und Athletenbilder der griechischen Plastik (und fürs erste wurden sie alle noch in Bronze gegossen) in allen möglichen Abstufungen und Stellungen darbieten mufsten. Siegende Kämpfer wurden gebildet und ihre Bildung veranlafste neue Wettkämpfe unter den Bildnern selbst. Immer suchte der Nachfolgende seine Vormänner zu überbieten. Agelades, Alcamenes, Canachus, Onatas, selbst Polycletus hatten sich

schon in herrlichen Siegerstatuen verklärt. Das Höchste war noch nicht erreicht. Myron trat in die Schranken und errang durch die lebendigste Darstellung der Musculatur, die sich in den höchstausgearbeiteten Athletenkörpern nur einmal in der ganzen Geschichte der Menschheit so darstellen konnte, und die geistreichste Wahl der gewagtesten Stellungen die erste Palme der Plastik. Winkelm. *Storia* I, 308. Für uns ist dieser Athletenkreis nur noch in einigen köstlichen Reliefs (das ausdruckvolleste unter allen im *Museo Pio-Clement.* T. IV. tav. 36.) in Vasengemälden (die zwei schönsten in Tischbein's *Engravings* T. I. n. 55. 56.) in mehreren Intaglios, zum Theil von der höchsten Zierlichkeit, (Tassie's *Catalogue* n. 7992—8030.) und in der Spitze aller Athletenkörper, in den Herculesstatuen, noch erkennbar; aber nicht umsonst sprechen Cicero (Offic. I, 36.) und Quintilian I, 11. von palästrischen Körperausbildungen und Bewegungen. Selbst in diesen gewaltig aufgefütterten Massen des athletischen Embonpoints (εὐεξία, εὐσαρκία, Spanheim zu *Julian. Orat.* I. p. 103.) wo der ganze Körper mit Fleischkissen gleichsam überpolstert wurde, mufste doch alles sowohl durch die Salbarzenei-kunde (Iatraliptik, Sprengels *Geschichte der Arzneikunde* I, 280. 352. neue Ausgabe) als durch die mürbeklopfenden Schläge und Griffe der Gegner, bis zur untadelhaftesten Gediegenheit verarbeitet und gleichsam durchgeknetet seyn, (man denke sich das, was Lucian seinen Solon von der gymnastisch durcharbeiteten Jugend sagen läfst in der classischen Stelle *de gymnas.* c. 25. T. II. p. 906. ff.

in erhöheter Potenz und ohne sich die gehässigen Uebertreibungen bei Galen und andern Gegnern der Athletik irren zu lassen. S. Meiners de gymnasiorum vtilitate et damnis in den *Göttinger Comment.* T. XI. p. 269. ff.) Und nun die, herrliche Kraft mit Schönheit im seltensten Bund vermählenden, Stellungen und Symplegmen, wo das Kennerauge der in dichten Haufen und auf den Fufszehen stehenden Zuschauer (s. Dio Chrysost. XXXVIII. p. 288. 89. *Morell.*) noch ganz andere Bemerkungen machte, als jetzt der englische Pöbel, der um ein paar Boxer den wettenden Kennerkreis zieht. (Man erinnere sich nur, dafs Cicero Orat. c. 68. es hierbei ausdrücklich als Bedingung ausspricht: „vt quicquid in his rebus fiat vtiliter ad pugnam, idem ad adspectum etiam sit venustum," und dafs ein ἀπαλαιστος gescholten zu werden, fast eben so schimpflich war, als ein ἀμουσος. S. P. Faber *Agonist.* I, 14. p. 36.) Welch einen Triumph bereitete diefs alles für Myrons Kunst, die mit genialischer Sicherheit in allen Kampfarten der Athletik die bewundernswürdigsten Stellungen gleichsam in ihrer obersten Spitze erfafste und nun auf immer in gediegenen Erzgufs festhielt! Er verschmähete auch die leichteren Uebungen des Laufens und Werfens nicht; (bekanntlich theilten sich die Kämpfe in die *leichten*, Laufen, Springen und Werfen, und in die *schweren*, Ringen und Faustkampf) ja er scheint viel mehr hierin mehrere ganz neue Ansichten für seine Statuen gewonnen zu haben. Denn hieher gehört

a) sein *Läufer*, Ladas, der lacedämonische Ladas, nicht der spätere aus Aegium. Wir wis-

sen aus dem griechischen Sinngedicht eines Ungenannten auf diese Statue des Myron T. III. p, 218. CCCXIII. dafs der Künstler mit der höchsten Anstrengung dieses Dolichodromen, die ihm selbst das Leben kostete, (Pausan. III, 21. p. 424.) gleichsam in Wettkampf getreten war und ihn in den entscheidenden Moment gebildet hatte, wo mit fast krampfhaft eingezogenen Weichen (κοιλων ἐνδοθεν ἐκ λαγονων) der Läufer seinen ganzen Odem nur noch auf den Lippen zu haben schien. Die auf Veranlassung dieses windschnellen Läufers oft gebrauchte Hyperbel: noch tönte der Schall des die Schranken öffnenden Schlagbaums und schon rief man, Ladas wird gekrönt! (S. Jacobs *Animaduers.* Vol. III. P. II. p. 59.) sollte durch ein Bildwerk erreicht werden, wo der Epigrammatist ausruft: die Bronze springt uns von der Basis in die Wolken hinauf. Vergl. Heyne *Commentatt. Gott.* T. XII. p. 291. Zwischen den leichtern Uebungen und den eigentlichen Pankration mitten inne stand das oft schon zu den schwerern gerechnete Discuswerfen. Pausan. VI, 19. Hierin verfertigte Myron ein vollendetes Werk. Diefs war

b) sein *Wurfscheiben-schleuderer*, Discobolus. War irgend eine Statue, worin Myron durch die lebendigste Gewandheit der Stellung mit der Achilleischen Ephebenform des Doryphorus von Polyclet in kühnen Wettstreit sich wagte, so war es dieser durch Quintilians berühmtes Urtheil II, 13. p. 333. *Spald.* geadelter Discobolus. Quintilian nennt ihn in *scheinbarer Verrenkung höchst vollendet* (distortum et elaboratorum) und ein Kunstwerk, in welchen die

Neuheit der Idee und die überwundene Schwierigkeit den Kennern das gröfste Fest der Bewunderung zubereitete. Die wunderbare, aber, wie aus Statius Thebaide VI, 646. ff. Visconti im *Pio-Clementino* T. III. p. 34. beweist, völlig schulgerechte Stellung war so gefafst, dafs man einsah, in der Stellung (mit halbgebogenen Knie, worauf sich die linke Hand stützte) könne der Athlet keinen Augenblick länger, als der Wurf eben forderte, verbleiben, wie wir aus der mahlerischen Schilderung Lucians Philosops. c. 18. T. III. p. 45. wissen. Es wurde also auch durch diefs Meisterbild der Forderung Gnüge geleistet, die Göthe in den *Propyläen* I, 1. p. 8. vom Gipfel des entscheidendsten Augenblicks in der Bewegung eines Kunstwerks ausgesprochen hat. Wir würden indefs selbst durch die beredte Schilderung Lucians noch kein ganz deutliches Bild von diesem Werke uns machen können, wenn nicht ein günstigeres Schicksal hier gewaltet und diesen Discobolus sowohl in einer wirklichen Marmorstatue als in einem geschnittenen Steine noch für uns Spätgeborne aufbewahrt hätte. Es wurde vor ohngefähr 30 Jahren in der Villa Palombara auf dem Esquilin in Rom eine trefflich conservirte Statue etwas über Lebensgröfse $9\frac{2}{3}$ Palmen hoch ausgegraben, die ganz ohnstreitig eine Copie jenes Discobolus ist. Sie erregte gleich anfänglich grofses Aufsehn. Visconti schrieb darüber einen Brief an den Cardinal Pallotta im Jahr 1781. der besonders gedruckt wurde. Fea beschrieb sie sehr ausführlich zu Winkelmanns *Storia* T. II. p. 211—13. und in den Nachträgen T. III. p. 431—33. Sie wurde

T. II. tav. 2. in einem Umrifs abgebildet. Guattani gab in seinen *Monumenti inéditi* 1784. T. I. p. 9—13. eine begeisterte Beschreibung und einen freilich nur kleinen Kupferstich. Die Verdrehung an dem linken Fufs, die Fea in Schutz nimmt, könnte doch wohl, wenn hier alles ächt wäre, kaum gerechtfertiget werden. Das Bild war im Besitz der Marchesin Massimi; ist aber nun auch in der Villa eines englischen Lucullus begraben worden. Da es zu den berühmtesten des Alterthums gehörte; so wurde es auch, wie mehrere der ersten Statuen, von Steinschneidern eingegraben. Der Schotte *James Byres* besafs einen Carniol in dieser Vorstellung, den Visconti in der ersten Hilfstafel zum *Pio-Clementino* T. I. n. 6. abbilden liefs. Später gab ihn auch Raspe in Tassie's *Catalogue* pl. XLVI. n. 7963. — Ohngefähr um 30 Jahre später (um die 95. Olymp.) als Myron, machte Naucydes seinen Discobolus (Plin. XXXIV, s. 19, 19.) der aber weit mehr als Sieger und im Ausruhen (*in riposo*) gebildet gewesen zu seyn scheint, indem bei ihm der Discus in der Hand fast nur zum Abzeichen diente. Die einander völlig gleichen Statuen im Pio-Clement. T. III. tav. 26. und in der Villa Borghese Stanza VII. n. 9. T. II. p. 57. der *Villa Pinciana* von Visconti (auch in geschnittenen Steinen *Tassie* n. 7977.) sind wahrscheinlich Nachbildungen der Statue des Naucydes. Selbst die Mahler bearbeiteten diesen Gegenstand. S. Tauriscus beim Plinius XXXV, 11. und ein sehr zierliches Bild in den *Pitture d'Ercolano* T. III. tav. 25.

c) seine *Pancratiasten*, die bei den Delphischen Spielen gesiegt hatten, wo eine Menge

Athletenfiguren vorkamen, so dafs er vorzugsweise der Athletenbildner genannt wurde. Gewifs sind unter den noch vorhandenen, durch Restauration fast unkenntlich gewordenen Pancratiasten auch Nachahmungen berühmter Myronischer Erzbilder in dieser Gattung. Myron gab ihnen das die Pancratiasten so genau vor allen übrigen Athletenfiguren auszeichnende Merkmal. Es sind die durch Faustriemen ganz platt geschlagenen und mit gequetschten Knorpeln vorgestellten Ohren, die Winkelmann zuerst an mehrern Hercules-figuren entdeckt zu haben glaubte und dann sowohl in der *Geschichte der Kunst*, Storia I, 373—376. und *Monumenti inéditi* p. 75—79. ausführlich erläutert hat. Man sehe die Abbildung eines solchen Ohrs in den *Monumenti* n. 63. und Visconti zum Pio-Clem. T. VI. p. 22. Uebrigens sind viele Athletentronke aus jenen Zeiten durch verkehrte Restaurationen unkenntlich geworden. S. Heyne über die sogenannten Fechter *Antiqu. Aufs.* II, 225. ff.

Eingeschaltete *algemeine Betrachtung*. Ueberhaupt fangen mit Myron die Vorstellungen an, wo die Künstler immer den höchsten und fruchtbarsten Punkt der Handlung bei ihren Bildern so zu erreichen suchten, dafs nun gleichsam nichts weiter hinzugethan werden konnte. Man möchte es Meisteracte oder *idealische Stellungen* nennen. So machte Ctesilas den sterbenden Kämpfer („in quo possit intelligi, quantum restat animae," Plin. XXXIV. s. 19, 1.) wovon der *moribundo* eine Copie ist, *Museum Capitolin.* T. III. tab. 67. 68. *Maffei Raccolta* T. 65. Im Philoctet des Pythagoras sah man den Hinkenden, und empfand mit ihm die Schmerzen seines Geschwürs („claudi-

cantem, cuius ulceris dolores spectatores sentire videntur," *Plin.* l. l. mit Lessings Verbesserung in *Laokoon* p. 22.) S. die geschnittenen Steine in Winkelmann's *Monumenti inéd.* n. 118—120. mit Fea's Anmerkungen zur *Storia* I, 338. Aber vor allen gehört der sogenannte borghesische Fechter von Agasias hieher in der *Villa Pinciana* Stanza VII. n. 10. kein Ballonschläger, wie Gibelin glaubte, kein Athlet oder Heros, der sich gymnastisch übte, wie Mongez in seiner Vorlesung im Nationalinstitut *Memoires de l'Institut national literature et beaux arts*, T. II. p. 423—468. zu beweisen sucht, (man vergleiche nur, um den Unterschied der Stellung zu fühlen, die schöne Bronze eines jungen Athleten in den *Bronzi d'Ercolano* T. II. tav. 58. 59.) kein Pankratiast (so gern auch Winkelmann ihm wegen des einen nicht restaurirten Ohrs dazu gestempelt hätte), kein Chabrias (wie Lessing glaubte), aber auch kein Leonidas, wie Fea muthmafst T. III. p. 461. ff. Man kann die Idealstellung höchstbewundernswürdig finden, ohne grade von der Seuche, Namen zu nennen, ergriffen zu seyn. Am sichersten sagt man mit Visconti *Villa Pinciana* T. II. p. 59. es ist ein Heros zu Fufs, der gegen einen höher stehenden Feind ankämpft. Diefs zeigt der ganze Ausfall und das Augenmerk der Statue. Vergl. Heyne *antiqu. Aufs.* II, 229. ff. Was Visconti schon bei Erklärung einer Amazonenschlacht *Museo Pio-Clementino* T. IV. pl. 21. gemuthmafst hatte, bestätigte sich noch mehr durch eine Vasenzeichnung, die Millin Monumens inédits T. I. pl. 36. abbilden liefs, wo Theseus im Kampf mit den Ama-

zonen durchaus in derselben Stellung erscheint. So ist jene berühmte Statue höchst wahrscheinlich ein Theil einer Gruppe eines Amazonenkampfes, wo nur die Amazone zu Pferde fehlt, und Theseus allein noch übrig ist. Theseus selbst aber wurde als Stifter der Gymnastik in Athen vorzüglich gern mit einem gymnastisch gebildeten Körper und in gymnastischen Stellungen vorgestellt. Daher die verführerische Aehnlichkeit mit einer gymnastischen Figur.

So wie Polyclet in seinen Idealfiguren den Mercur als Repräsentanten aller reizenden athenischen und sicyonischen Ephebengestalten mit Beimischung des Göttlichen zu dem, wie Lucian de Gymnas. c. 25. gediegenen und proportionirten (εἰς τὸ συμμετρον περιγεγραμμενοι) Epheben aus dem Ephebeo schildert, oder wie Dio Chrysostomus seinen Melancomas beschreibt p. 290. Morell. zuerst aufgestellt hatte: so erhob Myron seine Athletenfiguren gleichsam zur obersten Potenz; er schuf nun auch

III.) das Ideal des Hercules. Hercules und Pollux waren die zwei Heroen, die selbst in den schwersten Uebungen der Athletik, jener im Ringen, dieser im Faustschlag, excellirten, und nach ihrer Apotheose auch als Repräsentanten des Pancration, welche beide Uebungen in eine zusammen schmolz, angesehn wurden. Besonders war Hercules sowohl in der gewaltigen Musculatur und dem gediegenen Gliederbau, als in den Mitteln dazu zu gelangen, das höchste Vorbild aller Athleten. Man kennt die fleischfressende und nach gemessenen Vorschriften sich mästende Diät (ἀναγκοφαγια) dieser Körper-virtuosen. Mit

grofser Gelehrsamkeit und auch für die Kunstansichten sehr nützlich handelt hiervon *Schulze* de athletis eorumque diaeta et habitu in den Commentt. Academicis, Halae 1743. no. I. Auch hierinnen wurde ihnen der *böotische* Hercules Muster, dessen grenzlose Efs- und Trink-lust nicht nur für die spottende Bühne der Athener (S. die Collectaneen in der *Antichità d'Ercolano* T. VII. p. 100.), sondern auch für die Kunst einen Hercules *vorax et bibax*, einen Esser und Trinker, hervorbrachte. S. *Mus. Pio-Clement.* T. V. tav. 24. p. 27. Natürlich mufsten alle diese Vorstellungen bei einer idealischen Darstellung des Gottes mit in Anschlag gebracht werden. Es galt dem Held der Helden. Unbezwingbare Stärke, unerschöpfliche Kräfte in einem Menschenkörper, dem Jupiter in 3 Nächten das Daseyn gegeben hatte, sollten dargestellt werden. Mittelst solcher Glieder hat er seine Thaten gethan und den Olymp ersieget! (s. Herders *Briefe zur Beförd. der Hum.* VI, 23.) Aber auch hier unterschied der sinnige Grieche früh schon den ruhenden oder gar himmlisch verklärten Gott mit dem kampflustigen, alles niederringenden Heros. Der vergötterte Torso des Göttlichen steht für uns an der Spitze der ersten, der farnesische Colofs an der Spitze der letztern Classe. Solche Gestalten wurden nicht auf einem Wurf vollendet. Man kann annehmen, dafs der thebanische Hercules des Alcamenes (Pausan. XI, 11.) die Grundlage gab, dafs Myron die gediegendste Kraftfülle, die er bei einzelnen Athlethenstatuen einzeln ausgespendet hatte, in seinem Hercules auf einem Punkt versammelte und das athletische Ideal im

Gotte schuf, und das Praxiteles und Lysipp ihm die höchste Vollendung gaben. S. Heyne *auctores formarum* in den *Commentatt. Gotting.* T. X. p. XXV. Plinius erwähnt eine berühmte Hercules-statue von Myron, die damals in der XIten Region der Stadt in der Nachbarschaft des Circus Maximus zu sehn war, und wo sonst eine treffliche Bronze von Hercules zu finden war, mufste Myron ihr Meister gewesen seyn, wie aus Cicero IV, Verrin. c. 3. zu ersehn ist.

Doch Myrons nach allen Seiten ausgreifende und alles Bildbare dem bildsamen Erzgufs unterwerfende Natur begnügte sich nicht mit den idealischen Gestalten der Götter und Helden und Kämpfer. Er fand auch in den thierischen Gestalten einen reichen, von seinen Vorgängern und Nebenbuhlern bei weitem noch nicht schöpferisch genug benutzten Stoff. Er umfafste, wie ein alter Schriftsteller sagt, beinahe die Seelen der Menschen und Thiere mit seiner Kunst („pene hominum animas ferarumque arte comprehendit," Petron. c. 88. p. 426. *Burm.*). Seinem Scharfblick entging es nicht, dafs nicht blofs die edlern Rosse und jene Herrscher des Waldes, welche Homer in seinen ewigdauernden Gleichnissen uns vorführt, dafs auch sogar die Thiere der zahmern Heerden und des Hauswesens, dafs auch die Kuh, der Hund durch Auswahl vorzüglicher Körper und der interessantesten Stellungen zu einer Art von Ideal erhoben werden könnten. Nichts ist im ganzen Alterthum berühmter als

IV.) Myrons Kuh. Sie ist sogar sein Wahrzeichen bei lallenden Kunstjüngern geworden, da in der gemeinen Kunstsage des Alter-

thums sein Name fast nur an diefs vielbesungene Wunderwerk geknüpft wurde. („Maxime nobilitauit *bucula*, celebratis versibus laudata," sagt Plinius.) Es hatten nämlich die witzigsten griechischen Epigrammatisten schon zu Plinius Zeiten alle Spitzen und Wendungen aufgeboten, um die höchste Illusion dieses Kunstwerks, wodurch Thiere, Menschen und der Meister selbst getäuscht worden wären, in zierlichster Form darzustellen, und noch Jahrhunderte später wurde diese sich immer aufs neue überbietende Witzjagd rüstig fortgesetzt. In der noch vorhandenen Anthologie sind 36 dergleichen Gedichte aufbewahrt, die Ausonius zum Theil übersetzt, der geistreiche *Menage* aber (*Poemata*, Paris 1668. p. 108.) wirklich dadurch noch überboten hat, dafs er selbst die Juno noch eifersüchtig auf sie werden läfst. Man sehe *Unterhaltungen für Freunde der alten Literatur* von *Sonntag* I, 100—119. wo die Gedichte der Anthologie verständig classificirt und übersetzt sind. Wenigstens verdanken wir jenen griechischen Epigrammatisten einige Kunde über den Ausdruck und Moment des Werks. Die Kuh war brüllend vorgestellt und auf einer marmornen Basis mit Blei eingelassen. Dafs sie brüllend gebildet war, wissen wir z. B. aus Antipater Sidonius Analect. T. II. p. 21. LIV. LV. und aus dem Concetto, dafs das Kalb nun kommen und saugen werde. Man weifs, welchen Moment *Potter* der niederländische grofse Thiermahler, bei seiner in Cassel befindlichen Kuh gewählt hat. Die Vergleichung dürfte aber doch zu Myrons Gunst ausfallen. Uebrigens wissen wir aus Cicero Verr. IV, 60. dafs diese Kuh zu seiner Zeit noch auf

dem grofsen Platz von Athen zu sehen war. Da sie Pausanias dort nicht mehr sah, so mufste sie damals schon nach Rom ausgewandert seyn, wo sie zu Procopius Zeiten (de bello Gothico IV, 21.) noch im Friedenstempel zu sehen war. Wüfsten wir nur die genauen Umstände ihrer Verfertigung. Wahrscheinlich ward sie in einem Wettkampf mit seinem nicht immer von ihm besiegten Nebenbuhler Pythagoras erzeugt, der eine Europa, auf dem Stier sitzend, gebildet hatte, Stolz auf seinen Sieg bildete nun Myron auch noch eine Siegesgöttin auf einer jungen Kuh sitzend, wie sonst die Europa gebildet wurde, eine Anekdote, die wir einem eifernden Kirchenvater, den Tatianus Orat. ad Graecos s. 54. p. 117. *Worth.* verdanken. Aber der unerschöpflich reiche und immer fortschreitende Meister ging nun auch zu ganzen Gruppen von Stieren und Kühen fort, und als einst der erste Imperator der römischen Welt, Augustus, seine Frömmigkeit und geschmackvolle Prachtliebe dem römischen Volk durch die Einweihung des Tempels und der Bibliothek des Palatinischen Apollo zeigte, A. V. C. 726. stellte er im Vorhof 4 Stiere aus Bronze von Myrons Kunst, als eine ewige Opferweihe, um den Altar. Propot. II, 31. 7. Nur alzugewifs war auch dieses (vermuthlich mit den 4 Seiten des Altars correspondirende) Viergespann irgend einem griechischen Tempelvorhof entführt. Vergl. *Sylv.* Lursenius *de templo et bibliotheca Apollini ab Augusto dicata* (Franequ. 1719.) p. 58. Es mufs schöne Tempelstiere der Art in Bronze von grofsen Künstlern ausgeführt gegeben haben, wornach auch die Steinschneider ihre berühmten Gruppen

arbeiteten, wie den Jaspis mit den 5 Stieren, den der Epigrammatist Plato besingt, Analect. T. I. p. 172. XVII. So kommt noch ein anderer Ringstein mit 7 Stieren vor. S. Heyne artis opera ex epigr. in *Commentatt. Gotting.* T. X. p. 118. und es finden sich in Townley's und andern Sammlungen noch alte Pasten und Steine mit solchen Stiergruppen. S. Tassie's *Catalogue* n. 13178. ff. Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs zu allen diesen die Originale von Myron gegossen worden waren. Kennten wir nur erst seinen Hund, welchen Plinius selbst einer besondern Erwähnung werth fand, seine Pferde und andere Thierfiguren; gewifs, es würde sich zeigen, dafs zu einer grofsen Zahl berühmter Thierstatuen, die schon Winkelmann *Storia* T. I. p. 376. ff. genau aufgezählt hat, die Urbilder aus Myrons Kunstwerkstätte kamen.

V.) Seedrachen.

Einem solchen Thierbildner mochte es endlich auch wohl anstehn, selbst ins Phantastische zu gehn und die Kunstwelt mit neuersonnenen Compositionen von fabelhaften, aber der Kunst durch Schönheit und Kühnheit der Formen wohl zusagenden Wunderthiere zu bereichern. Andere Meister vor ihm hatten schon in Gestaltung der Chimären, Minotauren, Centauren, Aegipanen, Satyren u. s. w. ihrer Einbildungskraft freie Zügel gelassen und Wälder und Berge mit den Zwittergeschöpfen bevölkert, die Virgils Aeneas nur noch in den Vorhöfen des Schattenreichs erblickt. Der Ocean mit allen seinen Ungeheuern und Fischgewimmel, das uns Plinius XXXII, 10. s. 53. in vollen Haufen vorführt, war

noch für die Kunst übrig. Myron griff auch ins Reich der alten Amphitrite und erschuf für die Decorationen der heiligen Spiele auf dem Isthmus und die Tempel der Häfen- und Seegötter seltsam gestaltete Seedrachen mit viel verschlungenen, schlangenförmig gewundenen Schwänzen, die die griechische und römische Sprache *pristis* oder *pistrix* nennt, und die Astronomie, nachdem sie durch die Plastik Form und Umrifs bekommen hatte, sogar unter die Sternbilder versetzt. S. I. Fr. Gronov. *Observatt.* I, 18. p. 112. f. Munker zu Hygin. f. 273. p. 382. Plinius führt ausdrücklich diese *pristes* unter den Hauptwerken Myrons mit auf, und was Vofs in seinen *mythologischen Briefen* II, 192. vermuthet, dafs erst, nachdem die Bildner dergleichen Figuren aufgestellt hatten, sie auch in Beschreibung späterer Dichter übergingen, erhält hierdurch neue Bestätigung. Ihre Gestalt, die man einen fantastischen Schnörkelzug im nassen Reiche des Oceanus nennen möchte, lernen wir aus den Abbildungen in Hygins Astronomicon p. 532. *Stav.* und aus vielen herculanischen Gemälden z. B. T. VII. tav. 61. Was Visconti *Mus. Pio-Clement.* T. IV, tav. 10. p. 19. im Algemeinen bemerkt, dafs bei den griechischen Künstlern selbst die Ungeheuer idealisirt waren und ihrer eigenthümlichen Anmuth nicht entbehrten, da sie zwischen schrecklichem und widrigem, zwischen *Ungeheuren* und *Scheusalen* sehr wohl zu unterscheiden wufsten; gilt auch von diesen seltsamen Seephantasmen des Myron, die als so viele kunstreich verzogene Grotesken zwischen den vielbelebten Nereiden- und Tritonengruppen anzusehen sind, und alle

Vortheile gewährten, die der alten Kunst durch den verständigen Gebrauch zierlicher Schlangenwindungen zuwuchs.

So mannigfaltig offenbarte sich in Myrons Werken ein vielfach schaffender und das Formlose und Gemeine kräftig gestaltender Genius. Noch erwähnt Plinius manches andern berühmten Kunstwerkes, woraus erhellet, dafs er, der im Starken und Gewaltigen herrschte, doch auch die zierlichern Götterformen eines Bacchus und Apollo nicht verschmähete, und selbst in der naiven Gattung wundersame Werke hervorbrachte. Zu den letztern gehörte ohnstreitig die ausdrucksvolle Gruppe, wo die Minerva *Musica* mit dem Satyr, Marsyas, der die von ihr im Zorne weggeworfene Doppelflöte bewundernd aufgehoben hatte und ans Ohr hielt („Satyrum admirantem tibias et Minervam"), aufgestellt war. Es ist bekannt, wie sehr auch in dieser Fabel Dichter und Bildner in Athen sich einander gleichsam in die Hände arbeiteten, und wie oft diese komische Situation aus den Satyrdramen eines Melanippides und anderer auch in Bildwerke überging. S. *die Erfindung der Flöte* im *Attischen Museum* I, 2. p. 319. ff. und 354. ff. Andere Künstler hatten diefs ächt athenische National-sujet, wobei man nur gar zu gern die thebanischen Flötenspieler verspottete, weit mehr ins Ernsthafte gezogen, wie der Verfertiger der Gruppe auf der Burg zu Athen, wo Pallas dem Marsyas sogar schlagend vorgestellt wurde, (Pausan. I, 24. p. 56.) Myron gewann für sie eine fröhlichere Ansicht. Der über die ungewohnten Töne erstaunte Satyrisk hält lauschend das Flötenrohr an das gespitzte Ziegen-

ohr. Wir wissen diefs bestimmt aus einem Sinngedicht des Agathias Analect. III, 49. XLV, welches auf ein Gemälde, das ein Mahler nach dieser Gruppe verfertiget hatte, gedichtet ist. — Zu den zartern Götterformen gehörte der einst von Sylla nach Rom gebrachte Bacchus dieses Meisters, worauf das witzige Sinngedicht in den Analect. T. III. p. 206. CCLXX. gemacht ist, und ein Apollo. — Wie gern würde man auch von den Lebensumständen eines solchen Meisters genauere Auskunft zu erhalten wünschen. Das Alterthum schweigt zu unserm Verdrufs. Nur so viel wissen wir aus einer Stelle des Petronius c. 88. dafs er in äufserster Dürftigkeit starb. Die kraftvolle, lebengeniesende und verschwendende Natur des Mannes scheint am wenigsten zum Geldsammeln und Reichwerden Anlage gehabt zu haben. Man erinnert sich an die Schicksale eines Benvenuto Cellini, mit dem Myron manche Geistesverwandschaft gehabt haben mag. — Aus eben diesem Grunde war er vielleicht auch weniger dazu geeignet, eine so zahlreiche Schule zu bilden, wie der geordnete und elegantere Polyclet. Die historische Sage nennt uns nur einen einzigen seiner Zöglinge, seinen Sohn oder Schüler *Lycius* aus Eleutherae, der durch seinen Knaben in der Stellung, wo er das Feuer anbliefs, (Winkelmann *Storia* II, 213.) durch seine Argonauten (welch eine reiche Gesellschaftsgruppe mufste diefs in einer Tempelgalerie geben! *Visconti* muthmaafst, dafs der sich beschuhende Jason, eine oft wiederholte Statue, ein Hauptbild aus dieser Gruppe gewesen seyn möge, *Museo Pio-Clement.* T. III. p. 65.) und eine eigne Art

von Bechern, die von ihm den Namen führten, (Λυκιουργεῖς, wenn anders Polemo in seinen Nachrichten über die Burg-denkmäler Recht hatte, beim Athenaeus XI, 70. T. IV. p. 302. *Schweigh.*)

Eines nur hatten die Götter diesem Künstler verweigert, das Seelenvolle, die Grazie des Ausdrucks. Darin übertraf ihn sein Nebenbuhler Pythagoras von Rhegium, dessen Pancratiast zu Delphi noch vor den Meisterstatuen des Myron den Vorzug erhielt, Plin. XXXIV, 19. 4. Wenn von ihm gesagt wird, er habe zuerst Nerven und Adern ganz ausgedrückt, so mag man diefs von schöner zarter Verschmelzung der Erhebungen und Vertiefungen der Muskeln verstehen, wodurch noch in einem ganz andern Sinn, als sie uns *Hogarth* in seiner Analysis vorbuchstabirt, die wellenförmige Schönheit begründet wurde. Man setzt diesen Pythagoras gewöhnlich etwas zu spät herab. Es ist aber in dieser Künstlerchronologie, über welche wir nichts als verworrene Excerpte des Plinius besitzen, kaum irgendwo mit Sicherheit aufzutreten. Die Menschen müfsten alle aus den Brunnen der Jugend getrunken, und sich zweimal verjüngt haben, wenn man alle Angaben auf ein einziges Haupt vereinigen wollte. So geht es auch mit unserm Pythagoras. S. Heyne Abhandlung in den *Schriften der königl. deutschen Gesellschaft in Göttingen* I, 225. ff. und in den *Opusc.* T. V. p. 371. So viel ist gewifs, dafs dieser *Pythagoras von Rhegium* und *Leachares*, die zwei bedeutensten Erzbildner im Zeitalter des Myron und kurz darauf gewesen sind, und dafs von ihnen der Uebergang in die Anmuth der Marmorbildner und in die Grazie des Praxiteles

gemacht werden muſs. Was Mengs von dem Geheimniſs der dritten Epoche der griechischen Plastik sagt (*Opere* T. I. p. 196) gilt, nach den Aussprüchen des Alterthums, zuerst vom Pythagoras. Vergl. Lanzi Notizie p. XXX. Berühmt war von ihm der Pythonschütze, Apollo, wobei, wie schon *Fea* bemerkt T. II. p. 203. an keinen Sauroktonos, oder Eidechsentödter zu denken ist. Hier wäre also eine Andeutung auf jenes Ideal des Bogenschützen Apollo, das uns in der herrlichsten aller übriggebliebenen Statuen, im Apollo von Belvedere noch erscheint. Calamis und Phidias hatten es vielleicht erschaffen, Myron und Phythagoras vervolkommt, Scopas und Praxiteles vollendet. S. Heyne *auctores formarum* p. XXIII. Nach Leochares Ganymed, den der Adler so raubte, daſs er den Werth seiner Beute zu fühlen schien, und selbst noch durch das Gewand die Schärfe der Klauen zu mildern suchte, („aquila sentiens, quid rapiat et cui ferat, parcens ungulis etiam per vestem," *Plin.* XXXIV, 19. 17.) besitzen wir noch eine der trefflichsten Statuen in Marmor, *Museo Pio-Clementino* T. III. tav. 49.

XXII. Vorlesung.

Nun erst, um und kurz vor der C. Olympiade, konnten auch die gröſsten Marmorbildner auftreten, Scopas und Praxiteles, und eben durch die Marmorbilder, die ihr Meissel belebte, wurde die höchste Vollendung der Kunst, die Schönheit mit Anmuth vermählte, vorbereitet oder erreicht.

Scopas, wird schon einmal vom Plinius XXXIV, s. 19. zur 87 Olympiade mitten unter Bronzegieſsen genannt, und hätte also 68 Jahre vor des Praxiteles Olymp. CIV. schon geblüht, Gleichwohl hat er auch nach Plinius Bericht XXXVI, 4. 9. mit 3 andern Marmorbildnern bei den Reliefs auf den Friesen des Mausoleums, Olymp. LVII. concurrirt. Dieſs hat in der alten Künstler-chronologie viel Verwirrung gemacht. S. Martini *von den Sonnenuhren* S. 89. f. Man hat die Sache durch Annahme mehrerer Künstler des Namens erklären wollen. S. Fea zu *Winkelmann* T. II. p. 197. Allein das sicherste ist, jene erste Stelle, wo Scopas bis zur 87. Olympiade hinaufgerückt wird, für fehlerhaft zu nehmen, liege nun der Irthum in Plinius selbst oder in einem Glossem. Der letztern Meinung ist

Heyne *antiqu. Aufsätze* I, 230—235. und *Opusc. Acad.* Vol. V. p. 372o. 38o.

Scopas Kunst zeigte sich theils in einzelnen schönen Frauen- und Knabenkörpern, theils in Erfindung und Zusammenstellung grofser Gruppen. Zu einzelnen Figuren wählte sich der Künstler vorzüglich Figuren aus dem *bacchischen Kreise*, Bacchantinnen, Tänzerinnen.

Algemeine Bemerkung über die Tänzerinnen. Man mufs auch hier die zwei Hauptstämme, den dorischen und ionischen, unterscheiden. Die ionisch-athenischen Frauen liebten in ihren feierlichen Processionen und Religions-tänzen den höchsten Anstand (το ὑπόσεμνον in einer merkwürdigen Stelle beim Philostrat. Icon. I, 29. p. 806.) und den edelsten ihrer Tänze, den Chortanz der Tragödie (ἐμμελεια), tanzten doch nur Männer. Bei den dorischen Völkerschaften überliefsen sich auch die Frauen ihrer Tanzlust weit ungebundener und hier waren auch die Bacchanale und bis zur Ausschweifung üppigen, bis zum Tarantulism wahnsinnigen Tänze der heiligen Mummereien und Orgien zu Hause. S. die Hauptstelle beim Plato Legg. VII. T. VIII. p. 376. *Bipont.* und die in der Prolusion: *quatuor aetates rei scenicae* p. 17. gesammelten Beweise. Nach Athen verirrten sich dergleichen üppige Darstellungen nur auf die Bühne, wenn der komische Cordax oder andere satyrische Tänze in der *alten* Comödie oder in den Satyrhandlungen (*dramatibus Satyricis*) aufgeführt wurden. Alle diese Tänze wurden nun auch ein Gegenstand der bildenden Kunst, besonders in Marmor, so wie später die Tänzer und Tänzerinnen wieder die Sta-

tuen studirten und ihre Attituden nachzuahmen strebten. Man sehe über diese Wechselwirkung die Stelle beim Athenaeus XIV, 6. oder T. V. p. 280. *Schweigh.* In wiefern Tänzerinnen von Künstlern gebildet wurden, unterscheidet man die theatralischen Ballet-tänzerinnen und *Mimas* (wohin eine Porträtstatue in der Villa Ludovisi gehört. S. Winkelmann Trattato preliminare p. XLVII. die Ideale in dieser Form sind die Musen Terpsichore und Polyhymnia; so wie auch die Tänzerinnen auf den herculanischen Gemälden in diese Classe gesetzt werden müssen) von den gewaltsamern, bis zu den seltsamsten und gefährlichsten Springer-künsten getriebenen Schaustellungen einzeln herum ziehender Virtuosen und von der mänadischen Begeisterung. Beides in eins verknüpft findet sich in den Tanzkünsten, die ein syracusanischer Meister (also dorischer Abkunft,) beim Gastmal, das Xenophon beschreibt, (Sympos. c. 2. p. 157. ff. c. 7. p. 204. ed. *Schneid.*) durch einen Jüngling und ein Mädchen vor den Gästen aufführt. Beide tanzen erst Bacchus und Ariadne als Ballet, dann tanzt das Mädchen den gefährlichen Schwerder-tanz, wo sie, mit dem Kopf sich überstürzend, in aufgestellte Schwerder springend und auf einer gedrehten Töpferscheibe schreibend erscheint. (Es ist die auf mehrern geschnittenen Steinen, doch nur in männlichen Figuren, vorgestellte κυβιςησις nach einer doppelten Steigerung. S. *Caylus Recueil.* T. III. pl. 74. 2. T. V, pl. 86. 1. 2. Ueber die letztere Figur hat *Paciandi* seine Schrift *de athletarum* κυβιςησει *in palaestra Graecorum*, Rom. 1756. 33. S. in 4. geschrieben. Vergl. Beckmann

Gesch. der Erfind. IV, 84. ff.) Selbst diese gefährlichen Attituden wurden abgebildet, wie eine von W. Tischbein gestochene, aber noch nicht edirte Vasenzeichnung, zugleich aber noch eine zweite in den *Engravings* T. I. pl. 60. beweist. Die mahlerischsten Stellungen boten indefs die Maskentänze bei den Bacchusfesten an, wozu uns mehr als 300 schon bekannte (die noch nicht edirten betragen vielleicht noch einmal soviel) Vasenzeichnungen, mehr als 40 Bacchanale (meist Hochzeitprozessionen und Triumphzüge, mit einer zarten Anspielung aufs Todtenreich in Sarkophagen) in Reliefs und vielen hundert geschnittenen Steinen die interessantesten (noch gar nicht nach den verschiedenen Tänzen und Classen geordneten) Musterformen darbieten. Man erstaunt über den unglaublichen Reichthum der Stellungen und über die Grazie selbst in den gewagtesten Bewegungen. Diefs konnte nur von vortrefflichen Mustern der Plastik in Marmor und Erz ausgehn. Die blofse Mahlerei hätte sich ohne jene Vorgänge vor der Verzerrung und Unnatur nimmer bewahren können. Die höchste Spitze in diesem bacchischen Kreis (Θιασος ist das Kunstwort. S. zu Hesychius T. I. p. 1717.) ist die von der heiligen Wuth erfüllte Maenade oder Bacchantin, die um so mehr im Gebiet der idealisirenden Kunst lag, als zu der Zeit, wo die grofsen Bildner sie zum Vorwurf ihrer Kunst machten, die griechischen Frauen schwerlich mehr von dieser Art von Nymphomanie (S. de Pauw *Recherches sur les Grecs* T. I. p. 199. ff.), wie sie uns in den Bacchantinnen des Euripides und in der Amata des Virgils geschildert werden, wirk-

lich befallen wurden. S. Strabo X. p. 717. 722. und den Commentar dazu in Heynes Vorlesung *sacrorum cum furore peractorum origines* in den *Commentatt. Gotting.* T. VIII. p. 14. Ein Gott war in der Mänade. Von dieser Idee ausgehend, konnte der Künstler noch beim kühnsten Wagestück Entschuldigung finden. So schuf Scopas das berühmteste aller seiner Werke, die

rasende Bacchantin. Es war der höchste Ausdruck des bacchischen Wahnsinns mit der höchsten weiblichen Schönheit gepaart.** Vom rückwärts gebogenen Kopf rollten die heftig geschüttelten Haare (diefs in Marmor!), die wirklich zu fliegen schienen. Sie war entweder im Act des Zerreifsens eines Rehböckleins vorgestellt, oder schleuderte das Zerrissene mit der Linken. Wir lernen diefs theils aus griechischen Sinngedichten des *jüngern* Simonides und Glaucus, Analect. T. I. p. 142. n. LXXXI. T. II. p. 347. theils aus einer begeisterten Beschreibung des Sophisten Callistratus, Stat. n. II. p. 891. ed. Olear. mit Jacobs Bemerkungen, *Exercitt. Crit.* T. II. p. II. und Heyne Opusc. T. V. p. 202, Wir besitzen wahrscheinlich noch eine Copie dieses Werks in einem alten Relief in der Villa Borghese. S. Visconti's *Villa Pinciana* T. I. Stanza II. n. 14. Das Zurückgebogene jenes Mänadenkopfs findet sich noch auf vielen Reliefs und geschnittenen Steinen, z. B. *Museum Capit.* T. IV. n. 53. Maffei Gemme antiche T. III. n. 56. Aber es gab noch aufserdem einige berühmte Bacchantinnen des Praxiteles, und dahin gehören wahrscheinlich die ruhigen, idealischen Köpfe, wovon Eckhel *Choix*

des pierres gravées n. XXV. eine der schönsten abbilden liefs. —

Seine Hauptwerke recensirt Plinius XXXVI, s. 4, 7. In den Figuren des Cupido und dem Genius der Zärtlichkeit und der schmachtenden Sehnsucht (Ερως, Ιμερος, Ποθος,) die Pausanias I. p. 167. *Fac.* noch in Megara sah, wurde er Schöpfer mehrerer allegorischer Wesen, die man später unter den Amorinen- und Psyche-spielen nicht immer genau genug unterschieden oder wohl gar mit Anteros und Eros verwechselt hat. Er war wahrscheinlich der Schöpfer des Ideals der Diana, das aber von Praxiteles vollendet wurde. Seine Venus wurde in Rom der des Praxiteles selbst vorgezogen, Plin. XXXVI. s. 4, 7. Heyne *antiqu. Aufsätze* I, 120. muthmafset daher, dafs selbst die berühmte Mediceische Venus nur eine Copie dieses berühmten Werkes sey, das zu Plinius Zeiten im Tempel des Mars im Circus Flaminius aufbewahrt wurde. — Scopas verherrlichte aber seine Kunst auch noch durch die geistreiche Zusammenstellung grofser Gruppen-massen.

Gruppen des Scopas. Vor allen mufs hieher gerechnet werden *der Triumph des Achilles*, den Thetis nach seinem Tod in die glückseligen Inseln (S. die Hauptstelle in Pindar. Olymp. II, 144. und die Scholien zu Apollon. Rod. IV, 814.) führt, wobei Scopas Gelegenheit fand, alles, was andere Künstler in Tritonen, Nereiden und Seeungeheuer-gestalten Wunderbares und Geistreiches geschaffen hatten, zu einem imposanten Ganzen vereinigt, in den anmuthigsten Gruppirungen zusammenzustellen. Zu Plinius Zeiten stand das Werk im Tempel des Neptuns, den Domitius

am Circus Flaminius erbauet hatte. Hier erschien „Neptunus selbst (vermuthlich als Führer und Beherrscher des Zugs) und Thetis samt Achilles, die Nereiden auf Delphinen und Wallfischen und Halbrossen mit Fischschwänzen (*Hippocampen*) sitzend: ferner Tritonen und das Chor des Phorcus (S. *Heyne* zu Virgil. Aen. V, 824. wobei Virgil dieses oder ein ähnliches Kunstwerk wohl im Sinne gehabt haben mag) und Priester und viele andere Meerwunder; alles von derselben Hand, ein ausgezeichnetes Werk, genug für ein ganzes Menschenleben.“ *Praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset.* Plin. XXXVI, 4. s 7. Wir haben Nachbildungen dieses berühmten Werks in zwei herrlichen Basreliefs im vatikanischen Museum, die Visconti abgebildet und erläutert hat. *Pio-Clement.* T. IV. tav. XXXIII. und Tom. V. tav. XX. Aus dem letztern Relief sehen wir, dafs die Schwestern der Thetis bei diesem Triumphzug die verschiedenen Waffen des Heros trugen, welches Visconti nicht hätte auf die Ueberbringung der Waffen nach Troja beziehn sollen. Auch auf einem schönen Vasengemälde in der ersten hamiltonschen Sammlung von *d'Hancarville* T. III. n. 118. ist dieser Triumphzug nachgebildet. Man kann annehmen, dafs nun fast alle grofsen Bildhauer sich bestrebten, im Wetteifer mit Scopas ähnliche Processionen der Seegötter in reichen Gruppenstellungen aufzuführen. S. *Museum Capitolin.* T. IV. n. 62. das vorher schon in der *Admirandis* von Bartoli tav. LII. abgebildet worden war. Vergl. mit dem *Pitture d'Ercolano* T. III. tav. 17—19. Man begreift übrigens auch nun, warum diese Nereiden-procession so oft

auf Sarkophagen abgebildet wurde. Es sollte dadurch angedeutet werden, dafs auch bei diesen Verstorbenen eine Heimführung in die seligen Inseln jenseits des Oceans statt fände. S. Buonarrotti *sul i medaglioni* p. 44. und 114. und Visconti zum Pio-Clement. T. IV. p. 64. T. V. p. 40. Eine neue Idee war die Verherrlichung der Venus Anadyomene, die auf einer Muschel emporgetragen von Tritonen und allem Seegewimmel umgeben, ihren Einzug in Paphos hält, wovon eines der herrlichsten Bas-reliefs in der *Villa Pinciana* Stanza I. n. 12. ohnstreitig die Musterformen des Künstlers wiedergiebt, der diese Idee zuerst ausgeführt hatte. Uebrigens haben auch die Dichter diese See-processionen häufig vor Augen gehabt. Man kann von des Pseudo-Orpheus Hymnen XXIII, 4. bis auf Catulls Argonauticon und von da bis zu Claudian *Nupt. Honor. et Mariae* 159, ff. eine lehrreiche Vergleichung anstellen. Viel durchdachtes über diesen ganzen Kunstkreis in *Vofs* mytholog. Briefen II. Br. XXII — XXIX.

Scopas, selbst auch Architect und Erbauer des Tempels des Aesculap, der Minerva Alea u. s. w. (S. *Junius* Catal. p. 197.) concurrirte auch mit 3 andern Künstlern, dem Bryaxis, Praxiteles (nach Vitruv, Plinius nennt den Timanthus) und Leochares in der Bildung der Friesen-reliefs am Denkmal des Mausolus an der Küste von Carien. Plinius XXXVI, 5. s. 4, 9. Hierdurch wird auch die Epoche des Künstlers am sichersten bestimmt. Mausolus starb Olymp. CVI, 4. a. Chr. 353. Heyne *antiqu. Aufs.* I, 237. Artemisia folgte ihm nach drei Jahren, und erst nach ihrem Tode

wurde das Mausoleum, ein Wunder der Kunstwelt, vollendet. Man hat sich in neuern Zeiten grofse Mühe gegeben, die Construction desselben, wodurch die hellenisirte Piramidenform ihren obersten Gipfel erstieg, ganz zu ergründen. Schon *Aulisi* hatte sich daran versucht, im II. Theil des Thesaurus von Sallengre. Nun schrieb Caylus seine Abhandlung in den *Memoires de l'Acad. d. Inscriptt.* T. XXVI. p. 321—354., welche der Baumeister, den *Choiseul Gouffier* bei seinem *Voyage pittoresque* brauchte, vielfach zurecht zu weisen sucht. S. *Voyage pittoresque* T. I. p. 98. Vergl. Rode zu Vitruvs Uebersetzung T. II. p. 89. f. Stieglitz *Archaeologie der Baukunst* II, 2. S. 65. Genelli in Berlin hat unter allen die sinnreichste Restauration angegeben. Da bei der Todtenfeier sowohl, als bei diesem Bau alles durch Concurrenz der gröfsten Virtuosen in allen Fächern geschah: so mufs auch der Wettkampf bei den 4 Frisen herrliche Resultate gegeben haben, und die von Phidias und Alcamenes im hohen Stil angefangene Kunst der *Bassi-Relievi* erhielt hier ihre erste Vollendung. Wüfsten wir nur wenigstens die Sujets dieser 4 Friesen! Die Basreliefs machen das Mittelglied zwischen der Sculptur und Mahlerei. Ohne die Art, wie die Alten die halberhabenen Arbeiten auf den Zophoren und die Figuren auf Tempeln und Candelaberfüfsen behandelten (alles ging in der Gruppirung von der dramatischen Regel aus: *ne quarta loqui persona laboret*) läfst sich auch gar nicht von der Mahlerei der Alten sprechen.

Scopas Werke, besonders die aus dem bacchischen Kreise (Panisken S. Cicero de Diuinat.

I, 13. und seine Dianenbilder,) wurden stets für Kunstjuwelen geachtet. Die Griechen bildeten sich das eigene Wort dazu Σκοπαδειον Lucian. Lexiph. 12. T. II. p. 335. Viele seiner Werke scheinen mit denen des Praxiteles verwechselt worden zu seyn. Beide Meister mufsten sich also gleichen. Von ihnen geht in den Bildwerken die rege Bewegsamkeit aus, so dafs es uns scheint, als kämen die Bilder auf uns zu und blieben nur auf einen Augenblick still stehen, indem sie uns erblickten. S. Lanzi *Notizie* p. XXXII. f.

Praxiteles und seine Söhne, Olymp. CIV. a. Chr. 364. Von Phidias bis zu ihm vergingen hundert Jahre. Heyne fängt mit ihm die 6. Epoche der griechischen Kunst, *ars absoluta*, an, S. *Opusc. Acad.* T. V. p. 381. Er arbeitete nicht weniger vortrefflich in Erz als in Marmor, weswegen Plinius ihn auch unter den vorzüglichsten Erzgiefsern anführt, XXXIV. 19. 10. Aber man wollte damals nur den weichlichern Marmor, und Praxiteles Natur führte ihn auch mehr zu Marmorbildern, „marmore felicior, ideo et clarior fuit.“ sagt Plinius l. l. vergl. Propert. III, 8. Seine vorzüglichsten Marmorwerke recensirt Plinius XXXVI. 4. 5. Lebendigster Ausdruck der Seele und der Affecten im Bilde war seine Gröfse, wie Diodor sagt Excerpt. T. II. p. 884. *Wessel.* Daher sagt auch Quintilian von ihm und Lysipp, „ad veritatem optime accesserunt,“ XII, 10. (Man mufs nur das Wort *veritas* in dem Sinne nehmen, in welchem es Ruhnken zu Rutilius Lupus p. 92. erklärt, und in welchem Scopas dem Callistratus Stat. c. 2. ein δημιουργος ἀληθινος heifst.) Praxitetes vollendete eine ganze Zahl von Götteridealen,

indem er durch Zartheit und Grazie den hoch erschaffenen Idealen das Schönste verlieh. Folgende sind die Bemerkenswerthesten:

I.) Ideal der Diana. Sowohl die Brauronische Pausan. I, 27. als die zu Anticyra, Paus. X, 37. Nach jenem berühmten Gleichnisse in der Odyssee, wo Nausicaa mit der Göttin verglichen wird, VI. 102. bildete Praxiteles sie schlanker und höher als die schlankeste Frau. Es ist ganz die Diana *succincta*, wie wir sie auf den Münzen von Mitylene und in der Hauptstatue, *Mus. Pio-Clement.* T. I. tav. 31. finden. Unaussprechlich hold und jungfräulich war der Mund in diesen Dianenbildern, wenn wir der Stelle im Petron, der Kenner war, trauen dürfen: „Osculum, quale Praxiteles habere Dianam credidit," c. 126. Er vollendete also hier, was Scopas in der Diana Εὐκλεια angefangen hatte. S. Heyne *auctores formarum* p. XXVIII.

II.) Ideal des Bacchus. Stufenfolge von bärtigen indischen Bacchus und Hebon bis zum zartern Jünglings-sprofs der griechischen Kunst. Weichheit ohne weibische Weichlichkeit, die nur den Ganymeden, Antinoen und Hermaphroditen gehört, ist doch in allen Abstufungen charakteristisch. Es ist die personificirte, ewige Fröhlichkeit im *siegreichen* Göttersohne, die vergötterte Ruhe nach bezwungener Roheit in der holdesten Jünglingsgestalt, die gleichsam zwischen den Knaben und Mädchen die Mitte hält, das würdevollste *far niente* im Spiel mit den scherzenden Umgebungen. Aber der wahre Triumph der Kunst in ihr liegt im Contrast mit den Umgebungen. Man vergleiche nur die

leichte Elasticität und Zartheit seiner Glieder mit den halbthierischen Figuren, die ihn umgaukeln. Er spielt mit dem Tiger, er stützt sich auf dem kleinen Faun (aus welchem ein eigener Genius des Bacchus, der *Acratos* geworden ist,) wie z. B. in der schönen Figur im *Mus. Pio Clement.* T. I. tav. 42. Die ganze thierische Natur dient ihm in Tigern, Löwen, Centauren, Elephanten auf den Reliefs und Gemmen. die seinen Triumph vorstellen. In diesem Contrast der himmlischen Fröhlichkeit mit dem ausgelassenen, lasciven Jubel der Bocks- und Affennatur und der bäurischen Lustigkeit liegt zugleich die haltbarste Rechtfertigung der alten Kunst, wenn man ihr die muthwillig-üppigen Szenen des bacchischen Thiasos zum Vorwurf machen wollte. Man kann aber hierbei auch folgendes in Anschlag bringen: a) auch die Thierheit hat ihre Rechte. Einen Jüngling, der eine Jungfrau öffentlich (d. h. in Bildwerk ausgestellt) liebkoste, konnte die griechische Zucht nicht ertragen. Darum versteckte sich die Kunst hinter bacchische Gruppen, Nymphenbeschleichungen und Ueberlistungen durch Panisken und Satyrisken. Diesen ist ihr thierisches Abzeichen gegeben, ein spriefsendes Hörnchen an der Stirn, Bocksfüfse, Schwänzchen. Züngelnd lechzt der Thiermensch mit schwellender Unterlippe, lauschend spitzt er die Ohren, an welchen oft eigene thierische Extuberanzen oder Knorpel (φυρσια vid. Foes. *Oecon.* Hipp. s. v.) vorkommen. In der Bestimmung ihrer Gestaltungen mufs man wohl von den herrlichen Basreliefs an dem choragischen Denkmal des Lysicrates (der Laterne des Demosthenes) ausgehn, in Stuart's *Antiquities of Athens*

T. I. chap. IV. Sie sind erst durch *spätere* Kunst geschaffen. S. Vofs *mytholog. Briefe* Th. II. *Br.* XXX. f. — b) Die Weinlese weckt Lüsternheit und Ausgelassenheit. Sie ist die Mutter aller Maskeraden, die nun wieder Gegenstand der dramatischen und daraus der bildenden Kunst werden. Will man, (wie *Heinse* im Ardinghello) ausgelassen seyn, so mufs man erst die faunische Natur anziehn und sich dazu maskiren. Die reinere Menschheit darf, *als solche*, nicht bis zu diesem losen Spiel herabsteigen. Darum herrscht Bacchus über diese Thier- und Maskenwelt und der Contrast der nun um so mehr veredelten, gegenüber gestellten Menschheit ist voll erhabener Deutung. — c) Bei den Weinlesefesten entstanden alle Dramen des Alterthums. Vor allen blieb das Drama Satyricum in seiner doppelten Abtheilung (nach Casanbonus und dann nach Eichstädts feinerer Ausführung) dem alten Charakter der *bäurischen* Lust getreu. Sprünge und muthwillige Intermezzos liegen indiesem Kreise. S. Heyne *antiqu. Aufs.* II, 70. ff. Die Polichinells und Arlechine und Clowns der alten Bühne sind die Satyren und Panisken in Dramen und in der Kunst. d) Wollüstige Symplegmen und Attituden sind Ausartungen späterer Verdorbenheit, für Wollustkammern (*sellaria*) und Bäder erdacht, und aus den züchtigen Palästern zur aphrodisischen Klinopale herabgezogen. Vergl. Herder *Briefe zum Studium der Humanität*, VI, 63—69. — Durch alle diese Ansichten und Contraste stralt uns das Ideal des Bacchus noch reiner und himmlischer entgegen. Um aber auch den Mänaden und Faunessen gegenüber ein weibliches Ideal zu stellen, vermählte die *Kunst*

die verlassene Ariadne mit ihm. Mit liebetrunkenem Blick ruht die gerettete auf ihm. (S. ihre Statue im *Pio-Clementino* T. I. tav. 45.) Im trunkenen Blick auf den Gott und im Anschauen der Geniefsenden um sie herum feiert sie mit Bacchus ihre Hochzeit, ihren Triumph, ihre Himmelfahrt. S. *Archaeologisches Museum* I. Theil, (Weimar 1801.) *Tafel* IV und V. mit dem Commentar. S. 75. ff. — Das Ideal *dieses* Bacchus vollendete nun Praxiteles in mehrern berühmten Bildern theils in Marmor, theils in Bronze. In Bronze war das berühmteste. Er wird von Callistratus in seinen Statuen c. VIII. p. 899. mit vielen Bombast geschildert, vergl. Heyne's Anmerkungen dazu in *Opusc. Acad.* V, 212. Die Figur war mit der Haut des Rehböckchens (nebris) bekleidet und stand mit dem Thyrsusstab da. Praxiteles hatte ihn natürlich nicht als einzelne Figur gedacht, (so bildete ihn das Alterthum aus obenangeführten Gründen äufserst selten), sondern mit zwei andern zusammengruppirt. Es ist nämlich dieser Bacchus derselbe Liber pater, dessen Plinius XXXIV. 19. s. 10. gedenkt, dafs er mit einer Figur der Trunkenheit (Μεθη, nichts anders als eine berauschte Bacchantin, wie sie noch auf einem alten Dreifufs erscheint. S. Visconti zum *Pio Clement.* T. II. p. 59. c. T. IV. p. 44. d.) und einem Satyr ein Ganzes ausgemacht habe. Dieser Satyr war selbst einer der berühmtesten Stücke dieses Meisters und heifst daher auch der

III.) Periboetos (ὁ περιβοητος) die algepriesene Satyrstatue. Er stand in der Dreifufsstrafse in Athen. Pausan. I, 20, S. *Heyne* artis

opera ex epigr. C. S. in *Commentatt. Gott.* T. X. p. 89. Wir können darüber noch als Augenzeugen urtheilen, da sich davon eine meisterhafte Copie in Marmor erhalten hat, die sich im Pio-Clementino befand (S. Pio-Clement. T. II. tav. XXX. mit Viscontis Auslegung p. 59.) und nun in Paris zu sehen ist. S. *Musée Napoleon* T. II. p. XIII. Es ist ein Satyr in Ruhe mit der um die Hüfte geschlagenen Nebris, an deren Ausarbeitung man sehr deutlich erkennt, dafs das Original in Bronze war (S. *Radel* zum *Musée* p. 33). Beide Arme sind restaurirt. Man fand sie in der Villa Lanuvina des Kaisers Antonin.

IV.) Ideal des Eros oder Amor. Die alten Künstler des hohen und schönen Stils bildeten fast gar keine Kinder. Die wahre Kinderbildung konnte erst im christlichen Kunstkreis statt finden. Da wetteiferten Fiamingo und Algardi mit Michel Angelo. — Darum war auch der Eros der Alten kein Kind, sondern ein zum Jüngling reifender Knabe. Wir haben nur Amorinos, die Alten hatten Amors. Indefs machte Praxiteles seinen Amor zweimal in Marmor in verschiedener Gröfse für die zwei griechischen Städte, worin der Dienst des Eros national war und durch besondere Feste begangen wurde, in der Stadt Parium am Propontis, und zu Thespiae. Einmal bildete er ihn als schlanken, zum Jüngling emporsprossenden Knaben, in gröfserer Statur, für die Stadt Parium, „par Veneri Gnidiae nobilitate," sagt Plinius XXXVI, 4. 4. Wir besitzen eine herrliche Copie desselben in einem Tronk, der zu Centumcellae auf dem Wege nach Praeneste gefunden und der vaticanischen Samm-

lung einverleibt wurde, abgebildet im *Museo Pio-Clementino* T. I. *tav.* 12. nunmehr im *Musée Napoleon* T. I. pl. 64. Die Gesichtszüge ähneln der Venus, die Unterlippe ist mit kindlicher Unschuld etwas geöffnet, an den Schultern sind die Spuren der Flügel. *Petit-Radel* hat in seiner Erklärung zum Musée Nap. den Cupido von Thespiae gar arg damit verwechselt, p. 150. Den zweiten Amor in kleinerer Statur (in età più fanciullesca) bestimmte Praxiteles für Thespiae, wo seit den ältern Zeiten Feste und Mysterien des Eros gefeiert wurden. (S. Plutarch. in Amatorio c. 13. T. IV. p. 22. und 35. edit. Wyttenb. Pausan. IX, 27. 31. Lucian Amor. c. 17. woher auch die mystische Allegorie von Eros und Psyche stammt. S. Thorlacius *Fabula de Psyche et Cupidine, disquisitio mythologica*, Havniae 1801. besonders p. 43. ff.) Seiner gedenkt Cicero in der Verrinis und Pausanias. Er wurde unter den Kaisern zweimal nach Rom geholt und zurückgeschickt. S. Manso *mytholog. Versuche* S. 361. Verschiedenes von seiner Bildung errathen wir aus griechischen Sinngedichten. S. Heyne *artis opera ex epigramm. Gr.* in den Commentatt. Gott. T. IX. p. 91. Berühmte Anekdote, wie Phryne es erfuhr, dafs dieser Eros und der Satyr dem Künstler selbst am meisten galten. S. Jacobs in Wielands *attisch. Museum* III, 1. p. 24. Wie Praxiteles sich zum Ideal des Erós, wozu ihm kein schöner Knabe in der Wirklichkeit, sondern vielleicht nur die Liebe zur Phryne begeistern konnte, erhob, hat Wieland sehr beredt gezeigt, *Werke* XXIV. 206—11. Später gab auch Lysipp einen Eros nach Thespiae, worin er mit dem

Praxiteles wetteiferte. Pausan IX. 27. Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs der vom Callistratus beschriebene Eros in Bronze, der dort den Praxiteles zugeschrieben wird, *in Statuis* c. 3. p. 893. vielmehr dem Lysipp zugehörte, da die praxitelischen zu Parium und Thespiae beide von Marmor waren und ganz andere Stellungen hatten. S. Heyne *Opusc. Acad.* Vol. V. p. 204. f. Der, den Callistratus beschreibt, war Bogenschütze und hielt mit der Linken den gespannten Bogen, mit der Rechten den Pfeil. Die Rechte war aber hoch bis an die Scheidel gehoben. Eine Copie dieses Bogenschützens vermuthet man in dem berühmten Cupido zu Florenz im Museo Florent. T. III. tab. 42. *Visconti* zum Pio-Clement. T. I, 20. glaubt, dafs der berühmte Capitolinische *Mus. Capit.* tab. 24. die wahre Copie des Lysippischen sey. Dieser ist jetzt in Paris. S. *Notice de la galerie des antiques* n. 60. *Musée Napoleon* T. I. pl. 63. Man hat diesen Bogenschützen auch auf mehrern geschnittenen Steinen. Einen der schönsten aus der van Hoornischen Cabinet hat Millin edirt *Monumens antiques inédits* T. II. Livr. 1. pl. 1. wo p. 11. ff. viel interessantes beigebracht und zusammengestellt worden ist. Ueber die Beflügelung des Eros ist noch nicht alles im Klaren. S. *Vofs mythol. Briefe* II, p. 30. f. Je älter die Bilder des Gottes sind, desto gröfsere Flügel haben sie. So in altgriechischen (sonst etruskischen) Werken. Ueber die Flügellosen s. Winkelmann *Monumenti inediti* p. 129.

V.) Venus. Noch immer waren alle Venusbilder bekleidet vorgestellt worden. Praxite-

les wagte es zuerst sie ganz zu entkleiden und vollendete dadurch das *neuere* Ideal der Venus, Grofsen Einflufs hatten darauf zwei berühmte Hetären, die Cratina und Phryne, die beide dem Praxiteles zu diesen Behuf ihre geheimsten Reize geoffenbart haben sollen. Man mufs hierbei aus den Bruchstücken alter Lustspiel-dichter beim Athenaeus (die Jacobs in Wielands attischem Museum in besondern Abhandlungen gelehrt erläutert hat), aus Alciphrons und Aristaenets Briefen, aus Lucians Hetären-gesprächen und aus der griechischen Anthologie die Sitten der griechischen Courtisannen etwas feiner zu beurtheilen gelernt haben, als die Vorstellung davon in der elenden Compilation über die griechischen Freudenmädchen, die in Paris vor einigen Jahren erschien, und selbst bei dem mürrischen *de Paw* zu finden ist. Richtigere, doch mit einer zu strengen Tendenz zur Kehrseite, und bestimmtere Begriffe giebt Ramdohr in seiner *Venus Urania* B. III. Th. I. S. 125. ff. 417. ff. Am lebendigsten und für die Kunstansicht fruchtbarsten schildert sie Wieland in vielen Briefen seines Aristipp, am vortheilhaftesten in seinem *Menander und Glycera.* Vergl. ebendenselben *über die Ideale* in seinen *Werken* XXIV, 180, ff. Praxiteles bildete nicht nur seine Phryne selbst in einem marmornen und goldenen Bilde (S. zu Aelian. V. H. IX, 32. und die nachdrückliche Stelle beim Tatianus Orat. ad Graecor. c. 53. p. 115. f. ed. Oxon.) sondern sie war ihm auch Model bei seinen Venusbildern, wie aus dem Athenaeus bekannt ist. Nur folgt hieraus nicht, dafs seine Cnidierin eine idealische Phryne gewesen. Pra-

xiteles wollte ja keine Venus Pandemos bilden. Nein, ihr Anblick, sagt Wieland *Werke* XXIV, 213. diente nur zum Mittel, sich volkommner zu begeistern, zur Stufe, von der sich der Künstler zur Idee der Göttin der Schönheit und Liebe hinaufschwingen konnte. Uebrigens findet man die hierher gehörigen Anekdoten gelehrt erläutert in Jacobs *Beiträgen zur Geschichte des weiblichen Geschlechts* im *Attischen Museum* III, 1. p. 24. f. 49. ff. Vor allen berühmt sind seine zwei Venusbilder, die zu Cos und die zu Cnidos; welche aber keineswegs ganz übereinstimmten. Man sieht, der Künstler wagte es selbst nur schrittweise, eine ganz nackte Venus-statue aufzustellen. Er machte also eine von unten zu bis an die Hüften verhüllte und eine ganz entblöfste Göttin, die eben aus dem Bade oder Meere hervorgestiegen ist. Die von unten verhüllte (*velata specie*) nahmen die Coer („seuerum id et pudicum arbitrantes,") die andere nahmen die Cnidier, *Plin.* XXXVI, 4. 5. Um ihrentwillen schiffte alles nach Cnidos, wo sie in einer Capelle stand, in der für die Zuschauer von allen Seiten die Wände weggenommen werden konnten („aedicula eius tota aperitur, vt conspici possit vndique effigies Deae, fauente ipsa, vt creditur, facto." *Plin.*). Die Hauptstelle ist im Lucians Amor. c. 13. ff. So viel wissen wir, dafs sie lächelte (φιλομμειδης des Homer) und die Natur mit der linken Hand bedeckte. Es fragt sich, welche Copien wir heutzutage von beiden noch übrig haben? Eine gelehrte Untersuchung darüber hat schon Heyne angestellt, *antiqu. Aufsätze* I, 123. ff. Die Coische Venus mit den untern Theilen bekleidet ist

uns in einer schönen Copie im Museo Pio-Clementino T. I. tav. 11. erhalten, wo *Visconti* nicht hätte an die Cnidische denken sollen. Auf ähnliche Art ist die zu Arles gefundene drappirt, *Musée Napoleon* T. I. pl. 60. Die Cnidische hält das Gewand mit der linken Hand über das Badegefäfs und bedeckt mit der Rechten die Natur. So erscheint sie uns auf mehrern Bronzen der Plautilla in *Vaillants Numism. Colon.* p. 102. und in *Haym's* Thesaurus Britann. T. II. tab. 41. p. 339. edit. *Khell.* Vergl. Hayne an ang. O. p. 125. und Eckhel D. N. V. T. II. p. 580. Aber schon aus dieser Münze erhellet hinlänglich, dafs die mediceische Venus, die nur in der verhüllenden Hand, aber sonst weder in der Stellung noch im ganzen Charakter einige Aehnlichkeit mit der Cnidischen hat, sehr unrecht von so vielen Antiquariern die Cnidische genannt worden ist. Die mediceische mufs als vor dem Paris stehend gedacht werden. Diefs hat Heyne aus der gr. Anthologie sehr schön gezeigt in den *Commentatt. Gotting.* T. X. p. 106. Es ist überhaupt Heyne's Verdienst, in den *antiqu. Aufsätzen* von den Venusbildern deutlicher gesprochen zu haben. Es mufs irgend eine berühmte Statue eines Meisters, der den Praxiteles nichts nachgab, vorhanden gewesen seyn, nach welcher der so oft vervielfältigte Typus der mediceischen gebildet wurde. Hieher gehört vor allen die Capitolinische, nun im *Musée Napoleon* T. I. pl. 56. worüber H. *Meyer* in den *Propyläen* III, 1. S. 151—166. als Kenner gesprochen hat. Er hält sie für die älteste von allen in dieser Stellung und für eine unmittelbare Copie der Cnidia des Praxiteles. Ferner der

schöne Tronk unter den *Marbres de Dresde* n. 28—32, die Casanova in seinen *Discorso* p. XXI. in manchen Theilen der Mediceerin noch vorziehen möchte. Mitten inne, zwischen der Cnidischen und Mediceischen, steht gleichsam die Venus der Troade oder des Menophantes (die sogenannte *Cornavaglia*) auch im *Musée Napoleon* pl. 57. Denn diese hält etwas vom Badegewande vor die Schaam. Die in der Grotte des kaiserl. Sommerpalastes in Petersburg sonst ausgestellte Antike, worüber Th. Siegfr. Bayer in den *Commentt. Acad. Petrop.* T. VI. p. 259. eine besondere Abhandlung schrieb, gehört gleichfalls unter die Copieen der Mediceerin. Die höchste Vollendung dieses Ideals konnte nur Apelles *als Mahler* geben, um die 112. Olymp. Seine Anadyomene zu Cos in Aesculapius-tempel („Acquoreo madidas quae premit imbre manus," Ouid. IV. ex Ponto I, 30. 5. *Caylus* in einer eigenen Abhandlung darüber in der *Histoire de l'Acad. d. Inscript.* T. XXX. p. 442. Heyne *antiqu. Aufs.* I, 127. f. und aus der griech. Anthologie in den *Commentatt. Gott.* T. X. p. 107.) wurde nun auch wieder in Marmor nachgeahmt. Ouid. III, A. A. 223. Die volkommenste Copie findet sich in einer kleinen 9 Zoll hohen Marmorstatue, die im Jahre 1802 im ausgetrockneten Bette der Saone zu Pontailler gefunden wurde, in ihrer völligen Gröfse abgebildet in Millins *Monumens inédits* Tom. II. Livr. 4. pl. 28. 29. bei welcher Veranlassung Millin treffende Bemerkungen und Sammlungen über die ganze Classe der Venus-statuen gegeben hat, p. 238. ff.

VI.) Gruppe der Niobe. Es ist bekannt, dafs schon die altrömischen Kunstkenner

von der im Tempel des Apollo Sosianus befindlichen Gruppe der Niobe mit ihren Kindern den Meister nicht unbezweifelt anzugeben wufsten, indem sie manche dem Scopas, manche dem Praxiteles zuschrieben. „Haesitantia est, Niobem cum liberis morient*em* (man mufs nicht *morientibus* verbessern wollen, indem die Vorstellung wirklich so gewesen seyn kann, dafs Niobe mit ihren Kindern starb), Scopas an Praxiteles fecerit." Plin. XXXVI, 4. s. 8. Wir haben noch 15 Figuren in dem fünften Zimmer der Galerie zu Florenz, die aus der Villa Medici dahin gebracht worden sind und algemein für denselben *Statuenverein* gehalten werden, (S. Mengs Briefe an *Fabroni* in den *Opere* T. II. p. 5. ff.), den Plinius beschreibt, wovon aber doch nur die Mutter und zwei Töchter wahre Originale sind. *Fabronis* Monographie darüber ist bekannt. Am besten hat zuletzt H. *Meyer* darüber geschrieben in den *Propyläen* II, 1. S. 48—91. *Winkelmann* erklärte sie wegen des alten und strengern Stils in einigen Hauptfiguren für ein Werk des Scopas. Allein diefs beruht nur auf einer falschen Annahme des Zeitalters, in welchem Scopas gelebt haben soll. Es scheint vielmehr nach allen Gründen, die Fea zu *Winkelmann's* Storia T. II. p. 200. und Visconti zum *Museo Pio-Clementino* T. I. tav. 11. p. 18. und T. IV. p. 33. angeführt haben, dieser berühmte Statuenverein ursprünglich dem Praxiteles zuzugehören. Sie sind vom Anfang nicht auf eine wahre Gruppe berechnet gewesen, doch wäre ihre rechte Aufstellung noch immer einer Preifsfrage bei irgend einer Academie, die nicht ist, und nicht seyn wird,

werth. Die zwei Hauptreliefs, die diese Geschichte vorstellen, das Borghesische in Winkelmanns *Monumenti* n. 89. oder in der *Villa Pinciana* Stanza I. n. 16. und das Casalische im *Museo Pio-Clementino* T. IV. tav. 17. können allerdings zur Erläuterung viel beitragen. Man muſs nur vor allen Dingen das festsetzen, daſs es wenigstens 3 verschiedene Statuenvereine, die Familie der Niobe vorstellend, im Alterthum gegeben hat, S. Lanzi's Beschreibung der Groſsherzoglichen Galerie im *Giornale de' Letterati* aufs Jahr 1782. T. XLVII. p. 76. und aus der Anthologie die Beweise führend Heyne *Commentatt. Gotting.* T. X. p. 112.

Man würde leicht noch mehrere Hauptwerke des Praxiteles anführen können, besonders seinen *Apollo den Eidechsentödter* (S. Winkelmanns *Monumenti* n. 40. p. 46. *Mus. Pio-Clementino* T. I. tav. 13. und daselbst Visconti p. 22.) seine Ceres in den Sernilianischen Gärten, (er schuf ihre Idealform. S. Heyne *auctores formarum* p. XXIX.) seine Mänaden, Thyaden und Caryatidengruppen, seinen Satyr mit dem Schlauche vor den um ihn tauzenden Nymphen (Analect. III. p. 218. CCCXV. Vergl. Heyne artis opera ex epigr. gr. in *Commentatt. Gott.* T. X. p. 89.), welche als Hauptfiguren in ihrer Art sehr oft nachgeahmt worden sind. Allein es gnüge hier nur noch an der Bemerkung, daſs wenn man jedem der groſsen Meister, die bisher abgehandelt wurden, ihren eigenen Kreis zutheilte, der des Praxiteles kein anderer seyn kann, als der *Hetärenkreis*, der Kreis freier Weiber und Mädchen, welcher mit der algemeinen Sittenauflösung im

damaligen Griechenland völlig im Einklang steht. Das ausdruckvolleste und frecheste in dieser Art war wohl seine Gruppe in Bronze einer weinenden Matrone und lachenden Buhlerin, „matronae fleutis et meretricis ridentis," Plin. XXXIV, 19. 10. Er bezahlte damit, wie Plinius dort hinzusetzt, seiner Phryne eine Schäferstunde. Man kann sich leicht vorstellen, warum der Künstler diesen Contrast (κλαυσιγελως) aufstellte, indem er dadurch den Iammer des Ehestandes mit den Reizen der ungefesselten Lust aufs sinnlichste vergleichen wollte.

Praxiteles bildete eine zahlreiche Künstlerfamilie. Seiner Söhne, Erben der väterlichen Kunst, gedenkt Pausanias I, 8. IX, 12. Besonders werden *Pamphilus* der Bildhauer (zum Unterschied des Mahlers) vom Plinius XXXVI, 4. 10. und seine zwei Söhne Timarchus und Cephissodorus genannt. S. Facius *Excerpt. e Plut.* p. 32. Vergl. Heyne *Artium inter Graecos tempora* in den *Opusc. Acad.* T. V. p. 382.

Cephissodorus „filius Praxitelis et heres artis," sagt Plinius, mufs, nach Heyne, von dem Erzgieser Cephissodorus, den Plinius mit dem Polyclet, Leochares und Hypatodorus zugleich anführt XXXIV, s. 19. und der also früher lebte, eben sowohl unterschieden werden, als von einem spätern Schüler des Euthycrates aus der Schule des Lysippus Plin. XXXIV, 19. s. 7. Allein die Unterscheidung von ersten ist sehr zweifelhaft. Unser Cephissodorus beurkundet seine Abstammung vom Hetären-freunde Praxiteles durch viele Hetären-statuen (S. die in Junius *Catalog.* p. 49. angeführten Hetärenbilder, z. B. in Tatians

Orat. ad Graecos c. 52. p. 114. Oxon. wo ein ganzes Register von Bildsäulen, die griechische Künstler nach berühmten Buhlerinnen machten, gegeben wird,) in Erz. Denn er war zugleich Erzgiefser. (Junius hätte den Sculptor und Statuarius nicht von einander trennen sollen.) Von seinen Marmorwerken sind vorzüglich zwei merkwürdig, weil sie zugleich als Musterformen angesehen werden müssen.

1.) Sein gymnastisches Symplegma (Kunstausdruck der Palaestra, wenn die Ringer im Angriff alle 4 Hände in einander verschränkt hatten, σομπλεκεται ἀυτῳ, Lucian. Gymnas. c. 24. T. II. p. 906.) für Pergamus gearbeitet, der Stadt, wo damals die Gymnastik am meisten blühete. Es war ein Meisterstück in der Weichheit der Marmorbehandlung „signum nobile, digitis corpori verius, quam marmori impressis," Plin. XXXVI, 4. s. 6. Man kann es mit einem zweiten berühmten gymnasischen Symplegma, wo Pan mit seinem Liebling, Olympus, rang, Plin. XXXV, s. 19. vergleichen. Uebrigens gingen von diesen reingymnastischen Symplegmen nur durch Ausartungen der Wollust alle jenen üppigen Verflechtungen eines Satyrs mit einer Nymphe (Pio-Clement. T. I. tav. 50.) oder mit Hermaphroditen (*Marbres de Dresde* n. 67. 80.) aus, woran sich die Augen der Tibere (S. Sueton. Tib. 43.) und die ihnen gleich waren, weideten. Daher Clemens von Alexandrien seinen Zeitgenossen die Gruppen in ihren Wohnungen zum Vorwurf macht, wo dergleichen Stellungen vorkamen, (Πανισκοι και γυμναι κοραι, Protrept. p. 18.).

2.) Aesculap. Man kann vermuthen, dafs Praxiteles schon sein nach den Zügen des Jupiters mit gehöriger Abstufung gebildetes Ideal aufstellte, welches in dem vom parischen Thrasymedes für den Tempel zu Epidaurus gearbeiteten sitzenden Colofs in Elfenbein und Gold (Pausan. II, 27.) zuerst versucht worden war. Cephissodor gab ihm in einer Statue, die Plinius zu Rom sah, die letzte Vollendung. S. Heyne *auctores formarum* p. XXV. Die schönste neue Statue befindet sich in Florenz. S. Lanzi *Descrizione della Galeria Granducale* p. 44. Eine andere vorzügliche war im Besitz des Bildhauers Pacetti in Rom. Vergl. Visconti zum *Pio-Clement.* T. II. p. 8. c. Zwei Statuen in Dresden und Berlin.

XXIII. Vorlesung.

Zeitalter Alexanders des Grofsen. Alexander starb Olymp. CXIV, 1. a. 324. Euphranor, Lysippus, Apelles, Pyrgoteles.

Wie Mengs bemerkt (*Opere* T. I. p. 188.) konnte der Sculptur im Zeitalter Alexanders nur noch durch die Grazie etwas hinzugefügt werden. Apelles, der Mahler der Grazie, und die ganze damalige Mahlerschule (Heyne Opusc. Acad. T. V. p. 383. ff.) hatten eine glückliche Rückwirkung auf die Bildhauer- und Erzgiefserkunst. Der grofse Euphranor, der Marmorbildner, Erzbildner und Mahler zugleich und alles drei in hoher Vollendung war, (S. Winkelmann *Storia* T. II. p. 228.) machte gleichsam das *Vermittelnde* zwischen der Mahlerei und Sculptur kurz vor dem Zeitalter des Lysippus. Wir wissen, dafs er den König Philipp und Alexander den Grofsen auf einer Quadriga bildete. Plin. XXXIV, 19. s. 16. Nun gab Alexander dem Lysippus das Recht, ihn allein zu bilden, (nicht erst um die 114. Olympiade, wie *Fea* nachspricht T. II. p. 251. B. sondern noch vor seinem Auszug nach Asien); also mufs die Blüthe Euphranors einige Olympiaden früher gesetzt werden.

Euphranor wurde schon bei den Alten durch den Verein seiner Kunstfertigkeiten als ein Wunder betrachtet. „Admirandum facit," sagt der grofse Kunstrichter Quintilian, XII, 10. 6. „quod et ceteris optimis studiis inter praecipuos, et pingendi fingendique idem mirus artifex fuit." Euphranor schrieb selbst Werke über das Colorit und die Proportion (de symmetria et coloribus) Plin. XXXV, 40. 25. vergl. *Heyne's* Verzeichnifs alter Kunstschriftsteller, *antiqu. Aufs.* II, 101. Dies meint Quintilian durch die *optima studia.* Nicht weniger schmeichelhaft ist Plinius Urtheil über ihn XXXV, 11. s. 40, 25. „Docilis et laboriosus ante omnes, et in quocunque genere excellens ac sibi aequalis." Er verfertigte Colossen in Erz, und Marmor-statuen und Herculesbecher (*scyphos*) in gleicher Volkommenheit. Er wurde Schöpfer des vollendeten Heroen-ideals (ἐγραψεν ἡρωας, sagt Plut. de gloria Athen. c. 2. T. II. p. 418. Wyttenb. „primus videtur expressisse dignitates Heroum," Plin. l. l.) dadurch, dafs er ein volkommnes Bild vom hochgefeierten athenischen National-heros, dem Theseus, aufstellte, in Wettkampf mit seinem Nebenbuhler in der Mahlerei, mit dem Parrhasius. Aus der Anekdote, die Plutarch l. l. und Plinius anführen, da er sagte, des Parrhasius Theseus sey mit Rosen, der seinige mit Rindfleisch (βεβρωκεναι κρεα βοεια) genährt, sieht man auf jedem Fall (denn ob die Rosenverspeisung blofs aufs Colorit bezogen werden müsse, ist zweifelhaft), dafs er die Würde des Heros im Starken, mehr athletischen Gliederbau suchte, und sie nicht durch die weichlichern Formen *seines* Zeitalters verannehmlichte. Daher

kam nun wohl auch der Vorwurf, dafs er die Köpfe zu grofs, und die Gelenke zu stark machte, worüber ihn Winkelmann *Storia* I, 349. II, 228. sehr verständig rechtfertigt. Unter seine berühmtesten Gemählde gehörten seine 12 Götter zu Athen (S. von diesem Δωδεκαθεος die Anekdote beim Valer. Maximus VIII, 2. extr. 5. Er konnte über das Ideal des Neptuns nicht hinaus) und sein Bataillenstück, den Reuterkampf der Athener mit den Thebanern unter Epaminoïdas in den Thoren von Mantinea vorstellend, (welches Plutarch. de glor. Athen. T. II. p. 418—421. *Wytt.* trefflich beschreibt). Unter seinen Erzbildern wird *das Bild des Paris*, seines vielbedeutenden Ausdrucks wegen, (man erkennt darin den Richter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena, und den Erleger des Achilles; zu bestimmen, wie dies zu denken, erklärt Falconet *Traduction de Plin.* T. I. p. 98. für sehr mifslich, indem man es wohl nur durch Attribute ausdrücken können. Aber es war gewifs nur in den Zügen) die Figur des Triptolemus (denn das ist der *Bonus Eventus* der Römer mit der Kornähre und dem Mohnkopf in der Hand. S. *Vasengemälde* T. II. p. 211. 215.), die Latona mit den Zwillingen auf den Armen (vor dem Drachen Python fliehend, wie aus einem dem Euphranor nachgebildeten Vasengemälde in Tischbeins *Engravings* T. III. n. 25. zu sehn ist,) und die zwei allegorischen Gesellschafts-figuren, *Hellas und Arete*, (die personificirte Graecia und Virtus, letztere ohnstreitig mit dem Kranz, den sie der Hellas bot) nebst einer Gruppe von zwei Weibern (rechts und links, wovon die eine die

Opferspende in der Patera darbot, *ministrans*, die andere die Hand zum Mund führte, um den Gest der Adoration zu machen, *adorans*.) Man vergleiche, um die Idee zu fassen, die Reliefs von Anbetenden im *Mus. Pio-Clement.* Aber Euphranor stiftete doch *nur* eine Mahlerschule. S. Heyne Opusc. Acad. T. V. p. 382. *Symmetrie* war seine Hauptstärke.

Die Statuen der ersten Schönheit und mit ihnen die Ideal-formen der Götter und Heroen waren schon da. Nun blieb es bei grofsen Künstlern nur noch Sache des Geschmacks, von den besten Urbildern das Beste auszuwählen und darnach neue Formen zusammenzusetzen. Besonders richtete man sein Augenmerk dahin, von jedem Meisterwerke das zu entlehnen, worin der Meister am gröfsten gewesen war, und daraus neue Ideale, gleichsam in erhöheter Potenz, aufzustellen. Der Kopf nach Myron, die Arme nach Praxiteles, die Brust nach Polyclet! Diefs war damals Kunstregel. Man lernt diefs Verfahren aus Lucians Dialog *die Bildnisse* kennen, T. II. p. 458. ff. *Wetst.* Lucian will dort die überschwengliche Schönheit einer Smyrnenserin, wahrscheinlich einer Geliebten des Kaisers Lucius Verus, schildern, und nun componirt er sie aus 5 berühmter Meister Meisterstücken, aus der knidischen Venus des Praxiteles, der Venus in den Gärten des Alcamenes, der Amazone und der Minerva Lemnia des Phidias und der Sosandra des Calamis. Aus diesen versucht er es, das Bild seiner Panthea zu *verschmelzen* (συναρμοζειν vergl. *Wielands Uebersetzung* Th. III. S. 285. ff.) Daher kommt es auch, dafs bei den spätern Grie-

chen und Römern doch immer nur 8 bis 10 grofse Künstlernamen in der Periode von Phidias bis Lysipp genannt werden, und das Glykon, Agasias, Apollonius, Athenodor und andere, deren herrlichste Werke unsere ewige Bewunderung machen, kaum einer Erwähnung werth gehalten sind. Sie schufen nichts Neues, hatten keine eigene Schule. S. Lanzi *Notizie* p. XXXIV. XXXV. Nun läfst sichs aber auch begreifen, warum im Zeitalter Euphranors und Lysipp *alles* auf Proportion, Symmetrie gesetzt wurde. Wie wäre ohne diese eine solche Zusammenschmelzung ohne Caricatur möglich gewesen?

Lysipp aus Sicyon, ursprünglich blofs zum Kupferschmidt bestimmt und wahrscheinlich ein Autodidactos, trat auf, und so wie Praxiteles sich mehr den Phidias zum Vorbild genommen hatte, so war Lysipps Muster Polyclet. Ueber ihn macht Wieland über die Ideale s. 16. *Werke* XXIV, S. 220. ff. die feinsten Bemerkungen, nur darin thut er ihm Unrecht, dafs er ihm das Genie zu Götter- und Helden-idealen abspricht. Vielmehr umfafste der alles Umspannende noch einmal den ganzen jetzt schon so unendlich erweiterten Kreis des Bildbaren. Er sah, dafs man auf dem Wege zu hohen Idealen sich doch zu weit verstieg und, indem man Ideale aus Idealen schuf, die Natur ganz vergafs. Darum betrat er mit tiefer Einsicht in alles, was sein Zeitalter foderte und trug, einen neuen Weg zur Idealisirung der Menschengestalt, und da seine Zeit die häufigste Auffoderung zu grofsen Portraitfiguren, zu Schlachten und Kriegerformen in Alexander, seinen Waffengenossen und Umgebungen hatte;

so umfafste er noch den letzten möglichen Kunstkreis, den *der idealisirten Königs- und Kriegerfiguren.* Kurz Lysipp wurde der unübertroffene Meister der veredelten Portraitbildung. Zugleich umfafste er aber auch alles, was zwischen den Endpunkten seines colossalen, 40 Ellen hohen Jupiters zu Tarent (den Fabius, nach der Eroberung Tarents, „propter magnitudinem difficultatemque moliendi," nicht fortschaffen lassen konnte, Plin. XXXIV, s. 18. er stand auf dem grofsen Platz vor dem Gymnasium, und war der gröfste Colofs *nach dem* von Rhodus, Strabo VI, p. 426. B.) oder seinen 30 Ellen hohen Hercules zu Tarent, (den Fabius wirklich aufs Capitolium nach Rom schaffte, Strabo l. l. und die Collectaneen in *Rycquius de Capitol.* c. 25. p. 322—325.) und dem Hercules Epitrapezius von einem Fufs Höhe im Besitz des grofsen Kunstkenners Julius Vindex mitten inne lag. (Wir kennen diesen Hercules, der darum Epitrapezios hiefs, weil er in die Mitte auf die Tafel gestellt wurde, an welcher die Gäste lagen, aus einem eigenen Gedichte des Statius *Sylv.* IV, 6. und aus zwei Epigrammen des Martialis IX, 43. 44. Es war eigentlich ein sogenannter Hercules Bibax, wie wir ihn auf alten Reliefs im Pio-Clementino T. V. tav. 14. auf der goldenen Schale im Antiken-cabinet der kais. Bibliothek in Paris in Millins *Monumens inédits* T. I. pl. XXIV, wobei Millins gelehrte Erläuterungen zu vergleichen sind, p. 244. ff. und in der Villa Albani *Indicazione antiquaria della Villa Albani* n. 201. erblicken, der in der einen Hand die Keule, in der andern den ihm eigenthümlichen Becher, den Scyphus, S.

Visconti zum Pio-Clement. T. V. p. 27. b. haltend, den Gästen durch Stellung und Mine jenes εὐφραινε σαυτον, πινε zurief, was er in der Comissation beim Admet dem Diener zuruft, Eurip. Alcest. 788. Man hatte eine eigene Stammtafel dieser Antike in Rom, die auf der Tafel Alexanders des Grofsen und des Dictators Sylla gestanden haben sollte. Das Bild war ein Wunderwerk des Ausdrucks, trotz seiner Kleinheit — „parvusque videri, sentirique ingens," singt Statius, so dafs die Worte des Seneca, „magni artificis est, clausisse totum in exiguo," hier vollkommen pafsten.) Dafs Lysipp die bisher beliebte Art, Ideale aus Idealen zu steigern, verwarf, erhellet aus der Anekdote, wie er nach dem Verfasser der Bücher ad Herennium IV, 6. seinen Lieblingsschüler Chares von Lindus unterrichtete. Er zeigte ihm nicht den Kopf nach Myron, die Arme nach Praxiteles, die Brust nach Polyclet, sondern er mufste seine eigene Art, die Sache zu behandeln, mit ansehn. — Dafs er wirklich einlenkte, beweifst die Erzählung vom Mahler Eupompus. Der junge Lysipp fragte den alten grofsen Mahler, den Lehrer des Pamphilus, der den Apelles lehrte, welchen Meister er sich zum Muster genommen. Hier sind meine Modelle, rief Eupompus, indem er auf eine Menge Volks wiefs, die vor ihnen auf dem Marktplatz sich herumtrieb. Denn, setzte Eupomp hinzu, man mufs die Natur selbst, nicht den Meister nachahmen. Plin. XXXIV, 19. s. 6. Lysipp liefs sich diefs gesagt seyn. Allein er gab keineswegs die Natur, wie sie war, sondern wie er sie sehen wollte, liefs das Fehlerhafte weg und verschö-

nerte seine Originale so weit, dafs doch die Täuschung der Aehnlichkeit dadurch nicht aufgehoben wurde, kurz, er idealisirte die höchste Individualität, dahingegen sein Zeitgenosse, der Bildgiefser Demetrius, (seine Werke beim Plin. XXXIV, 19. 15.) nach Quintilian XII, 10. eben darum getadelt wurde, weil er die Natur zu wahr wiedergab, „tanquam nimius in veritate et similitudinis quam pulchritudinis amantior." Vergl. Wieland l. l. p. 224. f. Lysipp behielt die Regel der Proportion, also Polyclets Doryphorus, unverwandt im Auge („hunc sibi vnice magistrum fuisse, aiebat." Cicero de clar. Orat. c. 86.) und vermied dabei alle Uebertreibungen und Mängel seiner Vorgänger („artificum priorum vitiosa non est sequutus, sed artem," so urtheilte der grofse Kenner Varro über ihn, de L. L. VIII.). Die bis jetzt in allen Statuen herkömmlich beibehaltene Quadratur aus Polyclets Schule verliefs Lysipp, machte die Körper schlanker und schmächtiger und die Köpfe, die besonders Euphranor noch durch Gröfse zu heben gesucht hatte, kleiner, woraus denn natürlich eine svelte, graziose Taille aller seiner Bilder- und Portraitfiguren hervorging. Vom Lysippus schreibt sich also die Verjüngung der Köpfe, die wir allerdings in den besten noch übrig gebliebenen Antiken bemerken, vorzüglich auch an Glycons oder den farnesischen Hercules. (Man vergleiche Winkelmanns feine Bemerkungen darüber gegen Caylus, *Storia* I, 348. f.) In diesen Neuerungen hatte er es also mit Polyclet zu thun. Aber er verwandte auch ganz besondere Sorgfalt auf den Ausdruck der Haare. Grade darin war Myron sehr zurück-

geblieben. Nimmt man diefs zusammen, so wird man sagen können, Lysipp vereinigte in sich die divergirenden Kräfte der zwei gröfsten Bildgiefser vor ihm, des Polyclet und Myron, und wurde als Vermittler zwischen beiden gröfser als beide. Der lebendigste Ausdruck in dem bedeutendsten Moment, im gröfsten wie im kleinsten seiner Werke („argutiae custoditae in minimis quoque rebus," sagt Plinius XXXIV, s. 19, 6. die Hauptstelle, woraus alles obige bestätigt wird,) charakterisirte seine Werke, und darum rühmt der elegante Properz seine Geistathmenden Bilder, *animosa signa*, III, 8.

Er bildete zwar alle Götter und Heroen in allen Gröfsen und Stellungen. Vor allen war Hercules sein Liebling, und durch den zu Corinth von ihm aufgestellten Colofs des Neptun, S. Lucian. Iup. Tragoed. 9. T. II. p. 652. vollendete er wahrscheinlich die von Euphranor angegebne Idealfigur des Erderschütterers, von dem wir überhaupt wenig Bildwerke übrig haben. S. Visconti zu *Pio-Clement.* I, 33. Sein Fleifs war so grofs, dafs Plinius (XXXIV. s. 17.) versichert, man habe an der Zahl der Goldstücke, die sein Erbe als so viel Merkzeichen seiner gefertigten Arbeiten nach seinem Tode in seiner Chatoulle fand, gezählt, dafs er 1500 (nach den besten Handschriften, andere haben nur 610) Werke gemacht habe, wovon jedes einzelne berühmt machen konnte „tantae artis, vt claritatem possent dare vel singula." Man mufs über die grofse Zahl darum weniger erschrecken: weil er sehr alt wurde, (γερων Σικυωνιος Analect. III. p. 45. XXXV.) und weil wohl jede einzelne Statue

auch in zahlreichen Statuenvereinen, wie in Alexanders Jagd, oder in der Reuterschaar, die am Granikus fiel, besonders zählte, ohngefähr wie Chrysippus 705 Bücher schrieb, indem auch da jedes Buch eines Werks eine eigene Rolle machte, und weil er nur das Modell in Thon oder Wachs zu machen brauchte. S. Caylus in den Memoires de l'Academie des Inscriptions T. XXV. p. 337. Aber waren doch

Portrait-statuen sein eigenthümlichster Kreis. Seine idealisirenden Grundsätze, nach welchen er die Menschen machte, nicht wie sie sind, sondern wie sie ihm erschienen, „non quales essent, sed quales viderentur esse," übte er nicht nur an seinen Zeitgenossen, sondern auch an Personen früherer Zeit. So ist es nicht unwahrscheinlich, dafs die in ihrer Art vollendeten Silenusköpfe, die wir algemein als Sokrates-büsten kennen, (s. Pio-Clement. T. VI. tab. 28, 2.) sich von Lysipp herschreiben, da die Athener sein Bild von Lysipp giefsen und in dem Theil des Odeums, der Pompeum hiefs, aufstellen liefsen, Diog. Laert. II, 43. So machte er wohl auch gleichfalls für die Athener (*Phaedrus* in Epilog. libr. II.) die Portraitstatuen der sieben Weisen Griechenlands nach den von ihnen vorhandenen Ueberlieferungen, und die bekannten Büsten, (die vorzüglichsten wurden bei Tivoli in der Villa des Cassius ausgegraben, s. *Visconti* zum Pio-Clement. T. I. p. 13. und machten eine Zierde der vaticanischen Sammlung, abgebildet im *Pio-Clement.* T. VI. tav. 22—26.) sind wohl nur Nachbildungen dieser lysippischen Schöpfung. Als Vordermann der 7 Weisen stellte Lysipp den Fa-

beldichter Aesopus auf. Wir sehen diefs aus einem Sinngedicht in der Anthologie, *Analect.* T. III. p. 45. XXXV. vergl. Fabric. *Biblioth. Gr.* T. I. p. 623. *Harles.* Schon Heyne schlofs aus diesem Epigramm, dafs die Aesopus-statue ein Compagnon von den 7 Weisen gewesen sey. *Artis Opera ex Epigr. gr.* in den *Commentatt. Gotting.* T. X. p. 98. So lassen sich selbst aus Junius Catalog noch mehrere Portrait-bilder, die Lysippus blos nach der Idee bildete, angeben. — Nun erst kamen die Büsten-hermen in algemeinen Gebrauch (S. Gurlitt's *Büstenkunde* nach Visconti), und zu gleicher Zeit erfand Lysistratus, Lysipps Bruder, die Ausgüsse der Gesichtsformen in Wachs und Gyps, so wie auch das Abformen und die Gypsabgüsse nach Marmor- und Erzstatuen. (S. die merkwürdige Stelle darüber beim Plinius XXXV, s. 44. woraus auch die wahre Beschaffenheit der römischen Wachs- und Ahnenbilder am besten erklärt werden kann, wie diefs Eichstädt in seinen 3 Prolusionen *de imaginibus Romanorum*, Jenae 1805. 1806. mit vielem Scharfsinn gezeigt hat.) In der Stelle, wo Plinius diefs berichtet, bemerkt er zugleich, dafs Lysistratus sich der sprechendsten Aehnlichkeiten in seinen Portraitbüsten befleissigt habe, da man sie vorher nur idealisirte. „Hic et similitudinem reddere instituit: ante eum quam pulcherrima facere studebant.“ Ganz natürlich! Der geringe Werth des Stoffs passte zur Gemeinheit der blofsen Aehnlichkeits-foderung. Edlere Stoffe führten ihrer Natur nach zu Idealbestrebungen. So ist es selbst noch bei unsern Bildhauern der Fall. — Ueberhaupt scheint Lysippus seiner Kunst auch

schon eine fabrikmäfsige Ausdehnung gegeben und alle Formen, die für den Erzgufs von ihm gemacht worden waren, auch in Thon ausgegossen und vervielfältigt zu haben. — Indefs arbeitete Lysipp kein Portrait häufiger in allen Gröfsen, Situationen und Altern als das Alexanders des Grofsen. So hat er seinen Namen an den des grofsen Alexanders geknüpft, der *zuletzt* nur noch von ihm in Erz gegossen seyn wollte. S. *Plin.* VII, 38. zu Cicero V. ad Div. 12. zu Horaz. II, Ep. I, 240 und vor allen *Wernsdorf* zum Himerius p. 287.

Alexander-Ideal. Die Art, wie er der fehlerhaften Angewöhnung, nach welcher Alexander den Kopf immer auf die rechte Schulter bog, die sublimste Deutung der den Zeus auffodernden oder ihn zur Theilung der Welt einladenden Mine gab, bewiefs einen Künstler, der die Veredlung zum Ideal als Meister versteht. Die Stellen der Alten darüber sind bekannt, z. B. Plutarch de fort. Alexandri Orat. II. c. 2. T. II, p. 373. *Wytt.* und in Vita Alexandri c. 4. so wie die Sinngedichte aus der griechischen Blumenlese, worunter das berühmte von Archelaus von der Theilung der Welt, Analect. T. II. p. 58, I. mit Jacobs Anmerkungen, *Animadv.* Vol. II. P. I. p. 179. Vergl. Heyne *artis opera ex epigr. Gr.* p. 97. Auch den feurigen und männlichen Blick, worauf Alexander selbst sich nicht wenig einbildete, und den man auch mit dem Löwenblick verglich, s. das XIV. Epigramm des Posidipp, hatte Lysipp in seinen Bronzen am besten auszudrücken gewufst (πας ὁ χαλκος ὁρη, heifst es im griech. Epigramm,). Es sind hierbei aber

noch 3 Bemerkungen nicht zu übersehen: a) Alexander legte blofs auf Bilder in Erz einen entscheidenden Werth. Von Marmorbildnern, deren es doch die vortrefflichsten in seinem Zeitalter gab, ist nirgends die Rede. b) Lysipp war in seinen Erzbildern nach Alexandern in stetem Wettkampf mit den gemahlten Portraits des Apelles. Man kennt Lysipps Wort über Apelles berühmten Alexander mit dem Blitz in der Hand. Diefs sey Dunst, aber die Lanze, die er ihm in die Hand gegeben hatte, sey unvergänglich und wahr. S. Plutarch de Iside et Osiride c. 24. T. II. p. 477. Wyttenb. Der Blitzschwenkende Alexander des Apelles hiefs ὁ κεραυνοφόρος, der Lanzentragende des Lysippus ὁ ἐπὶ τῆς αἰχμῆς in der damaligen Kunstwelt. Beide wurden einander immer gegenüber gestellt. S. *Plut. de Fort. Alexandr.* Orat. II. c. 3. T. II. p. 375. Wyttenb. Uebrigens lebten beide grofse Meister in freundlichem Vernehmen und fragten einander wechselseitig um Rath. c) Lysipp bildete seinen Helden in jeder Epoche seines Lebens („a pueritia eius orsus," Plin.) und in allen Situationen, auf Quadrigen, reitend, kämpfend, jagend, thronend, stehend. So ziemt es einem grofsen Portraitisten! Es fragt sich nun, ob wir in diesem lysippischen Alexander-ideal wirklich noch ächte Denkmale übrig haben? Man glaubte sie sonst auf den Münzen von Macedonien zu finden, wo auf dem Avers der auf den Löwen reitende Amor steht. Schon *Schläger* schrieb eine eigene Abhandlung darüber. Später bestimmten Neumann *Num. Anecdot.* T. I. p. 156. und Eckhel *Doctrin. N. V.* T. II. p. 108. die Controvers noch genauer, wogegen die

Vorlesung im National-institut von le Blond in den *Memoires de l'Institut* III. Classe T. I. p. 642. ff. nur wenig Erhebliches vorbringt. Man kann am Ende nicht wissen, was wirklich alt, oder erst unter dem kaiserlichen After-Alexander, Caracalla, geprägt worden ist. Sicherer ist die Sache mit einigen alten Büsten und Statuen. Was Winkelmann *Monum. inedit.* n. 175. giebt, ist ein Kopf eines Sonnengottes. In der dabei gegebenen Erklärung p. 230. führt Winkelmann noch eine Statue im Pallast Rondanini an, die ein ächter Alexander sey, und Guattani hat sie in seinen *Monumenti per l'anno* 1787. *Settembre* p. LXV. als solche abbilden lassen. Allein auch sie ist gegründeten Zweifeln ausgesetzt. Das wichtigste Monument bleibt bis jetzt die im Hause der Pisonen zu Tivoli durch des Ritters Azara Nachgrabungen entdeckte Büste, die Fea zu *Winkelmann* T. II. tav. V. und Guattani in seinen *Monumenti per l'anno* 1784. *Gennaro* p. II. ff. zuerst gaben. Azara schenkte sie dem Kaiser Napoleon. Millin hat bei Gelegenheit eines Cameo mit Alexanders Kopf, die Azara der Kaiserin Josephine schenkte, und die Millin in seinen *Monumens inédits* T. II. pl. XI. abbildete, auch die Geschichte dieser Büste erzählt p. 118. Sie ist nicht in Lysipps Charakter zurückgebogen und himmelwärts blickend, weil sie den schon apotheosirten Alexander vorstellt, der also nicht mehr *hinauf* sehn kann. Zum Atlas der Uebersetzung des Arrian von *Chaussard* hat *Visconti* eine eigene Abhandlung über die ächten Portraits Alexanders gegeben, p. 163. ff. wo er nur 4 Denkmale in Sculptur anerkennt: einen behelmten Kopf in

der Villa Albani, dessen Winkelmann gedenkt, die Ritterstatue in den *Bronzi d'Ercolano* T. II. tav. 61. 62. p. 235. (welches wohl eine Copie nach Lysipp sein könnte), eine kleine Statue in den *Monumenti Gabini* n. 23. und die Büste des Ritters Azara anerkennt. Letztere steht nun im Musée Napoleon, und ist auch in Piranesis Umrissen T. III. pl. 2. 3. abgebildet, wo der Erklärer, Louis Petit Radel Viscontis neueste Beobachtungen über diesen Gegenstand p. 11—26. mittheilt. Der Abate Lanzi in den *Notizie Prelimin.* p. LX. spricht mit Bewunderung von einem im 7. Zimmer der grofsherzoglichen Galerie befindlichen Alexanderkopf. Dieser, oder keiner, sey nach Lysipp!

Grosse Statuenvereine oder Gruppen. Aufser Alexandern bildete Lysipp auch alle seine Generale, besonders aber seinen Liebling, Hephästion, theils einzeln, theils in ganzen Gesellschaftsgruppen, worin dieser Meister den höchsten Gipfel der Kunst erreicht zu haben scheint. Gewöhnlich war dann Alexander die Hauptfigur, um welche herum die andern in mannigfaltiger Beziehung und Handlung gestellt waren. Am berühmtesten unter allen waren die 25 Statuen zu Pferde der macedonischen *Freunde* (ἑταίρων Μακεδόνων) die beim ersten Angriff am Granicus an Alexanders Seite fielen, (ἱππομαχία) und die Lysipp auf des Königs Befehl alle in verschiedener Stellung des Kampfes und der Verwundung, also ein Bataillenstück in lebensgrofsen Reuterbildsäulen (!) bildete, worauf sie in der (durch Bildwerke aller Art geschmückten, *Liv.* 44, 7.) Stadt Dium in Macedonien aufgestellt worden.

Diefs ist die *turma Alexandri*, die Plinius unter Lysipps Werken erwähnt (denn so mufs nach Gronovs Verbesserung aus Handschriften dort verbunden werden). *Arrian* de Exp. Al. I, 16. p. 45. *Schmid.* und Plut. in Vit. Alex. c. 16. T. IV. p. 273. *Hutt.* führen beide den Befehl Alexanders an, dafs Lysipp diese Hippomachie ausführen solle, die in den neuern Zeiten *Le Brun* zum Gegenstand eines seiner berühmten Gemälde gemacht hat. Der Sieger des Pseudophilippus, Metellus Macedonicus, konnte der Versuchung nicht widerstehn, diefs köstliche Werk aus Dium nach Rom zu führen und sie vor dem Portico, den er gebauet hatte, aufzustellen, „maximum ornamentum eius loci," sagt Velleius I, 11. p. 42. *Ruhnk.* dem wir auch die Nachricht verdanken, dafs Alexanders Statue sich selbst dabei befand. Vergl. Völkels Vorlesung *über die Wegführung der Kunstwerke nach Rom* (Leipz. 1798.) p. 24. — So wie hier Alexander den Mittelpunkt eines grofsen Bataillenstücks machte, so war ers auch in einem grofsen Jagdstück, welches Lysippus und sein Zeitgenosse Leochares zusammen verfertigten. Es war zu Delphi aufgestellt, „Alexandri venationem, quae Delphis sacrata est," nennt es Plinius. Alexander wollte der einreifsenden Weichlichkeit nach der Besiegung des Darius sich widersetzen und erlegte auf der Jagd, nach einem gefährlichen Kampf, einen Löwen, wobei Craterus ihm Hilfe leistete, und ein anwesender Spartaner ausrief: auf diesem Weg erkämpft man Königreiche. Craterus liefs den ganzen Act, den Löwen, die Hunde, Alexandern zu Pferde mit dem Löwen kämpfend, und sich selbst als Beistand

vom Lysipp bilden (wobei auch Leochares half) und dies Jagdstück (κυνηγιον) in Delphi aufstellen. So erzählt Plutarch die Sache de vit. Alexandri c. 40. T. IV. p. 310. *Hutt.* Da Pausanias dieses Weihgeschenks zu Delphi nicht erwähnt, so mufste es zu seiner Zeit schon längst von dort weggenommen seyn. Hier wäre also noch etwas mehr als *Rubens* Löwenjagd. Lysipp war überhaupt ein grofser Löwenbildner. Einen von seiner Kunst brachte Agrippa aus Lampsacus nach Rom. S. Strabo XIII. p. 882. B. Vielleicht ist selbst der verstümmelte Löwe auf dem Markusplatz, den Meyer in den *Horen* 1795. II, 44. so hoch hält, Lysippisch. — Es läfst sich übrigens leicht ermessen, wie sehr damals kämpfende Krieger zu Pferd und zu Fufs auch in der Plastik an der Tagesordnung seyn mufsten, und dafs also Lysippus hier seine Erfindungs- und Darstellungsgabe täglich aufs neue erproben konnte. Eine grofse Anzahl von Kämpferstatuen und Kriegern, deren Tronke aufs seltsamste restaurirt und verbildet worden sind, (S. Heyne über die falsch ergänzten Krieger in *antiqu. Aufs.* II, 241. ff.) mögen ursprünglich in diese Zeiten gehören. Vor allen mufste Lysipp, der so viele Ritterstatuen zu giefsen hatte, auch vortreffliche Pferde machen können. Wirklich sprechen die Alten mit hoher Bewunderung von Lysipps

Pferden. Wir haben noch ein mahlendes Epigramm des Philippus Analect. T. II. p. 225. L. auf ein stolz sich bäumendes, die Mähnen schüttelndes Rofs des Lysippus. Junius im Catalog. p. 115. vergleicht damit eine Stelle des Statius I. Sylv. I, 86. Allein die Stelle ist unächt

und pafst auch nur auf einen von Alexanders wirklich gerittenen Bucephalen. S. Jacobs *Animadvers.* Vol. II. P. II. p. 183. Man hielt von jeher die 4 Pferde, die sonst die Hauptarcade am Eingange der Markus-kirche in Venedig zierten und von den Venetianern bei der Eroberung von Constantinopel im Jahre 1206. von dort her gebracht worden waren, für eine Arbeit des Lysippus. Diese vielgewanderten Pferde (sie zierten einst die Triumphbögen der römischen Imperatoren in Rom, wanderten dann nach Constantinopel, dann nach Venedig) stehen jetzt vor den Tuilerien in Paris! Es kann zwar nicht bewiesen werden, dafs sie von Lysipp gearbeitet wären (Winkelmann *Storia* T. II. p. 239.); aber sie sind doch dieses grofsen Künstlers werth und für die Kenntnifs des alten Erzgusses äufserst wichtig, weswegen sich Winkelmann häufig auf sie beruft. Man sehe die Stellen nebeneinander gestellt in Bernoullis *Zusätzen zu Volkmanns Italien* II, 543. Aufserdem war Lysippus auch durch seine Lage in die Nothwendigkeit gesetzt, viele *Sieges-Wagen* oder Quadrigas zu bilden, die von nun an häufiger als vorher auf Säulen, Tempelgiebeln, s. Gronov. zu Plin. XXXIV. 19. s. 7. und Triumphbögen zur Verherrlichung siegender Könige und Feldherren gesetzt wurden, so wie selbst jene 4 Pferde vom Markusplatz zu einer solchen Quadriga gehört haben müssen. Man findet daher von ihm und seinen Nachfolgern mehrere dergleichen Quadrigas mit besonderer Belobung angeführt. Fast alle kamen nach und nach in die Herrscherstadt an der Tiber. Erst durch die Ausgrabungen im Herculan sind

wir im Besitz einer alten Quadriga in Bronze gekommen, wovon Winkelmanns *Sendschreiben über die Entdeckungen von Herculan* p. 23. ff. nachzulesen ist. Noch verdient seine trunkene Flötenbläserin (die Wieland *Werke* XXIV, 221. nicht billig genug beurtheilt,) und seine berühmte Allegorie von dem Genius der Gelegenheit (καιρος nach dem Ideal des Bacchus, s. *Callistrati Stat.* c. 6. und Heyne Opusc. Acad. T. V. p. 208. f.) zur gerechten Würdigung des Genius des Künstlers genauer erwogen zu werden. — Merkwürdig ist eine kleine Hercules-statue in Marmor, die sich sonst im Pallast Pitti in Florenz befand und häufig abgebildet worden ist, als in Maffei *Raccolta* n. 49. Wir wissen aus den Nachrichten des Flaminius Vacca und den Untersuchungen späterer Antiquarier (S. des Marchese Maffei *Osservazioni letterarie* T. I. p. 398. und desselben *Ars critica lapidaria* p. 76. f.) dafs sogleich, wie diese Statue am Palatin ausgegraben wurde, sich die Inschrift darauf fand: Λυσιππου ἐργον (Ein Werk des Lysippus). Nun wird zwar niemand glauben, dafs diefs Bild *in Marmor* ein Original von Lysipp seyn solle. Allein diefs sollte auch wohl die Inschrift nicht sagen, sondern nur anzeigen, dafs die Statue nach einer Original-bronze des Lysipp, der den Hercules so oft und gern bildete, gearbeitet sey. So nimmt es Visconti an zum *Pio-Clement.* T. III. p. 66. d. und Lanzi in seinen *Notizie preliminari* p. XL. bemerkt ausdrücklich, dafs sich in der Proportion des Kopfs zum übrigen Körper der Statue die Verjüngung, die Lysipp einführte, ganz so finde, wie wir sie aus dem Plinius kennen.

Hier hätten wir also doch eine Antike, nach welcher wir mit Sicherheit den Stil des Lysippus bestimmen könnten, und an absichtlichen Betrug, wie Winkelmann, argwohnt *Storia* T. II. p. 239. f. wäre doch nicht zu denken.

Lysippus Schule. Plinius XXXIV, 19. s. 7. 8. führt mehrere berühmte Zöglinge, Söhne und Vettern des Lysippus an und gedenkt ausdrücklich bei Erwähnung des Tisicrates einer lysippischen Schule („Lysippi sectae proprior," heifst es von diesem Künstler,) deren Mitglieder Heyne in den Kunstepochen *Opusc. Acad.* T. V. p. 387. f. einzeln durchgeht. Auffallend ist es, dafs Euthycrates, der Sohn und Geisteserbe des Lysipp zwar darin seinem Vater glich, dafs alle seine Werke denselben Charakter hatten, aber im Stil derselben vielmehr die polycletische strengere Schule, als die Reize der neuern von seinem Vater gestifteten auszudrücken suchte. („Constantiam patris potius aemulatus, quam elegantiam, *austero* maluit genere, quam *iucundo* placere," *Plin.*) Uebrigens sind die vom Plinius aufgeführten Hauptstücke ganz im Geiste jener Zeiten, Hercules- und Alexander-statuen, eine grofse Familiengesellschaft die 50 Töchter der Thespis (*Thespiadae*, s. Heyne *Observatt. ad Apollod.* p. 192. *ed. nov.*), also eben so zur Schmückung eines Portico in den Intercolumnien zu brauchen, wie man in Rom die Argonauten und die Danaiden hatte; ein Bataillenstück zu Pferde (ἱππομαχια), mehrere Quadrigen für die Tempelgiebel (*in aedes*, wie mit Gronov gelesen werden mufs), Pferde, Hunde. — Aber der berühmteste aller Schüler Lysipps war der aus Lin-

dos auf der Insel Rhodus gebürtige **Chares**, über dessen Unterricht beim Lysipp die merkwürdige Stelle beim *Auctor ad Herennium* IV, 6. vorkommt. Er war der Schöpfer des unter die 7 Wunderwerke gerechneten Sonnencolosses zu Rhodus von 70 Ellen oder 105 röm. Fuſs Höhe, wodurch also der Colossalgeschmack seinen höchsten Gipfel erreichte.

Sonnencoloſs. Rhodus war dem Sonnengott heilig, der diese Insel zuerst austrocknete und bewohnbar machte, Pindar. Olymp. VII, 127. und die Stellen beim *Fabricius* zu Dio Cassius T. I. p. 514. Als Bundsgenossin des ersten Ptolomäus wurde die Stadt vom Demetrius, der bei dieser Veranlassung den Zunamen des Belagerers, Poliorcetes, erhielt, ein Jahr lang vergeblich belagert. Endlich schloſs Demetrius einen Vergleich mit den Rhodiern und lieſs, da er nach Griechenland eilte, seine kostbaren Helepolen und Belagerungsmaschinen sämmtlich den Rhodiern zum Geschenk, Olymp. CXIX, 1. S. Diod. XX, 91—99. Mannerts *Geschichte der Nachfolger Alexanders*, s. 243. Was aus diesen Maschinen gelöset wurde, 300 Talente, bestimmten die freudetrunkenen Einwohner zur Verherrlichung ihres groſsen National-gottes, des Helios oder Sol, wobei sie aber auch noch selbst zusammenschossen, und lieſsen nun durch ihren Landsmann Chares den erstaunenswürdigen Coloss gieſsen, dessengleichen später nur Rom noch einmal versuchte. Chares brachte 10 Jahre damit zu. Nichts ist abgeschmackter als das Märchen, welches Sextus Empiricus VII. 107. p. 391. vom Künstler erzählt, der 6 mal weniger foderte, als er bedurfte, und aus Gram

starb, worauf ein anderer erst das Bild vollendete. Man glaubt hier schon die Fabelei zu vernehmen, die man von so vielen Baumeistern hoher Münster-thürme in neuerer Zeit erzählt hat. I. A. *Fabricius* zeigt auch schon in der Anmerkung zu dieser Stelle nicht undeutlich seinen Unglauben. Weniger mifstrauisch ist *Meursius*, der in seinen Collektaneen über diesen Colofs (Rhodus I, 15. p. 43.) sogar den durch eine falsche Lesart hier ins Spiel tretenden Laches damit in Verbindung bringt. Auch *Caylus* und Fea zu *Winkelmanns Storia* T. II. p. 274. glauben an das Geschichtchen. — Der Colofs war, Olymp. CXXV, 1. vollendet und brach nach 56 Jahren, Olymp. CXXXIX, 2. a. Ch. 222. durch das grofse Erdbeben, welches Carien und Rhodus verwüstete, oberhalb der Kniee ab. Strabo XIV. p. 964. B. C. Die beste Nachricht über das Erdbeben selbst hat Polybius V, 88. T. II. p. 403. Ptolomaeus bot den Rhodiern 3000 Talente zur Wiedererrichtung des Colossen (c. 89. p. 406.) Allein ein Orakel, wie Strabo berichtet, verhinderte sie, an die Wiederherstellung zu denken. Mahlerisch und imponirend ist die Schilderung von den gähnenden Erzschlünden, die sich in den abgebrochenen Trümmern dieses Colossen öffneten, Plin. XXXIV, s. 18. Wenige konnten seinen Daumen umklaftern, (aus dieser Angabe berechnet Caylus die ganze Höhe des Colosses) und die Finger waren gröfser als die meisten Statuen. Nach Verflufs von 932 Jahren, im Jahre 672, verkaufte Moavias der General des 4. Califen Othman das Erz an einen Juden von Emesa, der 900 Camele damit belud. I. Scaliger *Animadvers. in Eusebii Chronicon* p.

137. berechnet, dafs ein Camel 900 Pfund tragen können, und dafs also das Gewicht des Erzes 700,000 Pfund betragen habe. Die ungereimte Vorstellung, dafs dieser Colofs mit ausgespreizten Beinen über dem Hafeneingange gestanden habe, die aus einer falsch verstandenen Stelle des Plutarch entstanden zu seyn scheint, hat Caylus in seiner Abhandlung über diesen Colofs in den *Memoires de l'Academie des Inscriptt.* T. XXV, p. 364. nach Gebühr widerlegt. Hier wird auch aus dem Umstande, dessen Plinius gedenkt, dafs grofse Steine im Innern gewesen wären, mit vielem Scharfsinn der Gufs dieser Statue erläutert, die, wie auch die Statue des heiligen Carl Boromeus zu Arona, stückweise (*en tonnes*, im franz. Kunstausdruck) gegossen wurde. Uebrigens war Rhodus der rechte Mittelpunkt des alten Colossen-luxus. Plinius berichtet, dafs aufser jenen gröfsten Colofs noch *hundert* Colosse in Rhodus befindlich gewesen, davon jeder für sich einen Ort hätte berühmt machen können, „ubicunque singuli fuissent, nobilitaturi locum." Vergl. Caylus richtige Bemerkung darüber, dafs diese Colossen-menge die Stadt selbst niederdrücken und unendlich klein erscheinen lassen mufste, p. 340. f. Wenn aber ebenderselbe es eine blofse Verwechselung mit dem Colossen zuschreibt, dafs Suidas s. v. Ροδος bemerkte, die Rhodier hätten ihrer vielen Colossen wegen Κολοσσασις geheifsen: so dürfte diefs wohl noch bezweifelt werden. Ihren Colossal-geschmack zeigten die Rhodier bei jeder Gelegenheit. So dekretirten sie dem römischen Volk einen Colofs im Tempel der Minerva Lindia. S. Polyb. XXXI, 16. T. IV. p. 522.

XXIV. Vorlesung.

Letzte Kunstepoche. Nachahmende und ausartende Kunst. Man theilt sie in zwei Hauptabschnitte, a) in die Kunst unter den Griechen, b) unter den Römern.

A.) Kunst unter den Griechen. *Allgemeine Bemerkungen.* Der Cyclus der Kunst ist der Hauptsache nach überall derselbe. *Mengs* hat darüber an mehrern Orten z. B. *Opere* T. II. p. 23. treffende Bemerkungen gemacht. Sie fängt vom Rohen an. Beim steigenden Selbstbewufstseyn will sie die Natur im Menschenkörper, in Draperie und andern Gegenständen aufs genaueste copiren. So wird sie steif, trocken, ängstlich, kleinlich. Nun begnügt sie sich nicht mehr mit der natürlichen Dürftigkeit. Sie verbessert die Natur, veredelt, erhebt sich zu Idealen: behält aber noch etwas Strenges, ans Trockene gränzende bei, je nachdem sie weniger oder mehr vorwärts schreitet. Endlich erringt sie das Volkommenste, d. h. sie bildet alles mit Wahrheit, Auswahl des Besten, Charakter, Harmonie. Wenn das Volkommenste erreicht ist: sucht man das *Leichtere.* Man hat Canons und grofse Muster. Der Künstler hält sich mit Sicherheit ans Wesentliche, in

Nebendigen wird weniger Sorgfalt angewandt. Diefs bemerkt man noch an vielen der vortrefflichsten vorhandenen Statuen. Indefs tritt eine Bestrebung zum Genauen und Naturgemäfsen ein. Mit Geschmack und Auswahl des Besten verbunden, ist sie höchst lobenswürdig, wie im Lysipp: ohne jene Begleitung verfällt sie in den blofsen Portrait-stil, wie im Demetrius. Diefs ist der Kreis, den die Mahlerei in neuern Zeiten in Italien, die Plastik und Sculptur in Griechenland in ältern Zeiten umschrieb. Nach dem Rohen und Steifen der Dädaliden, ging sie im Calamis ihrer Volkommenheit entgegen, vollendete sich im Phidias, und erreichte ihre Spitze in Polyclet, Myron und Pythagoras. Der *leichtere* Stil blühete vorzüglich im Praxiteles. Man denke an seine Venus, die in den Nebenwerken vernachläfsigt war. Die Draperie der Niobe, die als Statue uns Muster seines Stils bleibt, ist, wie Mengs bemerkt, weniger genau. Endlich kam Lysipp. Dem Polyclet in der Symmetrie getreu, suchte er doch das Svelte und die feinste Ausführung in Nebensachen, dem Haar u. s. w. damit zu verbinden. Aber man würde sehr irren, wenn man sogleich vom Verfalle der Kunst sprechen wollte. Nur das Idealerfinden und die selbstständigen, schaffenden Schulen hörten auf. Die Mahlerei theilte der Sculptur mehr Sentimentales mit, dessen höchste Vollendung im Pathetischen man in der Laokoons-gruppe annehmen darf.

Zeitalter der Nachfolger Alexanders des Grofsen, a) der Lagiden, b) Seleuciden, c) Könige von Pergamus. Von der 120 Olymp. bis zur 155 fand Plinius in seinen Kunstregistern keine gro-

fsen Künstler in Bronze angeführt. Darum sagte er: eine Zeitlang ruhete die Kunst, „Cessauit deinde ars, ac rursus Olympiade CLV reuixit.“ (So sagt Plinius, nach Virgil, *cessant arva* XVIII, 50. sie *ruhen*. Winkelmann der dies falsch verstand, ist von Heyne *antiqu. Aufs.* I, 212. berichtigt worden). Zwei Extreme müssen in diesen Zeiten, als nachbarlich gränzend, besonders bemerkt werden, a) das Asiatisch-colossale und b) das Alexandrisch-üppige und verkünstelte.

Colossal-Geschmack. Unermefsliche Anhäufung von Reichthümern und Kunstwerken begünstigte den ausgearteten Colossal-geschmack in den Zeiten Alexanders und seinen Nachfolgern. Alexander selbst gab hierzu den Ton an und Lysippus beförderte ihn durch sich und seine Schüler. Zwar verwarf Alexander den Einfall des Erzbildners *aus Lysipps Schule*, Stasicrates, (S. Tztezes Chiliad. VIII, 199. XI, 367.) der den Berg Athos in eine Bildsäule Alexanders umformen wollte, die in der linken Hand eine Stadt mit 10,000 Einwohnern (πολιν μυριανδρον), in der Rechten eine spendende Schaale mit einem daraus ins Meer herabstürzenden Strome (also eine Cascade ohne ihres gleichen) halten sollte. (Die einzige ächte Quelle dieser vielfach verunstalteten Geschichte ist Plutarch *de fort. Alex.* Orat. II, c. 2. T. II. p. 372. ff. Wyttenb. Die Architectensage hat später dem Erbauer von Alexandrien *Dinocrates* diese Riesen-idee aufgebürdet, wie sie Vitruv in Praefat. ad libr. II. p. 28. ed. *Rod.* sehr dramatisch aufgeputzt erzählt, wie denn auch Lucian de conscrib. Hist. c. 12. T. II. p. 17. und vorzüglich pro Imagg. c. 9. T. II. p.

489. nur den Architecten nennt, wohin auch die Anspielung in Theocrit. VII, 45. zu beziehen ist.) Wie sehr aber übrigens der Besieger Asiens später ins Uebercolossale oder Riesenhafte verfiel, beweifst vor allen andern die ungeheure Tempelpiramide, die Diodor XVII, 115. ff, beschreibt, worauf Alexander den Leichnam seines Hephästions bei seiner Rückkehr nach Babylon verbrennen liefs. Auf einer gemauerten Basis, die auf den niedergerissenen Mauern Babylons errichtet wurde, stieg auf 240 Schiffsvordertheilen ein 130 Ellen hohes sich terrassenförmig verjüngendes Gerüste von Palmensäulen gestützt empor, und die Terrassen waren mit Gürteln von Bildwerken, wovon immer jeder Gürtel eine ganze Vorstellung ausmachte, als eine Jagd mit allen Thieren des Continents, einen Centaurenkampf u. s. w. umringt und mit Colossalbildern von 5 Ellen Höhe aus Gold, mit Adlern, Drachen, Sirenen u. s. w. umstellt, mit köstlich geschmückten Fackeln ausgeziert u. s. w. Und diefs alles, um verbrannt zu werden! Die Kosten betrugen 12000 Talente! Es verlohnte sich wohl der Mühe, die grofsen Schwierigkeiten unterliegende Beschreibung Diodors einer genauern Prüfung zu unterwerfen, als die Caylus in einer eigenen Vorlesung *Histoire de l'Academie des Inscriptt.* T. XXXI. p. 76. ff. angestellt und mit einem sehr mangelhaften Kupferstich erläutert hat. — Natürlich konnte man bei der Begräbnifsfeier Alexanders nicht zurück bleiben und mufste selbst diese Pracht noch zu überbieten suchen. Diefs geschah auch wirklich durch den colossalen Leichenwagen, auf welchem Arrhidaeus den einbalsamirten Körper fortschaffen

liefs. Der Geschichtschreiber Hieronymus von Cardia hatte von diesem Gigantenwerk eine prächtige Beschreibung gegeben. S. Athen. V, 10. Daraus hat nun Diodor XIX, 26—28. (vergl. Aelian. V. H. XII, 64.) einen interessanten Auszug geliefert, den man nicht ohne eine schwindelnde Empfindung lesen kann. Man denke nur an die in 4 Stockwerken übereinander aufgehäuften Bildwerke auf Tafeln, die von goldenen Netzen getragen wurden, und wo auf dessen obersten Alexander auf dem Throne, auf den zweiten die Elephanten, auf den dritten die Reuterschaaren, und auf den untersten die Flotten in lauter Bildwerken aufgestellt waren, die Colossal-victorien, die Löwen, die Festons, goldene Glocken und andere zahllose Ornamente gar nicht zu erwähnen. Es mufsten hier wenigstens einige tausend Statuen und Bilder auf einen einzigen Wagen aufgestellt seyn, den an 4 Deichseln, an jeder Deichsel 4 Viergespann, 64 der kräftigsten Maulesel zogen. Auch dieser Katafalk verdiente eine weit genauere Zergliederung und Zeichnung, als ihm von Caylus *Histoire de l'Acad. d. Inscriptt.* T. XXXI. p. 86. geworden ist. Aber welche Schlüsse lassen sich aus solchen Proben auf den Geschmack des Zeitalters machen! Wie viel ist hier noch aus dem 5. Buch des Athenäus zu lernen. Vor allen zeichneten sich die Lagiden in Alexandrien durch Prunk-processionen und Ausstellung ihrer Kunstschätze an Bacchusfesten und bei andern Feierlichkeiten aus. Nicht ohne Vorbedeutung hatten die Vögel die Polenta gefressen, womit Dinocrates den Plan von Alexandrien vorgezeichnet hatte, (Valer. Max. I, 4. ext. 1.). Von allen Seiten ka-

men griechische Künstler an den Hof der ersten 3 Ptolemäer angeflogen, und die ägyptisch-griechische Kunst bildete eine eigene Schule. Apelles verlebte seine letzten Tage hier, machte aber auch hier seine berühmte, von Garofalo nachgeahmte, Allegorie von der Hof-verleumdung. Alles hatte auch hier die erklärteste Tendenz zum *Colossalen.* Besonders merkwürdig ist die aus dem Callixenus uns aufbewahrte bacchische Procession, welche Ptolomaeus Philadelphus in Alexandrien ums Jahr a Chr. 284. halten liefs, beim Athenäus V, 6. 7. s. 27—34. T. II. p. 261. ff. *Schweigh.*, wo unter andern ein colossaler Bacchus mit seinen Umgebungen auf einem vierrädrigen Wagen von 180 Männern; eine Nyse (die personificirte Amme des Bacchus,) von 60 Männern; ein einziger silberner Napf, der 600 Metreten (die Metrete zu 106 Pfund) fafste, von 600 Männern gezogen; wieder ganze Gruppen von Colossalstatuen, Bacchus von der Juno verfolgt, Ptolomaeus von der Arete und der Stadt Corinth gekränzt u. s. w. ein einziger goldener Thyrsusstab von 90 Ellen Länge, und ein Phallus von 120 Ellen, vorn mit dem Stern, aufgeführt worden. Man befrage aufser Caylus Abhandlung über diese Procession in den *Memoires de l'Acad. des Inscriptt.* T. XXXI. p. 96. Manso's *Alexandrien unter Ptolemaeus II.* in seinen *vermischten Schriften* Th. II. S. 336. ff. und Beilage S. 400. ff. wo dieser Aufzug treffliche Erläuterungen erhalten hat. Auch vergleiche man damit die 15. Idylle Theocrits, wo das Adonisfest, das Arsinoe, die Gemahlin des Ptolomaeus Philadelphus beginnt, durch einen colossalen Katafalk, den sie in der

königlichen Burg aufgeschmückt hatte, dramatisch geschildert wird. So ging es nun auch in den Residenzen der übrigen Diadochen oder Nachfolger Alexanders, besonders auch in der üppigen Residenz der Seleuciden am Orontes (ἐπι Δαφνης) in Antiochia. Man lese nur, was uns der gewissenhafte Polybius von dem Triumphgepränge erzählt (XXXI, 3. T. IV. p. 495. Schw. aus Athenaeus,) welches einst Antiochus Epiphanes aus der Beute, die er vom Ptolemaeus Philometor gemacht hatte, zum Anfang seiner 30 Tage lang dauernden Panegyris beging, in welcher er mit dem von Paulus Aemilius in Macedonien begangenen Spielen A. V. c. 589. wetteiferte. Hier heifst es unter andern: „Es ist unmöglich, die Menge der in Procession aufgeführten Bildwerke herzuerzählen. Von allen Göttern und Dämonen, die irgendwo verehrt werden, und von den Heroen wurden vergoldete oder mit vergoldeten Gewändern geschmückte Abbildungen dabei aufgeführt. Und bei jedem waren alle Mythen, die dazu gehörten, nach den Ueberlieferungen in prachtvollen Darstellungen mit angebracht. Tag, Nacht, Erde, Himmel, Morgenröthe und Mittag erschienen auch in Bildwerken." Bei solcher Profusion ist wohl eine schöne Münze, die Winkelmann aus der Seleuciden-periode anführt, vom König Antigonus I. (Storia II, 261. *Monumenti inediti* n. 41. p. 47. f.) nur eine sehr unbedeutende Probe des damaligen Geschmacks. Wo übrigens eine Stadt ihrem königlichen Wohlthäter huldigen wollte, stellte sie ihn als Colofs auf. So die Sicyonier den Attalus als einen Colofs von 10 Ellen. Polyb. XVII, 16. T. IV. p. 37. Was Wunder, dafs

nun auch die bis zur niedrigsten Sclaverei herabgesunkene Athener, nachdem sie dem Demetrius Phalereus auf einmal 316 Statuen *geweihet* hatten (nicht besonders dazu gemacht, sondern nur aus ältern Statuen umgebildet, über die Statuen selbst die Citate bei *Fea* II, 259. A.), auch dem siegenden Demetrius Poliorcetes und seinen Vater goldene Colossalbilder (Diod. XX, 46. vergl. mit Plutarch) dekretirten. Ueber die Colosse überhaupt ist die Hauptstelle beim Plinius XXXIV, s. 18. Der letzte Versuch war der des Nero, der sich als Sonnencolofs von 110 (oder gar 120, S. Sueton. Ner. 31.) Fufs Höhe (also 5 Fufs höher als der Colofs von Rhodus) durch den Zenodot giefsen liefs. Vergl. Caylus *Memoires de l'Acad. d. Inscriptions* T. XXV. p. 362. Vespasian liefs ihn der Sonne geweiht auf der heiligen Strafse wieder aufrichten, Hadrian durch 24 Elephanten versetzen, Commodus ihm seinen Kopf aufsetzen. S. die Stellen gesammelt beim Fabricius zu Dio Cassius LXVI, 15. p. 1088. 89. An Marmor, wie einige aus colossalen Bruchstücken in Marmor haben schliefsen wollen, ist dabei nicht zu denken. Freilich scheinen die Worte des Plinius zu sagen, dafs man das Giefsen damals nicht mehr verstanden hätte. Allein die Sache bedarf noch einer kritischen Sichtung, die wir in einer Vorlesung des Hofrath *Hirts* in der Acad. der Wiss. zu Berlin zu finden hoffen dürfen. Die *parui surculi* des Plinius erhalten durch eine Stelle in Lucians Gallus c. 24. T. II. p. 739. ihr Licht. — Mit dem Colossalen hängt das *Ueberladene* genau zusammen, welches man gleichfalls als ein Merkmal der spätern grie-

chischen Kunst zu betrachten hat. Man hat die berühmte Gruppe des sogenannten *farnesischen Stiers* als einen Beweis dieser Ueberladung angeführt und dabei über das Ueberladene allerlei bemerkt (S. v. Ramdohr *über Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom* I, 29—35.). Plinius gedenkt dieser Gruppe, die von Apollonius und Tauriscus in Rhodus gearbeitet und sodann nach Rom gebracht worden sey, XXXVI, s. 4, 10. Der Stier, die zwei Brüder, der Jüngling, und der untere Theil der Dirce sind allein alt, oder doch bemerkenswerth. Das übrige ist durch ungeschickte Restauration so verunstaltet, dafs kein Urtheil sicher gefällt werden kann. Heyne hat durch seine Abhandlung darüber trefflich vorgearbeitet, *Antiqu. Aufs.* II, 182—224. Die zwei borghesischen Reliefs müssen selbst erst critisch untersucht werden, ehe daraus weiter geschlossen werden kann. S. darüber Winkelmann *Storia* T. II. p. 142. f.

Ueppiger Geschmack der Weichlichkeit. Hieher gehören vorzüglich die in diesem Zeitalter so sehr vervielfältigten Hermaphroditenfiguren und wollüstigen Symplegmen. Vieles, was von dem *Genius Seculi Alexandrini* in Absicht auf Dichter und Schriftsteller von *Heyne*, Schneider, *Manso* u. s. w. bemerkt worden ist, mufs auch auf die bildende Künste übergetragen werden.

Merkwürdig ist es, dafs Plinius um die CLV. Olympiade eine neue Kunstepoche feststellt. Griechenland befand sich gerade damals in einer sehr traurigen Lage. Der achaeische Bund schmachtete unter dem Drucke der Römer (S. die neueste und richtigste Darstellung dieser Geschichte in Manso's *Sparta Th.* III. *Abth.* I. S. 290. ff.),

Macedonien war seit Olymp. CLIII. eine römische Provinz geworden. Allein grade in diese Zeit fällt die Blüthe des kunst- und wissenschaftliebenden Königs Eumenes II., des Stifters der Bibliothek von Pergamus, der, da er in viele griechische Städte Weihgeschenke schickte (Strabo XIII. p. 926. πλειςας πολεις Ελληνιδας ευεργετησε, sagt Polybius XXXII, 23. T. IV. p. 589.), gewifs auch eine Menge Künstler in seiner Residenz versammelte. Nach Pergamus gehören auch die 19 Sinngedichte auf die Reliefs, welche an den Säulen des Tempels in Cyzicus befestigt waren, (ςυλοπινακια) den Attalus und Eumenes ihrer Mutter Appollonis dort hatte errichten lassen. Die 19 Reliefs, auf welche diese Sinngedichte gemacht sind, geben uns zugleich einen Begriff, wie man damals aus Mythen *einer* Bezeihung einen Kunstkreis bildete, da sie alle auf Verhältnisse der Kinder und Eltern gegeneinander einige Anspielung haben. S. Jacobs *Exercitationes Critica* T. II. p. 139—204. wo die Sinngedichte abgedruckt und erklärt sind.

Kurz nach jener von Plinius bemerkten Zeit, um die 155 Olympiade, fällt eine andere merkwürdige Periode für die griechische Kunst (Olymp. CLX, 4. a. Ch. 130.) Diefs geht aus einer Nachricht beim Athenaeus IV, 25. s. 83. T. II. p. 194. *Schweigh.* hervor, wo erzählt wird, dafs durch die Tyrannei des 7. Ptolemaeus, Euergetes II. genannt, sich eine Menge Gelehrten, Schriftsteller, Künstler in die Inseln und Städte zerstreueten, welche dadurch eine Wiederbelebung in Wissenschaften und Künsten erhielten. (ἐποιησε

πληρεις τας τε νησους καὶ τας πολεις - ζωγράφων και ἀλλων πολλων τεχνιτων.) Unter den Inseln stand damals Rhodus allen ander zuvor. Die Rhodier waren treffliche Seeleute, Strabo XIV. p. 964. f. und wufsten jeden Vortheil in den Kriegen zwischen den Seleuciden und Lagiden (letztern gehörten sie zu) zu benutzen; selbst ihr Erdbeben wurde eine Fundgrube für sie. In den macedonischen und syrischen Kriegen waren sie mit Attalus und Eumenes immer bei der Parthei der Römer, und erhielten daher vom Scipio Asiaticus aufserordentliche Vergünstigungen, *Liv.* XXXVII, 55. ff. Später wurden sie noch mehr von den Römern begünstigt. S. *Becks Weltgeschichte* II, 303. Die Gunst des Tiberius und Nero verkündigen ihre Münzen. Eckhel *Doctrin.* N. V. II, 604. f. In Alexanders Zeitalter blühete hier die Mahlerschule des Protegenes, dessen Hauptstück der Jalysus ein Schutzengel der Stadt bei der Belagerung durch den Demetrius wurde. Plin. VII, 38. und die Collectaneen bei *Junius* Cat. Art. p. 184. und *Meursius* Rhod. I, 14. p. 34. ff. Der Toro Farnese werde dort gefertigt. Ganz Rhodus war gleichsam eine Statuen- und Bildergalerie. Man darf nur die Rhodiaca oratio des Sophisten Aristides lesen, um sich hiervon zu überzeugen. Aber hier wurde auch zuerst die lächerliche und für die Kunst höchstverderbliche Sitte algemein, nicht nur die Bildsäulen durch veränderte Unterschriften immer andern Göttern oder Patronen zu weihen, sondern sie auch zu köpfen und den alten Bildwerken neue Köpfe derer, die man ehren wollte, aufzusetzen. Das erstere nannten die Griechen μεταγραφειν, das zweite

μεταρρυθμιζειν. Wir haben unter den Reden des Sophisten Dio Chrysostomus noch eine Rede an die Rhodier (Orat. XXXI, p. 310—360. Morell.), die schönste unter allen, worin er den Rhodiern diese Unart streng verweifset und aus welcher viel für die damaligen Kunstansichten zu lernen ist. Jene, unter den Kaisern auch in Rom sehr häufige Unsitte haben Casaubonus zum Sueton. Tiber. c. 58. Lipsius zu Tacit. Ann. I, 74. erläutert. Schon Plinius XXXV, s. 2. sagt: „Surdo statuarum discrimine capita permutantur."

Im eigentlichen Griechenland wurde durch die macedonischen, ätolischen, achäischen und mithridatischen Kriege vieles ganz zerstört, noch mehreres nach Rom geführt und ausgeplündert. Im Kampf der Aetolier mit dem achäischen Bund verwüsteten die rauhen Aetolier nicht nur den Tempel zu Dodona, wo sie alle Statuen zertrümmerten und den Tempel der Erde gleich machten, sondern sie richteten auch zu Olympia grofsen Schaden an. Polyb. IV, 65. V, 9. Berüchtigter ist die Zerstörung Corinths durch den Mummius, Olymp. CLVIII, 3. a. Chr. 146. auch durch die Einschmelzung und Wegschleppung der herrlichsten Kunstwerke. S. Pausan. VII, 15. Strabo VIII, p. 584. Im mithridatischen Kriege wurde Athen der Waffenplatz des Aristion und durch Syllas fast einjährige Belagerung in und aufser der Stadt das herrlichste zerstört. Sylla hatte sich die Tempel-schätze zu Delphi, Epidaurus und Olympia ausliefern lassen und belagerte Olymp. CLXXIII, 2. a. Chr. 87. Athen. S. Plutarch. in Sylla und Appian. Bell. Mithrid. c. 28—39. T. I. p. 630. ff.

Schweigh. Ueber die letzten Schicksale Athens s. Chandler's *Reise nach Griechenland* S. 43.

Seit den macedonischen und syrischen Kriegen fingen auch die Kunstplünderungen der Römer an, worüber nach dem, was Spence in seine *Polymetis, Dialogue* V. schon gesammelt hatte, auf Veranlassung der französischen Kunstrequisitionen nach dem Frieden bei Tolentino mehrere Abhandlungen geschrieben worden sind. S. Völkel *über die Wegführung der Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom*, Leipzig 1793. 104 S. und *Geschichte der Abführung und Wegnahme vorzüglicher Kunstwerke* von Sickler, Gotha 1802. (letzteres Buch ganz unkritisch und ohne Quellenangabe.)

B.) Kunst unter den Römern. Die Römer hatten früher nur opera Graecanica und Tuscanica. Eines floſs ins andere. Die Nachrichten davon hat Heyne in seiner Abhandlung: *artium tempora in Italia antiqua* in den *Opusc. Acad.* Vol. V. p. 415. ff. in chronologischer Ordnung fleiſsig und sehr brauchbar zusammengestellt. Erst in den letzten 150 Jahren vor unserer Zeitrechnung hieſs es, wie dort Horaz sagt: „Graecia capta ferum victorem cepit.“ H. Ep. 1, 156. Vorher dachten die Römer, wie Virgil sagte, Aen. VI, 848. „Excudent alii spirantia mollius aera, u. s. w.“ Selbst der feingebildete Strabo sagt, indem er von den berüchtigten Kunstbarbarismus des Mummius, des Zerstörers von Corinth, spricht. Mummius sei zu groſs für die Kunstliebhaberei gewesen, und erzählt dabei eine Anekdote, wo Lucullus des Mummius Gemälde borgte und sie im Tempel der Felicitas aufstellte, ohne sie zu-

rückzugeben, wobei Mummius wegen der Vernichtung solches Kunst-tandes grofses Lob einärndtete, VIII. p. 584. 585. Man mufs sich überhaupt damals Rom in die altgläubige, strenge Parthei, an deren Spitze Cato (S. Plin. XXXIV, 6. s. 14.), Marius und andere Männer des Volks standen, und in die elegantere neue getheilt denken. Die Kunstliebhaberei wuchs seit den Zeiten des Sylla bis zur Raserei und entflammte die Raubsucht mehr als eines Verres. S. Meierotto *Sitten der Römer*, Th. II. S. 32—51. Meiners *Verfall der Sitten der Römer*, S. 148. 169. ff. Vergl. Becks *Weltgeschichte* II, 299. Cicero selbst, der selbst auch alle attische Eleganz seines Freundes und Kunsteinkäufers Atticus in seinen Villen und Geräthschaften besafs (S. *Middleton's Life of Cicero* T. III. p. 305.) will doch, wie aus der ganzen 4. verrinischen Rede hervorgeht, öffentlich für keinen *Kenner* gehalten seyn. Vergl. *Paradox.* V, 2. Ausübende Künstler unter den Römern gab es fast gar nicht. Ein Fabius erhielt den Zunamen dadurch, weil er mahlte. Aber es gab grofse Kunstwerkstätte griechischer Künstler in Rom, und viele unserer schönsten Statuen im edelsten griechischen Stil sind doch wohl nur in Rom unter den ersten Kaisern grofsen Urbildern nachgebildet worden. Uebrigens gilt hier in vielfacher Beziehung, was Plinius auf Veranlassung der Portraitfiguren sagt, XXXV, s. 2. „Artes desidia perdidit et quoniam imagines animorum non sunt, negliguntur etiam corporum."

Die sogenannte *Serie de' Cesari* von Julius Caesar bis Gallien sowohl in Büsten als Medaillons ist zur Uebung der Augen für die stufen-

weise Abnahme der Sculptur von grofsem Nutzen und den Archaeologen so lehrreich, als dem Paläographen eine Reihe von Schriftzügen aus verschiedenen Jahrhunderten. Eine eigene Schule machen die Reliefs auf den Triumphbögen, Ehrensäulen und Sarkophagen bis in die christlichen Zeiten herab. S. Lanzi *Notizie* p. XL —XLIV.

Adrians Zeitalter giebt die letzte Spatblüthe der Kunst. Einige haben sie den eigentlichen römischen Stil nennen wollen. Unter ihm lebte der grofsherzige Kunstfreund, Herodes Atticus. Höchste Zierlichkeit, Glätte, Vollendung ist der Charakter. S. Mengs Opere T. II. p. 24. Auch die Gesichtszüge haben etwas charakteristisches, das Winkelmann sehr gut schildert, *Storia* T. III. p. 327. Das Blühende dieser Werke findet seine Bewunderer, so wie manche die Prunkrede und Briefe des Plinius dem Cicero, andere den Vellejus dem Livius vorziehn. Dieser Geschmack erhielt sich unter den Antoninen nur mit leiserer Ausartung, sank aber ganz unter Severus und seinen Nachfolgern. Drei Hauptpunkte heben sich unter Adrian empor, a) sein Mausoleum, die jetzige Engelsburg. S. Weinlig's *Briefe über Rom*, Br. V. b) seine Villa Tiburtina, 10 ital. Meilen im Umfang, die unerschöpflichste Fundgrube von Kunstwerken für die neuern Zeiten und der herrlichste Natur- und Kunstgarten, den je die Welt sah. c) die Apotheose und Idealisirung seines bithynischen Lieblings Antinous. Ueber die beiden letztern Punkte verdient ein Brief von W. Heinse an Gleim in

Briefen an Gleim, W. Heinse und I. Müller Th. II. S. 413—427. nicht übersehen zu werden.

Höchst schlüpfrig und unsicher ist übrigens das Urtheil über das Alter und den Stil der Kunstwerke. Man hat neuerlich ein grofses Gewicht auf die Kritik des Marmors gelegt. Der Parische und Pentelische erhielt durch Scopas und Praxiteles seinen höchsten Adel. Aber was verhinderte römische Künstler, sich Blöcke desselben auch nach Rom kommen zu lassen? Der Apollo von Belvedere ist von griechischem Marmor und *kann* also in Griechenland gearbeitet seyn. Aber die Niobe, nebst einen grofsen Theil ihrer Söhne ist aus *Marmor Lunense* d. h. carrarischen Marmor gearbeitet; diese Exemplare sind also sicher später und in Italien gefertigt. Das sicherste bleibt der innere Tact, der aus dem Charakter der verschiedenen Zeitalter nach ihrem anerkannten Stil hervorgeht, wie ihn der grofse Kunstrichter, Dionysius von Halicarnafs, *Iudicium de Dinarcho* s. VII. T. V. p. 644. *Reisk.* angiebt und bemerkt, dafs darnach die Kunstkenner auch die ächten Werke eines Apelles, Polycletus und Phidias unterscheiden. „In den Originalen wohnt eine ihnen angeborne Grazie und Schönheit (ἐπιπρεπει αὐτοφυης χαρις καὶ ὡρα), den Copieen bleibt, auch wenn sie mit der möglichsten Genauigkeit gearbeitet sind, immer etwas verkünsteltes, unnatürliches (ἐπιτετηδευμενον και ουκ ἐκ φυσεως ὑπαρχον). Selbst unter den alten Römern war trotz aller Kennerschaft, wie sie etwa Statius an seinem Julius Vindex belobt Sylv. IV, 6. 22. ff. doch über die herrlichsten Werke griechischer Sculptur vie-

les unentschieden. Plinius XXXVI, 4. 8. führt ein ganzes Register von Werken erster Vortrefflichkeit an, über deren wahren Urheber man damals in Rom sich nicht vereinigen konnte. Diefs mufs uns wenigstens ein bescheidenes Mifstrauen einflöfsen. Doch haben geübte Künstler- und Kenneraugen von jeher hier vieles entschieden. So giebt *H. Meyer* in den *Horen* 1795. II. Stück. S. 48. 49. die Statuen sehr bestimmt an, die ihn den Uebergang zu der Ueppigkeit, Weichheit und Zartheit der letzten Kunstepoche zu machen scheinen. Manche neuere Beobachtungen machen noch mifstrauischer. So sagt *Visconti* im Pio-Clementino T. VI. p. 20.“ Einige Kunstwerke, die ganz ungezweifelt ins Zeitalter Adrians gehören, sind so volkommen im Geiste des vollendeten griechischen Stils, dafs sie alle Systeme des Archaeologen völlig zerstören. So ist der Antinous, der sich im Pallast Farnese befand, von einer Volkommenheit, die ihn ins schönste Zeitalter der griechischen Kunst versetzen müfste, wenn wir nicht gewifs wüfsten, dafs er nur unter Adrian gearbeitet seyn könne. So die herrliche Hermeracle, die im Mus. Pio-Clem. T. VI. tav. 12. abgebildet ist. Sie ist aus griechischem Marmor (Grecoduro) gearbeitet, allein aus demselben Marmor war auch eine unbezweifelte Büste des Antinous gefertigt, die gleich darneben ausgearbeitet wurde.“ Höchst unzuverläfsig sind hierbei die Inschriften, (wie sie schon *Stosch* in der Vorrede zu seinen Gemmen mit Inschriften zu sammeln angefangen hat). S. *Visconti* zum *Pio-Clement.* T. II. p. 84. wiewohl aus einer solchen, aber ächten, Inschrift *Visconti* sogar sich bewo-

gen gefunden hat, die Bildung der berühmten Gruppe des Laocoons, die schon Lessing in seinem *Laocoon* p. 274. ff. für ein Werk zu halten geneigt war, das unter den ersten Kaisern von Agesander, Polydor und Athenodor gearbeitet worden, nun auch erst in diese spätere römische Epoche zu setzen. S. *Viscontis* Gutachten im *Musée Napoleon* T. II. p. 135. 136.

BEAUX-ARTS.

Andeutungen zu vier und zwanzig Vortraegen uber die Archœologie, etc.; c'est-à-dire, *Programme de vingt-quatre leçons sur l'Archœologie, données pendant le sémestre d'hiver de* 1806, par C. A. Boettiger. Première partie : *Apperçus généraux et Histoire de la Plastique chez les Grecs*. In-8°. Dresde, 1806.

L'ouvrage dont nous offrons à nos lecteurs la notice, ne devant être, ainsi que l'annonce le titre, qu'un programme destiné à servir de fil à ceux qui avoient fréquenté les leçons de l'auteur sur l'*archœologie*; on ne trouve en effet dans les quatorze premières leçons, que de courtes indications des objets à traiter dans un pareil cours. Il n'en est pourtant pas de même des dix dernières leçons, dans lesquelles l'auteur a cru devoir entrer dans de plus amples développemens; souvent même il y discute les matières plus profondément encore qu'il n'a fait dans son cours oral. Il en donne pour raison que ces dix dernières leçons étant consacrées à l'histoire de la plastique chez les Grecs, sujet très-intéressant et qui forme la base de toute l'archæologie; et que ce programme allant devenir, par l'impression, le partage d'un plus grand nombre d'hommes que celui qui avoit formé son auditoire; il a pensé que, pour contribuer à l'a-

vancement de la science, il ne pouvoit se dispenser de proposer quelquefois ses vues et ses idées, et de hasarder des conjectures, afin de les soumettre au jugement des connoisseurs et des amateurs de l'art des autres villes et des autres pays.

Quiconque n'est pas entièrement étranger à la science appelée *archæologie*, reconnoîtra bientôt, en lisant ce petit ouvrage, qu'il est fait de main de maître, que l'auteur possède parfaitement bien son sujet, et qu'il traite les matières avec ordre et clarté. L'esquisse que nous allons donner du plan et de la distribution qu'il a adoptés, nous en fournira la preuve.

Les trois premières leçons forment une espèce d'introduction, dans laquelle l'auteur, après avoir défini le mot archæologie, traite de l'étendue de cette science, de l'histoire des monumens antiques et de celle de l'étude de ces monumens, et termine par un discours sur la vie et les travaux du père de l'archæologie, *Jean Winkelmann*, auquel il consacre la troisième leçon toute entière.

La quatrième et la cinquième leçon comprennent l'*archæologie Asiatique*. Ici l'auteur traite d'abord des pagodes, des palais et des sépulcres Indiens; il passe ensuite aux antiquités Persannes, telles que le palais national de *Tschelminhar* destiné aux assemblées des Perses, les hiéroglyphes Persans, les inscriptions en forme de coins et de flèches, le caillou remarquable dont il est parlé dans les *monumens inédits* de M. Millin, et les cylindres Persans; viennent après cela les mer-

veilles de Babylone, les antiquités de Palmyre et les ruines de Balbeck.

L'archœologie Ægyptienne fait le sujet des six leçons suivantes. Après avoir indiqué les sources dans lesquelles il faut puiser pour parvenir à la connoissance des monumens Ægyptiens, l'auteur distingue deux époques de l'art chez ce peuple. La première est celle où cet art étoit dans toute sa pureté, la seconde, celle où il a dégénéré par les modifications qu'il a reçues sous la domination successive des Perses, des Grecs et des Romains. La première époque se subdivise en deux périodes, celle de Thèbes ou des obélisques, et celle de Memphis ou des piramides.

En traitant de la première de ces périodes, l'auteur s'occupe principalement des hiéroglyphes dont les Ægyptiens ornoient leurs temples, leurs vêtemens, leurs costumes, leurs vases, etc. Il donne l'explication du mot hiéroglyphe, et parle des difficultés que l'on a à déchiffrer ce genre d'écriture; il pense que pour y parvenir, il faudroit d'abord avoir recueilli tous les signes hiéroglyphiques.

La seconde période le conduit à parler de l'usage dans lequel étoient les Ægyptiens d'embaumer les morts et de les transformer en momies; des chambres et des palais destinés à recevoir les corps embaumés, et des piramides. Au sujet des momies, il examine les procédés de l'embaumement, qui ont donné lieu à deux sortes de momies, les solides et celles qui le sont moins; les premières

sont celles qui sont employées chez nous en médecine. Il passe ensuite à l'examen des enveloppes des momies ou des bandelettes ; il traite des amulettes et des autres objets précieux que l'on trouve dans les momies, du masque dont on recouvroit le visage des corps embaumés, etc. A la suite des momies humaines, l'auteur dit aussi un mot des momies d'animaux ; il pense que les Ægyptiens faisoient des momies de toutes sortes d'animaux, tels que le bœuf Apis et autres, quoique nous ne connoissions que *les momies d'Ibis.* A l'occasion des piramides, il rapporte les étymologies qu'en donnent MM. Silvestre de Sacy et Langlès ; le premier dérive ce mot de *pi-rom,* qui signifie sanctuaire, le second, de *pi-chrom,* rayon solaire. Après avoir parlé des piramides, l'auteur ajoute encore des détails très-intéressans sur les figures humaines qui ornoient les temples des Ægyptiens, sur celles qui décoroient les chapiteaux à Dendera, sur le *Sphinx,* sur les figures colossales placées devant les temples, et qui n'étoient que des figures de prêtres faisant les fonctions de gardiens des temples.

La seconde époque principale de l'art Ægyptien est celle de l'art dégénéré. L'auteur le considère d'abord sous les Lagides, où le culte d'Isis fut répandu au-dehors de l'Ægypte par les femmes Grecques, qui trouvèrent qu'à la faveur de ce culte elles pouvoient se permettre de plus grandes libertés ; et ensuite sous Sylla, où il pénétra en Italie et à Rome. Nous ne pouvons nous arrêter

aux observations curieuses et intéressantes que l'auteur fait à ce sujet.

Dans la douzième et la treizième leçon, l'auteur s'occupe de l'*archœologie Etrusque*. Il entretient d'abord ses auditeurs de l'histoire de l'Etrurie et de son commerce; il parle ensuite du caractère du peuple, qui étoit un mélange de superstition et de cruauté, accompagné d'un penchant dominant pour les cérémonies et le luxe dans les processions et les fêtes. Il traite après cela du goût de ce peuple pour les arts, qui se manifesta de bonne heure, tant dans l'architecture que dans les vases, les bronzes, les reliefs sur les urnes d'albâtre et de pierre, et les pierres gravées. Il s'attache surtout à faire voir que les monumens que l'on a coutume de regarder comme étrusques, ne le sont pas tous véritablement; il en cite plusieurs exemples, et établit les caractères auxquels on peut reconnoître le style réellement étrusque.

La quatorzième leçon contient une espèce d'épisode, un hors d'œuvre sur ce que, dans les productions des arts, on entend par *style* et par *manière*.

Les neuf avant dernières leçons sont consacrées à l'*archœologie Grecque*, où l'auteur, entraîné par l'intérêt de son sujet, entre dans beaucoup plus de détails qu'il n'a fait dans les leçons précédentes. Il établit trois époques de l'art chez les Grecs : 1.° époque de l'ancien style; 2.° époque du style grand et beau; 3.° époque du style beau et gracieux. La première s'étend jus-

qu'à Phidias, la seconde depuis Phidias jusqu'à Praxitèle, la troisième depuis Praxitèle jusqu'à Lysippe et Apelles.

Dans la première époque, l'auteur considère d'abord l'art chez les Grecs tel qu'il étoit dans sa naissance, du temps d'Homère, où il ne produisit que des figures et des masses informes. Il montre ensuite comment peu à peu cet art se perfectionna, et fait remarquer les progrès qu'il fit par gradation, et qui le portèrent insensiblement à ce degré de perfection où il parvint, lorsque parut le premier des grands artistes Grecs, *Phidias*. Parmi les productions de l'art, qu'il place dans cette époque, nous citerons *l'antique temple de Junon* à Samos, et celui *de Diane* à Ephèse, *un bas-relief et une statue de Minerve* de la villa Albani, mais surtout ces vases antiques Grecs, sur lesquels sont représentées des figures noires peintes sur un fond rouge; *le cippe du musée Capitolin, représentant Mercure, Apollon et Diane; l'autel triangulaire de la villa Borghese,* qui est gravé dans le tome VI du musée Pio-Clémentin, etc.

Les deux autres époques sont illustrées par six grands artistes, à chacun desquels l'auteur consacre une leçon particulière. Ces hommes de génie qui ont porté l'art chez les Grecs au plus haut degré de perfection, et dont chacun, en profitant des travaux de ses prédécesseurs, a su imprimer à ses productions un caractère d'originalité, sont *Phidias, Polyclète, Myron, Scopas, Praxitèle* et *Lysippe*. Les quatre premiers sont placés par l'au-

teur dans la seconde, les deux autres dans la troisième époque. Voici les principaux faits que l'auteur rapporte concernant ces artistes et leurs productions.

Phidias vécut du temps de Périclès, et c'est lui qui, d'après le rapport de Plutarque, surveilla et dirigea les travaux dans la constructi on de ces temples magnifiques, de ces superbes péristyles, et de ces autres ouvrages des arts, dont Périclès, après la mort de Cimon, son rival, embellit Athènes. Il fit pour le *Parthénon*, l'un de ces temples dont Athènes fut enrichie, une *statue colossale de Minerve*, de la plus grande beauté, et qui fut regardée comme un de ses chefs-d'œuvre. Elle avoit avec la base trente-neuf pieds de haut, et étoit faite d'ivoire et d'or. On l'appeloit simplement la *vierge* (παρθενος) et de là venoit le nom du temple. On regardoit encore comme des chefs-d'œuvre deux autres statues colossales de la même déesse, que Phidias coula en bronze, et dont l'une, plus petite que les autres, surpassa encore en beauté celle du Parthénon, et fut appelée, par cette raison, *la belle* (Καλλιμορφος). Mais le plus grand chef-d'œuvre de Phidias fut sa *statue de Jupiter Olympien*, placée dans le temple d'Olympie, et qui, comme la statue de Minerve dans le Parthénon, étoit faite d'or et d'ivoire. Cette statue colossale représentoit Jupiter assis sur un trône, prêt à couronner les vainqueurs des jeux olympiques. Sur sa main droite on voyoit la Victoire tournée vers Jupiter, et tenant une bandelette dont elle

sembloit vouloir nouer la couronne d'olivier du Dieu ; de la gauche il tenoit un sceptre artistement composé de tous les métaux, et surmonté de l'aigle. Cette statue, quoique Jupiter fût assis, excédoit encore en hauteur celle de Minerve dans le Parthénon, qui étoit représentée de bout.

Parmi les élèves de Phidias se distinguèrent *Alcamène* d'Athènes, et *Agoracrite* de Paros, tous deux statuaires en marbre. Le premier exécuta la Vénus *dans les jardins* (ἡ ἐν κήποις), la première statue de Vénus dans l'antiquité, qui ait été d'un travail fini, quoiqu'elle fût vêtue. Il fit aussi les beaux reliefs qui ornoient le champ du fronton du temple d'Olympie. *Agoracrite* a été principalement renommé à cause de sa *Vénus Némésis* ou la *Némésis de Rhamnusie;* il paroît cependant que cette Némésis a été faite par Phidias même, qui y mit le nom d'Agoracrite, son disciple favori.

Polyclete et *Myron* étoient condisciples de Phidias, s'il est vrai que celui-ci fût disciple d'Agélades; mais ils se firent connoître plus tard que Phidias.

Polyclète, natif de Sicyonne, étoit architecte comme Phidias; mais il excelloit principalement dans l'art de couler en bronze, ce qui lui fit donner l'épithète de πλαστης, tandis que Phidias fut appelé γλυφευς. Son genre ne fut pourtant pas celui de Phidias; il ne sut pas atteindre le grand et le sublime que celui-ci imprimoit à ses ouvrages. Aussi se borna-t-il à produire des figures de jeunes gens dans des attitudes gymniques, et des figures

de femmes, dont le principal mérite étoit l'élégance et les belles formes. C'est ainsi qu'il fut le créateur du *Canon* et de *Junon Argienne*. Le Canon étoit une statue doryphore, *c. à. d.* représentant un jeune homme tenant une lance; la symétrie et les belles proportions qu'on y admiroit, la firent regarder comme un modèle, et de là lui est venu le nom de Canon ou *Regle*. Cette statue étoit d'une moyenne taille, mais la Junon Argienne étoit de grandeur colossale. Polyclète l'avoit faite pour le superbe temple de Junon reconstruit à Argos par Eupolème, après que l'ancien temple eut été incendié par l'imprudence du grand-prêtre Chrysis, au commencement de la guerre de Péloponnèse. Cette statue formoit le pendant du Jupiter Olympien de Phidias. La déesse étoit représentée assise sur un trône, tenant de la main gauche un sceptre surmonté d'un coucou, oiseau dans lequel Jupiter s'est transformé, pour séduire Junon, et de sa droite une grenade; sur sa tête étoient représentées en relief les Heures et les Graces, dans l'attitude de danseuses. Elle étoit d'or et d'ivoire, comme la statue de Jupiter Olympien. Polyclète fit aussi de petites figures en bronze (*Sigilla*), de beaux vases et de belles lampes.

Myron, condisciple et rival de Polyclète, étoit né à Eleuthère en Bœotie. Ne pouvant surpasser son rival pour la symétrie et les belles proportions, il chercha à l'emporter sur lui par la diversité des objets, par la nouveauté des com-

positions et par les attitudes singulières et hardies qu'il donna à ses figures et qu'il sut varier d'une manière étonnante. Parmi ses productions les plus remarquables dont parle l'auteur, nous citerons les suivantes : 1.° le groupe de statues colossales réunies sur une même base, et représentant *Hercule apothéosé présenté à Jupiter par Minerve*, ouvrage étonnant qui étoit dans le grand temple de Junon à Samos; 2.° *Ladas de Lacédœmone*, ou *le Coureur*, *le Discobole* et *les Pancratiastes* qui avoient été vainqueurs dans les jeux delphiques, ouvrages dans lesquels surtout Myron épuisa toutes les ressources de son art, pour donner à ses figures les attitudes les plus frappantes et les plus hardies; et 3.° *sa vache* qui a été très-renommée dans l'antiquité comme un de ses principaux chefs-d'œuvre.

Scopas et *Praxitèle* furent les premiers grands statuaires en marbre, et ce furent eux qui portèrent l'art au plus haut degré de perfection, en unissant, dans leurs productions, la grace à la beauté. *Scopas* employa son talent, soit à produire de belles figures isolées de femmes et de garçons, soit à composer de grands groupes. Pour les figures isolées, il choisit de préférence des sujets bacchiques; le plus fameux de ses ouvrages en ce genre, est la *bacchante furieuse*, où étoient exprimés tout à la fois, au plus parfait degré, le délire bacchique et la beauté propre aux femmes. Il existe encore une imitation de cet ouvrage dans un ancien relief de la villa Borghèse. Parmi les groupes sortis du ciseau de cet artiste, l'auteur

cite surtout le *triomphe d'Achille*, que Thétis conduit après sa mort dans les îles du honheur ; on y voyoit rassemblés des Tritons, des Néréides, des monstres marins, en général, tout ce que les artistes avoient imaginé de merveilleux. Du temps de Pline, cet ouvrage étoit dans le temple de Neptune, que Domitius avoit construit près du cirque Flaminien. Scopas concourut aussi avec trois autres artistes, Bryaxis, Praxitèle selon Vitruve, Pline nomme Timanthus et Leocharès, pour orner de reliefs les frises du monument élevé sur les côtes de la Carie, en l'honneur de Mausole, par Artémise, sa sœur et son épouse. Les sujets qui étoient représentés sur ces quatre frises, nous sont inconnus.

Praxitèle travailloit avec une égale perfection en bronze et en marbre, il préféroit cependant le marbre. Ce grand statuaire exécuta une suite de divinités qui jouirent toutes d'une très-grande célébrité par la délicatesse et la grace qu'il y fit admirer. Voici les principaux de ses ouvrages. 1.° *Diane*. Il fit deux statues de cette déesse, l'une étoit celle appelée Brauronia, l'autre celle d'Anticyre ; l'une et l'autre furent remarquables par leur taille svelte et par l'amabilité inexprimable de la bouche. 2.° *Bacchus*. Praxitèle en fit plusieurs tant en marbre qu'en bronze, mais le plus fameux étoit de bronze ; il étoit vêtu de la peau de chèvre et tenoit le thyrse. Suivant Pline, cette statue faisoit groupe avec deux autres, dont l'une représentoit l'ivresse Μεθη, ce n'étoit autre chose qu'une bacchante enivrée, et l'autre un satyre.

Ce satyre a été lui-même un des plus célèbres ouvrages de notre artiste, et a été appelé pour cela *Periboëtus* (ὁ περιβοητος); il en existe une excellente copie en marbre au *Musée Napoléon*. 3.° *Cupidon.* Praxitèle fit deux statues en marbre de cette divinité, pour les villes de Parium et de Thespie, où se célébroient des jeux en son honneur. La première, dont il existe une charmante imitation au *Musée Napoléon*, représentoit Cupidon sous la figure d'un jeune homme. La seconde étoit plus petite; c'étoit Cupidon dans l'âge de l'enfance. 4.° *Vénus.* Praxitèle fut le premier qui représenta cette déesse toute nue; il ne l'osa cependant pas tout d'un coup, il en fit d'abord une qui étoit vêtue par le bas jusqu'aux hanches, et ensuite seulement, une autre sans aucun vêtement. Ces deux statues étoient très-célèbres dans l'antiquité; la première tomba en partage aux habitans de Cos, la seconde à ceux de Gnide, qui la placèrent dans une chapelle dont toutes les parois pouvoient être enlevées pour la commodité des spectateurs qui accouroient de toutes parts pour la voir; elle étoit représentée sortant du bain ou de la mer, son air étoit riant et elle couvroit de la main gauche ce que la pudeur doit cacher. 5.° *Groupe de Niobé avec ses enfans.* On étoit indécis, dans l'antiquité, si on devoit attribuer ce groupe à Scopas ou à Praxitèle, et encore aujourd'hui les opinions sont partagées à cet égard. Il existe encore, dans la cinquième salle de la galerie de Florence, quinze figures qui y ont été apportées de la Villa Mé-

dici, et qui sont regardées comme ayant appartenu à ce même groupe. Il n'y a cependant que trois de ces figures qui soient réellement des originaux, la mère et deux filles. Winkelmann a cru y reconnoître la manière de Scopas; mais M. Carlo-Fea et M. Visconti pensent qu'elles sont de Praxitèle, et l'auteur trouve leurs raisonnemens assez plausibles pour être du même avis.

Praxitèle a eu plusieurs fils, qui tous héritèrent de l'art de leur père. *Céphissodore* est celui qui a eu le plus de réputation. Les plus remarquables de ses productions sont un groupe *Gymnique*, qu'il avoit exécuté pour la ville de Pergame, et qui étoit sur-tout regardé comme un chef-d'œuvre, et son *Æsculape*, qui étoit de la plus grande beauté.

Le dernier des six grands artistes fut *Lysippe*. Il fut précédé par le célèbre *Euphranor*, qui, sans occuper le premier rang, étoit à la fois et avec une égale perfection, statuaire, en marbre et en bronze, et peintre. Avant qu'Alexandre-le-Grand eut donné à Lysippe seul le droit de le représenter, *Euphranor* figura ce héros et le roi Philippe portés sur un quadrige. Mais parmi ses ouvrages en peinture les plus fameux, on compte surtout son Thésée, qui étoit l'idéal parfait d'un héros; ses *douze Divinités* à Athènes, et son tableau représentant *le combat de la cavalerie d'Athènes avec celle de Thèbes, sous le commandement d'Epaminondas à Mantinée*. Au nom-

bre de ses statues les plus célèbres en bronze, on remarquoit *Pâris*, *Triptolème*, *Latone portant Apollon et Diane dans les bras*, et les deux statues allégoriques représentant *Hellas et Aréte* (la Grèce et la Vertu).

Lysippe, natif de Sicyone, exécuta, comme ses prédécesseurs, des statues de divinités et de héros de toute grandeur et en toutes sortes de positions parmi lesquelles on citoit surtout sa statue colossale de Neptune à Corinthe; mais il s'attacha particulièrement à faire des statues de personnes vivantes et surtout de rois et de guerriers célèbres par leurs exploits. C'est principalement *Alexandre-le-Grand* qu'il figura très-fréquemment en le représentant dans toutes les époques de sa vie, tantôt porté sur un quadrige, tantôt à cheval, tantôt combattant, tantôt à la chasse, tantôt assis sur un trône, tantôt de bout. Il composa aussi de grands groupes de guerriers où Alexandre figuroit comme sujet principal. Le plus fameux de ces groupes étoit celui qui représentoit en grandeur naturelle *les 25 guerriers qui avoient été tués à côté d'Alexandre, au commencement de l'attaque près du Granique;* ce groupe fut exécuté par Lysippe par ordre du roi, et fut ensuite exposé dans la ville de Dium en Macédoine, d'où il fut enlevé dans la suite par Métellus Macédonicus, vainqueur du faux Philippe, pour être transporté à Rome. Lysippe fit en outre des chevaux de la plus grande beauté, qui étoient singulièrement admirés par les anciens;

on lui attribue les *quatre chevaux de bronze de Venise*, qui sont aujourd'hui à Paris; mais il s'en faut que cette opinion soit démontrée.

Lysippe forma plusieurs élèves renommés, parmi lesquels on nomme principalement *Charès*, comme ayant eu le plus de réputation. C'est ce Charès qui exécuta la *statue colossale du soleil*, de soixante-dix coudées, ou de cent cinq pieds romains de hauteur, qu'on voyoit à Rhodes, et qui étoit regardée comme une des sept merveilles du monde; cinquante-six ans après son exécution elle fut renversée et brisée par un tremblement de terre, et neuf cent trente-deux années plus tard, le métal en fut vendu à un Juif, qui en chargea neuf cent chameaux.

Dans la vingt-quatrième et dernière leçon, l'auteur traite de la dernière époque de l'art chez les anciens, de celle où l'on ne produisit plus que des imitations, et où l'art dégénéra. Il divise cette époque en deux sections dans lesquelles il considère successivement l'art chez les Grecs et l'art chez les Romains.

Chez les Grecs on vit, dans cette époque qui comprend le règne des successeurs d'Alexandre-le-Grand, des Lagides, des Séleucides et des rois de Pergame, un goût décidé pour le colossal, dans le genre asiatique, et pour le voluptueux. On peut citer pour preuve la *piramide* énorme qu'Alexandre fit construire pour les funérailles d'Héphæstion, son favori, et le *char funèbre*, plus étonnant encore, et traîné par soixante-quatre

mulets, qui servit aux obsèques d'Alexandre. Ce furent surtout les Lagides à Alexandrie, qui se distinguèrent par des processions pompeuses, et par l'exposition de leurs objets d'art dans les fêtes de Bacchus et dans d'autres cérémonies. Rien de plus remarquable que la procession bacchique qui eut lieu à Alexandrie l'an 284 avant J. C. On vit, dans cette procession, *un Bacchus colossal sur un char à quatre roues*, traîné par cent quatre-vingt hommes, une Nyse (la nourrice de Bacchus personnifiée) traînée par soixante hommes, un vase d'argent pesant 600 métretes, ou 63600 livres, et traîné par six cents hommes, des groupes entiers de statues colossales représentant Bacchus persécuté par Junon, Ptolémée couronné par la vertu et par la ville de Corinthe, etc.; un thyrse d'or de quatrevingt-dix coudées de longueur, et un Phallus de cent vingt coudées. Il est remarquable que vers la 155.e olympiade, Pline établit une nouvelle époque de l'art. La Grèce étoit alors dans un état bien fâcheux; la ligue achéenne gémissoit sous la domination des Romains, et la Macédoine étoit devenue une province Romaine. Heureusement un prince ami des sciences et des arts, le roi Euménès II, fondateur de la bibliothèque de Pergame, étoit alors sur le trône. Ce roi rassembla dans sa résidence une foule d'artistes, et fit ainsi renaître les arts pour quelque temps. Bientôt après une autre circonstance leur fut favorable, lorsque par la tyrannie du 7.e Ptolemée, Evergète II, un grand nombre de savans et d'artistes se dispersèrent dans les îles et les villes de la

Grèce. Cependant par les guerres de la Macédoine, de l'Ætolie, de l'Achaie et de Mithridate, beaucoup de monumens des arts furent détruits; d'autres furent pillés et portés à Rome, et ainsi l'art s'éteignit peu-à-peu chez les Grecs.

Les Romains n'avoient d'abord que des ouvrages grecs et toscans. Ce n'est même que pour les 150 dernières années avant l'ère chrétienne que l'on pût dire avec Horace : « *Græcia capta ferum* » *victorem cepit* ». Auparavant les Romains pensèrent, comme le dit Virgile : « *Excudent alii spi-* » *rantia mollius æra, etc.* ». C'est sur-tout au temps de Sylla que s'enflamma chez eux l'amour pour les objets d'art, qui les porta au pillage. Les Romains n'avoient d'ailleurs chez eux presqu'aucun artiste de leur nation; mais il existoit à Rome de grands ateliers d'artistes Grecs, et beaucoup de nos plus belles statues, exécutées dans le plus noble style grec, ont sans doute été copiées dans Rome, sous les premiers Empereurs, d'après de célèbres originaux.

Le siècle d'Hadrien fut le dernier de l'art. C'est sous cet Empereur que vécut le grand ami des arts, *Hérodes Atticus*. Les monumens qu'il fit exécuter étoient remarquables par leur élégance. Ce goût se soutint encore sous les Antonins, mais non sans dégénérer un peu, et il tomba entièrement sous Sévère et ses successeurs.

L'auteur termine par quelques observations très-judicieuses sur le jugement que l'on peut

porter de l'âge et du style des ouvrages de l'art; il fait voir que ce jugement est incertain, et que souvent il est fort difficile de ne pas se tromper.

Un grand mérite de ce programme consiste dans les fréquentes citations dont il est enrichi à chaque page, et qui, en faisant connoître les auteurs et les passages à consulter sur chaque matière traitée, mettent le lecteur à même de faire presque seul et sans maître un cours d'archæologie, pourvu qu'il ait à sa portée une bibliothèque où les ouvrages qu'il cite soient rassemblés.

L'auteur se propose de parcourir dans un second cours les différens *musées* qui existent, classés suivant un certain ordre, ce qui lui donnera occasion d'expliquer les principaux monumens de l'antiquité qui nous restent. Ce cours sera terminé par un traité sur les bas-reliefs et les bustes. Un troisième cours sera consacré à la peinture, où il sera en même-temps question des mosaïques et du costume. Enfin un quatrième cours embrassera la glyptique ou les pierres gravées. L'auteur se demande si la numismatique doit aussi être traitée dans un cours séparé, ou s'il suffit de la consulter en passant comme science auxiliaire des autres parties de l'archæologie. Sans résoudre cette question, il trouve cependant que de toutes les études archæologiques la numismatique est la plus utile et la plus sûre. Il se propose en outre, lorsque ces différens cours auront

été donnés et que leurs progammes seront imprimés, de publier aussi les cours eux-mêmes, accompagnés des documens et des planches nécessaires. Il est fort à desirer qu'il puisse réaliser ce projet, il ne sauroit qu'être très-utile à ceux qui se livrent à l'étude de l'archæologie.

C. J. O.

POÉSIE GRECQUE.

ODE.

A M. D'ARRIAZA, Poëte Espagnol; écrite en grec par le Général PARDO DE FIGUEROA, Envoyé extraordinaire et Ministre plénipotentiaire de S. M. Catholique en Prusse; traduite par le Comte de BOMBELLES, attaché à la Mission de S. M. l'Empereur d'Autriche, à Berlin.

SALUT au tendre amant des filles de mémoire,
Salut à mon ami ! Le Dieu des vers heureux,
Ce Dieu toujours brillant d'une immortelle gloire,
Répète au monde entier tes chants harmonieux.

Si la rose au laurier dans ses mains s'entrelace,
C'est que lui-même il veut en couronner ton front;
Et c'est entre Tibulle et l'élégant Horace,
Qu'il a marqué ton rang au haut du double mont.

Les Naïades en chœur et les Nymphes charmantes,
Qui du superbe Tage embellissent les bords,
Applaudissant aux sons de tes Rimes touchantes,
Avec enthousiasme accueillent tes accords.