

U e b e r
die Epochen der bildenden Kunst
u n t e r
d e n G r i e c h e n.

V o n
F r i e d r i c h T h i e r s c h.

Z w e n t e A b h a n d l u n g,
die Epoche der Kunstentwicklung enthaltend.

V o r g e l e s e n
in einer öffentlichen Sitzung der k. Akademie der Wissenschaften zu München
a m
12. O k t o b e r 1819
zur Feyer des Namensfestes Seiner Majestät des Königs.

M ü n c h e n,
in Commission bey Joseph Lindauer.

Beim Anfange dieser Abhandlung über die Epoche der Kunstentwicklung in Griechenland sey es erlaubt, des Inhalts einer frühern, hier vorgetragenen, über die älteste Epoche der griechischen Kunst mit Wenigem zu gedenken, weil die in ihr begonnene Untersuchung eines eben so schwierigen als wichtigen Gegenstandes jetzt in allen ihren Theilen wieder aufzunehmen und weiter zu führen seyn wird.

Schon lange war man bemüht, in der Geschichte der griechischen Kunst eine Kluft von beynahe fünfhundert Jahren auszufüllen, welche sich zwischen dem Zeitalter des epischen Gesanges und dem der ionischen Kriege gegen die Beherrscher von Lydien und Persien ausbreitet. Denn aus den Nachrichten, welche die homerischen Gedichte, zum Theil aus der ältesten Ueberlieferung, über Bildsäulen der Götter und Menschen, über große und reich ausgestattete Reliefe, über kunstreiche Geräthe mit Thiergestalten, über Webereyen mit Vorstellungen von Kämpfenden und Jagdstücken, dann über das Verfahren bey der Arbeit in Erz, die Mischung und den Gebrauch des Metalls enthalten, ¹⁾ geht unabweisbar hervor, daß die Kunst schon in dem fernsten griechischen Alterthume, in dem Zeitalter der Götter- und Heldensage, sich über die ersten Versuche und den Kampf mit den Stoffen erhoben hatte, zu Werkfertigkeit und selbstständiger Übung gelangt, und mit ihren Werken dem Cultus zu dienen und das Leben zu schmücken bestimmt war. Doch im Verlaufe der Jahrhunderte bis hinab in das sechste vor unserer Zeitrechnung und zu der fünfzigsten Olympiade beharrt die Kunst, obwohl bereichert in ihren Mitteln, und den Kreis ihrer Darstellungen erweiternd, doch rücksichtlich ihrer Eigenthümlichkeit in unwandelbarer Ruhe, und die Bildwerke aus dieser letzten Zeit werden den ältesten gleichgestellt. ²⁾

Seitdem durch Winckelmann die Ansicht aufgestellt und durch sein Ansehen befestiget war, daß die Kunst in Griechenland, von fremdem Einfluß unabhängig, aus einheimischem Grunde entsprossen, und vom ersten Ursprunge in fortschreitender Entwicklung zu ihrer höchsten Blüthe gelangt sey, mußte jeder Versuch, ihr frühes Bestehen und den spätern Fortgang nach dem Bessern zu erklären, die mythische und die historische Zeit der Kunstgeschichte in Zusammenhang und Ueber-

einstimmung zu bringen, nothwendig ohne Erfolg bleiben, und man war genöthigt, das lautredende Zeugniß der homerischen Gesänge zu überhören, und den Ursprung der Kunst in Griechenland so weit als möglich herabzurücken.

Dagegen versuchten wir in der ersten Abhandlung zu zeigen, daß in Griechenland die Kunst so alt sey, wie die Staaten selbst, und aus fremden Ländern, in denen sie früher bestand, besonders aus Aegypten, durch Pflanzler und Wanderzüge mit der Grundlage des griechischen Götterdienstes und seiner Gebräuche, als ein Theil desselben in die jungen Staaten von Griechenland gekommen sey. In diesen aufgenommen, und mit dem vermischt, was aus Phönizien, Vorder-Asien und von Europa her sich über die Inseln und nach Griechenland verbreitet, oder unter vorhellenischen Stämmen und in dem Volke selbst sich gebildet hatte, war es ihr gelungen, bereits durch die frühesten Kunstbildner oder Dädaliden ein uraltes festes Gepräge zu gestalten. Dann wurde nachgewiesen, daß bis über die fünfzigste Olympiade herab die Kunst in ihrer alterthümlichen Gestalt beharrt und eine merkbare Aenderung des eingesetzten Typus nicht eingetreten sey, ungeachtet sie ihre Mittel durch kunstreichen Gebrauch des Elphenbeins und seine Verbindung mit edlen Holzarten und Gold in Bildsäulen, durch die Erfindung des Erzgusses und Anwendung des Marmors erweitert und bereits Werke hervorgebracht hatte, die man als Urbilder der erhabensten Kunstschöpfungen auch in späterer Zeit fortdauernd der Aufmerksamkeit und Achtung würdig fand.

Um jenes Beharren in althergebrachter Form, das Jahrhunderte lang fortdauernde Festhalten überlieferter Weisen zu erklären, wurde zuerst die allgemeine Stätigkeit der Formen und Satzungen im höhern griechischen Alterthume, und besonders die Erscheinung im Gebiete der epischen Poesie erwähnt, deren Werke, wie jene der bildenden Kunst, seit ungedenklichen Zeiten nach einem festen und unveränderlichen Gepräge gebildet wurden, das auch da noch bestand, als die bildende Kunst den überlieferten Typus zerbrochen und neue Formen erlangt hatte. Den tiefern Grund jener Unveränderlichkeit suchten wir in der engen Verbindung der Kunst mit der Religion nachzuweisen. Dem Tempeldienste geweiht, und bestimmt, die vom Cultus geheiligten Gestalten zu bilden, und seine Gebäude, Geräthe und Ceremonien zu schmücken, mußte sie dem wandellofen Bestehen, das allen heiligen Dingen ursprünglich eigen ist, sie selbst mit allen ihren Erzeugnissen nothwendig unterworfen seyn.

Hiernächst treten wir in das Zeitalter, welchem es vorbehalten war, die Kunst aus ihren alten Formen in einer Folge von Fortschritten zu dem Gepräge reiner Schönheit und Erhabenheit zu entwickeln, und die durch heilige Satzung

fest-

festgewordenen Gestalten, die Steifheit ihrer Glieder und Gewande, die Starrheit und Gleichmäßigkeit ihrer Gesichtsbildung in die Wahrheit und Schönheit naturgemäßer Kunstschöpfungen umzuwandeln.

Wir werden hier zuerst den Umfang der Zeit bestimmen, in welchem jene Verwandlung geschah, und von den Männern und Schulen handeln, durch welche sie bewirkt wurde, dann aber in das Innere der Erscheinung einzudringen, und zu zeigen suchen, warum und wie die bildende Kunst, so lange der alten Sichtung treu, sich in dem verhältnißmäßig kurzen Zeitraume von 25 Olympiaden rasch und unaufhaltsam vom heiligen zum erhabenen Style entwickelt hat.

Um die fünfzigste Olympiade, zu der Zeit, wo die griechischen Staaten von Asien den lydischen Königen erlagen und im innern Asien noch die Meder herrschten, in dem Zeitalter, wo Sappho und Alkaios blühten, und Solon den Staat von Athen durch weise Gesetze zu ordnen anfang, lebten nach Plinius, Dipodorus und Schyllis, welche zuerst durch Bearbeitung des Marmor Ruhm erlangt, Sikyon, Argos, Korinth, Olympia und Ambracia mit ihren Werken geschmückt und eine beträchtliche Zahl namhafter Künstler gebildet haben. *) Sie heißen noch Schüler des Dädalos, oder Dädaliden, zum Zeichen, daß sie noch im Geist und Styl der dädalischen Schule gearbeitet haben, und sind die jüngsten, welche diesen Namen tragen. Mit jenen Künstlern und den Jünglingen ihrer Werkstatt beginnt die große Bewegung der Kunst zum Bessern, die nach 50 Jahren, um die 65. Olympiade, wo die Herrschaft des Polykrates auf Samos geendet und die der Pisistratiden in Athen fest gegründet war, 511 vor unserer Zeitrechnung, völlig zum Vorschein kommt. Die Werke dieser Zeit und der nächstfolgenden werden nicht mehr den ältesten gleich gezählt, sondern nach Art und Ausführung von einander unterschieden, und nur noch als alte bezeichnet. Die begonnene Entwicklung schreitet durch die Zeiten des Cyrus und Darius herab in immer rascherem Gange fort, und vollendet sich im Laufe der Jahre, wo Gelon in Syrakus seine Herrschaft gründet und nach ihm Hieron im Frieden gebietet, Athen aber, von willkürlicher Gewalt befreit, die Kräfte der jungen Freyheit in Kämpfen gegen die Nachbarn prüft, und durch den Angriff auf Asien und die Verbrennung von Sardes die persische Macht zum Kriege herausfordert. Die erste Schlacht desselben, der Kampf bey Marathon, im 2. Jahre der 72. Olympiade, 490 vor unserer Zeitrechnung, welcher das Uebergewicht der griechischen Tapferkeit über die asiatischen Heerschaaren entschied und die Verherrlichung des athenaischen Namens begann, gab auch der Kunst Gelegenheit, durch ein Werk ihres größten Meisters, des Phidias, zu zeigen, daß ihre Entwicklung

vollendet

vollendet und sie zu freyer Darstellung idealer Gestalten gelangt sey. Phidias bildete von dem der Athene geweihten Zehnten der marathonischen Kriegsbeute die colossale Bildsäule der Göttin aus Erz. *) Sie stand auf der Burg, und ihr Helmbusch und die Spitze der Lanze waren schon aus großer Ferne den von Sunium Heranschiffenden sichtbar. Nicht viel jünger wird die Bildsäule der Nemesis seyn, welche derselbe Künstler für den Flecken Rhamnus aus einem parischen Marmorblock arbeitete, den die Perser, leichten Sieg hoffend, zum Trophäum auf der Flotte nach Marathon gebracht hatten. **) Auch das Bild der Pallas aus Gold und Elphenbein, welches Phidias für den Tempel der Göttin zu Pellene machte, gehört in jene frühere Zeit, da es nach Pausanias ***) für älter gehalten ward, als die ähnlichen Palladien aus Gold und Elphenbein, welche von ihm zu Athen und Plataea, hier aus der platäischen Beute waren gemacht worden. Das ganze Alterthum knüpft an den Namen des Phidias die Vollendung der Kunst, und es ist kein Grund zu zweifeln, daß bereits an den Werken seiner frühern Jahre sein Styl und der Aufschwung seines Geistes über die alte Form sichtbar gewesen sey. †) Demnach fällt die Entwicklung der bildenden Kunst zwischen die 50. und 72. Olympiade, ihren Gang von den letzten Dädaliden bis auf das erste colossale Werk des Phidias in 27 Olympiaden oder 108 Jahren vollendend.

Die Männer, welche sich in diesem Zeitraume durch Ausübung und Förderung der Kunst auszeichneten, hängen fast alle mit uralten Werkstätten zusammen, indem sie aus den Schulen der ältesten Meister entweder selbst hervorgingen, oder durch Zöglinge derselben gebildet waren. Wir werden deshalb die Nachrichten, welche von ihnen zu geben sind, an die ältere Sage von Kunst und Kunstübung anknüpfen.

Höchst mangelhaft sind über die Zeit vor Phidias die Kunstinrichten aus Athen. Daß hier eine aus Aegypten mit dem Dienst des Hephästos, der Athene und des Apollo Patroos herübergebrachte Werkstatt der ältesten Kunst, welcher die Sage den Dädalus an die Spitze stellt, blühte, ward in der ersten Abhandlung nachgewiesen. §) Wie überall die mit den eingewanderten Gottheiten angekommene Einsicht und Sitte, so ward in diesem Falle auch die neugewonnene Kunstübung als ihr Geschenk betrachtet, und unter ihren Schutz gestellt. Darum lehrt Pallas Athene den attischen Dädalus seine Kunst, ¶) und wird noch in späterer Zeit als Ergane oder Werkmeisterin verehrt. In der ältesten Stammeintheilung von Athen erscheint eine Zunft der Dädaliden vom Stamme der Argaden oder Gewerktreibenden, ††) und es ist ganz der alten Stammverfassung, besonders

besonders aber jener attischen, nach morgenländischem Vorbild gestalteten, eigen und gemäß, daß hier die Kunst in ununterbrochener Folge von Vater auf Sohn übergeht und forterbt. Gleiche Bewandniß wird es auch anderwärts mit der noch im Handwerk befangenen Kunst haben, wo sich ihr Ursprung an Stammeintheilung und bestimmte Geschlechter anschließt; doch findet sich von attischen Dädaliden in früherer Zeit nur Ein Künstler genannt, und auch dieser ist nicht älter als Dipönus und Scyllis aus Kreta, Endbus, ¹¹⁾ dessen Pallas aus Elphenbein noch die Neigung des Augustus auf sich richtete und als alterthümliche Zierde des römischen Marktes nach Italien geführt wurde. Ob nun aber in Attika ursprünglich auch Andere die Kunst des Dädalus ausgeübt haben, oder ob diese auf die Geschlechter, welche seinen Namen trugen, beschränkt blieb, und, war dieses der Fall, wann eine solche Beschränkung aufhörte und die Reihe der Dädaliden unterbrochen, oder geschlossen ward, sind Fragen, auf welche der Mangel an Nachrichten die Antwort unmöglich macht. Merkwürdig ist, daß noch Sokrates, der bey Plato und Xenophon öfter seiner Abkunft von Dädalus gedenkt, anfangs Bildhauer war. ¹²⁾ Pausanias sah von ihm noch den Hermes und die Huldgöttinnen am Eingange der Burg aufgestellt. ¹³⁾ Dieselbe Kunst wurde von seinem Vater Sophroniskus aus der Kunst der Dädaliden noch unter den Meistern der altattischen Werkstatt ausgeübt, und so hindert nichts, sie als ein in diesem Hause seit der ältesten Zeit überliefertes Erbstück anzusehen, das erst von den Söhnen des Sokrates aufgegeben ward.

Aus der Zeit der sich entwickelnden Kunst zwischen Endbus und Phidias werden nur wenige attische Künstler genannt. Welchem Zeitalter Peisias angehört, von dem im Rathhause der Fünfhundert ein Bild des Berather Zeus aus Holz und ein Apollo stand, ist nicht zu bestimmen; ¹⁴⁾ doch deuten Holzbilder, wenn nicht ausdrücklich ein späterer Meister genannt wird, auf ein höheres Alter zurück. Von Antenor wissen wir nur, daß er die ersten Bildsäulen gemacht, welche die Athenäer dem Harmodius und Aristogeiton errichteten. ¹⁵⁾ Dieses geschah zwey Jahre nach Vertreibung der Pisistratiden, und dadurch wird seine Zeit auf Ol. 67. 4. festgestellt.

Nächst ihm treten in Attika Hegesias, den Plinius und Pausanias Hegias nennen, und Kritias in bedeutender Eigenthümlichkeit auf. ¹⁶⁾ Lucian bezeichnet sie als Meister der alten Werkstatt, und nennt ihre Bildsäulen gespannt, nervigt, hart und nach festen Linien ausgestreckt. Ähnliches urtheilt von Hegesias auch Quintilian. Seine Werke und die des Aegineten Kallon seyen noch zu hart und den tuscanischen ähnlich. Von ihm werden unter den namhaften

namhaften Werken eine Pallas und ein Pyrrhus, wahrscheinlich der Held und die ihn beschützende Göttin in eine Gruppe vereinigt, genannt, und von Kritias ein zweytes Paar Bildsäulen des Harmodius und Aristogeiton, zum Ersatz der alten verfertigt, welche Xerxes nach Asien entführt hatte. Die Schüler des Kritias folgten in zusammenhängender Reihe auf einander bis in die Zeiten des Praxiteles, und Demetrius aus Sikyon führte seine Lehrer auf ihn als auf den fünften zurück.¹⁷⁾ Was das Zeitalter belangt, dem beyde Künstler angehören, so ist das des Kritias durch zwey zusammentreffende Angaben fest bestimmt, daß er nach Plinius ein Kunstgenosß des Phidias war, und daß er eben jene Bildsäulen der Tyrannenmörder machte, die Ol. 75. 4. aufgestellt wurden. Da aber Hegesias ihm der Zeit und der Kunst nach verbunden wird, so sind beyde mit vollkommener Sicherheit als Zeitgenossen des Phidias, die vor und nach dem Kriegszuge des Xerxes geblüht, anzunehmen. Auffallend muß es scheinen, daß so zwey Meister der alten Werkstatt, deren Bildsäulen noch die Steltheit und Härte des frühern Styles zeigten, neben Phidias auftreten, und die alte und neue Kunst in verschiedenartigen Werken zu gleicher Zeit vereinigt und wetteifernd erscheinen; auffallend jedoch ist dieses nur so lange, als man an der Ansicht festhält, daß die Kunst in Griechenland sich überall gleichmäßig entwickelt, und ein jeder Meister in seine Art aufgenommen, was irgend ein anderer seinen Gestalten Naturgemäßes und Schönes hinzugefügt hatte. Was hierüber zu urtheilen, soll später gezeigt werden.

Von den aus jener frühern Periode auf unsere Zeit gekommenen Kunstwerken läßt sich keines mit Sicherheit als attisch und aus Attika stammend nachweisen, als die athenaischen Münzen alten Gepräges. Sie enthalten den Kopf der Athene, die ältesten in seiner vollen Alterthümlichkeit, mit ungestalten, wiewohl höchst eigenthümlichen und noch stark ägyptischen Formen, wahrscheinlich genau der Bildsäule nachgebildet, die aus dem grauesten Alterthum stammend, vor allen andern Palladien als die Stadtbeschirmerin hochverehrt und für ein vom Himmel gefallenes Werk gehalten wurde.¹⁸⁾ Für die Kunstgeschichte sind jene Pallas-Köpfe der attischen Münzen dadurch merkwürdig, daß man an den ältesten derselben sieht, von welcher Grundlage die Kunst bey Bildung des Angesichts der Göttin ausging, und an den weniger alten, wie man durch allmähliche Veredlung der alterthümlichen Züge das starre Idol zur idealen Gestalt der spätern Kunst zu erheben bemüht war.

Wiewohl nun weder die Namen einer bedeutenden Zahl attischer Künstler aus der alten Werkstatt, noch auch größere Werke derselben auf uns gekommen sind,

sind, so lehrt doch die in ganzen Zünften fortgehende Kunstübung, sodann die Tempel und Hallen, mit denen Attika, und besonders Athen, schon vor Perikles, und nicht am wenigsten durch die Pisistratiden geschmückt war, endlich das alte Bildwerk aus Holz, gebrannter Erde, Ton und Erz, was Pausanias nach allen Verwüstungen des Landes noch erhalten fand, ¹⁹⁾ daß schon vor den Siegen bey Salamis und Marathon Attika an Kunstübung und Ruhm aller Kunstfertigkeit keinem andern griechischen Staate nachgestanden habe. Von diesem Ruhme giebt auch Pausanias ausdrückliches Zeugniß, wenn er, um den von ihm hochgefeierten Megineten Onatas zu loben, sagt, er stelle ihm keinen von denen nach, die von Dädalus und der attischen Werkstatt herkommen, und es für das höchste Lob erklärt, von keinem der attischen Meister jener Zeit übertroffen zu werden. ²⁰⁾

An die Nachrichten von der Kunstschule der Dädaliden in Attika schließen wir die von einer ähnlichen in Kreta, wo schon in der fernsten Zeit Kureten und Dactylen als geübte Werkmeister in Erz und kunstreichen Arbeiten gerühmt werden. Die Kunde von der Macht des Minos, von der Gerechtigkeit und Ausbreitung seiner Herrschaft meldet auch seinen nähern Verkehr mit einem angeblich attischen Dädalus, und gedenkt der Werke, welche derselbe dem König, seiner Gemahlin und Tochter ausgeführt hatte. Diese Verbindung beyder Kunstschulen von Attika und Kreta, unter einem gemeinsamen Urheber, deutet schon für sich auf gemeinsamen Ursprung derselben hin, und was in der kretischen Sage vom Labyrinth, in der Gesetzgebung des Minos und in andern Dingen auf Kreta ägyptisch ist, bekräftiget jene Stammverwandtschaft der bildenden Kunst in beyden Ländern. Doch sind auch aus Kreta die Kunstnachrichten über die ältere Zeit sparsam und ohne Zusammenhang. Gegen den Anfang der Olympiaden zog aus Knosus, dem Hauptsitz der Dädaliden, Chersiphron nach Asien und erbaute dort mit Metagenes, seinem Sohne, den ionischen Tempel der Diana zu Ephesus. ²¹⁾

Wann Cheirisophus, von dem zu Tegea ein vergoldeter Apollo stand, gelebt und wen er zum Lehrer gehabt habe, war schon zu Pausanias Zeiten nicht mehr bekannt. ²²⁾ Gleicher Zweifel herrscht bey Aristoteles aus Rhodonia. Pausanias ²³⁾ berichtet von ihm: Nicht fern von dem Weihgeschenk der Achäer ist Herakles, welcher mit der Amazone zu Pferd um ihren Gürtel kämpft. Ihn weihte Evagoras der Zankläer und machte der Rhodoniate Aristoteles. Zu den am meisten Alten muß auch Aristoteles gezählt werden; doch könnte Niemand seine Zeit genau angeben. Offenbar aber ist, daß er früher gelebt, als Zonkle den spätern Namen Messene empfangen hat.“ Nimmt man für dieses

Ereigniß nach der einen Meldung Ol. 29. r. an, so fällt die Zeit des Aristokles 83 Jahre vor Dydnaus und Scyllis, welche gegen die 50. Olympiade, zum Beweis des fortdauernden Bestehens der dädalischen Schule auf Kreta, aus ihr hervorgingen, und durch ihre Schüler nicht weniger, als durch Bilder aus Holz, Elphenbein und Marmor berühmt, gerade den Wendepunkt der ältesten und alten Kunst so bedeutungsvoll einnehmen. Nach ihnen schweigt die Geschichte über die Kunst in Kreta, und aus dem ganzen Jahrhunderte der Kunstentwicklung läßt sich kein einziger Meister von dort namentlich aufführen. Wie aber die Schule der kretischen Dädaliden mit der attischen rücksichtlich ihres Ursprungs zusammenhing, so verschmolz sie auch wieder in ihren spätern Meistern mit ihr. So ward Amphion aus Knosus vom Ptoichus, dem Schüler des Attiker Kritias gebildet. ²⁴⁾

Wie Attika und Kreta, so besaß auch der Peloponnes alte Werkstätte der bildenden Kunst, die ältesten wahrscheinlich zu Sikyon und Argos.

Sikyon, das uralte Mekone, wo Prometheus nach Hesiod die Götter betrog, ²⁵⁾ erscheint im höchsten griechischen Alterthume als ein merkwürdiger Priesterstaat. Die Sage, welche Aeschylus an den Namen des Prometheus knüpft, als durch welchen alle Entwidderung des Lebens, der Cultus mit Opfern und Weissagungen, Ackerbau, Schifffahrt und jede Sitte des mildern Lebens ausgegangen, ²⁶⁾ lehrt, daß dort eine durch Priester unter wilde Urbewohner eingeführte und an einen Cultus geknüpfte Bildung gefunden wurde. Zugleich zeigt die Sage den Gründer und Vertreter derselben, Prometheus, als Bildner in Ton, den er zum Menschen gestaltet und mit der dem Himmel entwendeten Flamme belebt. ²⁷⁾

Die Kunst in Ton zu bilden, welche wir hier in der fernsten Göttersage finden, wurde von Pasiteles die Mutter des Erzgusses, der Statuaria genannt, ²⁸⁾ weil diesem das Formen zum Grunde liegt, und derselbe Schriftsteller sagt auch, daß Sikyon lange die Heimath aller Erzarbeiten gewesen sey. ²⁹⁾ Doch in die höchst mangelhafte Kunstgeschichte der ältern Zeit tritt die sikyonische Schule zuerst mit der 50. Olympiade und der Ankunft des Dydnaus und Scyllis ein. Hervorgegangen aus der Schule der kretischen Dädaliden und zuerst berühmt durch Bearbeitung des Marmor, treten sie zu Sikyon auf und treffen während der Ausführung von Götterbildern für diese Stadt, wie es scheint, auf den Meid und die Verfolgung der dort einheimischen Künstler. ³⁰⁾ Denn sie verließen, wie Plinius sagt, über Unrecht sich beklagend, die angefangenen Werke mitten in der Arbeit, und giengen zu den Aetolern; doch ihnen sind die Priester

zu Delphi gewogen, und beym Ausbruche von Hunger und Unfruchtbarkeit im sityonischen Lande, verkündiget der pythische Apollo, ein Heilmittel werde nicht fehlen, wenn Dipdnus und Scyllis die Bilder der Götter vollendet hätten; was man mit großem Lohn und Willfährigkeiten von ihnen verlangte. Es waren, wie Plinius anmerkt, Apollo, Diana, Hercules und Minerva, die Bildsäule des Apollo wurde erst von ihren Schülern vollendet.

Von einheimischen Künstlern aus Sifyon, deren Namen zu unserer Kenntniß gekommen sind, ist keiner älter als Kanachus und sein Bruder Aristokles.⁵¹⁾ Die Bestimmung seines Zeitalters schwankt zwischen der 65. und 93. Olympiade, die wahrscheinlichste Berechnung nähert ihn der frühern und dem Zeitalter der Pisistratiden. Dahin und zur Genossenschaft des Hegesias und Kritias weist auch der Styl seiner Werke, von denen Cicero sagt, sie seyen zu starr, als daß sie die Wahrheit nachahmten. Dem ungeachtet gehört er zu den gepriesensten Meistern der alten Werkstatt. Pausanias erwähnt von ihm zwey Bilder des Apollo, eines zu Theben aus Cedernholz, das andere im Heiligthume der Branchiden bey Milet aus Erz,⁵²⁾ beyde nur durch den Stoff verschieden, im Uebrigen so gleich, daß, wer das eine gesehen und seinen Meister kenne, nur geringer Einsicht bedürfe, um auch in dem andern ein Werk des Kanachus zu erkennen. Vom didymäischen der Branchiden aber sagt Plinius:⁵³⁾ er sey unbekleidet, von äginetischer Erzmischung, und werde Philesius, der Liebreiche, genannt. Perres führte auch diese Bildsäule nach Ekbatana, von wo sie später durch Seleukus Nikator an die alten Besitzer zurückgegeben wurde.⁵⁴⁾ Ein drittes Werk von ihm war zu Sifyon im Tempel der Aphrodite, das Bild der Göttin aus Gold und Elphenbein, geschmückt mit den Zeichen ihrer alles besiegenden und besänftigenden Macht, der Kugel auf dem Haupt, dem Mohnkopf in der einen, dem Apfel in der andern Hand.⁵⁵⁾ Aristokles, des Kanachus Bruder, und nach Pausanias ihm an Ruhme beynahe gleich,⁵⁶⁾ ist weniger durch Anführung seiner Werke bekannt, als durch die ununterbrochene Folge seiner Zöglinge, unter denen Polichus aus Megina im dritten, Pantias im siebenten Gliede aus seiner Schule hervorging.⁵⁷⁾

Den Brüdern aus Sifyon schließen wir Kalamis an, dessen Vaterland zwar nicht angegeben wird, den aber das alte Kunsturtheil mit Kanachus als einen jüngern und von der alten Härte der Bildsäulen schon weiter entfernten in Verbindung gesetzt hat. Die frühesten Werke, welche von ihm erwähnt werden, sind zwey Rosse mit Knaben aus Erz, zwölf Jahre nach der marathonischen Schlacht und den Anfängen des Phidias, gehörig zu dem Wagen des

Hiero, der dort Ol. 75. gesiegt hatte. ³⁸⁾ Von gleichem Alter sind bronzene Bilder gefangener Knaben, welche die Agrigentiner nach Eroberung von Motya nach Olympia weihten, ³⁹⁾ und um wenig Olympiaden jünger ein Bild der Aphrodite, die Kallias zu Athen, ⁴⁰⁾ so wie ein Zeus Ammon, den Pindar zu Theben geweiht hatte. ⁴¹⁾ Am weitesten herab reicht ein Apollo zu Athen, mit dem Beinamen Alexikakos, welchen der Gott erst nach Ol. 87. 3., als während des peloponnesischen Krieges Athen ihm die Befreyung von der Pest zuschrieb, bekommen hat. ⁴²⁾

Mit den großen Meistern seiner Zeit wetteifert Kalamis an Mannigfaltigkeit und hervorragender Eigenthümlichkeit seiner Werke. Den Einwohnern von Apollonia goß er einen Coloss des Apollo von 30 Ellen, welchen M. Lucullus nach Rom entführte, ⁴³⁾ machte für Sikyon den Asklepios aus Gold und Elphenbein, ⁴⁴⁾ und aus parischem Marmor den Tanagräern einen Bacchus, den Pausanias ⁴⁵⁾ als sehenswürdig bezeichnet. Noch berühmter sind die von ihm gegossenen Siegeswagen, denn in Bildung der Rosse kam ihm kein anderer gleich, ⁴⁶⁾ und unter den halberhobenen Arbeiten an silbernen Geräthen werden die seinigen den Werken des ersten Ranges gleich geachtet. ⁴⁷⁾

Obwohl ein Zeitgenosß des Phidias, und selbst ein jüngerer, behielt er doch in der Ausführung seiner Bildsäulen noch Andeutungen des alten Styles und seiner Härte bey. Cicero und Quintilian, unstreitig griechischen Kunststrichern folgend, stimmen darin überein, daß die Werke des Kalamis zwar weniger hart, als die des Hegesias und Kanachus, aber doch von der naturgemäßen Weichheit der spätern noch entfernt gewesen seyen. ⁴⁸⁾ Daß aber ungeachtet dieser Erinnerungen an den alten Styl, welche mehrere Künstler jener großen Zeit gleichsam im Verschwinden festzuhalten scheinen, den Werken des Kalamis eigenthümliche Schönheit nicht gemangelt, wird mit gleicher Bestimmtheit angegeben. Lucian zählt die fünf schönsten Frauenbilder der größten Meister, und darunter auch die Sossandra des Kalamis in der Burg von Athen auf. ⁴⁹⁾ Er bewundert an ihr den Ausdruck der Scheu, des zarten und verborgenen Lächelns und die schöne Anordnung ihres Gewandes. Auch die Alkmena keines Künstlers war nach Plinius edler, ⁵⁰⁾ als die seinige. Am richtigsten scheint sein Verdienst und Verhältniß zu den großen Zeitgenossen durch Dionysius von Helikarnas ausgedrückt, wo er die Reden des Isokrates und Lysias mit den Werken bildender Künstler vergleicht. ⁵¹⁾ „Nicht unpassend möchte jemand die Beredsamkeit des Isokrates mit der Kunst des Polykletus und Phidias vergleichen, in Bezug auf das Feyerliche, Großartige und Wundervolle, die des Lysias aber mit der des Kalamis

Kalamis und Kallimachos wegen der Feinheit und der Anmuth; denn so wie von jenen, die einen in den geringern und menschlichen Werken glücklicher sind, als die andern, diese aber in den größern und göttlichen geschickter, so ist auch von den Rednern der im Kleinen weiser, und jener im Großen überlegener.“

Neben Sikyon ist für die ältere Kunst im Peloponnes keine Stadt berühmter, als Argos. Auch hier steht ein Name aus der mythischen Zeit, Epaios, welcher vor Troja das colossale Pferd zum Untergange der Stadt gezimmert hatte, an der Spitze der alten Künstler. Plato ⁵²⁾ nennt ihn neben dem Dädalos und dem Samier Theodoros als einen Meister, dessen Werth aus noch vorhandenen Werken bestimmt werde, und Pausanias ⁵³⁾ erwähnt von ihm einen Hermes aus Holz zu Argos. Wie zu Athen an den Dienst der Pallas, so knüpfte sich zu Argos an den der Hera und an ihr Heiligthum die älteste Kunst. Wie dort Poseidon mit Athene, so stritt er hier mit Hera um den Besitz des Landes. ⁵⁴⁾ Um das Heraum zu Argos wurden die feyerlichsten Kampfspiele der Argeier gehalten, in seinem Innern waren die durch alten Dienst ehrwürdigen oder durch Vortrefflichkeit der Ausführung berühmte Götterbilder aufgestellt, und vor dem Eingange die Bildsäulen der Priesterinnen und der Heroen. ⁵⁵⁾

Die ältesten nach Epaios zu unserer Kenntniß gekommenen Künstler aus Argos reichen bis auf die 65. Olympiade, 529 v. Chr. in die Zeit des Kanachos von Sikyon, des Kallon von Megina und des Lakedaemoniers Gitiadas zurück. Eutelidas und Chrysothemis gossen die Bildsäule des Demaratus aus Heräa, welcher Ol. 65., als zuerst der Wettlauf in Waffenrüstung zu Olympia eingeführt wurde, darin Sieger gewesen war, und das Bild seines Sohnes Theopompus, jenes mit Schild, Helm und Beinschienen. Das Epigramm darauf enthielt die Namen der beyden Künstler mit der Angabe, daß die Kunst von ihren Vorfahren auf sie übergegangen. ⁵⁶⁾ Zur Zeit der persischen Kriege blühte Aristomedon aus Argos. Die Einwohner von Phokis hatten über die Thessaler einen Sieg gewonnen, ⁵⁷⁾ welchen der delphische Gott verkündiget und der Weissager Tellias durch klugen Rath herbeygeführt hatte. Aus dem Beute der Kriegsbeute goß ihnen Aristomedon die Bildsäulen des Gottes, des Tellias und ihrer Kriegsobersten, die nach Delphi geweiht wurden, und von Herodot die großen genannt werden.

Vor Allen aber raget aus derselben Zeit in Argos Ageladas hervor, durch seine Werke als einer der vorzüglichsten ältern Künstler, noch mehr aber dadurch berühmt, daß aus seiner Werkstatt die drey größten Meister der zur Vollendung eilenden

eilenden Kunst, Myron aus Eleuthera, Phidias aus Athen und Polykletus aus Sikyon hervorgegangen sind.

Die Werke des Ageladas beginnen, so weit wir Nachricht haben, mit Ol. 66. wo Kleosthenes aus Epidamnus zu Olympia mit dem Viergespann siegte, der erste, welcher daselbst den Siegeswagen und seine Bildsäule aus Erz als Weihgeschenk aufstellte. Ageladas goß sie sammt der des Wagenlenkers, dazu den Siegeswagen mit vier Rossen. ⁵⁸⁾

Mit Kanachus und Aristokles aus Sikyon verfertigte er drey Musen, die in einem Epigramm als die Vorsteherinnen der drey Geschlechter der griechischen Tonkunst, des diatonischen, chromatischen und enharmonischen, gefeyert werden. ⁵⁹⁾ Winckelmann schloß aus dem Umstande, daß Antipater, der Verfasser dieses Epigrammes, in Rom lebte, also auch wohl von Bildsäulen, die er dort sah, redet, und aus der großen Leyer oder dem Barbiton, welche die Muse des Ageladas trug, daß jenes alte Werk in einer zu Rom mit dem Barbiton gefundenen Muse, welche durch ihren Styl über Phidias zurückweicht, auf unsere Zeit könnte gekommen seyn. ⁶⁰⁾ Dieses vortreffliche Werk aus Marmor und von übermenschlicher Größe, in der strengen Großartigkeit und Erhabenheit der sich schon vollendenden Kunst ausgeführt, schmückt bereits einen Saal des Heiligthums griechischer Kunst, das ein hochherziger Fürst in unserer Stadt erbauen läßt.

Zeitgenossen des Aristomedon und Ageladas zu Argos waren Dionysius und Glaukus. Beyde hatten einen Theil der Weihgeschenke gegossen, welche Smilkythus in Folge eines Gelübdes zu Olympia aufstellte, ⁶¹⁾ Dionysius die Bildsäule des Zeus und des Orpheus, Glaukus den Poseidon mit Amphitrite und Hestia. Pausanias wußte die Lehrer derselben nicht zu nennen, ihr Zeitalter bestimmt er nach dem des Smilkythus. Dieser war, wie Herodot meldet, Slave des Königs Anaxilas von Rhégium, ⁶²⁾ dann Verwalter seiner Schätze und nach dem Tode seines Beschützers Vormund der königlichen Kinder. Nachdem er, bey diesen verleumdet, durch Darlegung genauer Rechenschaft sich als des Vertranens, das er genossen, würdig erwiesen hatte, zog er sich mit dem Ruhme eines tugendhaften Mannes nach Tegea zurück, und weihete, als sein Sohn von einer schweren Krankheit genesen, nach Olympia dankbar jene kostbaren Geschenke. Anaxilas starb Ol. 76. 1. und um jene Zeit lebten demnach auch die beyden Künstler aus Argos.

Außer den Staaten von Sikyon und Argos nehmen im Peloponnes noch andere Theil an dem Ruhme alter Kunstfertigkeit, besonders Korinth und Lakédämon.

Korinth,

Korinth, durch seine Lage am Eingange in den Peloponnes und an zwey Meeren zum Handel bestimmt, war durch alten Reichthum berühmt und von früherster Zeit die Mutter wichtiger Erfindungen auch auf dem Gebiete der Kunst. Von hier aus ging der edlere Styl dorischer Bauart, ⁶³⁾ durch Dibutades ⁶⁴⁾ die Erfindung erhobener Arbeit in Ton, und als nach dem Sturz der Bacchiaden durch Kypselus Ol. 29. i. v. Ch. 665. Demaratus, einer von ihnen, der Vater des ältern Tarquinius, nach Hetrurien auswanderte, sind mit ihm kunsterfahrene Männer nach Italien gezogen, und haben dort die alte Verbindung hetrurischer und griechischer Kunst erneuert. ⁶⁵⁾ In noch früherer Zeit ward zu Korinth der Kasten des Kypselus gemacht, ein Geräth, das die Nachkommen dieses Königs zum Andenken an die wunderbare Rettung ihres Ahnherrn in demselben zu Olympia als Weihgeschenk aufgestellt hatten. Der Kasten selbst war von Cedernholz, die Bilder daran theils aus demselben Holze geschnitten, theils mit Elfenbein und Gold ausgelegt. Inschriften in den ältesten Zügen, von Cumelus in Hexametern abgefaßt, erläuterten den reichen Inhalt des Bildwerkes, das einen großen Theil der Göttersage, dazu allegorische und kriegerische Vorstellungen enthielt. ⁶⁶⁾

Von den ältern Künstlern der Korinthier seit den Kypseliden ist die Kunde verstummt, sey es, daß ihre Namen nicht aufbewahrt wurden, oder daß ihr Andenken mit ihren Werken bey der Zerstörung von Korinth untergegangen ist, und die Zeiten des Pausanias, dem wir allein nähere Kunde der alten Meister verdanken, nicht erreicht hat. Erst gegen den Anfang der persischen Kriege treten ihrer drey hervor, Diyllus, Amykläus und Chionis, welche mit Aristomedon aus Argos an jenen Weihgeschenken arbeiteten, die von den Phokäern nach ihrem Siege über die Thessaler in Delphi aufgestellt wurden, ⁶⁷⁾ neben ihnen Eucheirus, Schüler des Syadras und Chartas aus Sparta, von dem jedoch etwas Näheres nicht berichtet wird. ⁶⁸⁾

Auffallend könnte demjenigen scheinen, welcher gewohnt ist, die Lakedämonier als ein rauhes, den Muses abholdes Kriegervolk zu betrachten, ihr Land unter denjenigen nennen zu hören, welche sich durch Pflege der ältern Kunst auszeichneten; doch muß zwischen den Spartiaten, als den ächten Abkömmlingen der alten Dorier, welche von der alterthümlichen Starrheit am meisten beybehielten und die bildende Kunst, als dem Handwerke verwandt, von dem Kreise ihrer Thätigkeit ausschlossen, und zwischen den Lakedämoniern, als den von ihnen besiegten Ureinwohnern aus achäischem Stamme, welche sich der Art und Weise der andern griechischen Staaten näher hielten, wohl unterschieden werden. ⁶⁹⁾

Ja selbst den Spartiaten blieb nur die spätere, mit der Herrschaft von Athen begonnene feinere Bildung fremd, weiter zurück fand unter ihnen alles, was Griechenland in Kunst und Poesie Schönes erzeugt hatte, das homerische Epos, wie die lyrischen Gesänge des Alkman und der tonkundige Meister, so lange seine Kunst der alten Sitte treu blieb, gastlichen Empfang. Nicht mit Helm und Schild war Sparta, sondern als Jungfrau mit der Leier in einem einheimischen Kunstwerke vorgestellt, ⁷⁰⁾ und ihr Land gehörte zu denen, welche den Charitinnen besondern Dienst geweiht hatten. Der Sinn für bildende Kunst, wenn auch ihre Ausübung den Lakedämoniern überlassen blieb, erwacht mit den ersten Fortgängen derselben zu besserer Gestalt in der Zeit, wo nach Besiegung von Messenien und Tegea zugleich der Grund für politische Größe des Staates gelegt war, und auch in Sparta bestand die Sitte, verdienten Männern, ja selbst Knaben, welche durch Standhaftigkeit die einheimische Zucht verherrlicht hatten, Bildsäulen zu errichten. ⁷¹⁾ Wie in andern Staaten, so sammelten sich auch hier die Kunstwerke hauptsächlich im Bezirke der Heiligthümer, zu Sparta selbst, und zu Amyklä, das durch den alten Dienst des Apollo, des Hyakinthus und der Dioskuren berühmt war. Schon aus der Beute des ersten messenischen Krieges, welcher v. Chr. 425. endete, standen als Weihgeschenke zehn eiserne Dreifüße zu Amyklä, ⁷²⁾ und unter den Schülern des Dipdnuß und Scyllis sind die meisten von Pausanias genannten, Dorykleidas, Medon, Theokles, Dontas, Lakedämonier. ⁷³⁾ Dorykleidas hatte die Themis als die Mutter der Horen gearbeitet, welche neben den Bildsäulen dieser Göttinnen von Smilis im Heräum zu Olympia aufbewahrt wurde; Medon, Bruder des Dorykleidas, eben daselbst eine Pallas mit Helm, Schild und Lanze, und Theokles, Sohn des Hegylus, die fünf Hesperiden. Alle diese Bildsäulen der lakedämonischen Künstler waren aus Gold und Elfenbein zusammengesetzt.

Von Theokles war auch im Schatze der Epidaurier zu Olympia aus Cedernholz ein Atlas, der den Himmel trug, und Herakles beim Baume der Hesperiden, um welchen sich eine Schlange wand, ⁷⁴⁾ und von Dontas im Schatze der Megareer der Kampf des Herakles mit dem Achelous sammt Ares, Pallas und Deianeira, in kleinen Bildern aus Cedernholz mit Vergoldung ausgeführt. ⁷⁵⁾ Da Dipdnuß und Scyllis ein wanderndes Künstlerleben führten, so ist nicht unwahrscheinlich, daß sie auf längere Zeit auch in Lakedämon gearbeitet und die Schule, aus welcher jene Meister hervorgingen, dort gegründet haben. Nicht später als sie können in demselben Lande Syadras und Chartas gelebt haben, aus deren Werkstatt im dritten Kunstgeschlechte

einer

einer der größten Meister der alten Zeit, Pythagoras aus Rhegium, hervorging. ⁷⁶⁾ Ihnen zunächst, vielleicht durch sie gebildet, steht Gitiadas, ein Zeitgenoss des Kanachus aus Sikyon und des Kallon von Megina, den eine mißverständene Nachricht bey Pausanias bis zum ersten messenischen Kriege hinaufgerückt hatte. ⁷⁷⁾ Von den Weihgeschenken des Aeneas zu Amyklä goß er zwey Drenßße, darunter die Bildsäulen der Artemis und Aphrodite, den dritten jener Kallon; doch begründet seinen Ruhm hauptsächlich der Tempel der Athene, die vom ehernen Hause den Namen trug. Schon in der Heldenzeit begonnen, ward er endlich von Gitiadas ausgeführt, der auch die ehernen Bildsäule der Göttin darin gemacht hatte. ⁷⁸⁾ Auf den Erztafeln, mit denen die Wände bekleidet waren, sah man von seiner Hand in vielen Feldern Scenen aus der Sage von Herakles, den Dioskuren, von Hephästos, Perseus. „Auch ist,“ fährt Pausanias fort, „die Geburt der Athene, und Amphitrite und Poseidon darauf ausgeführt, welche Bilder die größten und, wie es mir scheint, am meisten sehenswürdig sind.“ ⁷⁹⁾ Gitiadas aber war nicht nur Bildner und Baumeister. Er dichtete, wie Pausanias angemerkt, auch dorische Gesänge, darunter einen auf die Göttin, deren Tempel er so kunstreich ausgeschmückt hatte.

Den Sinn für das Großartige in der Kunst bey den Lakedaemoniern, welchen eine solche Ausstattung und Erzbekleidung eines ganzen Tempels offenbaret, zeigen auch zwey andere Werke, welche in dieser frühern Zeit in ihrem Lande ausgeführt wurden; der colossale Thron des amykläischen Apollo aus Erz, von dem sogleich die Rede seyn wird, und der ehernen Krater, welchen sie dem Krösus zum Geschenk bestimmten. Er war am Rande mit Bildwerk überzogen, und fastedrennhundert Eimer, kam aber nicht an den Krösus, sondern fiel den Samiern in die Hände, welche ihn in dem Heräum aufstellten. ⁸⁰⁾

Wenn uns aus dem Stammlande der Griechen zureichende Nachrichten von den alten Meistern der Kunst, von ihren Werken und Bestrebungen hauptsächlich durch Pausanias aufbewahrt wurden, so mangelt uns über alles dieses nähere Kenntniß aus den griechischen Ländern, welche seine Beschreibung nicht umfaßt. Wer in den frühern Zeiten, von denen wir reden, Miletus, Ephesus, ⁸¹⁾ Phokäa, Kolophon, Smyrna und so viele andere kunstübende Städte von Kleinasien mit Tempeln und öffentlichen Hallen, und diese Gebäude mit Bildsäulen geschmückt, zum Theil angefüllt hat, darüber ist beynähe alle Kunde verstummt. Außer den zerstreuten Meldungen über einige Tempel giebt nur Eine Nachricht geschichtliches Zeugniß über den sehr frühen Flor der bildenden Kunst unter den

griechischen Staaten des festen Landes von Kleinasien. Magnesia am Mäander war, nachdem es sich lange großen Wohlstandes erfreut hatte, zur Zeit des Archilochus von einem Heer Kimmerier erobert und gänzlich zerstört worden. ⁸²⁾ Wahrscheinlich damals geschah es, daß eine Genossenschaft bildender Künstler, an ihrer Spitze Bathycles, aus jener Stadt nach dem Peloponnes kam, und bey den Lakedaemoniern Aufnahme und Arbeit fand. ⁸³⁾ Bathycles baute hier mit den Künstlern, die ihm gefolgt waren, für das alte dreißig Ellen hohe Standbild des amykläischen Apollo einen colossalen Thron, den Pausanias einer ausführlichen Beschreibung gewürdigt hat. Er wurde von den Bildsäulen der Charitinnen und Horen gestützt, zur Rechten war die Echidna und Typhos, zur Linken Tritonen, und über demselben die Magnesier, welche bey der Arbeit geholfen hatten. ⁸⁴⁾ Das ganze Werk umgab den Coloss des Gottes, welcher in seiner Mitte aufrecht zwischen dem durchbrochenen Sitze emporragte, und war in zweyhundvierzig Feldern auf allen Seiten mit Bildwerk überzogen, das Gegenstände der Götter- und Heldensage darstellte.

Gleicher Mangel an Nachrichten herrscht über die Kunst in den reichen und mächtigen Staaten von Großgriechenland, Sicilien und auf den andern griechischen Inseln, auf Cyprus, auf Rhodus, wo noch vor Ankunft der Griechen Telchinen eine vorhellenische Werkstatt geöffnet, und, wie Diodor meldet, die ersten Götterbilder gemacht hatten, ⁸⁵⁾ wo auch Pallas Athene, wie in Athen als Lehrerin der Dädaliden, so hier der Heliaden, in jeder Kunstfertigkeit geachtet wurde; ⁸⁶⁾ nicht weniger auf Lemnos, dem Vaterlande der erkundigen Sintier, auf Naxos, Delos und andern. Nur von Samos und Chios haben sich bedeutendere Nachrichten, die wichtigsten aber von Megina erhalten, weil die Künstler dieser Insel meist für Länder, die Pausanias beschreibt, gearbeitet haben.

Zu Samos, dessen Macht und Reichthum auf einen großen, bis Aegypten und Spanien ausgebreiteten Handel und auf eine starke Flotte gegründet war, sammelten sich die Künste, wie in Argos, um den Tempel der Hera, dessen ältestes Bild von demselben Smilis, welcher das der argivischen Hera gemacht hatte, war verfertigt worden. ⁸⁷⁾ Herodot nennt diesen Tempel den größten aller, die er gesehen, ⁸⁸⁾ und als seinen ersten Baumeister Rhodkus, den Sohn des Phileas aus Samos, dessen Zeitalter gegen den Anfang der Olympiaden hinaufreicht. Mit dem Gebäude begann auch eine neue Zeit für die Kunst. Denn derselbe Meister, welcher den Tempelbau anfang, erfand auch mit seinem Sohne Theodoros die Kunst des Erzgusses, ⁸⁹⁾ welche von hier aus sehr früh nach Megina,

Negina, Delos, Sikyon und Attika verbreitet, der Plastik eine breitere Grundlage und die Möglichkeit ihrer metallnen Wunderwerke gewährt hat. Dem hohen Alter des Rhöfus und der noch unvollkommenen Übung in der neuerfundenen Kunst ist es ganz gemäß, daß die eherne Bildsäule der Nacht, das einzige seiner Werke, welches Pausanias kannte, noch von roher Arbeit war. ⁹⁰⁾ Von Theodoros, dem Zöglinge ägyptischer Künstler, ⁹¹⁾ fand Pausanias keine Bildsäule mehr übrig; ⁹²⁾ doch steht sein Name bey Plato neben den berühmtesten des fernsten Alterthums, dem des Dädalus und des Epheus. ⁹³⁾ Ein jüngerer Künstler dieses Namens, aus demselben Geschlechte, schnitt den Ring des Polykrates, und goß für Krösus den silbernen Mischkrug, gehdrig zu den Weihgeschenken, welche der König nach Delphi sandte. ⁹⁴⁾

Nach ihm hören alle Nachrichten von den samischen Künstlern auf, und es bleibt unbekannt, von wem die große Menge Erzes in verschiedener Ausbildung und von ältester und schauenswürdiger Arbeit war, welche noch Apulejus im sehr beschädigten Heratempel erwähnt, oder die Werke alter Kunst, mit denen mehrere kleine Tempel neben dem Heräum angefüllt waren. Daß die Samier, großartig und ungewöhnlich in ihren öffentlichen Unternehmungen, diesen Sinn auch auf die bildende Kunst übertrugen, zeigt besonders jener colossale Krater aus Erz, welchen sie als Weihgeschenk für die Hera von dem Zehnten des Gewinnes gossen, den ein samisches Schiff auf der Fahrt nach Tartessus gemacht hatte. ⁹⁵⁾ Er war nach Art des argolischen gearbeitet, ringsherum mit hervorragenden Köpfen von Greifen und von vier ehernen, sieben Ellen hohen Colossen getragen, welche sich auf die Kniee stützten.

Auf Chios lernen wir durch Plinius eine Künstlerfamilie kennen, welche neben den Dädaliden aus Kreta die damals noch seltene Kunst der eigentlichen Bildhauerey, oder der Bearbeitung des Marmors ausübte, während in den andern Schulen meist Erz gegossen, oder Holzbilder mit Gold und Elphenbein überkleidet wurden. Plinius setzt ihren Ursprung auf den Anfang der Olympiaden, und führt sie bis auf Bupalus und Athenis, die Söhne des Anthermus, herab, die als Zeitgenossen des Hipponax um die 60. Olympiade lebten. ⁹⁷⁾ Ueber ihr Verhältniß zu diesem bittern Jambographen und über ihre Werke äußert sich Plinius in folgender Weise: „Hipponax war von ausnehmender Häßlichkeit des Gesichts. Deshalb stellten sie sein Bildniß in muthwilligem Scherz dem Haufen der Lachenden aus. Hipponax, darüber entrißtet, ergoß eine solche Bitterkeit der Gedichte gegen sie, daß von Einigen geglaubt wird, er habe sie bis zum Stricke getrieben, was jedoch falsch ist. Denn sie haben später noch andere Bildsäulen auf den be-

nachbarten Inseln gemacht, wie in Delos, denen sie die Inschrift unter-
setzten, Chios werde nicht nur nach seinen Weinreben geschätzt, sondern
auch nach den Werken der Söhne des Anthemus. Auch zeigen die Taster
von ihren Händen gearbeitet, eine Diana von der Beschaffenheit, daß die Hinein-
tretenden die Züge für traurig, die Herausgehenden für erheitert hielten. Zu
Rom sind von ihnen Bildsäulen in dem palatinischen Hause, in dem Giebelfelde
des Apollo und fast in allen Tempeln, die Augustus erbaut hat. Auch von ihrem
Vater waren Werke zu Delos und Lesbos.

Aber von allen Inseln der griechischen Meere ist keine für die ältere Kunst
von solcher Bedeutung, wie Megina. Auf einem Flächeninhalt von wenig Qua-
dratmeilen meist steinigten Gebirgslandes lebten zur Zeit der äginetischen Macht
in dem Jahrhunderte vor dem persischen Kriege nach Aristoteles 470,000 Men-
schen zusammengedrängt, ⁹⁸) welche von einem über alle Theile des Mittelmeeres
bis nach Gades ausgebreiteten Handel und von großer Gewerthätigkeit ernährt,
durch weise Gesetzgebung und Verwaltung im Innern, äußerlich aber von einer
mächtigen, die See beherrschenden Flotte geschützt waren. Noch an dem großen
Tage bey Salamis entschied die äginetische Seemacht nächst der attischen das
Schicksal von Griechenland.

Wie aber durch Reichthum und weise Gesetze mächtig und durch kriegerischen
Ruhm hervorragend, so waren die Megineten auch durch jene Bestrebungen in den
Festkämpfen ausgezeichnet, welche vor allem Volke in Hellas Ehre gewährten.
Aus keinem Lande sind so viele Sieger in den heiligen Spielen von Pindarus
gepriesen worden, als aus Megina; ein großer Theil, besonders seiner nemischen
und istrymischen Gesänge, dem Lobe derselben geweiht, verkündiget den Ruhm und
die Herrlichkeit ihrer Heimath und die Heldentugenden ihrer einheimischen, von
Neakus entsprossenen Heroen.

Mitten unter diesem allgemeinen Aufblühen der Macht und des Ruhmes,
und nicht als die geringste Zierde des gefeyerten Eilandes, entfaltet sich in seinen
alten Werkstätten zu regsamer und glücklicher Ausübung die bildende Kunst.
Schon vor Ankunft der Dorier war sie hier einheimisch, und jener Smilis aus
Megina, der den Samiern unter Prokles die Hera bildete, ist wahrscheinlich
bey der ionischen Wanderung dem Prokles von Epidaurus, der durch Deiphontes
beym Einfalle der Dorier vertrieben ward, aus seiner Heimath nach Samos nach-
gefolgt. ⁹⁹) Ein zweyter Künstler dieses Namens tritt in Gemeinschaft mit
Rhaphus und Theodorius aus Samos als Baumeister des Labyrinthes auf
Lemnos, ¹⁰⁰) und der in so hohem Alter und demselben Lande sich wiederho-

lende

lende symbolische Name deutet auch hier auf eine in den alten Geschlechtern herabgehende Kunstübung. Nach Erfindung des Erzgusses durch jene beyden Samier ward diese neue Kunst in den Werkstätten von Aegina so verbessert, daß die äginetische Erzmischung neben der delischen für die vollkommenste gehalten und später von Polyklet ausschließlich zu seinen Werken gebraucht wurde. ¹⁰¹⁾

An die Spitze der Künstler, welche zur Zeit der Kunstentwicklung den Namen von Aegina durch ihre Werke geehrt haben, ist unstreitig Kallon zu setzen, ¹⁰²⁾ dessen Alter nach den sichersten Berechnungen in Ol. 66. hinaufrückt und mit dem des Gitiadas aus Lakëdämon, des Kanachus und Aristokles aus Sikyon und des Ageladas aus Argos zusammenfällt. Ein Zögling des Tektäus und Angelion, die ihre Kunst von Dipdnus und Scyllis gelernt hatten, ¹⁰³⁾ knüpfte er, als Künstler im zweyten Gliede von den Dädaliden abstammend, die äginetische Schule der Smiliden mit der dädalischen zusammen, der ältesten Zeit nach verwandt durch ein Werk aus Holz, ein Palladium, das er den Korinthern auf die Burg arbeitete, ¹⁰⁴⁾ und Kunstgenosß des Gitiadas, neben dessen amykläischen Dreysfüßen aus Erz der seinige und darunter das Bild der Persephone aufgestellt war. ¹⁰⁵⁾

Nächst ihm steht Synnoon, im ersten Kunstgeschlecht nach Kallon, und als Zögling des Aristokles aus Sikyon die äginetische Schule mit der sikyonischen eben so verbindend, wie Kallon mit der dädalischen, nach ihm sein Sohn und Schüler Ptolichus. ¹⁰⁶⁾ Von diesem war zu Olympia das Bild des Aegineten Theognetus, der im Ringkampfe unter den Knaben gesiegt hatte, mit einem Granatapfel in der Hand, aufgestellt.

Die auf ihn folgenden äginetischen Meister, Glaukias, Simon und Anaxagoras, treten schon mitten in die Zeiten des Xerxes und Gelon herab.

Glaukias goß die Bildsäule des Gelon und das Viergespann zum Weihgeschenk nach Olympia für einen Sieg, welchen der König dort Ol. 73. gewonnen hatte, ¹⁰⁷⁾ und bald darauf die Bildsäule des berühmten Faustkämpfers Glaukus aus Karystus, der Ol. 75. zu Olympia war gekrönt worden. ¹⁰⁸⁾ Das Bild war wie eines, welcher mit der Luft kämpft, ¹⁰⁹⁾ weil Glaukus, wie Pausanias sagt, in Bewegung und Schwung der Hände zu seiner Zeit der geschickteste war. Auch standen von ihm zu Olympia die Bildsäule des Philon von Korintha, welche Simonides mit einem Epigramme schmückte, ¹¹⁰⁾ und die jenes Theogenes aus Thasus, welcher, an Kraft und Gewandtheit den alten Helden

vers

vergleichbar, dreizehnhundert Kampfspreise gewonnen und zu Thasos göttliche Ehre erlangt hatte. ¹¹¹⁾

Simon ist ein Kunstgenosß des Dionysius von Argos. Wie Gelo, so hatte sein Freund und Waffengefährte Phormis aus Mämalus Weihgeschenke, Werke der beyden genannten Künstler aufgestellt, zwey Rosse, neben ihnen die Wagenlenker. ¹¹²⁾

Anaxagoras endlich hatte die Bildsäule des Zeus gearbeitet, welche die Griechen gemeinsam nach dem Siege bey Plataea dem Gott zum Danke nach Olympia geweiht hatten. ¹¹³⁾

Noch werden andere Künstler aus Megina genannt, deren Zeit sich nicht näher bestimmen läßt, Aristonous, welcher den Zeus mit dem Adler in einer und dem Blitz in der andern Hand, auf dem Haupte einen Blumenkranz, den die Metapontier nach Olympia weihten, gebildet hatte. ¹¹⁴⁾ Dasselbst stand von Philotimus die Bildsäule des Xenombrotus aus Kos, von Serambus die des Agiadas aus Elis, und zu Delphi von Theopompus ein eherner Stier. ¹¹⁵⁾ Indes, obgleich eine genaue Bestimmung ihres Alters unmöglich ist, so sind sie doch mit Wahrscheinlichkeit den übrigen gleichzeitig, oder nahe zu setzen. Denn da Megina Ol. 80. von den Athenern unterjocht und kurz darauf seiner Bewohner beraubt wurde, so werden sie vor dieser Zeit und dem Falle ihres Vaterlandes gelebt haben.

Am Schlusse des Zeitalters und der äginetischen Kunst steht, den besten der alten Meister gleich, Onatas, Sohn des Nikon aus Megina, zugleich Mahler und Erzgießer. ¹¹⁶⁾ Plinius kennt seinen Namen nicht, und außer einem Epigramme der Anthologie auf seinen Apollo ist es Pausanias ganz allein, der uns das Andenken dieses großen Künstlers erhalten und den Ruhm seines Namens gesichert hat. Sein Zeitalter wird am füglichsten nach seinen Werken bestimmt. Den Tempel der Pallas Aree, welchen die Plataer aus der marathonischen Kriegsbeute nach Ol. 72. 2. erbauten, schmückte Onatas nebst Polygnotus mit Gemälden, während Phidias das colossale Bild der Göttin ausführte, ¹¹⁷⁾ und für den Hiero goß er ein Biergespann zum Weihgeschenk nach Olympia für den Sieg, welchen der König Ol. 78. daselbst ein Jahr vor seinem Tode gewonnen hatte. ¹¹⁸⁾ Zwischen beyden Zeitbestimmungen liegt für die Thätigkeit des Onatas ein Raum von 23 Jahren, in welchem er neben der Jugend des Phidias und dem Alter des Ageladas, so wie der ihm gleichzeitigen Künstler blühte. ¹¹⁹⁾ Wie weit seine Thätigkeit sich über diese Zeit zurück und tiefer herab erstreckt, bleibt unbestimmbar, auch ob er den Fall seiner Heimath überlebt hat.

Seinen

Seinen Ruhm als eines der größten Meister im Erzguß begründet eine Reihe von Werken, die Pausanias gesehen und beschrieben hat.

Zu Olympia stand aus seiner Werkstatt eine Gruppe homerischer Helden, von denen der Perieget dieses berichtet: ¹²⁰⁾ „Auch sind dort Weihgeschenke gemeinsam vom Volke der Achäer, so viele damals, als Hektor einen hellenischen Mann zum Zweikampfe hervorrief, das Loos über das Gefecht bestanden. Diese stehen nahe bey dem großen Tempel mit Lanzen und Schilden gerüstet. Gegenüber auf einem andern Gestelle ist Nestor gearbeitet, der das Loos eines jeden in den Helm geworfen hat.“ Pausanias sah ihrer noch acht, den neunten, die Bildsäule des Odysseus, hatte Nero nach Rom geführt. „Auf dem Gestelle,“ fährt er fort, „ist die Inschrift eingeschrieben: Diese Gebilde haben dem Zeus die Achäer geweiht, Stammend von Pelops her, Tantalos göttlichem Sohn. — Wer aber Urheber dieser Bildsäulen war, ist auf dem Schilde des Idomeneus eingeschrieben: Wie viel andere Bilder so ist des weisen Onatas Auch dieß Werk, den Mikon hat in Megina gezeugt,“ eine Inschrift, welche offenbar von den Achäern, um den Urheber ihres Weihgesenks zu ehren, darauf war gesetzt worden.

Eine andere Gruppe von ihm und Kalyntus, einem nur aus dieser Meldung bekannten Künstler, war zu Delphi, ein Weihgesenk der Tarentiner ¹²¹⁾ aus der Kriegsbeute von benachbarten Barbaren, den Peuketiern, Bildsäulen von Kriegeru zu Roß und zu Fuß, auch Opis, König der Japyger, welcher den Peuketiern zu Hülfe gezogen und in der Schlacht umgekommen war. Neben ihm, der einem Gefallenen glich, standen Taras, der Held, und Phalantus, der Gründer der Stadt, nicht weit vom Phalantus der Delphin, auf dem er beyu Schiffbruche aus dem Meere war gerettet worden.

Außer diesen beyden großen und reich ausgestatteten Gruppen werden von ihm noch einzelne Bildsäulen von hoher Vortrefflichkeit angeführt: Zu Olympia als Weihgesenk der Thasier ein Colosß des Herakles aus Erz von zehn Ellen, mit der Keule in der einen und dem Bogen in der andern Hand, auf dem Gestelle die Inschrift, welche ihn als den Urheber des Bildes nannte. ¹²²⁾ Pausanias urtheilt hiebey: „Diesen Onatas, dessen Kunst das Bild ist, einen Megineten, werden wir keinem der Künstler nachstellen, die von Dädalus und aus der attischen Werkstatt hervorgegangen sind,“ und erhebt ihn durch dieses Lob zum Range der ersten Meister der ältern griechischen Kunst. An demselben Orte sah man einen Hermes, mit Unterkleid, Halbmantel und Helm, einen
 Widder

Widder unter dem Arme tragend, von ihm und Kalliteles, welchen Pausanias für den Sohn des Onatas hält. ¹²³⁾

Sodann stand zu Pergamos von ihm ein eherner Apollo. Dieser, sagt Pausanias, ¹²⁴⁾ sey vornehmlich ein Wunder sowohl wegen der Größe als wegen der Kunst. Den Ruhm und die Vortrefflichkeit des Werkes bezeuget auch das Epigramm des Antipater aus Sidon: ¹²⁵⁾ Phidias ein reisender Knab', im ehernen Werk des Onatas Zeuget der Leto und Zeus göttliche Schön' in dem Bild, Daß mit Recht Zeus jene geliebt, und daß, wie der Spruch sagt, Herrlich an Haupt und an Blick sey der Kronide zu schaun. Dieß Erz goß nicht gegen der Hera Willen Onatas, Daß mit Elentho er fügte zu solchem Gebild.

Zur Würdigung seiner Art und Kunst müssen noch die Nachrichten von seinem Bilde der Demeter zu Phigalia genommen werden. ¹²⁶⁾ Das alte symbolische Holzbild mit einem von Schlangen und andern Thieren umgebenen Pferdehaupte, war zerstört und der Dienst der Göttin lange versäumt worden, als bey Unfruchtbarkeit, die das Land drückte, ein Götterspruch die Erneuerung desselben gebot. Hierauf bewogen die Phigaleer den Onatas, um welchen Preis er wollte, ihnen ein neues Bild zu verfertigen. „Da goß er denn,“ sagt Pausanias, „nachdem er entweder ein Gemälde oder ein Abbild des alten Schnitzwerkes gefunden hatte, zumeist aber, wie man sagt, nach einem Traumgesichte den Phigaleern eine ehene Bildsäule.“

Man sieht, es handelte sich um Wiederherstellung eines durch alterthümliche Gestalt ehrwürdigen Bildes, und Onatas führte das Werk in diesem Sinne aus. Weil die Phigaleer sich hiebey mit solcher Beharrlichkeit vor allen großen Künstlern jener Zeit an Onatas wandten, so darf man annehmen, daß er in Behandlung alter Formen für besonders geschickt gehalten wurde. Dadurch tritt er neben Kalamis und Myron auf die Scheidelinie der alten und neuen Kunst, indem er von dieser die Naturgemäßheit und Schönheit seinen Werken zu geben wußte, ohne die Eigenthümlichkeit der ältern Form ganz aufzuheben.

Wir gehen an vielen andern Meistern der ältern Zeit, die unabhängig von den berühmten Kunstschulen in den verschiedenen Staaten einzeln erscheinen, vorüber, an Byzes aus Maros, der die Kunst erfand, den Marmor in Ziegeln zu sägen, ¹²⁷⁾ Kallimachos, der bey Bearbeitung desselben den Gebrauch des Bohrers lehrte, ¹²⁸⁾ Perilaos, der dem Phalaris den ehernen Stier goß, ¹²⁹⁾ Menachmos und Soidas aus Naupactus, deren Werk die Artemis Laphria aus Gold
und

und Elphenbein zu Megium war, ¹³⁰⁾ Nominus und Somis, ¹³¹⁾ Dameas aus Kroton, der die Bildsäule des Milo, ¹³²⁾ Kallon aus Elis, der einen Chor von 35 Knaben aus Messene, welcher bey der Ueberfahrt nach Rhegium im Meere untergegangen war, mit dem Chorführer und Flötenspieler goß, ¹³³⁾ Laphaas aus Phlius, ¹³⁴⁾ Pythodorus aus Theben, ¹³⁵⁾ und den Phokeer Telephanes, welchen die Kenner den größten Meistern der alten Kunst gleichschätzten, ¹³⁶⁾ diese nennen wir nur im Vorübergehn, um noch drei Männer näher zu bezeichnen, welche das große Zeitalter der zur Vollendung eilenden Kunst mit ihren Werken geschmückt und mit dem Ruhm ihres Namens erfüllt haben, Polykletus von Sikyon, Myron von Eleuthera und Pythagoras von Rhegium.

Polykletus von Sikyon war nach Plinius ein Jüdling des Argeier Ageladas, und demnach Mitschüler des Phidias und Myron. ¹³⁷⁾ Seine Amazone zu Ephesus wurde sogar der des Phidias vorgezogen; ¹³⁸⁾ doch hat nicht dieser Polykletus im Laufe des peloponnesischen Krieges den Argeiern die colossale Hera aus Gold und Elphenbein, ein würdiges Gegenbild zum olympischen Zeus des Phidias, gearbeitet, sondern der Argeier dieses Namens, und zwar der ältere von zweyen, die Pausanias nennt. Dem Sikyonier hingegen gehört der Ruhm, die schönsten Verhältnisse und das höchste Ebenmaaß in seine Bildsäulen gebracht und durch Lehre und Beispiel die vollendete Kunst auf ihrer Höhe befestiget zu haben, ¹³⁹⁾ wiewohl seinen Werken, den Bildern der höchsten Schönheit und Vollendung, Mannigfaltigkeit und Bewegung mangelte, und er nur den Kreis jugendlicher Gestalten umfaßte. Daher urtheilte Varro von ihnen, sie seyen nach Einem Muster und in einförmiger Breite; und Quintilian, er habe nichts gewagt über glatte Wangen hinaus. ¹⁴⁰⁾

Myron ging aus derselben Werkstatt von Argos hervor. Er war aus Eleuthera, ¹⁴¹⁾ wird aber von Pausanias, weil seine Heimath ein Theil des attischen Staates geworden war, ein Athener genannt. Den Jüdling der alten Kunstschule zeigt das Urtheil über seine Werke, das Plinius aufbewahrt hat: ¹⁴²⁾ „Nur die Körper habe er mit Sorgfalt ausgeführt, die Empfindungen des Gemüthes aber nicht ausgedrückt, auch das Haar nicht besser gemacht, als es im rohen Alterthume sey festgesetzt worden.“ Desgleichen steht bey Cicero und Quintilian Myron in der Reihe jener Künstler, deren Werke noch nicht ganz frey von der Härte früherer Zeiten geachtet wurden. Wie aber in einigen Punkten an der alten Satzung festhaltend, erweiterte er in andern die Freyheit der Kunst, und führte sie nach dem Bessern. Er vervielfältigte, wie Plinius

ebendasselbst berichtet, zuerst den Wechsel, oder gab seinen Bildsäulen größere Mannigfaltigkeit und Freyheit in Stellung und Handlung, und war rhythmischer, von größerer Lebendigkeit und Fülle ¹⁴³⁾ in der Kunst, als Polykletus; auch in den Formen des Antlitzes, ungeachtet ihnen Ausdruck der Empfindungen mangelte, von solcher Vortrefflichkeit, daß das Haupt des Myron, wie die Brust des Polykletus und die Arme der Praxiteles als Muster der Vollkommenheit genannt wurde. ¹⁴⁴⁾ Den ältern Künstlern schließt er sich durch sein Holzbild der Hekate im Tempel dieser Göttin auf Megina an. ¹⁴⁵⁾ Neben Phidias und Polyklet steht er als Meister eherner Colosse und in großer Eigenthümlichkeit als Urheber sehr künstlicher Stellungen, einer an Begeisterung gränzenden Belebtheit der Gestalten, und selbst auch als Bildner der thierischen Natur. Nicht zufrieden, einzelne Standbilder von colossaler Größe zu gießen, vereinigte er ihrer zu Samos dreye auf derselben Basis zu einer Gruppe. ¹⁴⁶⁾ Sein Diskobolus in gebogener Stellung war als das Aeußerste, was die Kunst in kühner Wendung der Gestalt wagen konnte, berühmt, ¹⁴⁷⁾ und auf den Lippen des Ladas, des schnellsten Läufers, der je zu Olympia um den Preis gerungen, schwebte, wie der Künstler ihn herauflegend gebildet hatte, gleichsam im letzten Hauche die Seele, die ihm entwich, nachdem er den Sieg gewonnen hatte. ¹⁴⁸⁾ Sein bronzenes Bild einer Kuh, ein Wunder an Wahrheit und lebendiger Nachbildung der Natur, ¹⁴⁹⁾ ist in sechs und dreyßig Epigrammen der Anthologie besungen worden; und nicht geringer als so vorzügliche Werke wurden seine halberhobenen Arbeiten auf silbernen Geräthen geachtet. Doch war alles, was wir genannt haben, noch nicht die Krone seiner Kunstfertigkeit. Pausanias bezeichnet als die sehenswürdigsten seiner Werke einen Erechtheus zu Athen und einen aufrechtstehenden Bacchus, den Sylla aus Orchomenus entführt und auf den Helikon geweiht hatte. ¹⁵⁰⁾

Pythagoras aus Rhegium wird von Pausanias „wenn irgend ein anderer ausgezeichnet im Erzguß“ und seine Bildsäule des Euthymus ganz vorzüglich der Betrachtung werth genannt. ¹⁵¹⁾ Euthymus siegte zum drittenmal in der 77. Olympiade, und auf dasselbe Alter deutet auch hin, daß er die Bildsäule des Astylus aus Kroton goß, welcher, dem Hiero zu gefallen, sich in zwey Olympiaden, wo er siegte, als Syrakusier ausrufen ließ. ¹⁵²⁾ Doch müssen dieses seine spätem Jahre seyn, und der Anfang seiner künstlerischen Vortrefflichkeit muß an die 70. Olympiade vor den Ruhm des Phidias, Polykletus, Myron und Onatas hinaufreichen, wenn von ihm gelten soll, was berichtet wird, daß er zuerst sich um Rhythmus und Symmetrie bemüht, also die alten Sagen hierüber

hierüber verlassen und vollkommnere zu finden gesucht, daß er zuerst Nerven und Adern ausgedrückt und das Haar sorgfältiger behandelt habe. ¹⁵³⁾ Seine Werke fanden zum Theil als Weihgeschenke zu Olympia, ¹⁵⁴⁾ theils in andern Städten zerstreut, darunter auch zu Syrakus ein Lahmer, wahrscheinlich Philoktet, „dessen Schmerz von der Wunde,“ sagt Plinius, „auch die Beschauer zu fühlen glaubten.“ ¹⁵⁵⁾

Umgeben von allen diesen bisher bezeichneten, durch schöpferischen Geist und bewundernswürdige Werke hervorragenden Männern, den großen Meistern der zur Vollendung reisenden Kunst, schreitet seit dem Anfange der persischen Kriege Phidias auf gleicher Bahn einher, wahrscheinlich der Jüngste unter ihnen, und im Wettkampfe um den hartbestrittenen Vorzug nicht immer siegreich, bis er, durch die Gunst der Umstände und die große Zeit seiner Heimath nicht weniger, als durch lange Übung eines schöpferischen Geistes emporgetragen, im höheren Alter dahin gelangte, sich selbst in colossaler Größe über die Genossen seiner Kunst aufzurichten, und durch Bildung idealer Gestalten und jenes erhabensten und größten Werkes der griechischen Kunst, des Zeus zu Olympia, sich auf eine Höhe zu schwingen, wo mit ihm „Niemand wetteifert,“ ¹⁵⁶⁾ und die vollendete Kunst die Heiligkeit und Majestät der in ihren Werken verherrlichten Götter zu erhöhen schien.

Indem wir nach Angabe der Zeit und Bezeichnung der Schulen und Meister, durch welche der symbolisch-heilige Styl der Vorzeit in den schönen und erhabenen umgebildet wurde, dieser Umbildung selbst näher treten, um die Art und die Ursachen derselben darzulegen, wird es nöthig seyn, vor Allem der Stoffe und Mittel im Zusammenhange zu gedenken, welche der Kunst zu Gebote standen, dann nachzuweisen, auf welche Gegenstände sie ursprünglich beschränkt war, und wie der Kreis ihrer Darstellungen allmählig erweitert, dadurch aber ihrer Entwicklung die Bahn geöffnet wurde.

Die ältesten Götterbilder in Griechenland waren sämmtlich aus Holz, meist aus dem edlern und härtern Holzarten gearbeitet, ¹⁵⁷⁾ und Schnitzbilder blieben neben den spätern Bildsäulen aus andern Stoffen im Laufe der ganzen Zeit, von welcher wir sprachen, im Gebrauch. Sie wurden gegen die Vermoderung mit Salben bestrichen, deren Bereitung Pausanias beschreibt, zu größerem Schmucke bemalt und zum Theil mit Gewändern aus Tuch und Linnen bekleidet, welche die Frauen zum Weihgeschenk an den Festen webten und die Priester aufbewahrten, um bey feyerlichen Tagen und Aufzügen den Schmuck des Gottes wechseln zu können. ¹⁵⁸⁾

Neben den Holzbildern erscheinen bereits in der ältesten Sage die irdenen aus Thon geformten und im Feuer gehärteten, an denen die Kunst, aus weichen Massen zu bilden, die eigentliche Plastik, *Figlina*, sich entwickelt hat, welche mit Recht als die Mutter der Gußkunst oder *Statuaria* betrachtet wurde. Irdene Götterbilder waren jedoch in Griechenland weniger im Gebrauch, als in Italien, wo Rom nur solche kannte, bis der Verkehr mit Griechen die andern einführte.

Auch die Bearbeitung der Metalle reicht in die Zeit des fernsten Alterthums, und die Werkstätte der vorhellenischen Telchinen und Kureten hinaus. Am frühesten wurden sie zu Geräthen verarbeitet: eherner Opferschalen, Becken und Dreifuße zum Gebrauch des Götterdienstes sind in Griechenland so alt wie die Tempel selbst. Bildsäulen von Metall, anfangs mit dem Hammer getrieben, beginnen bereits mit den Dädaliden. Das älteste gehämmerte Werk in Griechenland, das Pausanias sah, war ein Zeus von Learchus, welcher für einen Schüler des Dädalus gehalten ward. ¹⁵⁹⁾ Als hierauf gegen den Anfang der Olympiaden in Samos der Erzguß erfunden wurde, breitete die neue Kunst, verschiedene Metalle zu mischen und in Formen zu gießen, sich schnell über Griechenland aus, und fand außer Samos besonders auf Delos, Aegina und zu Sikyon sorgfältige Pflege in berühmten Werkstätten. Bey weitem der größte Theil der Bildsäulen, besonders die Weihgeschenke waren aus Erz gegossen, und der Gebrauch des Erzes in der Kunst so allgemein, daß bey Plinius die Gußkunst allein den Namen der *Statuaria* oder Bildsäulenkunst trägt.

Die Bearbeitung des Marmor, die *Sculptura* oder eigentliche Bildhauerey, ist in den ältesten Kunstepochen untergeordnet, und fand wohl die erste sorgfältigere Pflege da, als man bey Veredelung der Baukunst und dem Ursprung marmorner Tempel darauf geführt wurde, auch die zu ihrem Schmuck bestimmten Bildsäulen, besonders die der Giebelfelder aus demselben Stoffe zu arbeiten. Einzelne Werke aus Marmor legt die Kunstgeschichte zwar den frühesten Zeiten und Meistern bey; zu Ruhm aber in Bearbeitung des Marmor gelangten, wie wir sahen, erst gegen die 50. Olympiade die Dädaliden aus Kreta und die Künstler aus Chios. Um die weißen Gestalten aus Marmor den übrigen Bildsäulen näher zu bringen, wurden ihre Gewande bemahlt und sie selbst mit Geräthen und Waffen aus Erz ausgerüstet. Noch zur Zeit des Phidias bestand dieser Gebrauch, und die Bildhauerey gelangte erst nach dem peloponnesischen Kriege zu ihrer vollen Selbstständigkeit.

Aber neben den drey bezeichneten Theilen der bildenden Kunst in Griechenland, der Plastik, *Statuaria*, und *Sculptur* oder dem Bildformen, Bildgießen und Bildhauen, entwickelte sich als ein vierter den Griechen eigens

eigenthümlicher die Toreutik an der Ausschmückung der Holzbilder. Ehrwürdig durch Alterthum und umgeben von dem Vertrauen der gläubigen Menge blieben die Götterstatuen aus Holz die ganze Zeit der Entwicklung herab fortwährend ein Hauptgegenstand, an dessen Ausstattung die in ihren Mitteln bereicherte Kunst sich unablässig versuchte. Man hatte damit begonnen, halberhobene, aus Holz geschnitzte Bildwerke theilweise mit Elphenbein, dann auch mit Silber und Gold auszulegen. Schon die homerischen Gesänge erwähnen Geräthe mit Silber und dem Schmucke des Elphenbeins, die Spaltung von diesem und selbst seine Färbung mit Purpur. ¹⁶⁰⁾ Der Sessel der Penelope, ein Werk des Ikmaliös, ist „gedreht mit Elphenbein und Silber,“ ¹⁶¹⁾ und auch das mit Bildwerk überzogene Schild des Herakles glänzet von Elphenbein und Gold. ¹⁶²⁾ Unter den zu unserer Kenntniß gekommenen Werken der Kunst ist der Kasten des Kypselus das älteste, welches Schnitzbilder zum Theil mit Gold und Silber ausgelegt enthielt. Von den Geräthen und halberhobenen Arbeiten wurde dieser Schmuck auf die hölzernen Bildsäulen übertragen und einzelne Glieder derselben mit Elphenbein überzogen, oder vergoldet, oder aus Marmor angelegt. Bald verschwand das Holz der Bildsäulen ganz dem Anblicke, indem es nur als Gerüst und Kern diente, der ganz mit Elphenbein und Gold überzogen ward. Das sind die Werke der Toreutik, auffallend für uns wegen ihrer noch durch aufgetragene Farben erhöhten Buntheit und Zusammensetzung; aber in höchster Achtung bey den Griechen, und allen Zeiten ihrer Kunst angehörig. Das Heraeum zu Olympia sah Pausanias mit solchen toreutischen Werken, meist aus der Schule der Dädaliden, angefüllt; und die am meisten bewunderten Colosse des Phidias und Polykletus waren Holzbilder mit Gold und Elphenbein überkleidet. ¹⁶³⁾

Wie aber die Stoffe und Mittel zur Ausführung von Kunstwerken, so hatten sich auch die Gegenstände vermehrt, welche die Kunst darstellte. Die Bildsäulen, welche bis gegen die 30. Olympiade herab gefertigt wurden, waren allein die der Götter, der Bedarf neuerbauter oder erweiterter Tempel und heiliger Bezirke. Als Weihgeschenke aber wurden nicht Bildsäulen, sondern Dreyfüße, Kessel, Becken und anderes Geräthe darin aufgestellt. So lange die Kunst auf diesen Bedarf beschränkt blieb, war für sie der Arbeit wenig, und um so weniger eine Möglichkeit, die Schranken des symbolisch-heiligen Styles zu durchbrechen, da, im Fall ein neues Götterbild nöthig war, die Religion gebot, die Züge und Beschaffenheit des alten, durch lange Verehrung geheiligten, zu wiederholen. So war von dem eleuthereischen Bacchus bey Vereinigung von Eleuthera mit Athen das Holzbild in die Hauptstadt abgeführt worden, und der alte Tempel von Eleuthera enthielt
noch,

noch, als Pausanias ihn sah, eine Bildsäule des Gottes, die man als Nachahmung der alten gemacht hatte. ¹⁶⁴⁾ Noch zu Dnatas Zeiten, als diesem der Auftrag wurde, die verlornene Bildsäule der phigaleischen Demeter durch eine neue zu ersetzen, wurde das Bild, wie Pausanias glaubt, nach einer Zeichnung oder einem andern Abbilde des alten Schnitzwerkes, zumeist aber, wie man sagte, nach Traumgesichtern des Künstlers in alterthümlicher Gestalt wiederholt. Manche Götterstatuen legten die alte Gestalt nie ab, und es genügt hier an die Diana von Ephesus zu erinnern. Diese Strenge der Satzung erstreckte sich selbst auf die heiligen Gebäude. Ward ein Volk aus seinen Sizen vertrieben, oder sandte es Kolonien aus, so wurden in der neuen Heimath die Tempel nach den Maaßen und Verhältnissen der daheim zurückgelassenen ausgeführt, und man glaubte, deßhalb sey Helike in Achaja vom Meere verschlungen worden, weil die Achäer wiederholt und beharrlich den aus dieser Stadt vertriebenen Jonern die Erlaubniß verweigert hatten, zum Bau ihrer Tempel nach dem Vorbilde der alten an diesen das Nöthige zu beobachten und zu messen. ¹⁶⁵⁾ Auf ähnliche Beobachtung alter Formen selbst in Gebäuden treffen wir bey den Römern. Als zu den Zeiten des Vespasian der Tempel des kapitolinischen Jupiter beym Brande des Kapitols war zerstört worden, wurde der neue nach dem Plane des alten errichtet, und dieses nicht zufällig, sondern die Götter, so berichtet Tacitus den Ausspruch der Haruspices, wollten nicht, daß die alte Gestalt verändert würde. Nur die Höhe des Gebäudes ward vergrößert. „Das allein,“ schließt er, „gestattete die Religion.“ ¹⁶⁶⁾

Deßhalb mußten ganz neue Verhältnisse und Bedürfnisse eintreten, um die alte Satzung zu erschüttern; die Kunst mußte aus dem engen durch Sitte und Glauben beschränkten Pfade auf ein weiteres Feld der Thätigkeit gelangen, um die seit beynahe tausend Jahren schlummernden Kräfte zu wecken und in neuen Bildungen zu prüfen und zu stärken. Dieses geschah, als die Bildsäulen sich mit den Attributen und Beynamen der Götter vermehrten, als sie nicht bloß zum Dienste, sondern auch zum Schmuck der Tempel aufgestellt wurden, und die Ehre derselben zuletzt von den Göttern auf die Menschen überging.

Bey ausgezeichnete Hülfe, die ein Gott im Kriege, bey Seuchen und andern Gefährnissen zu leisten schien, ward ihm ein dieselbe bezeichnender Beyname gegeben, und, als die Mittel der Staaten sich mehrten, zugleich ein Tempel gebaut, oder eine Bildsäule gesetzt. Bey Ausführung derselben galt es, die Wohlthat, deren Andenken man bewahren wollte, im Werke selbst auszudrücken, und in Erfindung neuer Symbole, in der Aenderung der Stellung und Bekleidung

alter

alter Götterbilder, welche zu diesem Zwecke nöthig wurde, fand die Kunst den ersten Weg zur freyern Behandlung der altheiligen Idole, einen weitem aber, der zu noch größerer Freyheit und Mannigfaltigkeit führte, als man anfang, die Bilder auch anderer Götter neben dem Tempelbilde zur Ehre desselben und zum Schmuck des Heiligthums aufzustellen. Man glaubte, daß zu den Opfern und Feiern eines Gottes die ihm besonders werthen Götter sich in seinem Tempel als Gäste versammelten, um mit ihm des Opfermahles theilhaftig zu werden und sich an den Lobgesängen, Aufzügen und Spielen des Festes zu erfreuen. Daher entsprang die Gewohnheit, mit dem Bilde des Gottes in seinem Heiligthum auch jene der ihn heimsuchenden zu verbinden, und so eine ganze Versammlung engverbundener Götter und Helden in denselben einzuführen. Veranlassung hiezu gaben die Weihgeschenke, welche früher in Becken, Dreyfüßen und andern Geräthen dem Gotte dargebracht wurden, indem man anfang, diese allmählig mit Bildsäulen zu vertauschen. Die ersten Spuren dieses Gebrauches zeigen sich gegen den Anfang der Olympiaden, zahlreicher werden sie um die Zeit, wo die Künsterschulen sich mit namhaften Meistern füllen, und die eine Erscheinung ist offenbar durch die andere bedingt. Viele Werke des Dipdnuß und Scyllis und ihrer Schule, des Kanachus, des Kallon und der Nachkommen des Malas waren von der Frömmigkeit ihrer Zeitgenossen in Gelübden versprochen und zu jenem Zwecke in den Tempeln als ein dem Gotte angenehmes Weihgeschenk aufgestellt worden. Zu voller Ausbreitung gelangte der Gebrauch in den folgenden Zeitaltern, welche der Ruhm des Ageladas, Pythagoras, Onatas, dann des Myron, Phidias und Polykletus verherrlicht. Seitdem füllen die Bildsäulen der Götter und Heroen zum Theil in ganzen Gruppen nicht nur die Tempel, sondern an vielen Orten auch die Bezirke und Hayne der Heiligthümer und die Schatzhäuser, welche die einzelnen Staaten zur Aufnahme ihrer Geschenke zu Delphi und Olympia erbauen ließen. Von allen Quellen, aus denen diese reichen Gaben flossen, war keine so ergiebig, als die Kriegsbeute, aus welcher ohne Ausnahme von allen Staaten der zehnte Theil den Göttern geweiht wurde. Bey den unaufhörlichen Befehdungen, in welche gegen zweyhundert griechische Staaten unter einander und mit den Barbaren in Asien, im Pontus, Thrazien, Italien, Sicilien und Afrika verwickelt waren, kam hiedurch ein nicht geringer Theil des Besitzthums jener Zeit in die Werkstätte der Künstler, um in kunstreiche Geräthe, am meisten aber in Bildsäulen aller Größen und Stoffe verarbeitet und in den Tempeln der Götter aufgestellt zu werden. Hiebey ist noch nicht in Anschlag gebracht, was von den Staaten zu größerem Schmuck ihrer Hallen und Heiligthümer,

thümer, von Einzelnen in Folge von Gelübden oder aus Dankbarkeit, und um den Glanz des Hauses zu zeigen, an Bildsäulen geweiht ward, noch auch die Gruppen derselben, welche beym Aufblühen der edlen Baukunst um dieselbe Zeit in beyden Giebelfeldern der Tempel aufgestellt wurden.

Doch zu der großen Zahl und Mannigfaltigkeit der Bildsäulen, welche die Frömmigkeit, die Dankbarkeit und die Ruhmbegierde den Tempeln weihte, kamen bald von beynah gleicher Zahl und Wichtigkeit diejenigen, welche das Verdienst ausgezeichneter Männer zu ehren bestimmt waren. Nachdem man seit dem Anfange der historischen Zeit die Helden als Gründer und Schützer der Städte, oder als Göttersöhne und Ahnherrn edler Geschlechter in Bildsäulen zur Verehrung aufgestellt hatte, wurden nun der Ehre der Bildsäulen auch diejenigen würdig geachtet, die zu Olympia in den heiligen Kampfspieleu gesiegt und dadurch einen Ruhm erlangt hatten, welcher dem der heroischen Tugend am nächsten kam. Dieser Auszeichnung wurde zuerst Eutelidas von Sparta, welcher Ol. 38. zu Olympia gesiegt hatte, theilhaftig, 60 Jahre nach ihm Arrhachion aus Phigalia, darauf Ol. 58. Praxidamas aus Megina, und Ol. 61. Rheribius aus Opus.¹⁶⁷⁾ Beyder Statuen zu Olympia waren noch aus Holz, und die des Megineten von geringerer Arbeit, als die andere. In den nächsten Olympiaden fanden diese Beyspiele häufiger Nachahmung, und noch im Laufe der Zeit, von welcher wir sprachen, geschah es, daß einem jeden olympischen Sieger seine Bildsäule, und zwar aus Erz, in dem Bezirke des olympischen Heiligthums aufgestellt wurde. Zu diesen Bildsäulen der Sieger in den verschiedenen Theilen des Wettkampfes kamen bald die Siegeswagen aus Erz mit Rossen und Wagenlenkern. Nachdem Kleosthenes Ol. 66. durch Aufstellung des seinigen den Gebrauch eingeleitet hatte, folgten bald Gelo, Hiero und andere, welche vermögend genug waren, den Ruhm ihres Sieges im Biergespann durch so prachtvollte Weihgeschenke zu befestigen. Was aber zu Olympia geschah, fand auch für die Sieger zu Delphi und auf dem Isthmus Nachahmung, und so bekam auch von dieser Seite die Kunst einen mächtigen Antrieb, sich stets in mehreren und mannigfaltigeren Gestaltungen zu versuchen.

Von dem in heiligen Festspielen erworbenen Verdienst wurde die Ehre der Bildsäulen auch auf andere, dem Gemeinwesen ersprießliche Thaten übertragen. Zuerst wurden in Athen Harmodius und Aristogeiton dieser Auszeichnung theilhaft,¹⁶⁸⁾ gleich nach Vertreibung der Pisistratiden Ol. 67. 2.; doch ward sie in der Zeit, von welcher wir sprechen, nur sparsam ertheilt. In Athen wurde nach den Tyrannenmördern erst Konon Ol. 94. ihrer würdig geachtet, außer Athen

Athen Arimnestus, von den Plataern, die er gegen Mardonius angeführt hatte, ¹⁶⁹⁾ die Kriegsobersten der Phoker gegen Thessalien nebst dem Wahrsager Tellias, ¹⁷⁰⁾ und von den Syrakusern Gelo. ¹⁷¹⁾

Indem wir hiemit nachgewiesen, wie die bildende Kunst nach Vermehrung ihrer Mittel und Stoffe auch den Kreis ihrer Darstellungen erweitert, darin außer den einzelnen Tempelbildern allmählig die Bildung von Göttern und Menschen aller Art und Form aufgenommen, und bey diesem Geschäft in der Gesinnung jener Zeit einen stets wirkenden Antrieb zu großer Thätigkeit und Uebung empfangen hat, haben wir zugleich die Ursachen ihres Aufblühens in Griechenland angedeutet.

Zuerst finden wir durch jene Verhältnisse die Grundbedingung alles künstlerischen Gedeihens auf eine ausgezeichnete Art darin gegeben, daß der Kunst eine ihrem Wesen und ihrer Würde gemäße Bestimmung angewiesen war. Wir sehen die Frömmigkeit gegen die Götter und die Dankbarkeit gegen die Menschen als ein tiefes unabweisbares Bedürfniß im Volke ausgesprochen, und die Kunst berufen, diesem durch Ausbildung zahlloser Gestalten aller Stoffe und Formen unablässig zu genügen, die Tempel und öffentlichen Hallen mit Göttern und Helden, das Gemüth mit edlen Gefühlen zu erfüllen und das öffentliche Leben mit Schönheit, Würde und mit großen Erinnerungen zu schmücken. In dieser ihrer Bestimmung ist sie allem verbunden, was das Leben großes und ehrwürdiges bot, gehoben noch durch den Ruhm, den ihre Werke auf Künstler und Staaten zurückstrahlten, und begünstigt durch das wachsende Gedeihen und die höhere Richtung, in welche durch die Perserkriege alle Gesinnungen und Handlungen des Volkes hineingezogen wurden. ¹⁷²⁾

Sodann erklärt sich, wie gerade nach Ol. 60. zu der Zeit des Polykrates und der Pisistratiden, wo zuerst die Frömmigkeit und öffentliche Dankbarkeit jene für die bildende Kunst heilsame Richtung nahm, und die Bildsäulen der Götter und Menschen sich von allen Seiten vervielfältigten, in Einem Zeitalter eine so große Anzahl ausgezeichneten Toreuten, Plasten und Sculptoren, wie wir gesehen haben, Gitiadas, Kallon, Kanachus, Aristokles, Antenor, Kritias, Hegesias, Ageladas und andere zusammentreffen, und wie gerade damals bey der raschen Thätigkeit ihrer Werkstätte und der vielseitigen Anstrengung wetteifernder Kräfte es geschehen konnte, daß durch diese heilige Schaar alter Meister die Morgenröthe der griechischen Kunst herangeführt wurde.

Zugleich aber mußte jene Mannigfaltigkeit und Neuheit der Werke, in denen die geweckte Kunst auf dem erweiterten Gebiete sich unablässig versuchte, die Be-

freymung von den Fesseln der symbolisch-heiligen Form und ihrer Satzungen allmählig vorbereiten. Schon als es galt, die alten Tempelbilder mit neuen Attributen zur Bezeichnung neu erwiesener Eigenschaften des Gottes zu wiederholen, ward wenigstens für das Symbol und anderes Unwesentliche Entfernung vom alten Typus möglich, noch mehr, als man zu dem einzelnen Gott des Tempels die Bildsäulen anderer Gottheiten, gleichsam die Glieder seiner Familie versammelte, für deren Darstellung an diesem Orte kein vorhandenes Urbild strenge Wiederholung des durch heilige Satzung Bestimmten vorschrieb. Als aber zuletzt neben den Göttern auch Menschen in Bildsäulen aufgestellt wurden, konnte das feste Gepräge des frühern Bildwerkes mit größerer Entschiedenheit erschüttert und genöthigt werden, der Bildung naturgemäßer Gestalten Raum zu geben. Wenn bey jenem heilige Scheu das fromme Gemüth des Künstlers hinderte, die alten Züge der urväterlichen Gottheit und die Eigenthümlichkeit ihrer ehrwürdigen Gestalt durch Umänderung zu entweihen, so bot jezo die Bildung eines Jünglings oder Mannes in voller Blüthe jugendlicher Kraft und Schönheit einen der frühern Kunst unbekannten Gegenstand dar, welcher den herkömmlichen Satzungen der Tempelbilder unerreichbar, zu seiner Darstellung andere Mittel in Anspruch nahm, und andere Kräfte hervorrief. Hier gerade wurde die Katastrophe des altheiligen Gepräges, durch die Gunst der Umstände schon früher vorbereitet, am Ende herbeigeführt, und die Kunst von der Nachahmung überlieferter Gebilde zur Nachahmung der Natur herbengeleitet.

Doch dürfen wir uns nicht bergen, daß hiemit nur das Aeußere, gleichsam die sichtbaren und offenliegenden Ursachen jener großen Begebenheit und der Geburt der höhern Kunst in Griechenland bezeichnet sind.

Auch in Aegypten wurden Bilder von Menschen verfertigt: die Bildsäulen der Hohenpriester, der Könige und ihrer Frauen erfüllten in langen Reihen die Heiligthümer, welche Herodot beschreibt; und doch war alles, Götter und Menschen, nach denselben Maassen gemessen und nach unabänderlicher Satzung in gleicher Steifheit alterthümlicher Formen dargestellt; und es ist kein Zweifel, daß anfangs auch in Griechenland die Darstellung menschlicher Gestalten dem Richtscheid, oder, wie es heißt, dem alten Rhythmus der frühern Kunst unterworfen war. Noch jene erst nach Ol. 53. aufgestellte Bildsäule des Arrhachion war, wie die ägyptischen, mit nicht weit getrennten Füßen und mit gerade am Leibe bis zu den Hüften herabhängenden Armen gebildet. Es ist umsonst, daß man gesucht hat, dieses durch die Annahme zu erklären, in jener Darstellung sey angedeutet gewesen, daß Arrhachion erst nach seinem Tode Sieger geworden sey;

sen; ¹⁷³) er war von seinem Gegner vor den Augen der Zuschauer erwürgt, und dann von den Richtern als Sieger gekrönt worden. Denn die Aufstellung einer Leiche steht mit allem griechischen Wesen und Begriffe in geradem Widerspruch, und nicht todt, sondern alt wird jene Stellung von Pausanias genannt. ¹⁷⁴) „Die Bildsäule,“ sagt er, „ist sowohl im Uebrigen alt, und nicht am wenigsten in der Stellung.“ Dazu nehme man, daß in den auf Aegina gefundenen Statuengruppen die Gesichter aller Kämpfenden nicht anders als das der Göttin nach einem und demselben Gepräge ausgeführt sind, und in diesem Theile die Bildung des Menschlichen der Satzung unterworfen erscheint, welche für die Bildung der Götter geheiligt worden.

Die Untersuchung stellt sich sofort darauf, wie es gekommen, daß, während in Aegypten und, wie es scheint, in allen vorgriechischen Ländern, die Bildsäulen der Menschen in die für Götterstatuen erfundenen Satzungen hineingezogen und nach gleichen Gesetzen gebildet wurden, in Griechenland, wenn auch nicht sogleich, doch am Ende das Gegentheil hievon geschah, indem hier offenbar durch die Darstellung der Menschen die Darstellung der Götter umgewandelt, und sofort alles Bildwerk auf dem Wege der Naturnachahmung bey wachsender Einsicht den edlen Formen der vollendeten Kunst entgegengeführt wurde.

Wir haben hiemit offenbar nicht ein Ereigniß von untergeordneter Bedeutung, sondern eine große Begebenheit von höchster Wichtigkeit angedeutet. Denn zum ersten Male im ganzen Laufe der Zeiten und seiner Entwicklung erscheint hier der menschliche Geist auf dem Gebiet der bildenden Kunst nach dem Bruch alter Fesseln und Schranken bereit, statt dem Ansehen des Herkommens der eigenen Einsicht zu folgen, und von der Bahn des Gehorsams auf die der freien Forschung überzugehen, und wie der Versuch neu, unerhört, so ist der Erfolg unerwartet, groß, überraschend: nach einem einzigen Jahrhunderte die Erschaffung einer neuen, in sich vollendeten, das Höchste in heiterer Schönheit und ruhiger Majestät umfassenden Welt der bildenden Kunst.

Hier läßt sich nur erklären, wenn man die Erscheinung nicht als eine einzelne, sondern in ihrem Zusammenhange mit den andern Umwandlungen jener Zeit, mit dem ganzen Schauspieler betrachtet, welches Griechenland in dem Jahrhunderte vor Ausbruch der persischen Kriege darbietet, und die allgemeine Kraft zu bezeichnen sucht, als deren Aeußerung sich alles darstellt, was auf dem Gebiete des öffentlichen Lebens, der Wissenschaft und Kunst aus dem Herkömmlichen in das Bessere sich umwandelt.

In der ersten Abhandlung haben wir Griechenland in einem treuen Beharren an überlieferten Formen, Sitten und Einrichtungen gezeigt, und in der Festigkeit seiner Satzungen, besonders der religiösen, den letzten Grund von dem langen Festhalten der Kunst an überlieferten Bildungen nachgewiesen. Dieses Land, großen Theils das Kind und der Pflegling des Morgenlandes, war jedoch durch Zerspaltung in so viele selbstständige Staaten, durch Entfaltung seines inneren Lebens und den Uebergang zu den verschiedensten Formen freyer Gemeinden nicht weniger als durch den Reichthum und die Mannigfaltigkeit seiner religiösen Anstalten und Sagen der Gleichförmigkeit und Stätigkeit des alten Morgenlandes entwachsen, und, wiewohl unter der Obhut uralter Priesterschaften, welche zu Dodona und Delphi über Bewahrung alten Glaubens und alter Sitte wachten, in der ganzen Masse seiner edlen Bürger zur Besinnung über sich selbst und zum Gefühl und Bewußtseyn der höchsten Bedürfnisse des Lebens wie des Geistes aufgewacht. Hiemit aber war der Weg gebahnt, das Denken von den Fesseln des Herkommens zu erlösen und in der freyen Forschung eine neue bis dahin ungekannte Macht unter die Völker einzuführen. Der Geist, welcher aus dem Traume und dem Glauben der Kindheit zur Erwägung der Gründe dessen, was ihn umgiebt, übergeht, duldet nichts, was der neugewonnenen Einsicht in das Bessere widerstreitet, und gestaltet die alten Formen im Leben wie im Staate, in der Wissenschaft wie in der Kunst nach den höhern Gesetzen der Zweckmäßigkeit und Weisheit, welche sich seiner durchbringenden Thätigkeit enthüllt haben. Dieser Geist der Forschung, die freygewordene und sich selbst überlassene Kraft des Menschen zeigte sich, seit es Staaten gab, zum ersten Male in jener denkwürdigen Zeit, als die verjüngende, das Gute zum Bessern führende Macht; und auch im Gebiete der Kunst ist es durch sie geschehen, daß die Satzung dem Begriffe und der Glaube der Einsicht unterworfen ward.

Nach der allgemeinen Bezeichnung der wirkenden Ursache ist es nöthig, was auf andern Gebieten durch sie geschah, mit dem Gange der Kunstentwicklung in Verbindung zu setzen, um diese mit der Erscheinung des allgemeinen Umbildens und Fortschreitens als Theil mit dem Ganzen in Zusammenhang und Uebereinstimmung zu bringen.

Am frühesten hatte sich jener Geist des Forschens und Umgestaltens an besserer Begründung und Anordnung der geselligen Verhältnisse im Staate versucht und entwickelt. Um Ol. 50., wo die Kunst aus ihrer langen Ruhe kaum zu erwachen begann, empfing schon Athen durch Solon die weiseste Gesetzgebung, die das griechische Alterthum gesehen hat. Dann wandte sich seine Kraft seit Thales in

in der ionischen Schule und bald auch in der eleatischen, zu dem in den Theogonien nur angedeuteten Ursprunge des Weltalls aus dem Chaos, um die letzten Gründe der Erscheinungen, und hinter ihnen das Wesen der Dinge zu entdecken. Nirgend hat er so viel an Stärke, Selbstständigkeit und Vertrauen auf die eigenen Mittel gewonnen, als auf diesem Gebiete, wo es ihm gelang, anfangs in voller Eintracht mit der Theologie und um ihre Lehren zu ergänzen, die Philosophie und durch sie die Freyheit menschlicher Entwicklung für alle Zeiten zu begründen. Die ersten Versuche hiezu fallen mit den Zeiten des Dipdnuß und Scyllis zusammen, und als gegen die 65. Olympiade die Kunst in voller Entwicklung begriffen war, standen die Schulen der Jonier und Eleaten unter Anaximenes und Xenophanes in voller Blüthe. Wie aber in den Verhältnissen des öffentlichen Lebens und auf dem Felde der Philosophie, so war die Forschung auf dem Gebiete der Poesie und der ihr engverbundenen Tonkunst erschienen. Nicht weniger fest wie die Satzungen der bildenden Kunst, standen die der Musik, und die Verwandlung derselben war als gefährlicher Eingriff in die Staatsordnung verwehrt. Es ist bekannt, was zu Sparta dem Timotheus begegnete, als er die Saiten der Leier vermehrt hatte. Die Tonkunst pflegte nur derjenige nach Recht und Gebühr, welcher die alten Gesetze derselben nicht übertrat. Doch die neuworbene Fertigkeit, das Unvollkommene des Hergebrachten zu erkennen und statt seiner das Bessere aufzusuchen und geltend zu machen, überwand auch hier allmählig die Macht der Gewohnheit und ihre Schranken. Die lyrische Poesie war neben der epischen entblüht, und die kunstreichern Formen, welche sie durch Archilochus und besonders gegen die 50. Olympiade durch Sappho und Alcaeus gewonnen hatte, führten auch die Erweiterung der musikalischen Geschlechter und Arten herbei, und bereiteten den Uebergang der alten Nomen in die kunstreicheren und sinnvolleren Melodien vor, mit welchen der dithyrambische und nachher der tragische Chorgesang ausgestattet wurde. Während Anachus und Agelas das die alte Kunstform veredelten und die Zeiten des Phidias vorbereiteten, erweiterte Terpander das musikalische System und setzte Lasus von Hermione, des Pindarus Lehrer, die feyerlichen Weisen des dorischen Dithyrambus, aus denen zur Zeit des Myron und Phidias der lyrische Gesang des Pindarus und der tragische des Aeschylus einen vollendeten Tonsatz ableiteten. Nichts gleicht sich so sehr, als die Entwicklung der Tonkunst und der bildenden Kunst. Hier stimmen Zeit und Art, Schwierigkeiten und Hülfsmittel, Gang und Erfolg auf das vollständigste zusammen, und in beyden, wie in jener ganzen Zeit, ist als letzter und innerster Grund der Erscheinungen, als das, was den Griechen zum Grieschen

chen machte, dieselbe Macht waltend und wirkend, nämlich die Selbstständigkeit im Denken und Handeln, zu welcher der menschliche Geist aus langer Unmündigkeit damals zuerst erstarbt war.

Hiernächst kommt die Frage zu erledigen, wie die Kunstentwicklung geschehen, welchen Gang sie genommen, zu welchem Ziele sie geführt habe.

Seit Winckelmann hat man angefangen, die Reste der älteren griechischen Bildwerke zusammenzustellen und zu vergleichen, um an ihnen nachzuweisen, wie nach und nach die steifen und gespannten Glieder sich wahr und naturgemäß ausbilden, die Züge des Angesichtes aus der alten Starrheit und Gleichförmigkeit in lebendigere Formen und Mannigfaltigkeit des Ausdruckes übergehen, die Haare aus den gleichförmigen ringelmäßigen Locken zu gefälliger Weichheit, die steifgefalteten Kleider zum freyen Wurf der Falten gelangen, bis die ganze Gestalt mit allem, was an ihr haftet, jeder Hemmung entbunden, sich in voller und freyer Eigenthümlichkeit zu bewegen scheint.

Ungefähr dasselbe berichten uns, wie wir schon angeführt, nur in allgemeineren Ausdrücken, die Stellen der Alten, besonders der Rhetoren, bey denen der Kunstentwicklung hauptsächlich in Bezug auf die Beredsamkeit Erwähnung geschieht. Die Werke des Kritias und Hegesias nannte Lucian streng gezogen, sennigt, hart und genau nach bestimmten Linien gedehnt, Cicero die Bildsäulen des Kanachus zu hart, als daß sie die Wahrheit nachahmten, die des Kalamis zwar hart, aber doch schon weicher, als die des Kanachus, und auf ähnliche Weise Quintilian die des Kallon und Hegesias zu hart und den tuscanischen sehr nahe, schon weniger starr die des Kalamis, und noch weicher als die genannten die des Myron. Hiezu bemerkte Plinius, Myron habe nur die Leiber mit Sorgfalt ausgeführt, aber die Empfindungen der Seele im Gesichte nicht ausgedrückt, und auch das Haar nicht besser gebildet, als es das rohe Alterthum eingesetzt, Pythagoras aber zuerst die Symmetrie genauer beachtet, die Adern zuerst angedeutet und das Haar naturgemäßer ausgebildet.

Das alles reicht zwar für die Sache, von welcher es hier sich handelt, nicht aus; doch giebt es Stoff, um die Untersuchung einzuleiten, und zeigt, in welcher Folge man die Meister stellte, an deren Werken der Uebergang des alten in den neuen Styl sichtbar wurde, Kritias und Hegesias, Kanachus und Kallon, dann Kalamis, Myron und Pythagoras kommen hiebey neben- und nacheinander in Berechnung. Auch dieses ist klar, daß die Werke der ältesten jener Künstler ihren Beurtheilern nicht der Wahrheit oder Natur nachgeahmt, also

nach

nach alter Sazung gebildet erscheinen, und daß die Sazung des rohen Alterthums noch am Schlusse dieser Zeit von Manchen absichtlich und mit Bewußtseyn wenigstens im Einzelnen beybehalten wurde. Denn Niemand wird zum Beyspiel glauben, daß Myron die Körper naturgemäß und von so großer Vortrefflichkeit, wie wir sahen, bilden konnte, die Haare aber nicht anders zu bilden vermocht hätte, als nach der Einrichtung des rohen Alterthums.

Diese Hindeutungen auf Dinge und Ansichten, welche, in ihrer Ganzheit und in ihren Folgen aufgefaßt, von den gewöhnlichen Vorstellungen über griechische Kunstentwicklung verschieden sind, suchen wir zuvörderst zu erläutern und zu beleuchten.

Wenn vorher von dem freygewordenen Geiste der Forschung als dem letzten Grunde der Umwandlung alter Formen in jener Zeit gesprochen wurde, so sollte dadurch weder gesagt werden, daß er zu einer bestimmten Zeit in die Künstler übergegangen, noch, daß er, einmal erwacht, sogleich die alten Schranken umgeworfen und sich in voller Selbstständigkeit erwiesen habe; endlich auch nicht, daß er in allen Schulen und Meistern auf gleiche Art wirksam gewesen, und jeder Fortschritt zum Bessern sogleich für die gesammte Kunstausübung in Griechenland sey benutzt worden. Keine dieser Behauptungen wäre der Natur der Sache gemäß, jede einzelne im Widerspruch mit dem Geist der alten Schulen, mit den Geheimnissen, oder wie es Plinius nennt, den Finsternissen ihrer Werkstätte,¹⁷⁵⁾ und mit der Festigkeit der in ihnen überlieferten Regeln.

Von dem Triebe und der Geneigtheit zu verbessern ist das menschliche Gemüth in keiner Zeit und Lage ganz verlassen. Ihr voller Mangel wäre geistiger Tod. Selbst in der strengen Sazung der ägyptischen Kunst offenbart sich ein Fortgang vom Rohen zum Gebildeten, und wer die ungestaltetsten ihrer Idole mit dem feinausgeführten und geglätteten Bildwerke ihrer besten Reliefe, oder der kunstreichen Behandlung ihrer spätern Bildsäulen aus Porphyr und Granit zu vergleichen Gelegenheit hat, wird einen Uebergang vom Gestaltlosen zum Wohlgeordneten, vom Abstoßenden zum Gefälligen, vom Rauhen zum Feinen nicht verkennen; aber dem weiteren Fortgange war bey ihnen durch priesterliche Ordnung unübersteigliche Schranke gesetzt. Die Verhältnisse der Figur und ihrer Theile, die Art der Stellung und Bekleidung, die Form der Gesichtsbildung waren gegeben, und die Verbesserung auf feinere Behandlung des Einzelnen eingeschränkt. Die ägyptische Kunst zeigt demnach zwar ebenfalls den Trieb und die Geneigtheit zu verbessern, aber in enge Schranken eingeschlossen, inner welchen allein ihm Bewegung und Thätigkeit gestattet ist, und aus dem Siege der Sazung über die Freyheit fortschreitender Entwicklung ging ein durch jene Beschränkung festbestimmter

Char

Charakter der ägyptischen Kunst, die unerschütterliche Ruhe und Unveränderlichkeit hervor, in welcher sie nach Plato seit zehntausend Jahren befangen war. ¹⁷⁶⁾

In einer ähnlichen Befangenheit sehen wir die griechische Kunst zwischen Dädalus und den letzten Dädaliden während eines Zeitraumes von beynah tausend Jahren festgehalten. Allmähliche Ausbildung des Einzelnen, Verschwinden des Abschreckenden der ältesten Gebilde, Erweiterung der Mittel, der Stoffe, der Werkfertigkeit, und doch die Werke am Schlusse dieses Zeitraumes den ältesten gleichgeachtet, also in andern Lagen auch hier die Geneigtheit zu verbessern von der Entschiedenheit zu bewahren, in einen engen Kreis eingeschlossen und in seinen Gränzen gefangen gehalten. Als nun unter Umständen und aus Gründen von denen wir gesprochen, die Erhebung der Geister über das Herkömmliche auch auf dem Gebiet der Kunst sichtbar wurde, und die Kunstentwicklung eintrat, so ist hiernächst nicht ein Aufheben jener Hemmung, ein gänzlich Niederwerfen der alten Schranken anzunehmen, sondern eine Milderung jener, eine Erweiterung dieser, so daß die Geneigtheit zu verbessern über die Entschiedenheit zu bewahren nur nach und nach das Uebergewicht erhielt, und in diesem anfangs leisen, dann offenem Ringen der bessern Einsicht mit der Gewalt heiliger Satzung und den Erfolgen desselben ist offenbar die Eigenthümlichkeit der griechischen Kunstentwicklung ausgesprochen. Die Regeln und Gesetze über Symmetrie und Rhythmus der Gestalten, die innere Kunde des Verfahrens und der Werkfertigkeit blieb, wie sie in den Schulen herab von Meister auf Lehrling war überliefert worden, und in den alten Kanon, den erst Pythagoras änderte, ward von Schönheit, Naturgemäßheit und lebendigem Wesen übergetragen, was in ihm Raum fand, ohne sein Innerstes aufzuheben. Hievon geben ein merkwürdiges Zeugniß jene auf Megina gefundenen und durch ein günstiges Geschick unserm Vaterlande zugewiesenen Bildsäulen, an denen die Kunst in voller Entwicklung erscheint. „Die seltene Kühnheit der Stellung,“ sagt ein englischer Beschreiber, ¹⁷⁷⁾ „die Verschiedenheit der Haltung, so günstig der Entfaltung der menschlichen Gestalt, die Reinheit der Kunst in Zusammensetzung der Gruppen zeigen die reifen Studien einer langaufgerichteten Schule, in welcher nicht die ersten Versuche, sondern die erprobten und anerkannten Fertigkeiten vereinigt und in Ausübung gebracht sind,“ und der wohlunterrichtete deutsche Künstler, der von ihnen Nachricht giebt: ¹⁷⁸⁾ „In den Körpern ist eine wohlverstandene Nachahmung der schönen Natur, vereinigt mit der vollkommensten Kenntniß der Knochen und Muskeln, woraus von selbst erfolgen und sich ergeben mußte, daß also gestaltete Glieder lebendig und bis zur Täuschung natürlich erscheinen, so zwar, daß man sich bey einigen Theilen

Theilen, wegen ihrer bis zur Täuschung gehenden Natürlichkeit, davor entsetzt und sich scheuet sie anzurühren.“ Aber ungeachtet dieser Naturgemäßheit behauptet die überlieferte Regel und die Sägung der Schule, was in jener Nachricht das Conventiönelle heißt, doch noch selbst an so vollkommen ausgeführten Werken altes Recht und unbestrittenen Einfluß. Diese Natürlichkeit, heißt es, sey nicht frey vom Conventiönellen, man bemerke an einigen Theilen des Körpers gewisse Sonderbarkeiten und Abweichungen von der gewöhnlichen Form, und manchem werde nicht klar seyn, wie eine Figur voll Leben und Bewegung auch zugleich eine gewisse Steifheit an sich haben könne. Noch bestimmter äußert sich hierüber die englische Beschreibung: ²⁷⁹⁾ „Ein Kanon und ein System anatomischen Ausdrucks sind überall an diesen Marmorbildern bemerkbar, und es ist klar zu sehen, daß eine langausgeübte Regel bey einem jeden Theile derselben in Anwendung ist gebracht worden.“ — Sodann: „Die Stellungen sind alle augenblicklich, nirgend nach einer akademischen Figur, sondern mit vollendeter Kenntniß der Wissenschaft und aus inniger Vertrautheit mehr als durch eine wirkliche Copie und Nachahmung der Natur.“

Diese Nachrichten, mit denen wir uns zur Zeit und bey dem Mangel eigener Anschauung der Werke begnügen müssen, zeigen die äginetischen Meister durch lange Übung dahin gelangt, die menschliche Gestalt mit Vollkommenheit zu bilden, diese Bildung aber nicht, wie bey den spätern Künstlern, nach dem durch den Anblick erregten Eindruck, sondern nach fester Regel und angenommener Sägung in die einzelnen Theile hinein ausgeführt, und so tritt uns noch mitten im Laufe der Kunstentwicklung jener Kampf der Einsicht mit der Sägung, den wir als ihr Wesen bezeichnet haben, entgegen; doch so, daß das Streben nach dem Wahren und Naturgemäßen bereits entschiedenes Uebergewicht erlangt und die Starrheit der ältern Form beynah ganz erweicht hat. Weit entfernt, in einem solchen Kampfe Hinderniß und Hemmung der aufstrebenden Kunst anzunehmen, erkennen wir vielmehr eben in der ihr aufgelegten strengen Übung herkömmlicher Regeln das Mittel, sie zwar langsamer, aber desto unfehlbarer zu dem Bessern, und durch große Werkfertigkeit und Sicherheit der Behandlung zu höherer Vortrefflichkeit emporzuheben.

Ferner leiten uns jene Andeutungen der alten Schriftsteller über die Kunstentwicklung zu der Bemerkung, daß die neue Verbesserung des alten Gepräges, die größere Annäherung an Wahrheit und Schönheit, welche in irgend einer

Schule über die frühere Sazung hinaus versucht wurde, nicht sogleich überall nachgeahmt und Eigenthum der ganzen griechischen Kunst wurde. Schon lange hat man angemerkt, daß auch in den Zeiten der vollendeten Kunst noch vieles auf Münzen, Relieffen, so wie an Geräthen und Bildern der Tempel nach alter Weise gearbeitet wurde, ja die Münzen mancher Städte, wie von Ithasos, von Maxos auf Sicilien, zeigen auf der einen Seite ein Bild von höchster Kunstschönheit und auf der Rückseite die treue Nachbildung eines steifen Idols. Man sieht deutlich, wie dasjenige, was Plinius von Myron rücksichtlich der Haare anmerkt, sich überall an vielem Bildwerke wahrnehmen läßt, ein mit Bewußtseyn verbundenes Festhalten an gewissen alten Formen und Wiederholung altheiliger Gestalten noch damals, als die Kunst in den andern Werken schon über alle Sazung hinweg zur reinen Wahrheit und Schönheit gelangt war. Was sich aber noch in den spätern Zeiten unzweydeutig wahrnehmen läßt, dürfen wir in dem Laufe der Entwicklung selbst, als die Erscheinung neuer und naturgemäßer Gestalten zuerst die alte Kunstform und die Scheu vor der Ueberlieferung durchbrach, in noch größerem Maaße wirksam sehen, und unter diese Ansicht gebracht, kann es nichts auffallendes haben, wenn nicht nur in verschiedenen Schulen und Ländern, sondern in derselben Stadt bey'm Beginne der Kunstvollendung der eine Meister die neuen Formen ausprägt, während der andere den alten treu bleibt, ja das Volk, an altherkömmlichen Gestalten, wie an theurem Erbtheile der Vorfahren festhaltend, kann in solchem Falle in seinem Urtheile zwischen beyden Meistern schwanken und dem Alterthümlichen vor dem Neuen wenigstens eine Zeitlang den Vorzug geben, bis es der Wahrheit und Schönheit durch die ihnen inwohnende Kraft gelingt, auch bey der Menge das Vorurtheil zu besiegen. Auf diese Weise läßt sich vollkommen erklären, wie in Athen Kritias und Hegias mit alterthümlichsteifen Bildsäulen dem Phidias und seinen idealen Götterbildern nicht nur gleichzeitig seyn, sondern von Plinius sogar als Nebenbuhler desselben können genannt werden. Wie in diesen Meistern die alte und die neue bildende Kunst, so erschien zu derselben Zeit und in derselben Stadt die alte und neue Tragddie in Aeschylus und Sophokles wetteifernd nebeneinander, und wie Kritias, so hielt Aeschylus an der einfachern und strengern Form der Kunst in seinem Fache fest, „allein bemüht seine Gestalten mit Feyerlichkeit und Würde zu umkleiden, darin sey die alte Weise, die hochfeyerliche und heroische.“¹⁸⁰⁾

Endlich enthalten jene Nachrichten der Alten über die Kunstentwicklung noch eine Hindeutung auf die Behandlung der Köpfe, welche, näher erwogen, darauf leitet, eine wesentliche Eigenthümlichkeit jener Erscheinung wahrzunehmen.

Derjenige, welcher die Kunstentwicklung nicht in einem Kampfe des Herkömmlichen und Neuen, sondern in ungehemmtem Fortschritte nach dem Wahren und Schönen zu erblicken glaubt, wird erwarten müssen, daß alle Theile der Gestalt gleichmäßig von der neuen Einsicht durchdrungen und veredelt werden. Dagegen tritt nun jene Nachricht des Plinius von Myron, hauptsächlich in so fern sie die Köpfe betrifft, ein, und wenn, wie es heißt, dieser nur die Körper sorgfältig ausbildete, in dem Gesicht aber das Gemüth nicht ausdrückte, so lehrt ein solches Verfahren eines Meisters, der an Erfahrung, Übung und hohem Geist neben den ersten steht, eben so wie sein Beharren bey der alten Form der Haare, daß er mit Absicht jenen in den Schulen überlieferten Ausdruck der Gesichtsbildung, wenn auch gemildert, doch seinen Grundzügen nach beybehalten habe. Was hier von Myron angenommen wird, zeigt sich an den Bildsäulen von Megina in weit größerer Entschiedenheit, und nicht nur an den Häuptern und den Haaren, sondern auch an den Gewanden. Nach allen Nachrichten tritt in jenen Werken ein auffallender Widerspruch zwischen der Behandlung des Körpers und der des Kopfes, der Haare und der Kleider stark und bestimmt hervor. Während der Körper zwar noch nach fester Satzung, aber doch schon im Ganzen naturgemäß ausgeführt und von großer Vortrefflichkeit ist, haben die Häupter noch ohne Ausnahme den gleichförmigen Ausdruck der alten Starrheit und Seltsamkeit: „Von der Minerva an bis zum letzten der Krieger sehen sich alle ähnlich und scheinen insgesamt leibliche Brüder und Schwestern zu seyn, ohne den geringsten Ausdruck von Leidenschaft. Zwischen Siegern und Besiegten, zwischen Gottheit und Menschheit ist nicht der geringste Unterschied zu bemerken,“¹⁸¹) und alle Theile des Antlitzes sind nach derselben Vorschrift ausgeführt. Dazu nehme man die flechtenmäßige Behandlung der Haare, die Steifheit der knappanliegenden Gewande, den geraden oder starr- ausgebogenen Fall ihrer gesteiften Falten, und man hat das vollendete Bild jenes Kampfes, in welchem wir bey der Kunstentwicklung das Streben nach dem Bessern mit der Festigkeit alter Satzung begriffen sehn: die Formen des alten Gepräges, wie das rohe Alterthum sie eingesetzt hatte, sind an den Körpern durchbrochen oder gemildert, während sie am Haupte, im Haare und in der Bekleidung noch unerschüttert der Veredelung widerstehen. Auch ist nicht schwer den Grund dieser auffallenden Erscheinung offen darzulegen. Wenn vor der beginnenden

den Entwicklung die Kunst von der Religion und Ueberlieferung in fester Form und Schranke gehalten ward, so durfte, da die hemmende Macht nicht auf einmal ihre Stärke verliert, die erwachende Einsicht und Liebe des Bessern sich in dem alten Gepräge nur an den Theilen versuchen, welche durch ihre Veränderung und naturgemäße Ausbildung den Eindruck des Ganzen entweder gar nicht, oder doch nicht wesentlich veränderten oder aufhoben. Dieser aber beruht offenbar auf Haupt, Haar und Bekleidung, für ihn ist die Behandlung des Nackten von geringerer Bedeutung, er bleibt sich gleich, wenn auch in dieselbe mit Beybehaltung des alten Kanon und der durch ihn gebotenen Verhältnisse, das Wahre und Naturgemäße aufgenommen wird. Daher sind die Leiber, wenn auch nach festen Normen gebildet, von überraschender Wahrheit und Lebendigkeit; aber das Angesicht der Gottheit, die ehrwürdigen Züge, in denen sie von den Vorfahren war gesehen und angebetet worden, sind fortdauernd unverlezt und unverwandelt geblieben, mit ihnen das Uebrige, was die Gestalt umgab und ihren Eindruck zu bestimmen geeignet war. Stand aber die Bildung der Götter fest, so lieferte sie zugleich den Kanon für die andern Gestalten, weil dieselbe Ehrfurcht, welche die Züge der Gottheit und die Eigenthümlichkeit der ganzen Erscheinung bewachte, auch abhielt, mit ihr die andern Gestalten durch reinere Formen und größeren Ausdruck in Widerspruch zu bringen und die Einheit und Uebereinstimmung der Kunsterzeugnisse aufzuheben, bis zuletzt die Macht der wachsenden Einsicht, gestärkt und erweitert durch die oben dargelegten Ursachen und Verhältnisse, auch hier dem Bessern über das Herkömmliche entschiedenes Uebergewicht verschaffte. Wahrscheinlich geschahen hiezu in Attika die entscheidendsten Schritte, und der Umstand, daß man dort um dieselbe Zeit anfang, die Götter nicht nur durch alte Standbilder in den Tempeln, sondern auch durch Menschen auf dem Theater dargestellt und hier in freyer Bewegung und in einer den Erfordernissen der Schönheit gemäßen Bekleidung und Ausstattung auftreten zu sehen, trug als äußere Ursache wohl nicht am wenigsten bey, der Wahrheit über die Satzung den Sieg zu erleichtern. Am längsten erhielten sich, wie wir sahen, die Spuren von dieser in Behandlung des Haares und des Antlitzes, und mehrere auf unsere Zeiten gekommene Werke zeigen, daß, wie Myron, auch andere Künstler sie in jenen Theilen noch zu bewahren suchten, als alle übrigen bereits nach den Erfordernissen der Wahrheit und Schönheit gebildet wurden. ¹³²⁾

Was die Verhältnisse der alten Kunstschulen, wie wir sie in Attika, Aegina, Kreta, Argos, Sikyon, Rhodos, Samos, Chios nachgewiesen haben, anbelangt, so zeigt sich nirgend in der Einen etwas Ausschließendes in Bezug auf die Andere. Die älteste griechische Kunst ist eine und dieselbe, wenn auch manches Dertliche leichten Unterschied begründen mag, und steht in so fern in gleicher Linie mit der Architektur und der Musik. In beyden Künsten wird nur Eine Art, dort die dorische Ordnung, hier die dorische Harmonie, obwohl beyde den Doriern nicht allein angehören, für ächtgriechisch, die später hinzugekommene aber für fremd oder Abart gehalten. Auch sehen wir, daß die Künstler der verschiedenen Länder in den Schulen der andern, Argeier in Sikyon, Sikyonier in Athen, Aegineten von dädalischen Abkömmlingen, und Athener in Argos gebildet wurden, und alle Werke der ältesten griechischen Zeit, selbst die in Etrurien gefundenen tragen die Spuren eines allgemein verbreiteten, aller Orten übereinstimmenden Gepräges. Wenn demnach bald von attischer, bald von äginetischer Kunst bey Pausanias geredet wird, so kann hiebey nur an zufällige Eigenheit, an solche, die ein späterer Gebrauch mit diesem Namen verband, nicht an eine innere Verschiedenheit gedacht werden. Lucian, wenn er durch Beschreibung der Werke altattischer Meister die Werkstatt ihres Landes und ihrer Zeit bezeichnet, sagt ungefähr dasselbe, was anderwärts von Kallon aus Aegina und von Kanachus aus Sikyon berichtet wird. Doch scheint Pausanias einen Unterschied zwischen dem Altestattischen und dem Aeginetischen anzunehmen, wenn er vom Herakles zu Erythra sagt, er sey weder den Bildern, die äginäische genannt werden, noch den ältesten der attischen gleich. ¹⁸³) Die ältesten attischen können keine andern seyn, als in denen das alte Gepräge der Dädaliden in voller Eigenthümlichkeit besteht, und werden nicht deshalb namentlich hervorgehoben, weil sie von den ältesten in Sikyon, oder Argos und Aegina wesentlich verschieden waren, sondern weil sich der Ruhm der attischen Werkstatt überall hin verbreitet hatte, und man sich der Muster dieser Arbeit leicht erinnerte. Da nun die äginäischen in der genannten Stelle von ihnen zwar unterschieden, aber ihnen doch gegenüber und mit ihnen auf gleiche Linie gesetzt werden, so muß Pausanias sie in Hinsicht ihrer Alterthümlichkeit denselben ähnlich gefunden haben. Darauf deutet auch die bey Hesychius erhaltene Nachricht, nach welcher Bildsäulen mit geschlossenen Füßen, also wieder nur jene der ältesten Kunstart, äginetische Werke genannt werden, ¹⁸⁴) und will man bey dem Mangel weiterer Nachrichten aus diesen Umständen und zugleich nach der Eigenthümlichkeit der auf Aegina gefundenen Werke

Werke einen Unterschied zwischen beiden Benennungen aufstellen, so müssen wir unter attischen die der alten Kunstart ganz treugebliebenen, in allen ihren Theilen gleichförmig durchgeführten, unter äginetischen aber solche verstehen, die der alten Sazung zwar in Haupt, in Haaren und Gewanden, auch, im Falle sie außer belebter Handlung gebildet sind, in Schließung der Füße huldigen, in der Ausführung der übrigen Theile aber der Wahrheit und Schönheit näher gerückt sind, also Werke, in denen jener Widerspruch zwischen Haupt und Gliedern, die Eigenthümlichkeit der sich entwickelnden Kunst scharf und entschieden ausgedrückt ist. Wie sich aber in der größern Zahl und Verbreitung der ältesten attischen Bilder ein Grund angeben ließe, weshalb man im Allgemeinen Werke dieses Gepräges attische genannt hätte, so darf man annehmen, die Werke der sich entwickelnden Kunst heißen äginetische, weil während dieser Zeit nirgend so vieles und so vorzügliches gearbeitet ward, als in Aegina, wozu auch gewiß noch der Umstand wirkte, daß Aegina mitten im Laufe seiner Kunstentwicklung seiner Freyheit und seiner Bürger verlustig ging, und die ganze äginetische Kunst, noch ehe der Widerstreit der alten und neuen Form in ihr sich ausglich, abgeschlossen und vernichtet ward. ¹⁸⁵⁾

Noch bleibt uns übrig, mit Wenigem die Richtung zu bezeichnen, welche die griechische Kunst genommen, nachdem sie angefangen hatte, die Starrheit der alten Sazung zu besiegen. — Dem zur Bildung menschlicher Gestalten berufenen Künstler bot sich in den Gymnasien und auf den Schauplätzen der öffentlichen Festkämpfe die menschliche Gestalt in ihrer höchsten und vollsten Ausbildung, welcher sie allein in der Palästra durch die sorgfältige Pflege einer den ganzen Menschen umfassenden und den Leib wie den Geist gleichmäßig entfaltenden Erziehung theilhaftig werden konnte, zur Beobachtung und Nachbildung dar. ¹⁸⁶⁾ Hier wurde, wie im ganzen Volke, so in dem Künstler der Sinn für das Lebendige in seinen edelsten Formen, jene alles erfüllende Begeisterung für das Schöne geweckt, und nach Vernichtung der alten Schranken die Wahrheit und Schönheit der Gestalt, umgeben von Anmuth, Besonnenheit und Sitte, als Spiegel eines in sich wohlgeordneten, beruhigten und klaren Gemüthes zum Kampfziele für die Bestrebungen der Künstler aufgestellt. Das Erz, der Marmor sollte Leben haben, athmen, verlangte die allgemeine Stimme, und nichts die Harmonie der sinnlichen und sittlichen Schönheit aufheben und gefährden. Die Kunst, durch diese Forderung in ihrer Richtung erhalten, ward
eine

eine zweite Schöpfung menschlicher Gestalt, als des irdischen Abbildes der Schönheit und der Sittlichkeit. Zugleich erhob die Begeisterung für das Schöne über das Zufällige seiner Erscheinung in den einzelnen Formen, und ließ es vor dem Gemüth des Künstlers in verklärter Reinheit sich offenbaren. Es in dieser darzustellen wurde die höchste Aufgabe, nachdem auch die Götterbilder ihre alten Formen abgelegt hatten, und dem Künstler oblag, den Zeus, die Pallas und die andern Bewohner des Himmels in der Erhabenheit und unsterblichen Schönheit, in welcher sie auf dem Olymp erschienen, den Augen ihrer Verehrer zu zeigen.

Unverkennbar erleichterten diesen Aufschwung der Kunst zum Idealen die homerischen Gesänge und wirkten in dem Gemüth des Künstlers die Erschaffung der göttlichen Gestalten. In dem alten Heldengesang, dessen Kraft und Herrlichkeit das ganze Gemüth des Volkes erfüllte und erhob, sind die Bewohner des Olympus, jeder in großer Eigenthümlichkeit dargestellt. Wie dem gottbegeisterten Sänger, so erschien jezo dem von ihm erfüllten Künstler der Gott und der Held in ungetrübter Herrlichkeit, und Phidias, wie später Zeuxis, erklärten, daß sie, jener die Majestät des Zeus, dieser die Anmuth der Helena nach Homer und so gebildet, wie durch die Schilderung des Dichters in ihnen die Anschauung sey geweckt worden.

* * *

Hiermit schließen wir, was über die Epoche der Kunstentwicklung, über ihre Dauer und die Schulen, in denen sie erfolgte, dann über die äußern und innern Gründe derselben, endlich über ihren Gang, ihre Eigenthümlichkeit und über das Ziel, an welchem sie durch Nachahmung der Natur und an der Hand der begeisterten Sänger anlangte, zu sagen war, um uns von diesem Gemälde des Aufblühens im öffentlichen Leben, in Kunst und Wissenschaft, welches die beschriebene Zeit vor uns aufstellt, zu einem ähnlichen zu wenden, das unter der milden und weisen Regierung unsers allverehrten Königes und Vaters vor unsern Augen sich täglich mehr gestaltet und vollendet, nicht um es näher zu bezeichnen, — denn wie
bedürfte

bedürfte es dessen unter Wissenden? — sondern um der Vorsehung zu danken, daß sie Ihn mit allen Gütern, die sie auf Sein ehrwürdiges Haupt gesammelt, uns unverletzt erhalten hat. Möge sich dieser festliche Tag uns eine lange Folge von Jahren hindurch in ungestörter Freude erneuern, und uns noch oft Gelegenheit geben, auch an diesem, wissenschaftlicher Forschung durch Ihn geweihten Orte, der Segnungen zu gedenken, die ein solcher König, die *Maximilian Joseph* über Sein treues Volk ausbreitet.

A n m e r k u n g e n.

1) Vergl. die 7. 8. 9. Anmerk. zur ersten Abhandlung S. 2 ff. Dazu von dem Becher des Nestor mit vier Ohren und zweien goldenen Tauben an jedem derselben. II. 2, 631, und über ein Werk über dieses Gedicht von Asklepiades aus Myrlea E. Werfer in den Actis Phill. Monac. T. II. Fasc. IV. p. 543 seqq.

2) Vergl. außer dem Text der Abhandlung bes. den Schluß der 39. Anmerk. S. 25. n. 4.

3) Vergl. die 38. Anmerk. n. IV. zur ersten Abb. S. 24 ff.

4) Pausanias 1, 28. zu Anf. Vergl. Böttiger, Andeutungen zu 24 Vorlesungen über die Archäologie S. 84. Zwar ist die Zeit, wo das Werk vollendet und aufgestellt wurde, nicht bekannt; doch kann im Allgemeinen, und wo aus andern Umständen nicht das Gegentheil erhellt, angenommen werden, daß um dieselbe Zeit, wo Siege gewonnen wurden, man auch der Götter und der Weihgeschenke gedacht und den Künstlern Auftrag zur Ausführung derselben gegeben habe. In diesem Falle aber ist kein Grund vorhanden, wie Böttiger in dem vortrefflichen Abschnitt jenes Werkes über die Ideale des Phidias zu thun scheint, anzunehmen, daß die marathonische Beute bis in die spätere Zeit des Phidias ihre Bestimmung erwartet habe.

5) Paus. 1, 33. §. 2. 6) Paus. 7, 27. §. 1.

7) Wir befinden uns hier zum ersten Mal im Widerspruch mit Plinius, welcher die Zeit des Phidias zwölf Olympiaden später setzt: *utraque (pictura et statuaria) cum Phidias coepit LXXXIII Olympiade* Plin. Hist. Nat. 36. c. 5. l. 4. §. 3. und *Floruit autem (Phidias) Olympiade LXXXIV.* ders. H. N. 34. c. 8. l. 19. zu Anf. Damals ward am Parthenon gearbeitet, bey dessen Bildsäule sich Phidias als Greis und Kahlkopf am Schilde angebracht hatte. Vergl. Plutarch in Vit. Periclis c. 31. ἐν τῇ ἀσπίδι ... αὐτοῦ τινα μορφήν ἐντυπώσαι, πρεσβύτου φαλακροῦ, πέτρον ἐπηρμένον κ. τ. λ. Man sieht also, daß Plinius nur die äußerste Zeit vom Künstlerleben des Phidias bezeichnet, zu dem jene Nachricht von der marathonischen Pallas den Anfang giebt. Das Unbequeme solcher Bezeichnung vermehrt in diesem Falle der Umstand, daß alte Meister der frühern Zeit, wie Hegias und Kritias, deren Alter höchstens mit der Jugend des Phidias zusammentraf, nun, nachdem einmal dieser in die 84. Ol. herabgestellt ist, ihm dahin folgen und zu einer Zeit leben müssen, wo sie längst gestorben waren. Doch von diesen beyden nachher. Hier aber ist der Ort, uns im Allgemeinen über die Bestimmung der Zeit, in welcher die Künstler der verschiedenen Epochen und Schulen gelebt haben, zu erklären, da wir hierauf in der Folge nicht selten zurückkommen müssen, und dieser Punct unstreitig der schwierigste der ganzen Kunstgeschichte ist.

Die Nachrichten, welche sich an die Werke der alten Meister knüpfen, an die Siege zu Feld und bey dem Festkampf, zu deren Verherrlichung sie arbeiteten, stehen nicht

festen in geradem Widersprache mit dem, was Plinius über ihre Zeit enthält. Heyne hat in seinen Abhandlungen „Ueber die Künstlerepochen bey Plinius“ in der Samml. antiquar. Auff. 1. St. S. 165 ff. und *Artium Tempora* in Opuscul. academ. T. V. S. 338 ff. gesucht, die Verwirrung zu lösen, und nach vielen nützlichen Arbeiten der Nachfolger Heyne's in diesem Fache bemühte sich noch in den letzten Jahren der gelehrte und geistvolle Uebersetzer von „Luigi Lanzi über die Sculptur der Alten“ (Prof. Ab. G. Lange in Schulpforte) in den Zugaben zu jener Abhandlung die Widersprüche hierin, und die Grundsätze, nach denen sie zu heben, darzulegen.

Die Basis bildet allerdings, was sich aus Geschichte der Staaten und der Festspiele in Bezug auf die Kunstwerke erhalten hat, und die Wirksamkeit der Künstler an die merkwürdigen Thaten und Männer ihres Zeitalters anknüpft. In so fern muß Pausanias, welcher überall hierauf zurückweist, als Hauptquelle betrachtet werden, ungeachtet seine Nachrichten, wie die Kunstwerke selbst, nur zerstreut sind, nicht Plinius, der meist Zahlen und Namen ohne Gewähr zusammenstellt. Dazu kommt, daß Pausanias die Sage von den Künstlern mit den Werken, welche man für die ihrigen ausgab, vergleichen und nach seiner ausgezeichneten Kunstkenntniß würdigen konnte, während Plinius seinen uns unbekannten Vorgängern ohne Wahl nachgeht. Zwar wurden die Kunstwerke nicht gerade im Jahre des Sieges, den sie verherrlichten, aufgestellt; aber besprochen und bedungen wurde doch in der Regel gleich nach erlangtem Siegesruhm das Denkmal, und so kann das Siegesjahr auch als das der Geburt des zu seinem Ruhme bestimmten Bildes gesetzt werden, wenn dieses gleich oft Jahre später erst vollendet und aufgestellt wurde. In der Zeit aber, worin ein Künstler mit öffentlichen Arbeiten beehrt wurde, blüht er, und die Frage, ob jene auch seine besten und vollendetsten waren, kann füglich auf sich beruhen.

An jene Nachrichten schließen sich die von der Folge der Künstler auf einander, die oft in langen Reihen fortlaufenden Kunstgenealogien der einzelnen Schulen. Bey der Sorgfalt, mit welcher die Nachrichten hierüber in den Kunstschulen, wie später in den philosophischen die von Folge der Philosophen, fortgepflanzt wurden, bildet diese Genealogie oft einen sehr willkommenen Leitfaden, die Zeit eines Künstlers wenigstens annähernd zu bestimmen. Die Verwerfung, welche neulich Karl Müller in seinem vortrefflichen Werke *Aeginetorum liber* über diese Stammlisten ausgesprochen hat (S. 105. id genus computationis acutior historiae artis crisis aliquando stirpitis exturbabit), ist von keinem haltbaren Grunde unterstützt. Schwankend bleibt freylich die nähere Bestimmung, wie weit der Lehrling vom Meister der Zeit nach entfernt stehe, da derselbe Meister wohl dreißig bis vierzig Jahre lang Schüler aus seiner Werkstätte entlassen kann. Doch ist hier, wie bey dem Menschenalter, leicht eine Mittelzahl zu bestimmen, und wie man für jenes 8 Olympiaden oder 32 Jahre (wie es scheint nach der Hesiodischen Vorschrift über die Zeit des Heirathens *Μήτητριγκόντων ἐτίων μάλα πόλλ' ἀπολείπων Μητ' ἐπιθεῖς μάλα πολλά Εργ. κ. Η. 663*) annimmt,

so wird man für ein Kunstalter, um mich des Ausdrucks zu bedienen, wenn nicht von Vater und Sohn die Rede ist, etwa 5 Olympiaden annehmen können, da hier die frühere Jugend nicht in Anschlag kommt und mit 3 bis 4 Olympiaden in Abzug muß gebracht werden.

Gegen diese durch den überlieferten Ursprung der Kunstwerke und die Kunstgenealogien festgesetzten Zeitbestimmungen streiten nun in vielen Fällen die Angaben des Plinius. Hier sind selten historische Thatfachen, sondern meist Reihen von Künstlern, die in einer bestimmten Olympiade sollen gelebt haben. In manchen Fällen läßt sich das Unwahre oder Flüchtige darin mit Händen greifen, wie wenn Ageladas nach Phidias, und mit diesem in Eine Reihe Skopas gestellt, oder Praxiteles einmal in die 104te Olympiade gesetzt und dann wieder als Verfertiger von Bildsäulen genannt wird, die Perres in der 75ten Ol., 116 Jahre früher, aus Athen entführt hat, oder wenn er den Pyrrhus, des Achilles Sohn, mit dem Epirotensönige dieses Namens verwechselt, und dadurch den Hegias von der Seite des Phidias, als dessen Nebenbuhler er ihn nennt, ebenfalls zum Praxiteles herabbringt. Gleichwohl sind seine Nachrichten nicht unbedingt zu verwerfen. Offenbar hat er die Zeitbestimmungen nicht selbst herausgebracht, sondern aus anderen genommen, wahrscheinlich aus Chronisten. Vergl. Heyne in den antiquar. Aufsätzen. S. 177 ff. und seine Listen erscheinen deshalb als Ergebnisse von Forschungen, die mit vielen für uns verlorenen Mitteln angestellt wurden. Es fragt sich also, wie sie mit jenen Nachrichten aus der ersten Hand zu vereinigen sind? Was als Flüchtigkeit des Plinius, als Widerspruch mit sich selbst, wo er aus verschiedenen Quellen Verschiedenes aufnahm, zu bezeichnen kommt, ist bald herausgefunden; Zahl und Name sind zuweilen offenbar verdorben und verstellt. So steht H. N. 34 c. 8. l. 19 zu Anf. Skopas am unrichtigen Orte unter Ol. 87, der H. N. 36 c. 5. l. 4. §. 7 mit Recht erst nach Praxiteles auftritt, während dort, wie überhaupt im ganzen Plinius der große Name des Aegineten Onatas nicht gefunden wird. Dadurch wird wahrscheinlich, daß er dort entweder ΣΚΟΠΑΣ statt ΟΝΑΤΑΣ aus seinem Original auszog, oder in diesem schon der Name verdorben war. Ähnliches läßt sich von Hegias und Hegesias annehmen. Endlich wird man oft darauf geleitet, eine Verbindung von spätern und frühern Künstlern unter demselben Namen anzunehmen, und diese wieder in mehrere Personen, welche zu verschiedenen Zeiten auf verschiedene Art ihre Kunst ausübten, zu zerpalten. Nichts ist gewöhnlicher, als die Wiederkehr desselben Künstlernamens, nicht nur die symbolischen, wie Dädalos, Eukhir, Smilis, verdoppeln und verdreifachen sich, sondern auch die zufälligen, wie Kallon, Polykletus, Pythagoras, gehören mehreren an, und oft ist es nur eine flüchtige Notiz, aus der wir dieses wissen. Wo demnach die Nachrichten über Zeit und Kunst sich widerstreiten, ist es öfter das Gerathenste, mehrere Künstler unter demselben Namen verborgen anzunehmen. Dieses Mittel, das wir zum Schutze des Plinius bey Kanachus und Ageladas angewendet haben, ist um so gefahrloser, da zu jener Zeit die Kunst in vielen Geschlechtern erblich fortging, und es griechische Sitte war,

dem Enkel den Namen des Großvaters zu geben. Wie leicht dann bei Künstlern, deren Andenken sich allein an ihren Werken festhielt, Verwechslung und Verbindung verschiedener Namen eintreten konnte, leuchtet von selbst ein.

- 8) Vergl. S. 9. der Abh. und die 16. und 28. Anmerk.
- 9) Hyginus Fab. 39. Daedalus, Euphomi (l. Eupalami) filius, qui fabricam a Minerva dicitur accepisse. Die Kunst des Erzes kam von Hephästos; daher beyde als Vorsteher aller Kunstarbeit schon bey Solon: Ἄλλος Ἀθηναίης τε καὶ Ἡφαίστου πολυτέχνην ἔργα δαίς, χεῖροιν ἐυλλέγεσθαι βίον. Fragm. V. 49 ed. Brunck, wo übrigens die Kunst noch allein auf Erwerb beschränkt und als Handwerk geachtet wird.
- 10) Vergl. Böckh über die älteste Stammeintheilung in Attika vor dem Index lectio- num für das Sommersemester 1812 der Berlin. Universität, und dort auch S. 3 die merkwürdige Aeußerung dieses durch Tiefe und Besonnenheit der Forschung ausgezeichneten Gelehrten: Hoc certe infitiri neminem oportuit, priscae Graeciae eadem fere quae Orientis instituta reperiri tam in rebus profanis quam in divinis.
- 11) Vergl. Anmerk. 38. III. S. 24 zur ersten Abh. Die Stellen, welche über sein Alter entscheiden, sind Paus. 1, 26. §. 5. Τοῦτου καθήμενον εἶναι Ἀθηναῖς ἀγαλμα, ἐπιγραμμα τυχὸν ὡς Καλλίας μὲν ἀναδείη, ποιήσῃεν δὲ Ἐνδοῖος und der Schol. zu Aristoph. Vögeln B. 284 ὁ πρῶτος γοῦν Καλλίας, Φαινίππου πατὴρ εἶναι, ὁ νενικηκὼς ἱππὶ τὴν τετάρτην καὶ πεντηκοστὴν Ὀλυμπιάδα, indem man den Endös nicht tiefer herab auf den zweyten Kallias und den peloponessischen Krieg bringen kann, und am süglichsten den ältesten, den Gründer der Größe seines Hauses, zum Geber jenes kostbaren Weih- geschenkes macht, auch ohne besondern Grund nicht zur Annahme berechtigt ist, daß es früher gemacht und später geweiht worden sey. Endös wird dadurch zum Zeitgenossen jenes Kallias und durch die 52ste Olympiade, welche für diesen als ein fester Punct hervortritt, auch des Dipönos und Scyllis. Ueber das Haus des Kallias vergl. Perizonius zu Ael. Varr. hist. 14, 16 und Böckh über die Staatshaushaltung der Athenienser 2. B. S. 15 ff. Wenn die Aphrodite, welche Kallias auf die Burg ge- weiht hatte, ein Werk des Kalamis war, wie Paus. 1, 23. §. 2. meldet, so gehörte sie dem zweyten Kallias, dem Enkel des ersten.
- 12) Σωκράτης Σωφρονίσκου μὲν ἦν υἱὸς Λισσοῦργου Diogen. Laert. 1. II. Vit. Socrat. zu Anf. Sowohl dadurch, als daß nach derselben Stelle bereits Timon den Sokrates einen Λισσοῦρος nannte, ist dieser Umstand und zugleich die Meinung derer, die ihm Bild- säulen besetzten, hinlänglich befestiget. Sokrates ward Ol. 77. 4. zwey und zwanzig Jahre nach der marathonischen Schlacht geboren. Sophroniskus rückt also bis Ol. 69. 4 unter die Meister der altattischen Schule hinauf.
- 13) Pausan. 1, 22 §. 8 u. 9, 35 am E. Vergl. Plinius H. N. 36 c. 4 l. 4 §. 10, daselbst Harduin. und Junius in Catal. Artif. l. v. Socrates S. 200.
- 14) Pausan. 1, 3 §. 4. Doch ist aus den Worten des Pausanias Βουλαίου δὲ ἐν αὐτῇ καὶ Λόανον Διὸς καὶ Ἀπόλλων, τέχνη Παισίου nicht ganz klar, ob ihm nur der Apollo, oder

oder auch der Zeus zugesprochen wird. Den eben dort genannten Eysen, von welchem in jener Curia ein Bild des attischen Demos stand, führt Plinius H. N. 34 c. 8 f. 19 f. 34 in einer langen Liste von Künstlern auf, die Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opferer gemacht haben. Diese Mannigfaltigkeit untergeordneter Kunstgegenstände deutet auf spätere Zeit. In derselben Reihe steht auch Euchir, bey Pausanias 8, 14 f. 7 ἀνὴρ Ἀθηναῖος Εὐχίρ ὁ Εὐβουλίδου als Urheber eines Hermes aus Marmor zu Pheneia, und wird also trotz seines symbolischen Namens von der alten Werkstatt auszuschließen seyn; ob auch sein Vater Eubulides, welcher nach Paus. 1, 2 f. 4 im Gymnasium des Hermes die Bildsäulen der Athene Páonia, des Zeus, der Mnemosine, ja der Musen und des Apollo, Werke seiner eigenen Kunst, geweiht hatte, bleibt dahingestellt. Doch sind Weihgeschenke von nicht weniger als dreizehn Bildsäulen, und von einem einzelnen Bürger kaum Sache der ältern Kunstzeit, die in ihren Mitteln mehr beschränkt und in ihren Gaben sparsamer war. Gleicher Zweifel waltet über Simon, (wie Spilburg zu Klemens Alex. S. 816 statt Sifon schreibt) den Sohn des Eupalamus, dessen Klemens Alex. Protrept. S. 31 A Spilb. mit diesen Worten Erwähnung thut: ἅλλ' ὅπως μή τις ὑπολάβῃ καὶ ταῦτά με ἀγνοίᾳ παρηκέναι, παραθήσομαι, τοῦ Μορύχου Διονύσου (lies Διός) τὸ ἀγαλμα Ἀθήνησι, γεγονέναι μὲν ἐκ τοῦ φελλάρα (l. φελλείρα. Vergl. Steph. Byzant. f. v. φελλεύς p. 737 Berkel) καλουμένου λίθου (von Marmor aus dem Phellous in Attika) ἔργον δὲ εἶναι Σίμωνος τοῦ Εὐπαλάμου ὡς φησι Πολίμων ἐν τινὶ ἐπιστολῇ. Die Umstände, mit denen die Nachricht gegeben wird, als Beweis besonderer Kenntniß und mit Bezug auf einen eigenen Gewährsmann für dieselbe, dann der Platz, welchen diese Bildsäule zwischen varanten Palladien und dem Dionus und Scyllis einnimmt, machen allerdings wahrscheinlich, daß hier von einem alten Werk und von Simon, als einem der frühesten Meister, geredet wird.

15) Paus. 1, 9 f. 5. Hippias wird aus Athen vertrieben. Ol. 67, 2. Das Jahr, in welchem die Bildsäulen aufgestellt wurden, bezeichnet Plinius H. N. 34 c. 4 f. 9 Hoc actum est eodem anno, quo et reges Roma pulsi. Rom wurde von den Königen befreit Ol. 67, 4, zwei Jahre nach der Befreyung von Athen, und dieses Jahr paßt also vollkommen zur Aufstellung von Bildsäulen, die gleich nach dem Sturz der Pisistratide bestellt seyn konnten. Uebrigens vergleiche man über die den beyden Tyrannenmördern zu verschiedenen Zeiten errichteten Bildsäulen die reichhaltige Schrift von Köhler: „Die Ehre der Bildsäulen.“ München 1818. S. 4 u. ff.

16) Um die sehr verworrenen Nachrichten über diese Künstler zu ordnen, beginnen wir von der Stelle des Plinius H. N. 34 c. 8 f. 5 f. 19 aemuli eius (Phidiae) fuere Alcámenes, Critias, Nestocles, Hegias, wo wir gleich von vorn hier ein bemerken, daß nicht im Allgemeinen von den Nebenbuhlern des Phidias die Rede seyn kann, weil dann am wenigsten Polyklet fehlen dürfte, auch nicht von Zeitgenossen im Allgemeinen, weshalb man, wohin auch die Namen Alkemenes, Kritias, führen, hier eine Reihe attischer Künstler, die zur Zeit des Phidias lebten, anzunehmen

ver-

veranlaßt wird. Der Begriff von *Aemulus* ist im Griechischen für die Prosa (die Dichter haben *συγρίδος*) nicht vorhanden, auch das deutsche *Nebenbuhler* entspricht nicht ganz. Man hat im Allgemeinen Kunstgenossen zu denken, im griechischen Original, dem Plinius folgte, stand wahrscheinlich nur *οἱ δὲ κατ' αὐτὸν ἦσαν*, oder der Art etwas. — Der sonst unerhörte und aller griechischen Analogie ermangelnde Name *Nestocles* ist durch Junius im *Catal. Artif. v. Critias* alter S. 57, dem *U. Lange* a. a. D. S. 80, und *K. Müller* a. a. D. S. 102 *Ann. p)* beitreten, glücklich entfernt. Junius liest *Critias Nesiotas*, unter welchem Bepnamen ihn auch *Lucian* anführt, einmal *Rhetor. praecept. c. 9 Opp. T. III. p. 9 ed. Reitz.* *εἰτὰ σκελεύσει ζηλοῦν ἐκείνους τοὺς ἀρχαίους ἀνδρας, ἑωλα παραδείγματα, οὐ ράδια μιμῆσθαι, οἷα τὰ τῆς παλαιᾶς ἐργασίας ἐστίν, Ἡγησίου καὶ τῶν ἀμφὶ Κριτίαν καὶ Νησιώτην* (wo schon *Solanus* *Κριτίαν* aus Handschriften aufgenommen und *καὶ* getilgt hat. Es ist *Κριτίαν* τὸν *νησ.* zu lesen) *ἀπεισφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς.* Vergl. *dens. Philops. c. 18. Opp. T. III. p. 46* *ἐν οἷς καὶ τὰ Κριτίου τοῦ Νησιώτου πλάσματα ἐσηκεν οἱ τυραννοκτόνοι* doch läßt sich noch fragen, ob nicht der flüchtige Sammler der *Historia naturalis* aus dem Griechischen *Κριτίας ὁ Νησιώτης*, was er vor sich hatte, *Critias Nestocles* selbst herausgelesen hat. Nun aber nennt *Pausanias* an zwey Stellen, wo er des *Kritias* gedenkt, *P. 1, 9. §. 5 u. 1, 23. §. 1* ihn ohne diesen Bepnamen, und an einer andern *P. 6, 3. §. 2*, wo er von seinen Schülern berichtet, den *Attiker*. Ist hier ein anderer, als der *Eiländer* gemeint? So glaubt mit Mehrern *Karl Müller* S. 102, der es kaum zweifelhaft findet, daß der *Eiländer* ein *Aeginete* gewesen. Der Grund vom *Styl* seiner Werke ist bey der großen Dunkelheit, die über dem Unterschiede des *Attischen* und des *Aeginetischen* in der alten Kunst liegt, nicht statthast, und es ließe sich gar nicht einsehen, warum dann *Kritias*, wie alle seine Kunstgenossen von *Aegina*, nicht ein *Aeginete*, sondern mit diesem allgemeinen Namen genannt würde. Dazu deutet bey *Pausanias* nichts auf einen doppelten *Kritias*, denn daß er ihn in der andern Stelle einen *Attiker* nennt, geschieht nicht, weil er noch einen zweyten dieses Namens, den *Eiländer* im Sinne hätte, sondern in Bezug auf seine dort angegebenen Schüler aus *Sikyon* und *Korintha*. Da nun *Pausanias* nur Einen *Kritias* kennt, dieser aber als Urheber der Bildsäulen der *Tyrannenmörder* *P. 1, 9. §. 5.* derselbe seyn muß, den *Lucian Philops. a. a. D.* als *νησιώτης* und Urheber derselben Bilder bezeichnet, so kann nur noch die Frage seyn, wie derselbe zugleich *Eiländer* bey *Lucian* und *Attiker* bey *Paus.* heißen könne? Schon die Allgemeinheit der Benennung *νησιώτης* führt darauf hin, daß er von keiner besonders gerechneten und genannten Insel stammte, sondern höchst wahrscheinlich aus einem der kleinen Eilande, die um *Attika* lagen und zu *Attika* gezählt wurden, darunter die Insel des *Patroklos*, die der *Helenä* (nach *Strabo* 9 S. 612 *A* unbewohnt) und andere: *Νῆσοι δὲ Ἀθηναίοις οὐ πόσις τῆς χώρας εἰσὶν μία μὲν Πατρόκλου καλουμένη ἄλλη δὲ ὑπὲρ Σουνίου καὶ ... ὄνομά ἐστιν Ἑλίνη* (l. *Ελίνης*)

τῇ νῆσῳ Paus. I, 35. §. 1. Vergl. Strabo 9. C. 610. B. ff. Aus einer derselben gebürtig konnte er zugleich Eiländer und Attiker seyn. Daß die Bildsäulen des Harmodius und Aristogeiton aus Erz waren, lehrt der Ausspruch des Antiphon, der nur auf die zu seiner Zeit in Athen vorhandenen des Kritias gehen kann, bey Plutarch in vita X. Rhetorum Opp. T. I. p. 833 B. ed. Paris. ἀριστον εἶναι (τὸν χαλκόν) ἐξ οὗ Ἀρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων πεποιήνται. Außer diesen Werken legt ihm Paus. I, 23. §. 11. noch die Bildsäule eines Waffenträgers bey: Ἀνδριάντων δὲ ὅσοι μετὰ τὸν ἵππον ἐσῆκασιν, ἐπὶ χαρίνου (Amasans liest Ἐπιχάρμου) μὲν ὀπλιτοδρομεῖν ἀσκήσαντος τὴν εἰκόνα ἐποίησε Κριτίας. Hegesias, welchen wir in der einen Stelle des Lucian als Meister derselben Kunst neben Kritias auftreten sehen, wird auch von Quintilian unter den alten Meistern mit ähnlicher Bezeichnung seines Styls genannt: Instit. orat. 12 c. 10. Duriora, et tuscanicis proxima Calo n atque Egesias, jam minus rigida Calamis, molliora adhuc supradictis Myron fecit. Statt des Hegesias bey Lucian, erscheint, wie wir sahen, bey Plinius Hegias an des Kritias Seite. Auch Pausanias nennt 8, 42. §. 2. einen Hegias unter den ältern Künstlern neben Ageladas und bezeichnet ihn als Athener, wodurch er mit Kritias in noch entschiedenern Zusammenhang gebracht wird. Erwägt man die Gleichheit der Umstände, unter denen bey Lucian Hegesias, bey Plinius Hegias als Zeit- und Kunstgenossen mit Kritias verbunden wird, dann die Gleichheit der Namen, denn Ἥγησιος ist abgekürzt Ἥγιος, wie die dorische Form Ἀγησίας, Ἀγίας, oder Ἡσιόδος aus Ἥγησιόδος, so ist kein Zweifel, daß beyde Namensformen denselben Künstler bezeichnen; doch wird man nicht ohne weiters die kürzere verwerfen, sondern sich an der Bemerkung, daß man hier Einen Künstler hat, müssen genügen lassen, da wahrscheinlich ist, daß schon die Alten öfter sich der geläufigen Abkürzung statt der ursprünglichen und beschwerlichen langen Form bedient haben. Noch macht eine Stelle des Plinius Anstand, in welcher Hegias und Hegesias nach Namen und Werken unterschieden werden. H. N. 34. c. 8. l. 19 §. 16 a. C. Hegiae Minerva Pyrrhusque rex laudatur: et Celetizontes pueri, et Castor et Pollux ante aedem Jovis tonantis Hegesiae. — Wäre hier alles in Richtigkeit, so entschlüpfte Hegias der Genossenschaft des Kritias, und würde ein Zeitgenosß des Königs Pyrrhus, denn daß Pyrrhus mit dem Beyfaze Rex kein anderer sey, als der durch seine Abentheuer berühmte König von Epirus, ist offenbar. Weil aber nicht anzunehmen, daß nach seinem Tode von ihm noch Bildsäulen seyen errichtet worden, so hätte in so weit A. Lange a. a. O. S. 83. ganz Recht, ihn zum Zeitgenossen dieses Königs zu machen. Was aber wird dann aus dem Zeitgenossen des Ageladas bey Pausanias und dem Nebenbuhler des Phidias bey Plinius? Offenbar hat Heyne Artium tempora S. 369 richtig gesehen, wenn er sagt: „intelligendus Achilles filius; forte ille Minervam propitiam habens, ut Achilles“, und man hat eine Gruppe zu denken, die den Neoptolemus mit seiner Schutzgöttin vorstellte. Ob aber deshalb Rex nach Pyrrhus zu tilgen sey, wie Heyne will, ist noch die Frage. Höchst wahrscheinlich hat der oft über alle Beschreibung nachlässige

Plinius

Plinius, als er in seinem griechischen Gewährsmann die Pallas und den Pyrrhus des Hegias erwähnt fand, dabey an jenen, den Römern wohl bekannten König gedacht und Rex von dem Seinigen hinzugethan. Was aber den Hegias neben dem Hegias in dieser Stelle des Plinius anbelangt, so ließe sich zwar annehmen, daß Plinius zwey Notizen, in deren einer er als Hegias in der andern als Hegias vorkam, mit einander verbunden in sein Werk aufgenommen habe; doch liest die Pollinger Handschrift des Plinius auf unserer Bibliothek, ein schöner Codex in groß-Folio auf Pergament aus dem 15ten Jahrhunderte Agesiae statt Hegesiae. Hierdurch werden wir von der unbequemen Gegenwart des Namens in jener Stelle befreyt, und gewinnen statt seiner den Namen des großen Künstlers, der den borghesischen Fecther gemacht hat, (denn Agesias ist Agasias) in den Plinius, zugleich auch als Urheber, von Werken, die Plinius besonderer Erwähnung würdig fand, von wettreitenden Knaben (celetizontes pueri) und Kastor und Pollux vor dem Tempel des Jupiter tonans zu Rom. Bekanntlich lautet die Inschrift am Stamme, vor dem der sogenannte borghesische Fecther gestützt ist: ΑΙΑΣΙΑΣ ΔΡΑΣΙΘΕΟΥ ΕΦΕΣΙΟΥ ΕΠΟΙΕΙ. Die Bildsäule ist wahrscheinlich Achilles im Kampfe gegen die Pante-filea, und von einer Gruppe des an Amazonenbildern aus bekannter Ursache reichen Dianentempels zu Ephesus übrig geblieben.

Endlich ist das Zeitalter beyder Künstler durch zusammentreffende Nachrichten sicher genug bestimmt. Die neuen Bildsäulen der Tyrannenmörder, die Kritias machte, wurden nach Marmor. Oxon. Epoch. LV Ol. 75. 4. aufgestellt. Hegias aber wird von Pausanias neben Ageladas gesetzt, dessen Werke mit Ol. 66 beginnen. Wir werden schwerlich irren, wenn wir die Wirksamkeit dieser beyden alten Meister der attischen Schule zwischen beyde Zeitbestimmungen, etwa von Ol. 66 bis Ol. 76 einschließen, und die Nachricht von ihrer Gleichzeitigkeit mit Phidias auf angegebene Weise dahin deuten, daß ihre spätern Jahre mit den frühern des Phidias zusammengetroffen sind.

17) Paus. 6, 3. §. 2. Vergl. Heyne A. T. S. 369.

18) Paus. 1, 26. §. 7.

19) Vergl. Paus. 1, 18. §. 5 §. 7. — 1, 24. §. 9. — 1, 2. §. 4 und über einen alten attischen Meister in der Form- und Töpferkunst Plin. H. N. 35. c. 12. f. 45 Fecit et Chalcosthenes cruda opera Athenis, qui locus ab officina ejus Ceramicos appellatur. Kritias veredelte dieselbe. Vergl. Bald. zu Herod. S. 416.

20) Paus. 5, 25. a. E. τὸν δὲ Ονατὲν τοῦτον, οὗτινος τῆς τέχνης ἐστὶ τὰ ἀγαλματα, ὄντα Αἰγινήτην, οὐδενὸς ὑπερον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαίδαλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ ἀττικοῦ. Diese Vergleichung kann sich nur auf die ältere attische Schule, mit Ausschluß des Phidias und seiner Schüler beziehen, da nur von Dädaliden geredet wird, und die Worte τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ ἀττικοῦ nach Sinn und Fügung nur als nähere Bestimmung von τῶν ἀπὸ Δαίδαλου können betrachtet werden. Diese aber ist hier um so weniger unnütz, da sich auch kretische Künstler, und dazu berühmte, von Dädalus ableiten, jetzt aber gerade

gerade die der attischen Werkstatt mit den Megineten in Vergleichung können gestellt werden.

- 21) Der Vater heißt *Ctesiphon* bey *Vitruvius* de Architect. VIII. in Prooem. *Primumque aedes Ephesi Dianae Ionico genere ab Ctesiphonte Cnosio et filio ejus Metagene est instituta, quam postea Demetrius ipsius Dianae servus et Paeonius Ephesius dicuntur perfecisse.* Wenn *Vitruvius* ebendas. vorher von einem Buche bey: der Meister über jenen Tempelbau spricht, so war ihnen dieses bestimmt untergeschoben, da prosaische Schriften in dem Zeitalter derselben unerhört sind. Den Namen berichtigen *Plinius* H. N. 36. c. 14. l. 21 zu Anf. und *Strabo* Geogr. 14. S. 949. A, wo zugleich weitere Nachrichten über den Bau stehen. Daß *Theodor* von *Samos*, des *Rhökus* Sohn den Most gelegt hat, lehrt *Diog. Laert.* 2 c. 9, *Vit. Aristippi* §. 19. *Θεόδωροι δὲ γεγόνασιν εἰκοσι· πρῶτος Σάμιος, υἱὸς Ποίκου· οὗτός ἐστιν ὁ συμβουλευσας ἀνδράκας ὑποτεθῆναι τοῖς δαμελίοις τοῦ ἐν Εφέσῳ νεώ.* Durch die Verbindung aber mit diesem *Theodorus* rückt *Ctersiphon* weit über die Vertreibung der *Bacchiaden* aus *Korinth* (Ol. 29. 1) gegen den Anfang der *Olympiaden* hinaus. *Plinius* H. N. 34. c. 12. l. 43.

- 22) *Paus.* 8, 53. §. 3. Auffallend ist die Menge symbolischer, auf künstlerische Fertigkeit bezüglicher, Namen in den *Dädalischen* Kunstländern, an der Spitze der *Schmuckbilder* (*Δαίδαλος*) selbst, der Sohn des *Wohl: Faust* (*Εὐπάλαμος*), wie auch in *Kreta* seine Vorgänger, die *Dactylen*, *εὐπάλαμοι* sind, vergl. *K. Müller* a. a. O. S. 104, dann in *Attika* ein *Wohl: Hand* (*Εὐχερ*) und wieder ein Sohn des *Wohl: Faust*, *Simon*, in *Kreta* aber der *Klug: Hand* (*Χερσίφρων*) und der *Weis: Hand* (*Χερίσσοφος*). Man ist geneigt, hier nicht nur bey *Dädalus*, sondern auch bey andern die Personen selbst nur symbolisch zu nehmen. Bey *Dädalus* selbst ist deshalb kein Zweifel; doch sind die anderen Namen offenbar nur ein Zeichen, daß man auf Geschlechter mit forterbender Kunst gestoßen ist, in denen es natürlich, daß der zum Bildhauer oder Bildformer von der Geburt an bestimmte Knabe mit einem Namen guter Vorbedeutung genannt wurde.

- 23) *Paus.* 5, 25. §. 6. Der zweyte messenische Krieg endet mit der Eroberung von *Cira* Ol. 28. 1. Vergl. *Paus.* 4, 23. §. 2. Dieser läßt hierauf die *Messenier* nach *Megium* segeln, von hieraus mit Hülfe des *Anaxilas* *Zantle* einnehmen, und den Namen der Stadt in *Messene* umwandeln. Dagegen aber streiten andere Nachrichten bey *Thucydides* 6, 5, der den *Anaxilas*, nicht lange nach der Unterjochung von *Ionien* durch die *Perfer*, den *Samiern* *Zantle* entreißen und von seinem Stammland *Messene* nennen läßt. So auch andere. Vergl. über diesen großen Streitpunct der Chronologen *Bentley Respons. ad C. Boyl.* p. 82 seqq. *Lennep.* u. *Lacher* zum *Herodot* T. V. S. 257 ff. Uebrigens hat sich der Kampf des *Herales* mit der *Amazone*, wahrscheinlich nach dem Vorbild des *Aristoteles* gezeichnet, auf einer Vase bey *Tischbein* I, 12 (vergl. *Millin Galerie mythologique* T. II, n. 445) erhalten.

- 24) Vergl. Paus. 6, 3. §. 2 mit 10, 15. §. 4.
- 25) ὅτ' ἐκρίνοντο θεοὶ θνητοὶ τ' ἀνδρῶν Μηκῶνῃ. Hes. Theog. 636 und das. Wolf.
- 26) Aeschyl. in Prometheus 445 ff. Von den Tethyiden, welche hier saßen, werden wir später sprechen.
- 27) Fulgent. Mythol. 2, 9. in Mythogor. lat. T. 2. p. 78 seqq. Muncker. Fulgentius führt dort als Meinung des Nisagoras an, primum illum formasse idolum. Auch ihm ist Minerva dabei behülflich. Es ist hierin gleichsam eine Verkörperung der bey Aeschylus rein gehaltenen Allegorie, nach welcher Prometheus den in Stumpfheit hinbrütenden Menschen durch das göttliche Feuer zur geistigen Thätigkeit erweckt. An diese Schöpfung des Mannes schließt sich in gleich alter ähnlicher Sage die Schöpfung des Weibes wieder in Bezug auf Prometheus. Bey Hesiodus bildet Hephaistos, auf Befehl des Zeus, in Folge des Streites mit Prometheus, Erde mit Wasser mischend, ein Frauenbild, um den Prometheus und die von ihm geweckten Menschen zu plagen. Ἡραίων δ' ἐκέλευσε . . . Γαῖαν ὕδρι φύρειν E. 60 Ἀὐτίκα δ' ἐκ γαῖης πλάσσει κλυτὸς Ἀμφιγυῆος Παρθένη αἰδοίη ἑκελον das. 70 Γαῖης γὰρ σύμπλασσε περικλυτὸς Ἀμφιγυῆος Παρθένη αἰδοίη ἑκελον Κρονίδει διαβουλάς Θ. 572. Das wird dann von den Göttern belebt, reich ausgestattet und dem Epimetheus zugesandt, der es unbedacht aufnimmt, δόλον αἰπὺν ἀμήχανον. Ἐκ τῆς γὰρ γένος ἔστι γυναικῶν θηλυτεράων. Τῆς γὰρ ὁλώϊον ἔστι γένος. Theog. 589 ff. In beyde Meldungen vom Ursprunge des Menschen, des Mannes wie der Frau, hat also die Sage die Anwendung der Bildformerey gemischt und mit Prometheus in Verbindung gesetzt.
- 28) Laudat (Varro) et Pasitelem, qui plasticen matrem statuariae sculpturaeque et caelaturae esse dixit Plin. H. N. 35. c. 12. f. 55.
- 29) Dipoenus et Scyllis . . . Sicyonem se contulere, quae diu fuit officinarum omnium metallorum patria. Plin. H. N. 36. c. 3. f. 4.
- 30) Plin. H. N. 36. c. 14. f. 4.
- 31) Der Name des Kanachus gehört zu denen, welche die Lehre von der Zeitfolge der Künstler am meisten verwirrt haben. Die Nachricht, daß eines seiner Bilder von Herakles entführt worden sey, Paus. 2, 10. §. 4, rückt ihn über Ol. 75 hinaus, höher hinauf noch eine Berechnung, die sich auf seinen Bruder Aristokles bezieht. Der Schüler von diesem war Synnoon aus Megina, welcher wieder seinen Sohn Polichus unterrichtete. Paus. 6, 9. §. 1. Rechnen wir von Aristokles auf Synnoon und von diesem auf Polichus nach oben angegebenen Bestimmungen zwey Kunstalter von zehn Olympiaden, so fällt Polichus 10 Olympiaden später als sein Kunstlehrer Aristokles und dessen Bruder Kanachus. Polichus aber machte die Bildsäule des Megineten Theognetus, welcher zu Olympia unter den Knaben gesiegt hatte, wann, ist unbekannt; doch Aristomenes, der Nefte dieses Theognetus (vergl. K. Müller a. a. O. S. 104) siegt ebenfalls unter den Knaben, und zwar in den pythischen Spielen, und auf ihn hat Pindar den 8ten pythischen Gesang gedichtet. Dieser Sieg fällt nach dem Schol. das. zu B. 48 ff. auf Ol. 83, was offenbar falsch ist. Denn Ol. 83 war Megina

von Athen bereits unterjocht, jenes Gedicht aber zeigt Megina noch in Freyheit. Denn es enthält Gebete, daß das Eiland bey Ruhe und Freyheit möge bewahrt bleiben, nicht ohne Anzeigen des durch attischen Uebermuth bereits drohenden Verderbens. Das Gedicht und mit ihm der Sieg des Aristomenes müssen also vor dem Hereinbruch desselben und vor Ol. 81, 1. zurückgestellt werden, und zwar unmittelbar in die Nähe dieser Zeit. Aber der Sieg des Oheims? Von Aristommes dem Knaben bis auf Theognetus den Knaben kann füglich ein Menschenalter von 8 Olympiaden angenommen werden. So kämen wir mit ihm und Polichus auf Ol. 72, und von da mit Kanachus und Aristokles auf Ol. 62 zurück, 52 Jahre vor der marathonischen Schlacht.

Von demselben Aristokles war Pantias der Schüler im siebenten Grade der Kunstfolge. Paus. 6, 3. §. 4. Dieser hatte die Bildsäule eines Aristens von Argos, der im gebogenen Lauf siegte, gemacht. Daneben stand das Bild seines Vaters Chimon, eines der berühmtesten Werke des Naukydes. Paus. 6, 9. §. 1. Ein anderes von gleicher Vortrefflichkeit war nach Rom in den Friedenstempel gebracht worden. Naukydes aber wird von Plinius H. N. 34. c. 8. §. 19. zu Anf. unter die Künstler der Ol. 95 gestellt. Dahin also gehört auch Chimon, an dessen Bildsäulen sich die Größe seiner Kunst besonders erwiesen hatte, und wir werden deshalb den Aristens, des Chimon Sohn, und mit ihm Pantias als den Urheber der Bildsäule von diesem ein Menschenalter später in Ol. 103 sehen können. Rechnet man nun von Pantias auf Aristokles und Kanachus in jedem der 7 Grade 5 Olympiaden, so kommen wir um 37 Olympiaden hinter Ol. 103 in Ol. 68, also in dasselbe Zeitalter, in welches die Berechnung von Polichus aus führte. Von dieser Seite verschwindet das Auffallende, was K. Müller a. a. S. 105 in jener Kunstfolge gefunden hatte. In dasselbe Zeitalter führt eine dritte Berechnung, welche vom Megineten Kallon ausgeht. Pausanias stellt Kallon und Kanachus als gleichzeitig zusammen. Die Artemis Laphria, von Augustus aus Kalydon nach Patra geschenkt, ein Werk aus Gold und Elfenbein, war von dem Kanpactiern Menachmus und Soidas gemacht. Von diesen sagt er in Bezug auf die Paträer: Τεκμαίρονται σφᾶς Κανᾶχου τοῦ Σικυονίου καὶ τοῦ Αἰγινήτου Κάλλωνος οὐ πολλῷ γενέσθαι τινί (l. τὴν) ἡλικίαν ὑστέρου. P. 7, 18. §. 6. Kallon aber war Schüler des Tektäus und Angelio, diese des Dipdus und Eyllis. Paus. 2, 32. §. 4. Da nun diese zwey in Ol. 50 fallen, so wird Kallon, im zweyten Kunstgeschlecht nach ihnen, auf Ol. 60 zu rücken seyn. Noch entschiedener führt endlich die Zusammenstellung des Kanachus mit Agelades von Argos in jene Zeit. Dieser war Zeitgenosß des Kanachus und Aristokles, denn sie hatten jeder eine Muse gemacht, die als ihre Werke in einem Epigramme der Anthologie Analect. T. II. p. 15. n. 35 gepriesen werden. Daß aber diese drey Musen aus Einer Idee und gleichzeitig entstanden waren, lehrt ihre Bedeutung, indem sie bestimmt waren, die drey verschiedenen Klanggeschlechter, das Dactylon, das Chroma und die Harmonia, als die drey Geschlechter der griechischen

Kunst symbolisch darzustellen. Das älteste Werk des Ageladas aber, so weit unsere Nachrichten gehen, ist der Wagen des Kleosthenes mit dem Wagenlenker, aufgestellt wegen eines Ol. 66 im Wagenrennen zu Olympia gewonnenen Sieges; und der große Umfang dieses Weihgeschenk, so wie die Wichtigkeit, die es als erstes in seiner Art hatte, zeigen, daß es nicht eben eines seiner frühesten war. Diese Berechnungen führen also, wie man sieht, auf Ol. 60, Ol. 62, Ol. 66, Ol. 68, als auf das Zeitalter des Kanachos, zurück, und gewähren durch ihr Zusammentreffen in einem Zeitraum von acht Olympiaden, über den sogar noch hinweg sich die Thätigkeit eines Künstlers erstrecken kann, eine Gewißheit, wie in solchen Dingen nur irgend sich erwarten läßt; und kaum bedarf es, um die Gleichzeitigkeit des Kallon und Kanachos, und zugleich ihr frühes Alter weiter zu begründen, noch der Bemerkung, daß sie in den alten Kunsturtheilen beyde auf gleiche Weise als die Vertreter des harten Styles, Kallon von Quintilian (XII. c. 10) und Kanachos von Cicero (de clar. orat. c. 18.) genannt werden.

Dagegen aber erheben sich andere Nachrichten, welche diese ganze Berechnung zu verwirren und unsere Künstler in die Zeit nach Phidias herabzuweisen drohen. Zuerst kommt eine Stelle bey Pausanias, welche zwar nur den Argineten Kallon betrifft, aber doch, indem sie ihn an das Ende des peloponnesischen Krieges herabzurücken scheint, zugleich auch den Kanachos an seiner Seite mit ihm herabreißen würde. Die Stelle ist leicht verdorben, und folgt hier erst in in der ihr gebührenden Anordnung. Es ist von den Schaustücken zu Amyklä die Rede. P. 3, 18. §. 5.

Τὰ δὲ ἐν Ἀμυκλαῖς Δίας ἄξια, ἀνὴρ πένταδλός ἐστιν ἐπὶ τῆλης ὄνομα Αἰνητός. Τούτῳ νικήσαντι Ὀλυμπιάσι καὶ ἔτι στεφανουμένῳ γενέσθαι τοῦ βίου τὴν τελευτήν, λέγουσι. τούτου τε οὖν ἐστὶν εἰκὼν καὶ τρίποδες χαλκοῖ. (τοὺς δὲ ἀρχαιοτέρους δέκα τοῦ πρὸς Μισηνίου πολέμου φασὶν εἶναι). ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ τρίποδι Ἀφροδίτης ἄγαλμα ἰσῆκει, Ἀρτεμὶς δ' ὑπὸ τῷ δευτέρῳ. Γίτια δ' αὐτὸ τέχνη (στ. τέχνη) καὶ τὰ ἐπειργασμένα· ὁ τρίτος δὲ ἐστὶν Αἰγινήτου Κάλλωνος ὑπὸ τούτῳ δὲ ἄγαλμα Κόρης τῆς Δήμητρος ἰσῆκειν. Ἀρίσανδρος δὲ Πάριος καὶ Πολύκλειτος Ἀργεῖος, ὁ μὲν γυναῖκα ἐπεποίησεν (στ. ἐπάησεν) ἔχουσαν λύραν, Σπάρτην δὲ Πόλυν, Πολύκλειτος δὲ Ἀφροδίτην τὴν παρὰ (στ. Ἀφροδίτην παρὰ) Ἀμυκλαίῳ καλουμένην. Οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες μεγίστην τε ὑπὲρ τοὺς ἄλλους εἰσὶ καὶ ἀπὸ τῆς νίκης τῆς ἐν Αἰγὸς ποτάμοις ἀνετίθησαν.

Da in dieser Stelle von Dreysfüßen des messenischen und des peloponnesischen Krieges ohne bestimmte Unterscheidung der Zeiten und Personen die Rede ist, so ist es dem Gitiadas und Kallon begegnet, daß sie von Einigen an den ersten oder zweiten messenischen Krieg hinaufgewiesen, neulich aber von dem Verfasser des Aeginatica in Gesellschaft des Aristander und Polyklet an das Ende des peloponnesischen sind herabgesetzt worden.

Es kommt hier zunächst darauf an, über die Dreysfüße im Allgemeinen das Nähere zu bestimmen. Bekannt ist, daß die Dreysfüße, eiserne Becken in einem eiserne Gestell von drey Füßen aufgehängt, schon bey Homer in häufigem Gebrauch erscheinen, zum

zum Theil von bedeutendem Umfang *τρίποδα δύο καὶ εἰκοσίαιτρον* Il. ψ, 264, schöner Arbeit (*τρίποδος . . . ποιητοῖο* Il. ψ, 718 *τρ. μερικαλλείας* Od. v. 217) mit erhobenem Schmuck (*τρ. ὠτῶντα* Il. ψ, 264, 513) zu mancherley häuslichem Gebrauche, besonders zum Wärmen des Bades (*τρ. λουτροχόον* Il. σ, 346. Od. δ, 455) bestimmt, und öfter als Geschenke geboten, oder zum Kampfspreis ausgestellt. Als Geräthe, welche dem Apollon geheiligt waren, wurden sie, und besonders in früherer Zeit, ehe man Bildsäulen weihte, zum Geschenke in seinen Tempeln aufgestellt, wo sie allmählich zu ganzen Sammlungen anwuchsen. Eine solche Sammlung stand im Ismenion, im Tempel des ismenischen Apollo, zu Theben, den deshalb Pindarus Pyth. II. zu Anf. ein Schatzhaus goldener Dreysüße nennt, weil sie nicht selten mit goldenem Schmuck, oder ganz, auch zum Theil vergoldet waren: *διὰ τὸ αὐτόδι πολλοὺς ἀνακεῖσθαι τρίποδας* Schol. zu B. 5 u. das. Heyne und Valz. zu Ammonius v. *θηβαῖοι*. Die ältesten reichten nach der Sage und ihren Inschriften bis an Amphitruo und die Zeiten der thebäischen Kriege hinauf. Eine ähnliche Sammlung solcher dem Gott geweihten Dreysüße zeigt hier Pausanias im Tempel des Amykläischen Apollo, die ältesten zehn, angeblich aus der Beute des messenischen Krieges, unstreitig des ersten, also Ol. 14 aufgestellt, die jüngsten, welche Pausanias erwähnt, zugleich die größten von allen am Schlusse des peloponnesischen aus der Beute von Megospotami Ol. 93, 4. Die alte Form dieser Dreysüße, das im Gestell hängende Becken, blieb auch in der Folge bey Weihgeschenken die gewöhnliche; doch wurden sie bey fortschreitender Kunst und Wohlhabenheit der Staaten nach größern Maaßen ausgeführt und innerhalb des Gestelles auf seine untere Platte Bildsäulen gestellt, deren Haupt gegen das oben hineinhängende Becken emporragte. Das ist der Sinn des *ὑπὸ* in *ὑπὸ μὲν τῷ πρώτῳ τρίποδι Ἀφροδίτης ἀγάλμα κ. τ. λ.* und des *ἐπὶ* in *ἐπιρυσσμένα*, das noch hinzu gearbeitetete (über das Wort vergl. Heyne antiq. Auff. I. St. S. 13. Anmerk. o). Das außer dem Dreysuß noch hinzu Gekommene war eben die im Innern des Gestelles unter dem Becken aufgerichtete Bildsäule, unbestimmbar, ob frey oder an einer Stütze des Beckens im höchsten Relief gearbeitet. Deshalb ist auch statt *ἐποίησεν* gleich nachher *ἐπεποίησεν* zu lesen, da die Folge der Rede zeigt, daß auch bey den Bildsäulen von Aristander und Polyklet die Rede von Dreysüßen ist, unter denen dieselben standen. Uebrigens haben die in alten Bildwerken erhaltenen Dreysüße zwar meist das Becken, oder die halbe Kugel, doch zuweilen auch die ganze, einer bey Pyrauesi Vasi et Cantelabri T. II. Pl. 83 selbst den Thierkreis um das Becken, und bekommen dadurch noch vollständiger die symbolische Bedeutung der in dem Weltall aufgehängten Himmelskugel (der ganzen oder halben) und der Gottheit selbst, unter welcher Bedeutung sie dem Apollo geweiht waren. Vergl. Creuzer Dionysus S. 226 ff. Zugleich ist klar, warum man in Laconien, das am festesten an alten Symbolen und Formen hielt, auch später nicht davon abging, dem Apollo Dreysüße zu weihen, und warum man die Bildsäulen, welche noch hinzu kamen, wenigstens in die engste Verbindung mit ihnen brachte, indem man sie als einen Schmuck im

im alttheiligen Symbol aufrichtete. Kunstwerke dieser Art haben sich, so viel mir bekannt, nicht erhalten, wiewohl Dreyfüße, welche von Sphinxen oder Satyrn getragen werden, öfter vorkommen; doch lehnt sich Apollo, wie häufig an seinen Dreyfuß, so auf einigen geschnittenen Steinen auf eine Bildsäule, die als ursprünglich in solcher Verbindung mit dem Dreyfuß gedacht werden kann. Z. B. bey Eckhel pierres gravées pl. 17 und öfter im Museum Florent. Nach diesen Erörterungen wird es keine Schwierigkeit haben, die Stelle richtig zu fassen. Von den Dreyfüßen, welche Amyklä enthielt, werden drey Klassen unterschieden, einmal die ältern vom ersten messenischen Kriege. Diese hatte Paus. nicht im Sinne, als er καὶ τρίποδες χαλκοὶ schrieb; denn er fügt ihre Erwähnung mit τοὺς δὲ ἀρχαιότερους „aber die älteren“ ein, und kommt erst hierauf zu den anfangs genannten ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ τρίποδι. Jene Erwähnung erscheint also ὡς ἐν παρενέσει, und wir haben sie deshalb mit K. Müller a. a. O. S. 101. eingeschlossen. Dann kommen die Dreyfüße des Kallon und Gitiadas mit den Bildsäulen, drey an der Zahl, von ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ bis Κόρης τῆς Δήμητρος ἔστηκεν. Hinauf zum dritten die des Aristander und Polyklet; doch wird hier das Wort selbst nicht von neuem gebraucht, sondern es werden nur die dazu gearbeiteten Bildsäulen, aber durch diese Angabe auch die Dreyfüße selbst deutlich genug bezeichnet. Auf diese nun geht in Οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες κ. τ. λ. — die Nachricht, daß sie die größten und von der Schlacht bey Megospotami sind. So treten also Zeiten und Künstler aus einander, und es kann nur noch die Frage seyn, in welche weitere Verbindung wir die drey des Gitiadas und Kallon bringen müssen. Pausanias sagt zwar nicht ausdrücklich, daß sie zu gleicher Zeit gemacht wären; aber dieses folgt aus τούτου τε οὖν εἰκὼν καὶ τρίποδες χαλκοὶ, wo man vermöge der Redefügung nicht anders kann, als εἰκὼν und τρίποδες mit τούτου verbinden. Sie waren also ein Weihgeschenk des Menetus, und es bleibt unbestimmt, ob er sie wegen eines früheren Sieges aufgestellt hatte, oder ob sie mit seiner Bildsäule nach seinem Tode, vielleicht in Folge eines Gelübdes von ihm daselbst standen. Hierdurch gewinnen wir zugleich für die Zeit des Gitiadas eine bestimmte Angabe, indem er neben dem Kallon arbeitet, auf welche wir später zurückkommen werden. Zwar scheint es, daß diese Ansicht der Stelle durch eine andere Aeußerung des Paus. 4. S. 14. 2 ganz umgeworfen werde, wo es von den Lacedämoniern, nachdem sie den ersten messenischen Krieg beendigt hatten, heißt Ἀνέδειξαν δὲ καὶ ἀπὸ τῶν λαφύρων τῷ Ἀμυκλαίῳ τρίποδας χαλκοῦς. Ἀφροδίτης ἄγαλμα εἰν ἔστηκός ὑπὸ τῷ τριποδίτῳ πρώτῳ, Ἀρτέμιδος δὲ ὑπὸ τῷ δευτέρῳ, Κόρης δὲ ἡ Δήμητρος ὑπὸ τῷ τρίτῳ. Ταῦτα μὲν δὴ ἀνέδειξαν ἐνταῦθα τῆς δὲ γῆς κ. τ. λ. Doch, wollte man auch das Mißverständnis, daß aus Κόρης δὲ ἡ Δήμητρος hervorblickt durch die Aenderung Κόρης δὲ τῆς Δήμητρος heben, so zeigt doch die ganze Aufzählung der Bildsäulen den flüchtigen Erklärer des Pausanias, indem hier die Bildsäulen des Kallon und Gitiadas unter die Dreyfüße aus der messenischen Beute gestellt werden, von welchen sie in jener andern Stelle deutlich genug geschieden sind. Es kann demnach keinem Anstand unter-

unterliegen, hier mit K. Müller S. 101. Anmerk. n) die Worte *Approbatus* ff. für ein „*emblemata e loco nostro male intellecto ad verbum descriptum*“ zu erklären, zwar nicht bis *ἐνταῦθα*, denn Formeln wie hier *ταῦτα μὲν δὴ ἀνέδειξαν ἐνταῦθα*, Wiederholungen des Vorigen mit anderer Wendung sind dem Pausanias von Herodot, seinem Vorbilde, her eigen; aber sicher bis *ὑπὸ τῷ τρίτῳ*. Zweitens nennt Pausanias 6, 13. §. 4 den Kanachus einen Schüler des Argiver Polykletus, und verwickelt uns in die Schwierigkeiten, welche sich an diesen künstlerischen Namen knüpfen. Er unterscheidet zwei Künstler dieses Namens, beide aus Argos, den ältern, welcher die Bildsäule der Hera gemacht, den jüngern, einen Schüler des Naukydes. Beides erhellt aus P. 6, 6. §. 1 *Πολύκλειτος δὲ Ἀργεῖος, οὐχ ὁ τῆς Ἡρας τὸ ἀγάλμα ποιήσας, μαθητὴς δὲ Ναυκύδου*. Das Herabild wurde nach dem Brand des Heräums Ol. 89. 1. gemacht; um jene Zeit also lebte der ältere Polyklet aus Argos. Naukydes wird von Plinius H. N. 34, c. 8. l. 19 zu Anf. in Ol. 95 gestellt, sein Schüler Polyklet käme also auf Ol. 100, und Kanachus, wenn er von diesem wäre gelehrt worden, auf Ol. 105. Nun steht aber in der erwähnten Stelle des Plinius neben Naukydes auch Kanachus: *Nonagesima quinta Olympiade floruerunt Naucydes, Dinomenes, Canachus, Patrocles*. Hieraus folgt, daß Kanachus nicht als der Schüler des jüngern Polyklet, wie Heyne A. T. S. 377 thut, sondern des ältern angenommen werden muß, was auch Pausanias dadurch andeutet, daß er den Polyklet als Lehrer des Kanachus nicht näher bezeichnet, also offenbar den berühmten meint. Der ältere Polyklet arbeitet aber noch an den Weihgeschenken aus der Beute von Megospotami Ol. 93. 4, und, war Kanachus sein Schüler, so paßt es vollkommen, daß er nach Paus. 10, 9. §. 4 an den Weihgeschenken aus derselben Beute, die nach Delphi kamen, gearbeitet hat. Diese drei zusammentreffenden Angaben über das späte Alter des Kanachus bey Plinius und Pausanias sind in ihrer Uebereinstimmung so unumstößlich, wie die über sein früheres; doch wer, dadurch bewogen, die früheren aufgiebt, wie Heyne A. T. S. 377, bringt mit dem Kanachus sein ganzes Gefolge, Aristokles mit seinen Schülern, Kallon den Agineten u. in Verwirrung und nach dem peloponnesischen Kriege herab, denen dann die andern, wie Gitiadas, Ageladas, am Ende noch Kritias und Hegias, so weit als möglich nachziehen. Um diese wahrhafte Ebbe und Fluth der Künstlernamen von der Archäologie abzuhalten, bleibt nichts übrig, als den Kanachus der Ol. 65 von dem Kanachus der Ol. 95, als zwei verschiedene Künstler, zu unterscheiden, was offenbar auch Pausanias wollte, indem er diesen als den Schüler des Polyklet bezeichnete. P. 6, 13, §. 4. *Βύκελος δὲ, ὁ Σικυωνίων πρῶτος πύξ ἐκράτησεν ἐν παισίν, εἰν ἔργον Σικυωνίου Κανάχου παρὰ τῷ (l. τοῦ παρὰ) Ἀργεῖῳ Πολύκλειτῳ διδασκόμενος*. So unterscheidet er auch in der oben angeführten Stelle den jüngern und weniger berühmten Polyklet vom ältern durch die Angabe seines Lehrers, nur mit dem Unterschied, daß der ältere dort noch besonders mit seinem hochgefeierten Herabilde namentliche Erwähnung findet. Wir haben bey dieser Ausgleichung den Polyklet des Plinius, den Sikyonier aus der Schule des Ageladas, weg-

weggelassen, der mit dem ältern Argiver häufig vermischt wird; aber mit ihm wegen der argivischen Hera und andern künstlerischen Eigenthums in einem schwer zu lösenden Streit liegt, wovon später. Uebrigens vergl. man über die Stelle von Amyklä und den doppelten Kanachus das mit vieler Einsicht und Genauigkeit geschriebene Werk „über die Studien der griechischen Künstler“ von Dr. Ludw. Schorn 1818, S. 195, Anmerk. 10) und S. 198, Anmerk. 17), dessen Untersuchungen in der Hauptsache zu denselben Ergebnissen führen.

- 32) Paus. 9, 10. §. 2. Vergl. 2, 10. §. 4.
- 33) Plin. H. N. 34. c. 8. s. 19. §. 4.
- 34) Paus. 1, 16. §. 3.
- 35) Paus. 2, 10. §. 4.
- 36) Paus. 6, 9. §. 1.
- 37) Vergl. Anmerk. 31.
- 38) Paus. 6, 12. §. 1. — 8, 42. §. 4. Das Weihgeschenk, ist das nach Hiero's Tode Ol. 78, 2 erst beendet und von seinem Sohne Deinomenes zu Olympia aufgestellt worden.
- 39) „Motya capta Olymp. 75, i puta post pugnam ad Himeram facta“ Heyne A. T. S. 375. — Pausanias 5, 25. §. 2 sagt: *Καλάμιδος δὲ εἶναι σφᾶς ἔργα ἐγὼ τε εἰκαζον καὶ ὁ ἐς αὐτοὺς κατὰ τὰ αὐτὰ εἶχε λόγος.*
- 40) Paus. 1, 23. §. 2 Kallias der Zweyte, *Λακκόπλουτος* von seinem Reichthume genannt, welcher in diese Zeit fällt, kämpfte bey Marathon Ol. 72. 2. Vergl. Schol. zu Aristoph. Wolken W. 64 und übernimmt nach Ol. 83. 2 eine Gesandtschaft nach Persien. Vergl. Perizon zu Aelian V. H. 14, 16.
- 41) Paus. 9, 16. §. 2. Die Bildsäule mußte vor Ol. 83, 4, wo Pindarus starb, vollendet seyn.
- 42) Paus. 1, 3. §. 3. Plinius erwähnt einen Apollo des Kalamis in den servilianischen Gärten zu Rom: *in hortis Servilianis reperio laudatos Calamidis Apollinem illius caelatoris* H. N. 36, c. 4. s. 3. §. 10 a. E. Harduin zu dieser Stelle, Junius in Catal. Artif. v. Calamis S. 42. und andere nach ihnen nehmen an, daß es derselbe sey, den Plinius auf der Burg von Athen sah. Aber wie käme eine Bildsäule zur Zeit des Plinius nach Rom, und zu der des Pausanias nach Athen zurück? Umgekehrt wäre der Fall ein gewöhnlicher. Offenbar dachte man nicht an die Zeitfolge beyder Schriftsteller: *Apollinem hunc postea Romam in Servilianos hortos translatum testatur Plinius*, sagt Junius, nachdem er des *Αλεξικακος* aus Pausanias gedacht hat. Vergl. zu Winkelmann Th. 6. Anmerk. 1239.
- 43) Plin. H. N. 34. c. 7. s. 18. Daß er von Kalamis war, lehrt Strabo 7. S. 491. B. Amalav.
- 44) Paus. 2, 10. §. 3. Er war unbärtig, und trug in der einen Hand einen Stab, in der andern die Frucht der zahmen Fichte.

- 45) Paus. 9, 10. §. 4. 'Εν δὲ τοῦ Διούσου τῷ ναῶι θείας μὲν καὶ τὸ ἄγαλμα ἄξιον λίσου μὲν ὄν Παρίου καὶ ἔργον Καλάμιδος.
- 46) Ipse Calamis et alias quadrigas bigasque fecit, equis semper sine aemulo expressis. Plin. H. N. 34. c. 8. s. 19. §. 11. Zu diesem Lobe stimmt Ovidius Vendicat ut Calamis laudem quos fecit equorum. Epp. ex Pont. 1, v. 33, und Propertius Exactis Calamis se mihi jactat equis. Elegg. 3, 7. v. 33.
- 47) Plinius stellt sein Verdienst als Silberarbeiter (caelator) sehr hoch. Denn er führt ihn nicht nur in der Reihe der ersten Meister nach Alragas, Boethus und Mys neben Antipater als solchen auf H. N. 33, c. 12. s. 55, sondern weist auch in der andern Stelle, wo er seines Apollo gedenkt, auf „jenen Silberarbeiter“ zurück. H. N. 36. c. 4. s. 3. §. 10 a. E. Von seinen Werken in dieser Gattung nennt er jedoch nur zwei Pokale, die im Besiz des Germanicus waren, und vom Zenodorus sehr kunstreich nachgebildet wurden. H. N. 33. c. 12. s. 55.
- 48) Cicero de claris oratt. c. 18. §. 70. Quintil. Orat. Inst. 12. c. 10. „Offenbar spricht Cicero nicht sowohl sein, als des ganzen Alterthums Urtheil aus, was durch die Vergleichung von Quintilian noch glaublicher wird.“ A. G. Lange a. a. D. S. 76.
- 49) Lucian Imagg. §. 6. Opp. T. II. p. 463. Reitz. Er entlehnt die Züge zur Schilderung einer schönen Frau von der knidischen Venus des Praxiteles, von der in den Gärten (Ἀρροδίτη ἐν κήποις) des Alkanemes, von der Pallas Lemnia und der Amazone des Phidias, und der Sossandra des Kalamis: Ἡ Σωσάνδρα δὲ καὶ ὁ Κάλαμις αἰδοῖ κοσμεῖσθαι αὐτήν καὶ τὸ μειδίαμα λεπτόν καὶ λεληθός ὥσπερ τὸ ἐκείνης ἔσται καὶ τὸ εὐσταλὲς δὲ καὶ τὸ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς παρὰ τῆς Σωσάνδρας, πλὴν ὅτι ἀκάλυπτος αὐτὴ ἔσται τὴν κεφαλὴν. Sie war also mit dem Schleier und ein Theil ihres Angesichtes von ihm bedeckt. Auch die übrigen Theile dieses Werkes müssen von großer Schönheit gewesen seyn, denn in Diall. Meretr. 3. Opp. T. III. p. 225 bezeichnet sie Lucian als Vorbild schöner Frauen: Δίφιλος δὲ ὑπερήνει τὸ εὐρυθμόν, καὶ τὸ κεχορηγούμενον, καὶ ὅτι εὖ πρὸς τὴν κισθάραν ὁ πούς, καὶ τὸ σφυρόν, ὡς καλόν, καὶ ἄλλα μυρία, καθάπερ τὴν Καλάμιδος Σωσάνδραν ἐπαινῶν.
- 50) Plin. H. N. 34. c. 8. s. 19. §. 11. Sed ne videatur in hominum effigie inferior, Alcmena nullius est nobilior. In dem dieser Aeußerung Vorangehenden erzählt Plinius vom Praxiteles: Habet et simulacrum benignitas ejus. Calamidis enim quadrigae aurigam suam imposuit, ne melior iu equorum effigie defecisse in homine videretur: — A. G. Lange a. a. D. S. 77. Anmerk. 3 meint, Plinius scheine hier den Kalamis zum Zeitgenossen des Praxiteles zu machen, und ist selbst nicht abgeneigt, dieser Bestimmung beizutreten. Dann aber bliebe nichts übrig, als zwei Künstler dieses Namens anzunehmen; indes ordnet sich alles, was irgendwo von einem Kalamis erwähnt wird, zum Bilde eines Künstlers, und aus unserer Stelle folgt die Gleichzeitigkeit des Kalamis und Praxiteles auf keine Weise. Aus Plinius Ausdruck: Calamidis quadrigae aurigam suam imposuit, sieht man, daß von der Qua-

briga des Kalamis als einer schon vorhandenen die Rede ist. Kalamis war un-
erreichbar in Bildung der Rosse, nicht der Menschen. Zwischen dem Biergespann und
dem Wagenlenker war also in Rücksicht der Kunst ein merkbarer Abstand. Um ihn zu
heben, und mit ihm den Tadel, welchem er den Künstler aussetzte, giebt der große
Praxiteles einen andern Wagenlenker und vertauscht ihn mit dem alten. Dies ist offen-
bar der Sinn der Stelle und des Habet et simulacrum benignitas ejus.

51) Dionysius von Halik. in judicio Isocrat. c. 5: Πέφυκε γὰρ ἡ Λυσίου λέξις ἔχειν τὸ
χάριεν, ἡ δ' Ἰσοκράτους βούλεται.... θαυμαστὸν γὰρ δὴ καὶ μέγα τὸ τῆς Ἰσοκράτους
κατασκευῆς ὕψος, ἡρωϊκῆς μᾶλλον ἢ ἀνθρωπίνης φύσεως οἰκεῖον. Δοκεῖ δὲ μοι μὴ
ἀπο σκοποῦ τις ἂν εἰκάσαι τὴν μὲν Ἰσοκράτους ῥητορικὴν τῇ Πολυκλείτου τε καὶ
Φειδίου τέχνῃ κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχρον καὶ ἀξιωματικόν, τὴν δὲ Λυσίου
τῇ Καλάμιδος καὶ Καλλιμάχου, τῆς λεπτότητος ἐνεκα καὶ τῆς
χάριτος ὥσπερ γὰρ ἐκείων οἱ μὲν ἐν τοῖς ἐλάττοσι καὶ ἀνθρωπικοῖς
ἔργοις εἰσὶν ἐπιτυχέστεροι τῶν ἐτέρων, οἱ δὲ τοῖς μείζοσι καὶ θειο-
τέροις δεξιότεροι, οὕτω καὶ τῶν ῥητόρων ὁ μὲν ἐν τοῖς μικροῖς ἐστὶ σοφώτερος, ὁ
δ' ἐν τοῖς μεγάλοις περιττώτερος.

52) Plato Jon. Opp. T. I. p. 533 A' Steph. Σοκρ. Τί δέ; ἐν ἀνδριαντοποιίᾳ ἤδη ὅστις
περὶ μὲν Δαίδαλου τοῦ Μητίωνος, ἢ Ἐπειοῦ τοῦ Πανοπέως ἢ Θεοδώρου τοῦ Σαμίου,
ἢ ἄλλου τινὸς ἀνδριαντοποιοῦ, ἐνὸς περὶ δανὸς ἐστὶ ἐξηγεῖσθαι ἃ εὖ πεποίηκεν ἐν δὲ
τοῖς τῶν ἄλλων ἔργοις ἀπορεῖ κ. τ. λ.

53) Paus. 2, 19. §. 6. τὰ δὲ ἑόανα Ἀφροδίτης καὶ Ἑρμοῦ τὸ μὲν Ἐπειοῦ λέγουσιν ἔργον
εἶναι, τὰ δὲ Περμνήστρας ἀνάθημα, wo das Bild der Aphrodite offenbar der Hy-
permnestra gehörte, so daß τὸ μὲν auf das nächstvorhergehende, den Hermes zu be-
ziehen.

4)5 Paus. 2, 15. §. 5.

55) Ebend. 2, 17. §. 3.

56) Ebend. 6, 10. §. 2. Εὐτελίδας καὶ Χρυσόθεμις τὰδε ἔργα τέλεισσαν, Ἀργεῖοι, τέχνην
εἰδότες ἐκ προτέρων. Daß sie die Kunst von Früheren, ἐκ προτέρων, wußten, verstand
sich von selbst. Niemandem konnte einfallen sie für die ersten Künstler zu halten. Es
wird deshalb προγόνων zu lesen, oder doch προτέρων so zu deuten seyn, daß man
alte Ueberlieferung der Kunst in ihrem Geschlechte versteht.

57) Herodot 8, 27 u. 28 οὐ πολλοῖσιν ἔτισι πρότερον ταύτης τῆς βασιλῆος (des Xerxes)
εὐρατηλασίης sagt Herodot. Vergl. Paus. 10, 1. §. 4, u. Herod. a. a. O. welcher hinzü-
setzt, andere solche Bildsäulen seyen nach Aba geweiht worden.

58) Paus. 6, 10. §. 2. Zu Olympia standen von ihm auch die Bildsäulen des Timasitheus
aus Delphi und des Anochus aus Tarent. Paus. 6, 8. §. 4. — 6, 14. §. 5. Ist dieser Ano-
chus, wie Heyne A. T. S. 368 annimmt, derselbe, welchen Africus Anochas nennt,
so siegte er Ol. 65. Corsini Fasti attic. T. III. p. 121. Timasitheus war wie durch
zwei olympische und drei pythische Siege im Pankratien, so auch durch kriegerische
Kühn-

Kühnheit berühmt. Zuletzt verband er sich mit Isagoras zum Umsturz der Freyheit von Athen, ward aber mit ihm in der Burg gefangen und hingerichtet. Ol. 68, 2. Seine Bildsäule kann also nicht viel später von Ageladas seyn gefertigt worden, als der Siegeswagen des Kleosthenes, wenn sie nicht noch früher ist, und das Zusammentreffen dieser verschiedenen Nachrichten, so wie auch die Anmerk. 31 nachgewiesene Gleichzeitigkeit desselben mit dem ältern Kanachus befestiget vollkommen die Bestimmung der Zeit, in welcher Ageladas gearbeitet hat. Dagegen aber setzt ihn Plinius H. N. 34. c. 8. l. 19 zu A. an die Spitze einer durcheinander geworfenen Reihe von Künstlernamen, die er unter Ol. 87 zusammenbringt, und diese Angabe scheint von einer andern Seite unerwartete Bestätigung zu finden. Es ist nämlich kein Zweifel, daß unser Künstler hinter dem entstellten Namen Geladas und Eladas verborgen liege: beyde werden als Lehrer des Phidias bezeichnet, jener von Suidas v. Γελάδας ἀγαλματοποιός, διδάσκαλος Φειδίου T. I. p. 470. Kuster, und von Tzetzes Chiliad. 7. hist. 154 u. Ch. 8. h. 191, dieser vom Scholiasten zu Aristoph. Fröschen W. 504 ἔργον Ἐλάδου τοῦ Ἀργείου, τοῦ διδασκάλου Φειδίου. Der Umstand, daß bey dem aristophanischen Scholiasten der Meister des Phidias mit schwankenden Namen auch noch Argeier genannt wird, zeigt offenbar, daß Ageladas dort das A, hier auch noch das E zu Anfange verloren hat, und wir den Argiver Ageladas, der auch Myron von Eleutherá und Polykletus von Sikyon, die Kunstgenossen des Phidias gebildet, als den Lehrer dieses großen Atheners ansehen müssen. Nun wird in jenem Scholion ein Ἡρακλῆς ἀλεξικάκος, der in Melite, einem attischen Flecken zur Zeit der großen Pest Ol. 87, 3 aufgestellt worden sey, als ein Werk des Ageladas erwähnt: ἐν Μελίτῃ ἐπιφανέστατον Ἡρακλέους ἱερὸν Ἀλεξικάκου.... τὸ δὲ τοῦ Ἡρακλέους ἀγαλμα ἔργον Ἐλάδου τοῦ διδασκάλου Φειδίου ἢ δὲ ἰδρυσις ἐγένετο κατὰ τὸν μέγαν λοιμὸν, und dieses trafe mit der Zeitbestimmung des Plinius genau zusammen.

Nicht weniger stimmt zu ihr eine andere Nachricht bey Pausanias 4, 33. §. 3. Die Messenier hatten auf Ithome von Ageladas einen Zeus, den er ihnen damals, als sie Naupaktus besaßen, machte: ἐποiehθῆ δὲ ἐξ ἀρχῆς τοῖς οἰκῆσασιν ἐν Ναυπάκτῳ Μεσσηνίων. Die Nachricht ist zu bestimmt, als daß man ihr mit Heyne A. T. 568 eine andere Deutung geben könnte, und es ist offenbar, daß die aus Naupaktus zurückkehrenden Messenier das Bild mit sich in ihre alte Heimath brachten. Nun aber empfingen sie Naupaktus von den Athenern erst Olympiade 81, 2, und erst nach dieser Zeit, mehr als 62 Jahre nach dem Siege des Kleosthenes kann jener Zeus entstanden seyn. In diesem Widerspruche beyder Berechnungen kommt uns die mit Hülfe griechischer Handschriften gemachte Uebersetzung des Pausanias von Romulus Amasäus zu Statuen, welcher in Paus. 5, 24. §. 1 τοῦτο δὲ ἐστὶν Ἀσκάρου τέχνη Θηβαίου διδασκέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ, καὶ Θεσσαλῶν κ. τ. λ. den fehlenden Namen des Künstlers mit Ageladas ergänzt: Fuit hoc Ascaris Thebani opus, quem docuit Agelades Sicyonius, offenbar nicht aus eigener Vermuthung,

da er wohl wußte, daß Pausanias den Ageladas, wo er ihn näher bezeichnet, immer einen Argiver nennt, sondern weil er in seinen Handschriften διδασκάλος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ Ἀγελάδῃ oder παρὰ Ἀγελάδῃ τῷ Σικυωνίῳ gefunden. Hiernach haben wir für die spätern Werke aus Olymp. 81 bis Ol. 88 einen jüngern Ageladas aus Sikyon anzunehmen, den Plinius in jene Liste unter Ol. 87 gereiht und der Scholiast des Aristophanes mit dem ältern, dem Lehrer des Phidias verwechselt hat.

Dem Argiver dieses Namens gehören noch Zeus als Knabe und ein unbärtiger Herakles zu Megium Paus. 7, 24. §. 2, und zu Delphi Kasse und gefangene Frauen der Mesapier, ein Weihgeschenk der Argiver.

- 59) Analect. gr. T. II. p. 15. n. 35. Brunck. Anthol. gr. T. II. p. 15. Jacobs mit den Notis Animadverss. Vol. II. P. I. p. 41.
- 60) Winckelmann Gesch. d. K. B. 9. K. 1. §. 28 ff.
- 61) Paus. 5, 26. §. 1. 2.
- 62) Herodot 7, 170 u. das. Larcher. Vergl. Diodor von Sicil. Bibl. h. II. c. 48.
- 63) Pindar Olymp. 13, 27 ff. Heyne, und das. die Anmerk. u. Schol. Vergl. die folg. Anmerk. 64.
- 64) Plin. H. N. 35. c. 12. l. 43 Primusque (Dibutades) personas tegularum extremis imbricibus imposuit, quae inter initia protypa vocavit. Postea idem ectypa fecit. Hinc et fastigia templorum orta.
- 65) Plin. H. N. 35. c. 12. l. 43. Die Namen der Künstler sind wieder symbolisch, Eukhir Wohlhand, und Eugrammus Wohlstrich, der Bildner und Zeichner. Nachdem vor Winckelmann die toskanischen Gelehrten waren bemüht gewesen, wo möglich alle Kunst in Italien für etruskisch zu erklären und auch das ganze Gebiet der ältern griechischen, so weit die steifen Falten reichen, in das Kunsteigenthum ihrer Ahnherrn aufzunehmen, ist jetzt diese Meinung, zuerst durch Winckelmann erschüttert, von der entgegengesetzten verdrängt worden, nach welcher den Etruskern so gut wie nichts von der alten Kunst eigenthümlich bleibt, und sie nur malten, meißelten und gossen, was und wie sie es von den Griechen gelernt hatten. Von besonderer Merkwürdigkeit ist, daß Gelehrte desselben Landes, für dessen Kunstherrlichkeit von ihren Vorfahren wie pro aris et focis gestritten wurde, vorzüglich Luigi Lanzi das Meiste dazu beigetragen haben, dieser Ansicht Beifall zu verschaffen. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte, und, haben erst die richtigen Ansichten über den Ursprung und die Ausbildung der ältesten Kunst sich Eingang verschafft, so werden die Etrurier einen großen Theil dessen, was man ihnen jetzt entreißen will, als ihr Eigenthum zurückfordern. Das älteste in Griechenland erschienene Gepräge der Kunst gestaltete sich vollends durch die Dädaliden und was ihnen gleichzeitig war in den Werkstätten von Attika, Kreta, Rhodus zu einer Zeit, wo aus den Reihen und Schichten der Völker, welche das feste Land von Griechenland und Thrazien, die Inseln und Kleinasien besetzt hielten, die griechische Nation

tion noch nicht nach Namen und Eigenthümlichkeit rein ausgeschieden war, und gestaltete sich als ein gemeinsames Eigenthum jener sämtlichen Völker. Es ist Einseitigkeit, diesen Erfolg den nachher unter hellenischem Namen voreinigten Stämmen allein beizulegen; Einseitigkeit auch, sie von ihm auszuschließen, und man kann mit vollkommener Sicherheit annehmen, daß die in allen jenen Ländern bey Ionern und Kretern, Karern und Lydiern hervortrenden Gebilde, aus Einem Geist und verwandten Werkstätten hervorgegangen, dem Wesentlichen nach einander gleich waren, und durch Sitte und Cultus zur Stätigkeit und Unveränderlichkeit gelangt, sich überall auf dieselbe Art in den Jahrhunderten herab wiederholten. Nun ist für uns durch neuere Untersuchungen die auf gute Zeugnisse, besonders aber auf die Gewähr des Herodotus gestützte Nachricht, daß eine lydische Auswanderung aus Vorderasien nach Etrurien geschehen sey, keines Wegs aufgehoben, und stehet mit ihr die Meinung fest, daß die lydischen Anfdmmlinge, wie Namen und Verfassung, so auch Sagen, Cultus und Kunst aus ihrer Heimath und gleichsam aus der ersten Hand dahin gebracht haben. Wenn diese der ältesten griechischen auf das Nächste verwandt, und dem Wesen nach dieselbe war, so ist demnach nicht anzunehmen, daß die eine von der andern stamme, sondern daß beyde sich aus gemeinsamer Wurzel unter gleichen Einflüssen und Umständen, als Zweige der ältesten vorhellenischen Kunst, in den bezeichneten Ländern entwickelt haben. Auch erklärt sich, wie hiernächst in Griechenland und Etrurien durch die frühesten Jahrhunderte herab sich dieselben Gebilde auf gleiche Weise unveränderlich wiederholten, und als Arbeiten derselben Werkstatt erscheinen können, ungeachtet Länder und Zeiten zwischen ihrem Ursprung liegen. Ich habe diese Ansichten hier nur angedeutet, und behalte mir ihre Ausführung und weitere Begründung für eine Zeit vor, wo ich die reichen Sammlungen althetrurischer Kunstarbeit in Toskana selbst untersucht haben werde. Zugleich sieht man, warum im Texte bey Ankunft des Demaratus in Etrurien nur von Erneuerung der alten Kunstverwandtschaft gesprochen wird. Vielleicht auch, daß die Griechen über die gleiche Gestalt der ältesten Kunst bey ihnen und den Etruriern verwundert und des gemeinsamen Ursprungs derselben nicht mehr eingedenk, dem Demaratus sein Gefolge liehen, um das Räthsel jener Gleichartigkeit durch diese angenommene Einwendung corinthischer Künstler in Etrurien zu erklären.

- 66) Ueber das Alter der Lade sind viele mühsame Untersuchungen angestellt worden. Davon ihr Pausanias 5, 17 ff. allein Zeugniß und Kunde giebt, so kann auch nur nach ihm entschieden werden. Er erklärt dieselbe ausdrücklich für die nämliche, in welcher Kypselus war verborgen worden, R. 17. §. 2 *ἐς ταύτην τὴν λάρνακα Κύψελου* *ἀπέκρυψεν ἡ μήτηρ*, als die Mörder sich desselben bemächtigen wollten, und bekräftiget diese Angabe noch dadurch, daß er hervorhebt, ein Vorfahr des Kypselus habe sich die Lade als *κτῆμα* machen lassen, R. 18. §. 2' *ὁ τοῦ Κυψέλου πρόγονος Κορίνδιός τε ὦν καὶ τὴν λάρνακα αὐτῷ ποιούμενος κτῆμα*. Es war also ein Hausbesitz und Erbstück, zur Aufbewahrung der Prunkgeräthe, *κειμήλια*, und Gewande bestimmt, wie dergleichen bey Homer unter andern Frauen Penelope besitzt:

ἔνθα

ἔνθα δὲ χηλοὶ ἔτασαν· ἐν δ' ἄρα τῇσι θυώδεια εἶματα καίτο Od. φ. 51. Vergl. Od. β. 339, und von seiner Mutter Thetis auch Achilles: χηλοῦ δ' ἀπὸ πῶμ' ἀνέωγεν Καλῆς, δαίδαλῆς, τὴν οἱ Θέτις ἀργυρόπεζα Θῆκ' ἐπὶ νηὸς ἄγεσθαι, ἐὺ πλήσασα χιτῶνων, χλαϊνάων τ' ἀνεμοσκεπέων, οὐλῶν τε ταπήτων. Ἐνθα δὲ οἱ δέπας ἔσκε τετυγμένον κ. τ. λ. Il. π. 221. Man sieht Homer bezeichnet dergleichen geräumige Läden als schöne, buntgeschmückte, auch ausgezeichnete (χηλὸν ἀριπρεπέα) Od. δ, 424, überschöne (περικαλλέα χηλόν) das. B. 439, wie denn auch die des Kypselus eine καλὴ δαίδαλη, mit Gold und Elfenbein ausgelegte, war, auch angenommen, daß sie reichern und schönern Schmuck hatte, als sich bey denen des Homerischen Zeitalters, von welchen er die Dichtung entlehnte, ohne bestimmteres Zeugniß voraussetzen läßt. Diese Lade des Kypselus liefert zu den Homerischen Meldungen eben so einen ihnen entsprechenden Gegenstand der Wirklichkeit, wie umgekehrt aus ihnen hervorgeht, daß in jenem Hausgeräth die Kypseliden etwas der frühern Zeit gar nicht Fremdes und Ungewöhnliches besaßen. Pausanias berichtet zwar nur aus der Sage; aber eine Sage, die sich an einen so bestimmten und wirklichen Gegenstand anknüpft, in sich selbst gar nichts Widersprechendes und in dem ältesten Denkmal der Griechen, dem Homerischen Gesang, einen so bestimmten Halt und Hintergrund hat, ist in und durch sich selbst hinlänglich bewährt und gesichert. Uebrigens vergleiche man über dieselbe außer den bekannten Arbeiten von Heyne und Quatremère noch Welcker in der Zeitschr. für Gesch. und Ausleg. der Kunst Th. I. S. 279 ff., wo er die Geschichte des Kunstwerks als Volksmärchen behandelt, und Creuzer Commentationes Herodoteae P. I. p. 62 seqq. wo auf die Analogie zwischen der Sage von Kypselus und zwischen ähnlichen morgenländischen hingewiesen wird. — Die Geburt des Kypselus fällt auf Ol. 20, 1, und so rückt der Kasten als Besitz seiner Vorfahren (Cetion, sein Vater wird gegen Ol. 9 geboren) an den Anfang der Olympiaden hinauf. Pausanias vermuthet ferner, daß die hexametrischen Inschriften des Kastens, welche das Bildwerk zu erklären bestimmt waren, den Eumelus zum Verfasser hatten, aus andern Gründen und aus ihrer Verwandtschaft mit einem andern seiner Werke: ἄλλων δ' εἵνεκα, καὶ τοῦ προσώδιου μάλιτα, ὃ ἐποίησεν ἐς Ἀῆλον. Sie sind aber so beschaffen, daß sie nicht aus einem Gedichte von ihm können genommen seyn, sondern von ihm zu diesem Zwecke, also gleichzeitig mit der Lade müssen gemacht seyn, da sie sich sämtlich auf Gegenwärtiges beziehen und die Stelle des Erregten vertreten: Μῆδειαν Ἰάσων γαμίζει Ἄτλας δ' οὐρανὸν οὗτος ἔχει Ἰφιδάμας οὗτός τε (l. γε) Κόων περιμάρνεται αὐτοῦ u. die andern. Demnach fällt das Alter der Lade und des Eumelus zusammen; dieser aber wird von Dionysius bey Clemens Alex. (Tom. I. p. 353 C. Εὐμηλος δὲ ὁ Κορίνθιος πρεσβύτερος ὢν, ἐπιβεβληκέναι Ἀρχία τῷ Συρακούσας κτίσαντι) der Gründung von Syrakus gleichzeitig und demnach Ol. 5, 3 gesetzt. Vergl. Marmora Oxon. Ep. 32. Uebrigens hat man angemerkt, daß eine auf jener Lade abgebildete Scene, Menelaus, welcher die Helena verfolgt, sich auf einer irdenen Vase (bey Millin Monum. ant. ined,

II. 39. Gallerie mythologique T. II. 6. n. 612) erhalten hat. Wichtiger, als diese ist die Scene, wie Peleus sich der Thetis naht: *Πεποιήται δὲ καὶ Θέτις πάρθενος, λαμβάνεται δὲ αὐτῇ Πηλεὺς, καὶ ἀπὸ τῆς χειρὸς τῆς Θέτιδος ὄφρις ἐπὶ τὸν Πηλεῖα εἰν ὀρμῶν* R 18. S. 1, worin offenbar der Schlüssel zur Erklärung der bis zum Ueberdruß besprochenen Portland's-Wase enthalten ist. Hiernach tritt auf jenem berühmten Gefäß in der einen Scene Peleus durch den Eingang der Grotte, und faßt die Thetis, von deren Hand, um noch die Verwandlungen, von denen sie eben abläßt, anzudeuten, eine Schlange gegen ihn geht, vollkommen, wie auf jener Lade. Nachdem sie nämlich vergeblich als Meergöttin viele Gestalten angenommen, um ihm zu entgehen (vergl. Pindar Nem. 4, 102 ff. und das. die Schol.) weicht sie jetzt der Liebe, deren Genius (Eros) dem Peleus voranfliegt. Daneben steht Poseidon, nicht zu verkennen an seiner gewöhnlichen Stellung und Ausdruck, als Schwager, um dessen Zustimmung zur Vermählung Zeus für Peleus geworben hatte (*Γαμβρόν Ποσειδάωνα Πείσας* Pind. Nem. 5, 67). In der andern Scene liegt Thetis noch entschlummert. Peleus sitzt und blickt auf sie zurück, und daneben sitzt Aphrodite als Ehestifterin, wie sie auf dem Kasten des Kypselus bey Medea und Jason war: *Μήδειαν Ἰάσων γαμέει κέλεται δ' Ἀφροδίτη*.

67) Paus. 10, 13. S. 4 *Τὰ μὲν δὴ ἄλλα ἀγάλματα Διυλλος τε ἐν κοινῷ καὶ Ἀμυκλαῖος, τὴν δὲ Ἀθηνᾶν καὶ Ἀρτεμιν Χίονις ἐκιν ὁ εἰργασμένος. Κορινθίους δὲ εἶναι φασιν αὐτούς.*

68) Paus. 6, 4. S. 4.

69) R. Müller a. a. D. 40 ff.

70) Paus. 3, 18. S. 5. Vom Dienst der Charitinnen in Sparta vergl. Heyne Antiq. Auff. I. St. S. 110 u. 111.

71) Es sey erlaubt, bey dieser Gelegenheit der berühmten bronzenen Bildsäule eines ganz unbekleideten, zum Jüngling reisenden Knaben, in Berlin, die unter dem Namen eines Anberenden (Adorans), eines Genius, auch eines Gaupmedes großen und verdienten Ruhmes theilhaftig ist, hier zu ihrem wahren Namen zu helfen. Es ist bekannt, daß die Knaben zu Sparta nackt an dem Altar der Orthia gezeißelt wurden, Theils in Folge des alten blutigen Dienstes der Göttin (Paus. 3, 16. S. 7), noch mehr aber, um sie an Ertragen des Schmerzes zu gewöhnen. Es war ein Kampf, *ἄγων*, bey dem es galt, die meisten Geißelhiebe auszuhalten. Viele, welche nicht über sich gewinnen konnten unter den Ermunterungen zur Ausdauer, mit denen die Angehörigen sie stärkten, das Aufhören zu begehren, gaben unter den Streichen den Geist auf, und ihnen wurden Bildsäulen errichtet. Lucian de Gymnasiis, S. 37. Opp. T. II. p. 919. Reitz. *πολλοὶ γοῦν καὶ ἐπαπέθανον τῷ ἄγῳ, μὴ ἀξιώσαντες ἀπαγορεύσαι ζῶντες ἔτι ἐν ὀφθαλμοῖς τῶν οἰκείων, μηδὲ εἶξαι τοῖς σώμασιν ὧν καὶ τοὺς ἀνδριάντας ὅφει τιμωμένους δημοσίᾳ, ὑπὸ Σπάρτης ἀνασταδίντας.* Als Denkmäler eines öffentl. Verdienstes waren dieselben, wie
die

die Bildsäulen der Sieger in den heiligen Spielen, aus Erz, wenn dieses gleich nicht besonders angemerkt wird, und eine von ihnen ist offenbar in jenem bronzenen Bild erhalten. Alles stimmt für diese Deutung, das Alter, der durch Gymnastik voll ausgebildete Leib, die starken Züge des schönen Angesichtes, in denen der Sieg einer überlegenen Geisteskraft über einen großen Schmerz ausgedrückt ist, am meisten aber die Stellung, das emporgewandte Haupt und die hoch erhobenen Arme. Denn gerade so standen die Knaben an dem Altar, während ihnen unter den grausamen Streichen das Blut entströmte: ἀλλὰ συνίης, οἶμαι, οἷόν τι ἐστὶ μασιγοῦσθαι γυμνόν, ἄνω τὰς χεῖρας ἐπαίροντα. Lucian a. a. O. S. 39. S. 721. Es ist aber ganz den Weisen der bildenden Kunst gemäß, in der Bildsäule eine Stellung nachzuahmen, in welcher der Sieger während des Kampfes gesehen, oder des Sieges theilhaftig geworden war; hier also, wie er, nach Lucian, nicht weichen mit dem Leibe (μὴ εἶξας τῷ σώματι) den Kampf bis zum Tod bestanden hatte. Welche die meisten Geißelhiebe aushalten konnten, wurden Βωμονίκαί genannt. Vergl. Hygin. Fab. 269. und diese Benennung eines Βωμονίκα wird demnach wohl vor allen dem zukommen, welcher unter den Streichen gestorben war. Uebrigens ist ohne unsere Erinnerung klar, wie viel jenes schöne Werk, unter den erhaltenen Bronzen eins der vorzüglichsten, durch seine Verwandlung eines Adorans in einen lakonischen Βωμονίκα an Bedeutsamkeit gewinnt.

72) Paus. 3, 18. S. 4. Vergl. Anmerk. 32.

73) Paus. 5, 17. S. 1. — 2, 32. S. 6.

74) Ebend. 6, 19. S. 5.

75) Ebend. 6, 19. S. 9.

76) Ebend. 6, 4. S. 4.

77) Es ist die Stelle P. 3, 18. S. 5, von welcher in Anmerk. 41 ist gesprochen worden.

78) Paus. 3, 17. S. 3.

79) Paus. a. a. O. der Text hat: ἃ δὴ μέγιστα καὶ κάλλιστα, ἣν (ἐμοὶ δοκεῖν) θείας ἀξία was offenbar verdorben ist. Karl Müller a. a. O. S. 101. Anmerk. n) schlägt vor ἃ δὴ μέγιστα καὶ κάλλιστα καὶ μάλιστα ἣν θείας ἀξία, worin καὶ μάλιστα unstreitig das Rechte, aber καὶ κάλλιστα zu viel ist. Bey Werken so früher Meister, wie Gitiadas immer noch bleibt, pflegt Pausanias die Ausdrücke des Lobes sehr zu mäßigen. — Die dorischen Gesänge des Gitiadas aber waren Lieder nach dorischer Art im Tonsatz und Versbau, dergleichen ein beträchtlicher Theil der pindarischen ist.

80) Herodot 1, 70 Ποιησάμενοι κρητῆρα χάλκεον, ζῶδιον τε ζῶδεν πλήσαντες περὶ τὸ χεῖλος, καὶ μεγέθει τριηκοσίου ἀμφορίας χωρίοντα.

81) Aus Milet war ein Theodoros, der von Athenagoras Legat. pr. Christ. c. 13 neben Dädalos als Erfinder der bildenden Kunst genannt wird. In der Nähe der Stadt war noch zu Strabo's Zeit der große Tempel des Didymeischen Apollo mit Weih-

Weihgeschenken reichlich ausgestattet: κεκόσμηται δὲ ἀναθήμασι τῶν ἀρχαίων τεχνῶν πολυτελέστατα. B. 14. S. 941 B, was jedoch überhaupt Werke aus der frühern Zeit des freien Griechenlandes sind; bey Ephesus bezeichnet er die Werke älterer Kunst bestimmter: ὄντων δ' ἐν τῷ τόπῳ πλείονων ναῶν, τῶν μὲν ἀρχαίων, τῶν δ' ὕστερον γενομένων, ἐν μὲν τοῖς ἀρχαίοις ἐστὶ ξόανα, ἐν δὲ τοῖς ὕστερον σκολιὰ ἔργα· ἡ μὲν Ἀθῶν σκῆπτρον ἔχουσα· ἡ δ' Ὀρτυγία παρέστηκεν, ἑκατέρᾳ τῇ χειρὶ παιδίον ἔχουσα. das 948. B.

32) Die Zeit dieses Ungemachs wußten die spätern Geschichtschreiber selbst nicht mehr genau zu bestimmen, und schlossen aus Stellen in den Gedichten des Kallinus aus Ephesus und Archilochus, daß es nach der Zeit des erstern geschehen und zur Zeit des Archilochus als ein neues im Andenken war. Vergl. Strabo B. 14. S. 957 ff. Almelov, und Dionysius (wahrscheinlich der Chalkider, welcher die *Kritika* schrieb) bey Klemens Alex. Protr. S. 333. B. C. Für die Zeit des Archilochus finden sich Olymp. 15, 26 und 29 angegeben. Vergl. die angef. Stellen und Archilochi Fragmenta ed. Liebel p. 97.

33) Daß Bathylles aus Magnesia am Mäander war, hat Heyne Antiq. Auff. 1. St. S. 108 ff. aus der Bildsäule der Λευκοφρύνη Ἀρτεμις, die er in Amyklä weihte, Paus. 3, 18. S. 6, richtig bestimmt. Unter diesem Namen wurde nämlich die Göttin zu Magnesia am Mäander verehrt. Strabo a. a. O. S. 958 B. und, weil die Stadt zu dem Gebiet des Themistokles gehört hatte, wurde das Bild dieser Göttin von seinen Söhnen auch zu Athen aufgestellt. Paus. 1, 26, S. 4, der besetzt: Μάγνητες γάρ, ὧν ἦρχε Θεμισοκλῆς λαβὼν παρὰ βασιλέως, Λευκοφρύνην Ἀρτεμιν ἄγουσιν ἐν τιμῇ. Dieser Punct ist also sicher. Wann aber wurde das Werk ausgeführt? Hier verläßt uns Pausanias: Ὅτου δὲ οὗτος ὁ Βαθυκλῆς μαθητὴς ἐγεγόνει, ἢ τὸν θρόνον ἐφ' οὗ βασιλεύοντος Λακεδαιμονίων ἐποίησε, τάδε μὲν παρίημι τὸν δὲ θρόνον εἰδόν τε καὶ τὰ ἐς αὐτὸν ὁποῖα ἦν, γράψω. Wäre die Sache bekannt und mit wenigen Worten zu berichten gewesen, so, sieht man, hätte er sie nicht verschwiegen; aber Bestimmtes ließ sich darüber nicht anführen, noch Wahrscheinliches in kurzer Rede aufstellen. Darum will er beschreiben, was er gesehen hat und weiß, das andere aber übergehen. Dies scheint der Zusammenhang seiner Ideen zu seyn, die er nach gewohnter Weise nicht eben sehr bestimmt ausdrückt. Man ist also hier auf das Feld der Vermuthung getrieben, das er nicht betreten wollte, und hier bieten sich zum Anknüpfen der Untersuchung zwey Puncte. Nach Herodot bekamen die Lakedaemonier vom Kroesus das Gold geschenkt, was sie zum Behuf des Apollo auf dem Thornax, des Gegenstückes des amykläischen, in Asien kaufen wollten: χρυσὸν ὠνόοντο, ἐς ἄγαλμα βουλόμενοι χρῆσασθαι τούτῳ, τὸ νῦν τῆς Λακωνικῆς ἐν Θόρνῳκί ἰδρυταὶ Ἀπόλλωνος. Herod. 1, 70. und verwandten das Geschenk zum Schmuck der mehr geehrten Bildsäule des amykläischen Gottes. Paus. 3, 10 am E. ἐς κόσμον τοῦ ἐν Ἀμύκλαις κατεχρήσαντο ἀγάλματος. Nach Theopompus bey Athenäus B. 6. S. 232 A waren sie gesonnen gewesen, das Angesicht des Gottes zu vergolden, und hatten es wahrscheinlich

auch gethan: χρυσῶσαι βουλόμενοι τὸ πρόσωπον τοῦ ἐν Ἀμύκλαις Ἀπόλλωνος. Nun kann man zwar, wie Welcker a. a. O. S. 281 ff. gegen Quatremere richtig bemerkt, nicht annehmen, daß unter jenem Schmuck des Apollo, zu dem das Gold aus Asien verwendet worden, gerade der Thron des Bathyklees zu verstehen sey, denn dergleichen Weihgeschenke werden nicht auf solche Weise bezeichnet; aber so viel ist klar, daß man es sich damals angelegen seyn ließ, den Gott besonders zu ehren, und an dieses Bestreben schloß sich demnach die Erbauung jenes Thrones gut an. Indes wenn diese dem Krösus gleichzeitig und in einem festbestimmten Zeitraum von Ol. 5. bis 58, 4 zu setzen wäre, so ließe sich nicht absehen, warum Pausanias Umstände gemacht hätte, eine so bekannte Zeit anzugeben und die Könige, unter deren Herrschaft das Werk entstand, nämlich den Ariston und Anaxandridas zu nennen, welche während des Krösus ganzer Regierung in Sparta herrschten. Auch wäre nicht abzusehen, warum die Lakedaemonier damals, wo lakedaemonische Künstler aus der Schule des Diponius und Skylis Olympia mit Werken aus Gold und Elfenbein schmückten, bey ihnen auch Syadras und Chartas, die Kunststahnen des Pythagoras aus Rhegium, blühten, und überhaupt das Mutterland der Griechen mit ausgezeichneten Künstlern sich zu füllen anfang, eine ganze Genossenschaft fremder Meister zur Ausführung jenes Werkes aus Asien herüber gebracht hätten. Geht man aber auf jene frühere Zeit des Archilochus zurück, so verschwinden diese Schwierigkeiten. Damals waren noch Diponius und Skylis nicht in Peloponnes erschienen, und die ausgewanderten Magnesier kamen ungerufen und Arbeit suchend nach Amyklá. Auch erklärt sich, weshalb Pausanias, scheuend in die schwankende Bestimmung jener Zeit sich einzulassen, sie lieber ganz umging und sich an das Gegenwärtige hielt. Nun war Archilochus nach Eusebius Ol. 29 zwey Jahre nach dem Ende des zweyten messenischen Krieges noch am Leben, und man würde demnach unbedenklich annehmen können, daß ebendamals und zwar aus der Beute jenes Krieges das Werk sey verfertigt worden, wenn sich erklären ließe, wie Pausanias einen so merkwürdigen und gewiß offenkundigen Umstand übergangen hätte. — Uebrigens giebt Pausanias nicht an, woraus der Thron bestand; aber eben sein Schweigen zeigt, daß man an die bey Weihgeschenken gewöhnliche Masse, an Erz, zu denken habe. Eine ungewöhnliche, als eine Zusammensetzung aus Gold, Elfenbein u. dgl. mit der ein hölzernes Gerüst hätte können überzogen gewesen seyn, würde er hier eben so wenig näher zu bezeichnen unterlassen haben, wie bey dem Thron des Zeus zu Olympia.

- 84) P. a. a. O. R. 18. §. 8. ἀνωτάτω δὲ χορὸς ἐπὶ τῷ θρόνῳ πεποιήται, Μάγνητες οἱ συνειργασμένοι Βαθυκλεῖ τὸν θρόνον. Es ist nicht klar, ob die Männer auf der obern Leiste des Thrones in Relief, oder darüber in Statuen gearbeitet waren; doch im Relief wären sie bey der großen Höhe, welche das Werk unstreitig hatte, nicht unterscheidbar gewesen; und Quatremere hat deshalb mit Recht sie über dem Thron stehend zeichnen lassen, wie natürlich in Einer Reihe und einander an den Händen haltend, weil sie einen Chor bildeten.

Diese

Diese Aufstellung in einem Chor war wohl nicht bloß zufällig und durch den Raum geboten. Auch in Jonien war die Sage von den Kureten und Korybanten einheimisch. Bei Ephesus war der Hain Ortygia, in welchem Leto, sagte man, war entbunden worden, über ihm der Berg Solmissus, auf dem die Kureten standen, und durch Waffengeräusch Hera, welche der Leto nachstellte, verscheuchten. Strabo B. 14. S. 948 B. *ὑπέρκειται δὲ τοῦ ἄλσους ὄρος ὁ Σολμισσός, ὅπου πάντας φασὶ τοὺς Κουρήτας, τῷ φόβῳ τὴν Ἥραν τῶν ὀπλῶν ἐκπλήξαι, ζηλοτύπως ἐφειδρεύουσιν, καὶ λαθεῖν συμπράξαντας τὴν λοχείαν τῇ Ἀητοῖ.* Leiteten aber, wie es im Sinn und Geist jener Zeit liegt, die spätern Erzarbeiter sich selbst oder ihre Kunst von jenen ältesten Bearbeitern der Metalle ab, so war der Chor, in welchem die aus Magnesia über dem Thron des amykläischen Apollo standen, ein passendes Gegenbild zu jenen Chören, in denen man Kureten und Korybanten auf altem Bildwerk gewöhnlich vorgestellt findet, und diesen dann wohl absichtlich nachgebildet.

- 85) Diodor. Sic. 55. §. 5. Opp. Tom. I. p. 374. l. 91 ff. *Γενέσθαι δ' αὐτοὺς καὶ τεχνῶν εὐρετὰς καὶ ἄλλα τῶν εἰς τὸν βίον χρησίμων εἰσηγήσασθαι τοῖς ἀνθρώποις, ἀγαλματα τε θεῶν πρῶτοι κατασκευάσαι λέγονται καὶ τινὰ τῶν ἀρχαίων ἀφιδρυμάτων ἀπ' ἐκείνων ὠνομάσθαι παρὰ μὲν γὰρ Ἀιγυπτίοις Ἀπόλλωνα Τελχίνιον προσαγορευθῆναι, παρὰ δὲ Ἰαλυσίοις Ἥραν καὶ Νύμφας Τελχινίας, παρὰ δὲ Καμειρεῦσιν Ἥραν Τελχινίδα.* Hier ist also nicht nur Einsetzung einer vorhellenischen Kunst, sondern auch Verbreitung ihrer Götterbilder in die Städte des Eilandes. Auf den Zusammenhang derselben mit Aegypten und Attika wurde schon in der ersten Abhandlung hingewiesen, Anmerk. 16. S. 10 ff. Auch hier in Rhodus wurde die Kunst kunstmäßig und in den Geschlechtern abgeschlossen getrieben: *καὶ εἶναι φθονερούς ἐν τῇ διδασκαλίᾳ τῶν τεχνῶν.* Diodor. a. a. O. Die ganze Sage stimmt an beyden Orten im Wesentlichen zusammen, sogar bis in einzelne Umstände, z. B. daß die Heliaden und daß die Attiker aufgefodert werden, der Athene zuerst zu opfern, jene von Helios, diese von Cecrops. Auch der Name des Dädalus fehlt in Rhodus nicht: *Ἀρχὴ δὲ τὰ Δαίδαλα τῆς Ποδίας χώρας.* Strabo 14. S. 963. A. ein Flecken, worin Dädalus sollte begraben seyn. Steph. Byz. v. *Δαίδαλα* S. 283. Ferner saßen die Telchinnen auch zu Sikyon, dem alten Mekone (*Τελχινία δὲ καὶ ἡ Σικυῶν ἐκαλεῖτο.* Steph. Byz. l. v. *Τελχίς* S. 702) einem der ältesten Sitze bildender Kunst.

Nach Rhodus aber kamen sie, wie Diodor sagt, aus dem Meer, *ἐκ τῆς θαλάσσης.* Das heißt, zu Schiffe aus der Fremde. Strabo bestimmt dieses näher, daß sie über Apyrus (vergl. Paus. 9. 19. 3. Auf.) aus Kreta dort eingewandert. Dadurch und weil sie zuerst Eisen und Erz bearbeiteten, *πρώτους δ' ἐργάσασθαι σίδηρόν τε καὶ χαλκόν,* Strabo a. a. O. S. 966 B. treten sie in Gemeinschaft mit den Kureten und Daktylien auf Kreta (vergl. Strabo 10. S. 715 B. *τῶν μὲν τοὺς αὐτοὺς Κουρήσι τοὺς Κορύβαντας καὶ Καβείρους καὶ Ἰδαίους Δακτύλους καὶ Τελχίνας ἀποφαινόντων τῶν δὲ συγγενεῖς καὶ μικρὰς τινας αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους διαφορὰς ἀποφαινόντων*), und in dieser Genossenschaft mit Kreta, sammt allem, was dort ägyptisch war, mit Aegyptern selbst

selbst. Auch zieht nach Zerstreung der Heliaden, ihrer Nachkommen, einer derselben, nach Aegypten: *Ἀκτὶς δ' εἰς Αἴγυπτον ἀπάρas ἐκτίσε τὴν Ἡλιοπόλιν ὀνομαζομένην κ. τ. λ.* Diodor. Sic. das. S. 57. S. 376. Hiedurch bekommen wir offenbar die älteste und vorhellenische Erscheinung der Kunst in Griechenland unter einem wandernden Volke oder Geschlechte, das sich durch die vorzüglichsten Kunstorte des höchsten Alterthums hinzieht, und aus ihnen hervorgehend später die Schule der Dädaliden.

- 86) Vergl. zur ersten Abh. Anmerk. 16. S. 12.
- 87) Vergl. zur ersten Abh. Anmerk. 14. S. 7.
- 88) Herodot. 3, 60. Vergl. Heyne A. T. S. 358.
- 89) Vergl. Paus. 8, 14. §. 5. *Λίχραν δὲ χαλκὸν πρῶτοι καὶ ἀγάλματα ἔχωνεύσαντο Ῥοῖκος τε Φιλίου καὶ Θεόδωρος Τελεκλείου Σάμιοι* und die Wiederholung der Nachricht P. 10, 38, §. 3, so wie von Theodorus P. 3, 12. §. 8, wo Eisen statt Erz genannt wird: *ὁ πρῶτος διαχέαι σίδηρον εὖρε καὶ ἀγάλματα ἀπ' αὐτοῦ πλάσαι.* Wie hier sein Verfahren πλάσαι genannt wird, so die Erfindung selbst ungenau Plastique bey Plinius: *Sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ante Bacchiadas Corintho pulsos.* Plin. H. N. 34. c. 12. l. 45.
- 90) Paus. 10, 38. §. 3. *Τοῦτο οὖν τὸ ἀγαλμα τῆς ἐν τῇ Ἀμφίσσῃ Ἀθηνᾶς καὶ ἰδεῖν ἐστὶ ἀρχαιότερον, καὶ ἀργότερον τὴν τέχνην.* Die Bildsäule der Athene aus Erz zu Amphissa, auch ein altes Werk, ward für ein Stück aus der troischen Kriegsbeute ausgegeben.
- 91) Diodor. Sic. 1. S. 98. Vergl. Schorn a. a. D. S. 143 ff.
- 92) Paus. 10, 38. §. 3.
- 93) Plato im Jo. Opp. T. I. p. 533. A. Steph.
- 94) Es wird, um die Angaben im Texte zu erläutern, nöthig seyn, hier von diesem berühmten Künstlergeschlecht die Nachrichten zusammen zu stellen und zu ordnen. Rhodus, der Erbauer des Heräums zu Samos, heisst bey Herodot 3, 60 *Ῥοῖκος Φίλειος*, bey Paus. 8, 14. §. 5 *Ῥοῖκος Φιλίου* und P. 10, 38. §. 3 *Ῥοῖκος Φιλίου*. Der Name steht, einem Athener gehörend, auch bey Suidas *Φιλαίας* (εἰ καὶ *Φιλίας*) Tom. III. p. 598 und das. Küster „Ipse Suidas scripserat *Φιλίας* ut ex serie literarum patet“, so daß bey Herodot nicht *Φίλειος*, was von *Φίλας* käme, sondern *Φιλίος* zu schreiben, und darnach auch im Pausanias die Orthographie zu berichtigen ist. Rhodus nun, der Sohn des Phileas, Erbauer des Heräums, des Labyrinthes auf Lemnos (vergl. Heyne A. T. S. 342. K. Müller a. a. D. S. 99), Erfinder des Erzgusses und Urheber des Erzbildes der Nacht zu Ephesus, hat zum Sohn Theodorus. Diogenes Laert. 2. §. 103: *Θεόδωροι γεγονάσιν εἴκοσι, πρῶτος, Σάμιος, υἱὸς Ῥοίκου κ. τ. λ.* Hesychius Milesius de viris ill. l. v. *Θεόδωρος ἄλλος*, wo er von ihm dasselbe, was Diogenes, berichtet, nennt ihn bloß einen Samier, —
und

und neben ihm auch den Telesles (*Τηλεκλής καὶ Θεόδωρον τοὺς Ποίκου μὲν υἱούς.*) Diod. Sic. 1. S. 98. u. das. Besseling; doch wird jener Theodor aus einem Sohne des Rhokus sein Kunstgenosse und ein Sohn des Telesles in den beyden Stellen des Pausanias. Nach Diodor macht Theodor, Sohn des Rhokus, mit seinem Bruder Telesles einen Apollo auf ägyptische Weise, nach Pausanias erfindet Theodor, Sohn des Telesles, mit Rhokus den Erzguß; aber derselbe Sohn des Telesles arbeitet wieder den Ring des Polykrates, Herodot. 3, 42. Paus. 10, 38. S. 3. und gießt dem Krösus einen silbernen Mischkrug für den delphischen Gott, Herodot. a. a. D. wodurch er von der Seite des Rhokus und dem Anfang der Olympiaden nach Ol. 55 bis Ol. 64 herabrückt. Man hat gesucht, diesem Widerspruche durch die Annahme zu entgehen, daß der Ring des Polykrates lange vor seiner Zeit von Theodor sey gemacht und von dem König als einem spätern Besitzer sey getragen worden; aber einmal ist diese Annahme ohne weitem Grund, und dann bleibt immer die Nachricht bey Herodot von Theodor, dem Zeitgenossen des Krösus im Widerspruch. Denn daß auch hier nicht, bey dem silbernen Mischkruge, von einem über Krösus Zeit weit hinausreichenden Werke die Rede sey, ist Theils aus der ganzen Nachricht von seinen Weihgeschenken, Theils auch aus dem Umstande klar, daß die Arbeit an dem Gefäß schon eigenthümliche Schönheit haben mußte nach der Aeußerung des Herodot: *φασὶ δὲ μιν Δελφοῖσι Θεόδωρον τοῦ Σαμίου ἔργον εἶναι καὶ ἐνδοξότατον, τὸ σκευὸν φαίνεται μοι τὸ ἔργον.* Offenbar sind in jenen Notizen zwey Künstler dieses Namens zu unterscheiden, von denen die Nachrichten sich verwirrt haben, ein älterer Theodorus, der Sohn des Rhokus, und ein jüngerer, der Sohn des Telesles. Der ältere ist Zögling ägyptischer Meister, dem Dädalus und Epeius kunstverwandt, erfindet oder verbessert Werkzeuge (*normam autem et libellam et clavem Theodorus Samius.* Plin. H. N. 7. c. 56. l. 62), legt den Most zum Artemision zu Ephesus, baut mit seinem Vater das Labyrinth auf Lemnos (Plin. H. N. 36. c. 13. l. 19. S. 3), vielleicht auch die Skias zu Lakëdämon (Paus. 3, 12. S. 3), erfindet mit eben demselben die Kunst des Erzgusses und hat Theil an der Bildsäule des pythischen Apollo zu Samos (Diod. a. a. D. Athenagoras pro Christ. 14). Der jüngere Theodorus, der Sohn des Telesles, arbeitet für Krösus und Polykrates, und ist mehr denn fünf Menschenalter jünger, als der Sohn des Rhokus. Ihm gehört auch wohl der goldene Mischkrug, welcher nach Charis aus Mitylene bey Athenäus B. 12. S. 514 F. unter dem Geräth der persischen Könige war, *Θεόδωρον τοῦ Σαμίου ποτήριον.* Wenn nun aber nach Diodor der Bruder des Einen Theodor, den wir als den ältern annehmen müssen, zugleich auch sein Genosse in Ausarbeitung des Apollo nach ägyptischer Weise, Telesles, und eben so der Vater desjenigen genannt wird, der offenbar der jüngere gewesen ist, so folgt eben nichts weiter, als daß der Bruder des ältern und der Vater des jüngern gleichen Namen trugen, und aus der Wiederkehr der Namen läßt sich schließen, daß die jüngern und die ältern demselben Künstlergeschlecht angehören:

Phileas

Rhofus

Theodorus und
Telestes

Telestes

Theodor.

Ueber den Theodorus Lemnius des Plinius H. N. 34. c. 8. l. 19. §. 22 ist schon von K. Müller S. 99. h) das Gehörte erinnert worden.

95) Vergl. Anmerk. 39) zur ersten Abh. S. 20.

96) Herodot 4, 152.

97) Plinius H. N. 36. c. 3. l. 4. §. 2. Cum ii essent (Dipoenus et Scyllis) jam fuerant in Chio insula Malas sculptor, dein filius ejus Micciades, ac deinde nepos Anthermus Chius, cujus filii Bupalus et Anthermus clarissimi in ea scientia fuere, Hipponactis poetae aetate, quem certum est LX. Olympiade fuisse. Plinius gründet sein certumiest wohl auf die Gleichzeitigkeit des Darius und Hippo-
nakt. Vergl. Proclus in Chrestom. ap. Photium. Bibl. Cod. CCXXXIX. ed. Gaisf. ad Hephæst. p. 380. Ἰππώναξ κατὰ Δαρείον ἡκμαζεν. Darius aber herrscht von Ol. 64 bis Ol. 73, 4. Die Bestimmung des Plinius kann demnach nur als annä-
hernd und ungefähr gelten. Er fährt fort: Quodsi quis horum familiam ad pro-
avum retroaget, inveniet artis ejus (nämlich sculpturae, der Bildhauerey, oder Be-
arbeitung des Marmors) cum Olympiadum origine coepisse. Des Anthermus
Söhne werden hier Bupalus und Anthermus genannt; doch ist es bey den Grie-
chen unerhört, daß der Sohn des Waters Namen trage. Die Pollinger Handschrift
schreibt den Namen Anthemus, Suidas Athenis v. Ἰππώναξ γράφει δὲ πρὸς
Βούπalon καὶ Ἀθηναίαν ἀγαματοποιούς, ὅτι αὐτοῦ τίκνας πρὸς ὕβριν εἰργάζοντο.
Tom. II. p. 147 u. 148 nebst Eudocia Violar. p. 248. und so ist auch mit Harduin
unstreitig im Plinius zu lesen. Wenn Plinius von Bupalus auf Malas bis zum
Anfang der Olympiaden zurückkommt, und demnach durch drey Menschenalter statt
24 Olympiaden, deren 60 ausfüllen läßt, so ist das freylich ein arger Rechnungsfehler;
doch wissen wir nicht, ob in seinem Original zwischen Malas und Anthermus nicht
vielleicht außer Micciades noch andere Namen standen, welche seinen Gewährsmann be-
rechtigten, so weit zurückzugehen. Er hätte dann diese übersehen, sich aber gleichwohl
an die Schlussfolge gehalten, und so erklärte sich wenigstens, wie er in der Eile in
seinen Verstoß gerathen wäre. Uebrigens sind die Worte cum ii essent etc. nicht auf
Bupalus und Anthermus zu beziehen, so daß sie vor Dipoenus und Scyllis und
der

der Epoche der Kunstentwicklung gelebt hätten, wie Anmerk. 38. III. S. 24 zur ersten Abh. angenommen wurde, sondern nur auf die ersten im Texte genannten Namen.

- 98) R. Müller a. a. D. S. 5.
- 99) So vermuthet R. Müller S. 98 mit vollem Rechte gegen die den Smilis betreffende Stelle der ersten Abh. Anmerk. 38. S. 23.
- 100) Plinius H. N. 36 c. 13 f. 19 §. 3. Vergl. Heyne A. T. S. 342.
- 101) Plin. H. N. 34. c. 4. am E.
- 102) Mit Schelling in den Zusätzen zu Wagners Bericht über die äginetischen Bildwerke. S. 161 ff. Vergl. oben Anmerk. 31.
- 103) Pausan. 2, 32 §. 4.
- 104) Pausan. a. a. D.
- 105) Vergl. Anmerk. 31.
- 106) Paus. 6, 9. §. 1.
- 107) Ebend. §. 2. Ueber des Paus. Zweifel wegen des Königs Gelo vergl. R. Müller S. 103 Anmerk. w)
- 108) Lexicon Seg. in Bekkeri Anecd. gr. T. I. p. 223 et 232, wo πέμτην καὶ ἑβδομηκοστὴν Ὀλυμπιάδα σεφανωδεῖς zu lesen mit R. Müller in den Addendis S. 199.
- 109) Paus. 6, 10. §. 1. Σκιαμαχοῦντος δὲ ὁ ἀνδρίας παρέχεται σχῆμα, ὅτι ὁ Γλαῦκος ἦν ἐπιτηδειότατος τῶν κατ' αὐτὸν χειρονομῆσαι πεφυκώς. Vergl. Köhler über die Ehre der Bildsäulen. S. 11. Anmerk. 1. u. R. Müller S. 103. Wenn jedoch in der Anmerk. in den Zuruf des Waters ὦ παῖ τὴν ἀπ' ἀρότρου ein παῖ nach παῖ eingesetzt wird, so geht ein Theil seiner Kraft offenbar verloren. Παῖ versteht sich hier eben so sicher, wie das gleichfalls fehlende πληγὴν.
- 110) Paus. 6, 9. §. 3. Brunck Analect. gr. T. I. S. 140 n. 72.
- 111) Paus. 6, 11. §. 2. 3.
- 112) Ebend. 5, 27. §. 1. Vergl. Plin. H. N. 34. lc 8. f. 19. §. 32. Simon canem et sagittarium fecit, wo wahrscheinlich der Aeginete dieses Namens gemeint ist.
- 113) Paus. 5, 23. §. 3. In einem Epigramm Brunck. Analect. T. I. p. 117 n. 6) wird ein anderes Weihgeschenk als Werk des Anaxagoras bezeichnet: ἐποίησεν δ' ἔργον Ἀναξαγόρας, der unstreitig derselbe Meister ist, wie Meiske annimmt.
- 114) Paus. 5, 22. §. 4.
- 115) Ebend. 6, 6. §. 4. — 6, 10. §. 2. — 10, 9. §. 2.
- 116) Böttiger in den Ideen zur Archäologie der Malerei. S. 254 ff. hält den Vater des Onatas für den attischen Maler Mison, der mit Polygnotus mehrere große Werke ausgeführt hat. Weil er in dem Bilde von der marathonischen Schlacht die Perser größer, als die Griechen gemacht hatte, so wurde er verurtheilt. Vergl. die Nachrichten in Junius Catal. Artif. v. Micon Pictor. S. 123. Wozu er verurtheilt wurde,

wurde, findet sich nicht angegeben. Nun ließe sich zwar annehmen, daß er in der Folge jenes seltsamen Richterspruches Athen verlassen und sich nach Megina gewandt hätte, wo ihm dann Onatas wäre geboren worden, wie das Epigramm bey Paus. 5, 23. §. 5 sagt: *ἐν Αἰγίνῃ τὸν τέκε παῖδα Μίκων*; aber dann wäre Onatas erst nach der marathonischen Schlacht geboren worden, was auch deshalb nicht kann angenommen werden, weil Onatas bald nach dieser Schlacht, als die Plataer aus der Siegesbeute derselben den Tempel der Pallas Areia errichteten, daran neben dem Phidias arbeitete.

117) Paus. 9, 4. §. 1.

118) Paus. 6, 12. §. 1. Vergl. P. 8, 42. §. 4. Schol. zu Pind. Ol. 1. B. 1. Diodorus Sic. B. 2. §. 166. T. I. p. 454. Wesseling. Zwar wurde das Weihgeschenk erst nach des Hiero Tode von seinem Sohn Deinomenes aufgestellt; doch auch dieses mußte vor Ol. 78, 4 geschehen seyn, weil in diesem Jahre sein Haus gestürzt, und wie es scheint, ganz ausgerottet wurde.

119) Paus. 8, 42. §. 4 giebt ihm Hegias von Athen und Ageladas zu Zeitgenossen. Ageladas aber arbeitete bereits Ol. 66, und Onatas noch Ol. 78, vielleicht auch später noch. Daraus folgt, daß beyde nur im entgegengesetzten Alter, jener mit seiner spätern, dieser mit seiner frühern Thätigkeit zusammentreffen konnten.

120) Paus. 2, 25. §. 2.

121) Paus. 10, 13. §. 5.

122) Paus. 5, 25. §. 6.

123) Ebend. 5, 27. §. 4.

124) Ebend. 8, 42. §. 4.

125) Brunf Analect. T. II. p. 14. n. 30.

126) Paus. 8, 42. §. 4. Es heißt, das Bild sey gemacht worden: *γενεαῖς μάλιστα ὕστερον τῆς ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα ἐπιστρατείας τοῦ Μήδου*. Wollte man den Pausanias bey'm Worte nehmen, und unter *γενεαῖς* wenigstens zwey Menschenalter oder 18 Olymp. verstehen (wahrscheinlich ist, wie K. Müller annimmt, *δυσὶν* ausgefallen), so rückt das Werk bis Ol. 91 und mitten in den peloponnesischen Krieg herab; doch Pausanias giebt selbst an, wie er zu seiner falschen Rechnung gekommen ist. Gelon war dem Herres gleichzeitig, dann folgte Hieron, dann Deinomenes (oder vielmehr sein Oheim Thrasybulus), unter welchem Onatas arbeitete. Was Pausanias hierbey übersehen, ist, daß die Herrschaft dieser Männer über Syrakus nicht zwey Menschenalter gewährt hat, sondern kaum mehr als ein halbes. Vergl. Corsini Fasti Att. T. III. p. 170.

127) Paus. 5, 10. §. 1. *ὁ πρῶτος τεύχε λίθου κέραμον*. Er lebte zur Zeit des Alyattes von Lydien, der Ol. 41 bis Ol. 55, 2, und des Astyages, der Ol. 46, 2 bis Ol. 54, 3 regierte. Das Epigramm auf den Bildsäulen zu Maros nennt nicht, wie Paus. sagt, den Byzes selbst, sondern Euergeus, seinen Sohn, als ihren Urheber.

128) Paus. 1, 26. §. 7. *λίθους ἐτύπησε*. Kallimachus ist ein Künstler von auffallender Eigenthümlichkeit. Zurückbleibend hinter den Hauptlingen der Kunst (*ἀποδείων τῶν πρῶ-*

πρώτων ἐς αὐτὴν τὴν τέχνην) und sich in fleißiger Ausführung des Einzelnen nie genugthuend, ward er *Κακιστότεχνος*, der Kunstverschlimmerer genannt, von den Atheniensen, sagt Vitruv B. 4. K. 1; hiernach wäre er aus Athen; doch ist er zugleich Erfinder der korinthischen Säule, und wird dadurch nach Korinth hingezogen. Dionysius, wie wir sahen, stellt ihn neben Kalamis und lobt beyde *λεπτότης ἔργα καὶ χάριτος*. Auch Vitruv rühmt die Feinheit und Sauberkeit seiner Arbeit, nur ist nicht abzunehmen, wie er propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreae zu Athen jenen Spottnamen empfangen hat. Bestimmter und vortreflich bezeichnet ihn Plinius: H. N. 34. c. 18. l. 19. §. 34 semper calumnator sui nec finem habens diligentiae.... Hujus sunt saltantes Lacenae, emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit. Wegen Sauberkeit und Feinheit der Arbeit kann er nicht früher als Kalamis gesetzt werden, zumal die Art beyder bey Dionysius als gleich bezeichnet und das Künstlerpaar auf dieselbe Linie gestellt wird, „de même que Polyclète étoit à-peu-près contemporain de Phidias, auquel le Critique grec l'associe“. Emmeric-David im Essai sur le classement chronologique des sculpteurs grecs. Paris 1807. S. 20. Anmerk. 74. Mit so spätem Alter aber verträgt sich nicht, daß er zuerst den Bohrer beym Bildhauen soll gebraucht haben, ohne dessen Hülfe in dieser Kunst wohl Niemand dahin kommen konnte, durch dieselbe Ruhm zu erlangen. Doch alle Nachrichten solcher Art sind auch darum unverläßig, weil oft Erfindung und Verbesserung mit einander vermischt werden. Der Gebrauch des Bohrers beym Marmor kann nicht jünger seyn, als die frühesten Marmorwerke von einiger Bedeutung. Gab er ihm Schuur und Rad, mit denen er jetzt verbunden und bewegt wird, so konnte er allerdings wenigstens als zweyter Erfinder genannt werden.

129) Vergl. die Stellen bey Junius in Cat. Artif. v. Perillus. p. 148 seqq. Der Name ist *Περίλαος* zsgen. *Περίλεως*, woraus *Περίλλος* und Perillus verdorben worden. Phalaris herrschte Ol. 52 bis 56, denn die andere Nachricht, die ihm Ol. 31 bis 38 anweist (vergl. Benth. Dissert. de Epp. Phal. p. 9) rückt ihn über die Gründung von Agrigent Ol. 42, 4 hinaus.

130) Paus. 7, 18. §. 6 Zeitgenossen des Kallon und Kanachus Ol. 65 Von einem Menachmus spricht Plinius H. N. 34. c. 8. l. 19. §. 18. Menaechmi vitulus genu premitur replicata cervice: ipseque Menaechmus scripsit de sua arte, nämlich de Toreutice. Vergl. H. N. 1. argument. libr. XXXIII. Doch dieser ist Siphonier und schrieb auch die Geschichte von Siphon und von Alexander dem Makedonier. Vergl. Harduin im Index auctorum v. Menaechmus. Tom. I. p. 120. ed. Paris. 1685.

131) Paus. 6, 14. §. 4 führt von ihnen zwey Bildsäulen des Hieronymus und Prokles aus Andros zu Olympia an. Der Umstand, daß Tisamenes von Hieronymus früher besiegt wurde, als er Prophet bey Plataea war, rückt wenigstens den Stomius in die ersten Zeiten der Perserkriege hinauf.

132) Paus. 6, 14. §. 2.

- 133) Paus. 5, 25. §. 1. Der Umstand, daß von Pausanias die alte Aufschrift ἐκίγραμμα τὸ ἀρχαῖον, im Gegensatz der Elegie, die Hippias, der Sophist, später (ὕστερον) auf die Knaben gemacht hat, erwähnt wird, lehrt, daß Kallon von Elis wenigstens nicht später als sein Landsmann der Sophist Hippias Ol. 86 ff. gelebt hat. Nun nennt Plinius H. N. 34. c. 8. l. 19 zu Anf. unter den Künstlern, die er unter Ol. 87 zusammenstellt, einen Kallon, und es ist demnach wohl kein Zweifel, daß dieser der Eleer und dadurch wenigstens ein fester Punkt zur Bestimmung seiner Zeit gewonnen sey. Außer jener Gruppe von 37 ehernen Bildsäulen erwähnt Paus. 5, 27. §. 5 noch einen Hermes mit dem Heroldsstabe von ihm.
- 134) Paus. 2, 10. §. 1 nennt seinen Herakles zu Sikyon ein ἀρχαῖον ἔοικον und schloß (P. 7, 26. §. 3) aus seiner Eigenthümlichkeit, daß ihm auch ein hölzerner Kolos des Apollo zu Megira gehöre, dessen Urheber ihm Niemand zu nennen wußte.
- 135) Paus. 9, 34, §. 2 nennt seine Hera mit der Sirene auf der Hand ein ἀγαλμα ἀρχαῖον.
- 136) Plin. 34. c. 18. l. 19. §. 9. Artifices qui compositis voluminibus condidere haec, miris laudibus celebrant et Telephanem Phocaeum, ignotum alias, quoniam in Thessalia habitaverit, ubi latuerint opera ejus: alioqui suffragiis ipsorum aequatur Polycleto, Myroni, Pythagorae. Laudant ejus Larissam, et Spintharum pentathlon et Apollinem. Alii non hanc ignobilitatis fuisse causam, sed quoniam se regum Xerxis atque Darii officinis dederit. Eine merkwürdige Stelle auch deshalb, weil man sieht, daß schon unter den frühern persischen Königen griechische Kunst und Kunstarbeit an ihren Hof gedrungen war, wichtig ferner, wenn es sich davon handelt, das Bildwerk an den persischen Denkmälern zu erklären.
- 137) Plin. H. N. 34. c. 8. l. 19, §. 1. Polycletus Sicyonius Ageladae discipulus. Beydes, daß er aus Sikyon und daß er ein Schüler des Agelades war, wissen wir allein aus dieser Meldung des Plinius. Dadurch aber scheidet er sich bestimmt von dem ältern Polykletus des Pausanias, der aus Argos war, und von dem wenigstens nirgend erwähnt wird, daß Ageladas sein Lehrer gewesen. Der jüngere Argiver dieses Namens, aus der Schule des Naulydes und ein vierter Polykletus aus Thasos, der nach Einer Meldung zur Zeit des makedonischen Königs Perseus lebte (vergl. die Stellen bey Junius Catal. Artif. v. Polycletus p. 170, 171), kommt dabey in keinen Betracht. Es fragt sich hier zuerst, welchem der beyden ältern Polyklete die argivische Hera gehört? Plinius legt sie zwar nicht ausdrücklich seinem Sikyonier, dem einzigen, den er kennt, bey; aber doch, indem er ihn zum Vollender der von Phidias angefangenen Toreutik macht, deren größte und berühmteste Werke die beyden Kolosse zu Olympia und Argos waren. a. a. O. §. 2. Hic consummasse hanc scientiam judicatur et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse. Strabo giebt dem des Polykletus sogar den Vorzug höherer Kunstschönheit. B. 8. C. 551 B. ἐν ᾧ (Ἡραίου) τὰ Πολυκλείτου ἔοικα. τῇ μὲν τέχνῃ κάλλιστα

λίστα τῶν πάντων, πολυτελεία δὲ καὶ μεγέθει τῶν Φειδίου λειπόμενα, wodurch jenes toreuticen erudire bey Plinius vollkommen erläutert wird. Dagegen legt Pausanias, der seiner Seits des Sikyoniers gar keine Erwähnung thut, die Hera bestimmt dem ältern Polykletus aus Argos bey. P. 6, 6. §. 1 Πολύκλειτος δὲ Ἀργεῖος οὐχ ὁ τῆς Ἥρας τὸ αἶμα ποιήσας, μαθητὴς δὲ Ναυκύδους. Vergl. P. 2, 17. §. 4. und so auch das Epigramm in Brunck. Analectt. T. II. p. 202. n. 5 Ἀργεῖος Πολύκλειτος ὁ καὶ μόνος ὁμασίην Ἥρην Ἀδρήσας ff. Daß der Argiver dem Sikyonier überhaupt an Ruhm nicht nachgestanden, zeigt seine Verbindung mit Phidias bey Plato im Protagoras §. 7. Opp. T. I. p. 311. C. Εἰ δὲ παρὰ Πολύκλειτον τὸν Ἀργεῖον ἢ Φειδίαν τὸν Ἀθηναῖον ἐπενοεῖς ἀφικόμενος μισθὸν ὑπὲρ σαυτοῦ τελεῖν ἐκείνοις κ. τ. λ. Was für den Argiver vollends entscheidet, ist der Umstand, daß das Heraum Ol. 89, 1 abbrannte und erst nach dieser Zeit die Arbeit an der Hera beginnen konnte, welche hiernächst sicher in Ol. 90 und 91 herab fortgesetzt wurde. Wäre nun der Sikyonier, der Schüler des Ageladas, ihr Urheber, so rückt die Blüthe des Meisters Ol. 66 und des Schülers Ol. 90 um 26 Olympiaden oder 104 Jahre aus einander, im Fall man nicht annehmen will, der fast verschollene Sikyonier Ageladas sey des Sikyoniers Polykletus Lehrer gewesen, wozu um so weniger Grund vorhanden ist, da der Sikyonier Polykletus des Myron Mitschüler ist, dieser aber früher lebte, als man den Sikyonier Ageladas sehen kann. — Was die andern Werke dieser Polyklete anbelangt, so scheinen dem Sikyonier allerdings diejenigen zu gehören, welche ihm Plinius a. a. O. beylegt, der Διαδούμενος (molliter juvenis), Δορυφόρος (viriliter puer), Κανὼν, Αποξνόμενος, die Ἀσπραγαλίζοντες u. f. um so mehr, da aus ihnen von Pausanias keines für den Argiver in Anspruch genommen wird. Bey denen, die in anderen Schriftstellern einem Polyklet ohne nähere Bezeichnung beygelegt werden, fehlt jeder haltbare Grund der Entscheidung.

138) Plinius H. N. 34. c. 8. l. 19. zu Anf. Venere autem et in certamen laudatissimi, quamquam diversis aetatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas: quae cum in templo Ephesiae Dianae dicarentur, placuit eligi probatissimam, ipsorum artificum, qui praesentes erant, iudicio, cum apparuit eam esse, quam omnes secundam a sua quisque iudicasset. Haec est Polycleti, proxima ab ea Phidiae, tertia Ctesilai, quarta Cydonis, quinta Phradmonis; doch scheint hier nur Sage, nicht Geschichte zu seyn. Abgesehen davon, daß Künstler verschiedener Zeitalter, diversis aetatibus geniti, lebhaftig zu sammenkommen, was Plinius naiv genug mit einem quamquam einleitet, so ist auch die ganze Erzählung, wie man es angefangen, die beste Amazone durch die Künstler selbst bestimmen zu lassen, eine reine Wiederholung der Weise, wie die Griechen nach der Schlacht bey Salamis durch die Anführer selbst bestimmen ließen, wer von ihnen den Preis des Tages verdient habe, ihr entsprechend nicht nur in der Art der Anordnung, was an sich wenig bedeuten würde, sondern auch in der Art, wie alle Bewerbenden sich selbst den

- ersten, dann einem andern, und zwar alle demselben, den zweyten Preis zu erkennen. Vergl. Herodot. 8, 123 u. das. Walcken. S. 677.
- 139) Plinius H. N. 34. c. 8. f. 19. §. 2. Fecit et quem Canonae artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam: solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur. Vergl. hierüber Böttiger a. a. O. S. 118.
- 140) Plinius a. a. O. Proprium ejusdem, ut uno cruce insisterent signa, excogitasse; quadrata tamen ea esse tradit Varro et paene ad unum exemplum. Hier ist quadratum offenbar aus dem Griechischen τετράγωνον übersetzt, und aus diesem zu erklären. Τετράγωνος war der Hermes, ein Kopf auf einer viereckigten Säule, der ἱερός τύπος dieses Gottes. Vergl. Kuhn zu Paus. S. 361, und solche Arbeit nennt Thucydides τετράγωνος ἔργασια. B. 6. K. 27. Uebergetragen auf Bildsäulen wird es demnach von solchen zu verstehen seyn, die nicht wie z. B. der Apollo von Belvedere oder die mediceische Venus, von der graden Stellung der Hermen ausweichen, sondern sich mehr darin halten, wie die meisten Palladien, der capitolinische Antinous u. a. —
- Onintilian 12. c. 10: Diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros; cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae addiderit supra verum, ita non explesse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque gravem dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genas.
- 141) Plin. a. a. O. f. 19 Myron Eleutheris natus, Ageladae discipulus. Dahin weist auch die Nachsicht aus des Polemo Werk von der Burg zu Athen bey Athenaus über Lycius, des Myron Sohn und Schüler B. II, S. 488 D. ἦν δὲ αὐτὸς τὸ γένος Βοιωτίας ἐξ Ἐλευθερῶν υἱὸς Μύρωνος τοῦ ἀνδριαντοποιοῦ, ὡς Πολέμων φησὶν ἐν πρώτῳ Ἀκροπόλεως. Den Myron, als den Vater des Lycius, kennt auch Pausanias. Er nennt ihn ohne Beysaß in einer sichern Stelle P. 5, 22. §. 2 ταῦτά ἐστιν ἔργα μὲν Λυκίου τοῦ Μύρωνος, und in einer leicht verdorbenen P. 1, 23. §. 8 καὶ ἄλλα ἐν τῇ Ἀθηναίων ἀκροπόλει θεασάμενος οἶδα. Λύκιον τοῦ Μύρωνος χαλκοῦν παῖδα, ὃς τὸ περιβράντηριον ἔχει, καὶ Μύρωνος Περσία, wo offenbar mit Clavier Λυκίου τοῦ Μύρωνος, als von Λύκιος ὁ Μύρωνος zu lesen ist. Eben so nennt er ihn ohne Beysaß, P. 9, 30. §. 1. und P. 6, 13 §. 1, als Urheber der Bildsäule des Lacedaem. Chionis, welcher Ol. 30 zum dritten Male gesiegt hatte. Pausanias ereifert sich dort umsonst gegen die Thorheit derjenigen, welche die Bildsäule für Chionis hielten, da Myron sie gemacht. Denn so gut die Lacedaemonier diesen ihren berühmten Mitbürger, wie der Perieget selbst bemerkt, später durch Aufstellung einer Säule, welche seine Siege verkündigte, ehrten, konnten sie auch später durch Myron sein Bild gießen lassen, was wahrscheinlich zu derselben Zeit geschah. Doch nennt Pausanias in zwey andern Stellen 6, 8. §. 3 und 6, 2. §. 1 ihn einen Athener. Ist hier ein anderer als der Boetier aus Eleutherä? Diese Stadt lag von Athen aus diesseits des Ilissaron zwischen Attika und dem Gebiet von Platäa.

Es hatte sich früh mit Athen verbunden, um der Staatsrechte dieser Stadt theilhaft zu werden und aus Haß gegen die Thebäer Paus. 1, 38. §. 1. Daß eine völlige Einverleibung in den attischen Staat erfolgte, zeigt der Umstand, daß der Schutzgott der Eleuthereer, ein altes Schnitzbild des Bacchus, nach Athen warversetzt worden, um dort als der eleuthereische verehrt zu werden, und man in seinem alten Sitze nur eine Kopie des Urbildes zurückbehielt. Ein Einwohner von Eleutherä konnte demnach so gut wie einer von Marathon, Eleusis u. a. ein Athender heißen.

142) Plin. H. N. 34. c. 8. l. 19. §. 3. et ipse tamen corporum tenuis curiosus, animi sensus non expressisse, capillum et pubem quoque non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisse. Vergl. Quintilian 12. c. 10 und Cicero de claris oratt. c. 18. §. 70.

143) Plin. a. a. O. Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus, et (l. Polycletus: is) symmetria diligentior. Hier ist numerosus offenbar aus εὐρυθμος, und von Bezeichnung der Rede auf die Kunstwerke übertragen. Wie in der Rede schöner Rhythmus in sorgfältiger Verbindung der Sylben zu Reihen, in verständiger Mischung des Langen und Kurzen, Starcken und Weichen, und in dem sich daraus entwickelnden freien Schwung und Fall der Rede gesehen wird und die rege Belebtheit, Mannigfaltigkeit und wohlgeordnete Fülle der Form bezeichnet, so werden an den Kunstwerken dieselben Vorzüge ebenfalls als schöner Rhythmus können bezeichnet werden. Vergl. über solche Uebertragungen griechischer Begriffe bey Plinius die trefflichen Bemerkungen von A. Lange S. 44 u. 45. Anmerk. 35.

144) So wenigstens scheinen sich die beyden Meldungen über die Köpfe des Myron bey Plinius und bey'm Auctor Rhet. ad Herenn. 4, 6. vereinigen zu lassen.

145) Paus. 2, 30. §. 2.

146) Der Zeus, die Athene und Herakles, nach Strabo B. 14. S. 944 B. C.

147) Quintil. 2, 13. Eine vortreffliche und zwar die einzige auf uns gekommene bronzene Kopie desselben, etwa von zwey Fuß, besitzt unser Antiquarium. Die Figur saß unerkannt, und, wie natürlich, in wunderlicher Stellung auf einer modernen Unterlage, als Herr Hofr. Hirt sie sah und augenblicklich für das erkannte, was sie ist.

148) Brunck. Analect. T. III. p. 218. n. 313.

149) Plin. H. N. 34. c. 8. l. 19. §. 3.

150) Paus. 6, 30. §. 1. Vollständige Aufzählung der Werke dieses und der folgenden Künstler und Nachweisungen darüber gestattet hier der Raum nicht. Auch sind sie in den erwähnten Werken von Böttiger, Mayer (zu Windlmann) und Schorn bereits gegeben.

151) Paus. 6, 4. §. 2. εἴπερ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικὴν. — Vergl. P. 6, 6. §. 2.

152) Ebend. 6, 13 §. 1. Also zur Zeit, da Hiero König war, zwischen Ol. 76 und 78. Wenn Plinius ihn a. a. O. l. 19. in die bunte Reihe der Künstlernamen unter Ol. 87 setzt: Et deinde Olympiade LXXXVII. Agelades, Callon, Polycletus, Phradmon, Gor-

Gorgias, Lacon, Myron, Pythagoras, Scopas, Parelus (die Vossing. Handschrift hat Perelius, lies Perileus), so ist das nach den Ausführungen der frühern Anmerkungen zu beurtheilen, welche die Beschaffenheit dieser Liste zu würdigen hinlänglichen Stoff geben: Ageladas steht hier, weil der Sikyonier statt des Argivers aufgegriffen wurde, den Plinius überall meint, Kallon ist der Eleer, Polyklet der Argiver, nicht der Sikyonier, den jedoch Plinius wieder überall im Sinne hat, Myron und Pythagoras reihen sich daran, weil Plinius ihre Namen neben dem des Polykletus gefunden und nach der Verwechslung von diesem mit ihm versetzt hatte. Scopas ist wahrscheinlich statt Onatas darin, und dieser, als Zeitgenosse der vorigen ihnen ange- reiht, endlich Perilaus, als Zeitgenosse des Ageladas, dem er in der argen Ver- wechslung und Vermischung dieser Stelle aus Ol. 66 nach Ol. 87 gefolgt ist.

- 153) Diogenes Laert. Vit. Pythag. XXV. οἱ δὲ καὶ ἄλλον, ἀνδριαντοποιὸν Πηγῖνον γεγο- νῆναι φασὶ Πυθαγόραν, πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἰσοχᾶσθαι, καὶ ἄλλον ἀνδριαντοποιὸν Σάμιον. — Hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius Plinius a. a. D. §. 5.

Von dem Samier Pythagoras spricht auch Plinius a. a. D. §. 5. Einen dritten aus der Stadt der Leontiner in Sicilien hat Harduin in den Plinius gebracht a. a. D. §. 4. Vicit eum (Myronem) Pythagoras Rheginus ex Italia pancratiaste Delphis posito. Eundem vicit et Leontius, qui fecit stadiodromon Astylon. Statt des Leontius, wie kein uns bekannter Künstler heißt, liest Harduin Leontinus nämlich Pythagoras, dann aber hätte der Leontiner den Astylus gemacht, während Pausanias, welcher nur Einen Bildgießer dieses Namens, den Rheginer kennt, ihn diesem beilegt Pl. 6, 13 §. 1. Daraus ist klar, daß Harduin unrichtig verbessert, und Büsching in der Geschichte der zeichnenden Künste S. 70 sich umsonst bemüht hat, den Leontius bey Namen zu erhalten. Schon Heyne sah, daß die Stelle aus Paus. 6, 4 §. 2 her- zustellen ist. Dort erwähnt Pausanias eines Messeniers Leontiskus, der seine Geg- ner im Ringkampf dadurch besiegte, daß er ihnen die Finger zerbrach. Τὸν δὲ ἀνδριάντα Πυθαγόρας ποιῆσεν ὁ Πηγῖνος, ἐπὶ τῷ καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικὴν. Heyne ändert hiernach Et Leontiscum fecit et stadiodromon Astylon; doch da Paus. ein so großes Lob an die Erwähnung der Bildsäule des Leontiskus knüpft, so ist keine Frage, daß mit ihr Pythagoras wohl gegen Myron in die Schranken treten und das Eundem vicit des Plinius statt haben konnte. Die Vossinger Handschrift liest Delphis positum. Eundem vicit et Leontinus cum fecit et stadia aromon, astilon, woraus offenbar, daß Plinius schrieb: Eundem vicit et Leontisco. Fecit et stadiodromon Asty- lon u. f. Es ist nur noch die Frage, wie man sich jenes Besiegen zu denken habe. Ich habe an einem andern Ort nachgewiesen, daß zur Feyer der Sieger in den heiligen Spielen Wettkämpfe der Dichter angestellt wurden, so daß der beste vom Chor aufgeführte Gesang den Preis erhielt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß in einzel- nen Fällen ein ähnlicher Wettkampf auch für die Meister der bildenden Kunst eröffnet wurde,

wurde, wo es galt, wer das begehrte Werk am besten ausführte. In solchem konnte Pythagoras den Myron wiederholt besiegt haben.

154) Paus. 6, 4. §. 2. — 6, 6. §. 1 §. 2. — 6, 13. §. 1 §. 4.

155) Plinius a. a. O. Syracusis autem claudicantem, cujus ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur.

156) Phidias praeter Jovem Olympium „quem nemo aemulatur“, fecit et ex ebre aequae Minervam etc. Plin. a. a. O. f. 19 zu Anf. — Cujus (Jovis Olympii) pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur, adeo majestas operis Deum aequavit. Quintilian. 12, c. 10.

157) Vergl. Anmerk. 28. 1) 3. S. 19 zur ersten Abb.

158) Vergl. Quatremère Le Jup. Olymp. S. 9 ff.

159) Vergl. Anmerk. 38, II. S. 24 zur ersten Abb.

160) So sind die Zügel λεύκ' ἐλέφαντι, Jl. ε 583, ein Griff am Schlüssel, Od. 9, 7. Der Spaltung des Elephantenbeins erwähnt Od. 9, 404. σ, 196, seiner Färbung ὅτε τίς τ' ἐλέφαντα γυνή φοίνικι μίγνῃ Jl. δ, 141. Im Hause des Menelaus ist Glanz des Goldes, des Electron und des Elphenbeins Od. 8, 73.

161) Τῇ παρὰ μὲν κλισίῃν πυρὶ κάτθεσαν, ἐνδ' ἄρ' ἐφίεζεν, Δινωτὴν ἐλέφαντι καὶ ἀργύρῳ ἣν ποτε τέκτων Πόϊσ' Ἰκμάλιος. Od. τ, 57. Vergl. ἄορ παγχάλκειον, ᾧ ἐπὶ κώπῃ Ἀργυρέῃ, κολεῖον δὲ νεοπρίστου ἐλέφαντος ἀμφιδεδίνηται. Od. 9, 405 und Ἐκ δὲ τοῦ ἀρχόμενος λέχος ἔξεον, ὅφρ' ἐτέλεσσα Δαίδαλλων χρυσῷ τε καὶ ἀργύρῳ ἥδ' ἐλέφαντι. Od. ψ, 200. Was bey Homer für diese Arbeit δινωτός, ἀμφιδινεῖσθαι, das ist, für hölzerne mit der Art (πέλεκυς) τεκταίνειν, πελεκεῖν, mit dem Bohrer (τέρετρον) τετραίνειν, und mit dem Hobel τορνοῦσθαι. Vergl. Jl. ε. 62 κ, 19. Od. ε, 244. ψ, 198. ε, 250. Dem τετραίνω (Stamm τερ in τέρετρον) ist gleichstämmig (τερ, τορ) τορέω und τορεύω, was zwar selbst bey Homer nicht von Kunstarbeit gebraucht wird, sondern einfach als durchstoßen. Jl. λ, 236 u. Hymn. auf Hermes 119; aber doch das davon gleichfalls stammende (τερ, τρε) τρητός in τρητοῖς λεχέεσσι Od. α, 440 und sonst oft statt εὔτρητοις. Daß hierbey an Durchbrechen und Durchbohren der Arbeit zur Einlegung des Schmuckes zu denken sey, zeigt ἐν δ' ἄρα ἔρματα ἦκεν εὔτρητοῖσι λοβοῖσι (den schön durchbohrten Ohrläppchen) Jl. ε, 182. Worin aber der Schmuck jener Betten bestanden, ist aus Od. ψ, 200 klar, wo Odysseus das Seinige mit Gold, Silber und Elphenbein ausschmückt. Daher sind δινωτά und τρητά ἔργα als dieselben, aus Holz oder Metall, aber mit feinen Stoffen, als Gold, Silber und Elphenbein ausgelegte zu betrachten, und wir finden demnach schon in Homer für solche ein Wort gebraucht, das dem τορεύω, τορεύματα, τορευτική stammesverwandt ist, welche Wörter für Arbeiten dieser Art bey den Spätern im Gebrauch sind, wie Quatremère a. a. O. S. 74 ff. mit überwiegenden Gründen bewiesen hat.

162) Hesiod. Ἀσπ. 149.

163)

- 163) Daher sie auch *Ξόανα* heißen bey Strabo B. 8. S. 571. B. *τά Πολυκλείτου Ξόανα . . . τῶν Φειδίου λειπόμινά.* Es ist, wie bekannt, ein Hauptverdienst des genannten Werkes vom Hrn. Quatremère den Umfang und die Wichtigkeit der Toreutik und ihrer Werke in der griechischen Kunst nachgewiesen zu haben.
- 164) Paus. I, 38. §. 8. *Ἐν τούτῳ τῷ πεδίῳ ναός ἐστι Διονύσου, καὶ τὸ Ξόanon ἐντεῦθεν Ἀθηναίοις ἐκομίσθη τὸ ἀρχαῖον· τὸ δὲ ἐκ Ἑλευθεραῖς ἐφ' ἡμῶν ἐς μίμησιν ἐκείνου πεποιήται.*
- 165) Strabo B. 8. S. 590. B. C. *Τοὺς γὰρ ἐκ τῆς Ἑλίκης ἐκπεσόντας Ἴωνας αἰτεῖν, πέμψαντας παρὰ τῶν Ἑλικίων μάλιστ' αὖτὸ βρίσκειν τοῦ Ποσειδῶνος (vielleicht in einem Abbild, da sie die Auslieferung des Originals nicht erwarten durften. Auch daß sie dann wenigstens die Nachbildung des Tempels begehren, deutet darauf) εἰ δὲ μὴ, τοῦ γε ἱεροῦ τὴν ἀφίδρυσιν οὐ δόντων δὲ πέμψαι πρὸς τὸ κοινὸν τῶν Ἀχαιῶν. Τῶν δὲ ψηφισαμένων, οὐδ' ὥς ὑπακούσαι τῷ δ' ἱεῷ χειμῶνι συμβῆναι τὸ πάθος τοὺς δ' Ἀχαιοὺς ὑστερον δοῦναι τοῖς Ἴωσι τὴν ἀφίδρυσιν.* Vergl. R. Müller a. a. O. S. 45. (de coloniis emittendis) „sequuntur aut repetuntur signa deorum, ipsas, quod maxime memorandum, templorum pristinorum effigies imitari religio.“
- 166) Tacitus Historiar. I. 4. c. 53. Haruspices monuere, ut reliquiae prioris delubri in paludes aveherentur: templum iisdem vestigiis sisteretur, NOLLE DEOS MUTARI VETEREM FORMAM Passimque injectae fundamentis argenti aurique stipes et metallorum primitiae, nullis fornacibus victae, sed ut gignuntur. Praedixere Haruspices, ne temeraretur opus saxo a move in aliud destinato. Altitudo aedibus adjecta. ID SOLVM RELIGIO ADVERERE. Et prioris templi magnificentiae deesse creditum.
- 167) Das Alter und die Gleichzeitigkeit der Bildsäule des Eutelidas scheint zwar durch Paus. 6, 15. §. 4 *Ἰσὶ δὲ ἡ τε εἰκὼν ἀρχαία τοῦ Εὐτελίδας καὶ τὰ ἐπὶ τῷ βάθρῳ γράμματα ἀμυδρὰ ὑπὸ τοῦ χρόνου* sicher gestellt und Winckelmann Gesch. der Kunst B. 4. R. I. §. 14. vermuthet sogar, sie sey nicht die erste ihrer Art gewesen; doch bezeichnet Paus. 6, 18. §. 5 selbst die Bilder des Praxidamas und Nicerchius aus Ol. 59 und 61 als die ältesten, welche Siegern zu Olympia aufgestellt wurden, woraus folgt, daß jene des Eutelidas ihm später gesetzt wurde. Indeß kann hierfür nicht entscheiden, was Quatremère S. 173 beybringt: Fort souvent on n'élevait de semblables statues que long temps après la mort des Athlètes. C'est ce que nous apprenons d'Oebotas qui avait remporté le prix dans la 6e Olympiade, et à qui les Achéens, par ordre de l'oracle de Delphes, dressèrent une statue dans la 68e. Denn für jenes Fort souvent läßt sich außer diesem und dem von ihm angeführten Beispiele P. 7, 17. §. 6. kaum ein drittes auffinden, wenn man nicht die Bildsäule des Chionis zu Olympia, ein Werk des Myron, von welcher früher gesprochen ward, dafür will gelten lassen. Auch läßt sich nicht einsehen, wie ein einzelnes Beispiel lehren könne, daß etwas sehr oft geschehen sey. Endlich machten (dressèrent) die Achäer jenes Werk nicht auf Befehl des delphischen Orakels, sondern wurden von diesem nur belehrt, daß

daß der Hohn des versäumten Debots ihre Jugend hindere, zu Olympia zu siegen. Hierauf erweisen sie dem Debotas andere Ehren, und errichten ihm auch die Bildsäule, um seinen Groll zu besänftigen.

168) Ueber die angeblich ältere Bildsäule des Colos vergl. Köhler a. a. D. S. 6.

169) Paus. 9, 4. §. 1.

170) Paus. 10, 1. §. 4.

171) Aelian V. H. 6. c. 11.

172) Die weitere Entwicklung der hier angedeuteten Ursachen liefert die geist- und gehaltreiche Schrift „über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken“ von Fr. Jacobs S. 43. ff.

173) Vergl. Anm. 44 zur ersten Abh.

174) Paus. 8, 40. §. 1. Φυγαλεύσι δὲ ἀνδρίας εἰν ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς Ἀρραχίου τοῦ παγκρατιατοῦ, τὰ τε ἄλλα ἀρχαῖος, καὶ οὐχ ἥμισυ ἐπὶ τῷ σχήματι οὐ διεσᾶσιν μὲν πολὺ οἱ πόδες, καθεῖνται δὲ παρὰ πλευρᾷ αἱ χεῖρες ἄχρι τῶν γλουτῶν πεποίηται μὲν δὴ ἡ εἰκὼν λίθου· λέγουσι δὲ καὶ ἐπιγράμμα ἐπ' αὐτῇ γραφῆναι καὶ τοῦτο μὲν ἠφάνιστο ὑπὸ τοῦ χρόνου.

175) Officinarum tenebrae Plinius H. N. 35 in Prooem.

176) Vergl. Anmerk. 49) zur ersten Abh. S. 28.

177) On the Aegina Marbles. By C. R. Cockerell, Esq. im Journal of Science and the Arts No. XII. S. 327 ff. London 1819. Ich verdanke die Kenntniß dieser, auf dem gewöhnlichen Wege bey uns noch nicht angekommenen Abhandlung der gefälligen Mittheilung des Hrn. Oberbaurathes Klenke, an den sie der Verfasser unmittelbar nach ihrer Erscheinung aus London geschickt hatte.

178) Johann Martin Wagner's Bericht über die äginetischen Bildwerke. Mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von Fr. W. J. Schelling. Stuttg. 1817. S. 89. Vergl. S. 91.

179) A canon of proportion and system of anatomical expression are observable throughout these Marble and it is evident that a long practises rule has been applied to each part of them. S. 339. Der jetzt ziemlich geläufige Ausdruck Conventional ist zu unbestimmt, als daß er diese Sache bezeichnen könnte. „Etwas, worüber man übereingekommen ist.“ Hier fragt sich dann nach Zeit und Ursache der Uebereinkunft, nach den Personen, durch welche, nach den Umständen, unter denen sie getroffen worden; und werden hier alle diese Fragen der Sache gemäß beantwortet, so ist eben jene in uralter Zeit getroffene, von der Religion gebothene Uebereinkunft die heilige Satzung der Kunst, von welcher wir gesprochen haben, und gerade das ist es, was das französische Wort am wenigsten ausdrückt.

Anderwärts hat man geglaubt, jenes Beobachten alter Formen als *Mode* bezeichnen zu können. Doch auch dieses Wort bezeichnet nicht gut und erklärt noch weniger. Was wir *Mode* nennen, eine blinde Gewalt grundloser Formen und ihres Wechsels im geselligen Leben und Verkehr ist dem Alterthum, dem Griechischen besonders, ganz unbekannt. Was dort fest stand, beruhte auf *Herkommen*, und dieses *Herkommen* wieder auf alten Ansichten und Vorstellungen vom Heiligen, Sittlichen oder Schicklichen, es war durch die Festigkeit derselben gegen die Laune des Wechsels gesichert und nur durch wachsende Einsicht in das Bessere und Zweckmäßigere zur allmählichen Umwandlung althergebrachter Formen genöthiget, es war wieder *Satzung* oder *Gesetz*, νόμος, nicht eben von einer gesetzgebenden Behörde bestimmtes und geschriebenes, was νόμος, νομοθετεῖσθαι überhaupt nicht ursprünglich und allein bedeutet, sondern eben das durch *Herkommen* und *Sitte* Bestimmte, Feststehende. — Auch hier ist vor allem nöthig, nicht durch moderne Ansichten und Begriffe die Probleme des Alterthums zu verdecken, oder zu umgehen, sondern dasselbe aus sich selbst, aus seinen Ansichten und Begriffen zu erklären.

Ueber die Reste von Steifheit in Behandlung des Nackten äußert sich Wagner S. 91: „Ich möchte es das Gepräge der Unschuld und Kindheit nennen; denn auf gleiche Weise zeigt es sich in den frühern Kunstwerken der Griechen und den oben erwähnten Werken des 14ten und 15ten Jahrhunderts (an den Gemälden von Giotto, Pinturicchio, Pietro Perugino u. a. Der bildliche Ausdruck, Gepräge der Unschuld und Kindheit, läßt eine doppelte Deutung zu. Entweder waren jene alten Meister noch nicht zur Besinnung erwacht, daß alle Theile ihrer Werke gleichmäßig ausgeführt werden mußten, und begnügten sich an Ausführung des Gesichtes, oder sie bildeten, mit einer Hingebung, die nicht weiter erwägt, diese Steifheit ebenso in ihren Bildern, wie sie in denen der Vorgänger gewesen war. Indes möchte dieser Mangel an Erwägung schwerlich nachzuweisen, und auch hier Scheu vor Aenderung des Hergebrachten, Festhalten an der Weise der Vorfahren der wahre Grund seyn. Merkwürdig ist dabey, wie die bildende Kunst in Griechenland mit dem Körper zuerst aufs Reine kam, und das Gesicht zuletzt veredelte, während die Malerey des Mittelalters die Köpfe mit großer Anmuth und reinem Ausdrucke eines frommen und ruhigen Gemüthes bildet, indes die andern Theile noch versäumt sind. Den Grund jener Erscheinung haben wir nachgewiesen, die sie erklärt sich daraus, daß die ältere Malerey fast ausschließlich mit Darstellung des Ausdrucks der Andacht und Frömmigkeit, als des jene ganze Zeit durchdringenden und erfüllenden Gefühles beschäftigt war, die sich allein durch den Ausdruck des Angesichtes erreichen läßt, und der alles Uebrige im Gemälde untergeordnet ist.

130) Μόνον γὰρ σπουδάζει τὸ βάρος περιτιθέναι τοῖς προσώποις, ἀρχαῖον εἶναι κρίνων πρὸς τὸ μέρος, μεγαλοπρεπὲς τε καὶ ἡρωικόν· τὸ δὲ πανοῦργον, κομφοπρεπὲς τε καὶ γυν-

γνωμολογικόν, ἄλλότριον τῆς τραγῳδίας ἡγούμενος. Im Leben des Aeschylus vor seinen Werken.

181) Wagner a. a. O. S. 94.

182) So die Gruppe des Merkurius und Vulkanus, wie sie Visconti nennt, in der Villa Borghese Stanza VI. N. 6, die, im Original gesehen (denn die Abbildungen bey Winkelmann in den Monumenti inediti und anderwärts geben die Köpfe nicht treu wieder) ein lebendiges Bild dessen, was von den Werken des Myron berichtet wird, geben kann, die Leiber vollkommen und schön ausgeführt, im Gesicht aber und in den Haaren die noch deutlichen Spuren und Züge der alten Steifheit.

183) Paus. 7, 5. §. 3. Τὸ δὲ ἀγαλμα οὔτε τοῖς καλουμένοις Αἰγιναίοις, οὔτε τῶν Ἀττικῶν τοῖς ἀρχαιοτάτοις ἐμφερές· εἰ δέ τι καὶ ἄλλο ἀκριβῶς ἔστιν Αἰγύπτιον. Eben so sind Αἰγινητικὰ ἔργα Paus. 1, 42. §. 5. τρόπος τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναιῶς καλούμενος ὑπὸ Ἑλλήνων Paus. 8, 53. §. 5, πλασικὴ ἡ Αἰγιναία Paus. 10, 17. §. 6 ἐργασία Αἰγιναία Paus. 10, 36. §. 3, und ein Holzbild des Apollo auf Aegina τέχνης τῆς ἐπιχωρίου Paus. 2, 36. §. 1. Da jedoch überall nur Namen und Benennungen, nirgend aber Kennzeichen dessen angegeben werden, was Aeginetisch in der bildenden Kunst genannt wurde, so ist offenbar, daß aus Pausanias hierüber sich außer dem Charakter großer Alterthümlichkeit nichts bestimmen lasse, und wir vor der Hand allein an die aus Aegina kommenden Bildsäulen angewiesen sind. Ob aber in diesen die äginetische Art auch noch sichtbar sey? Wer wollte es läugnen, ohne Zeugniß dafür, und woher ein solches Zeugniß nehmen? Die Glosse bey Hesychius, welche gleich nachher angeführt werden soll, nennt Bildsäulen mit geschlossenen Füßen äginetische. Das ist offenbar nur Ein Kennzeichen, wie es sich in beyden Palladien unter den äginetischen Bildsäulen findet, aber nicht für alle passend und auch nicht das Ganze bestimmend, da Pausanias, um die eigenthümliche Gestalt der wilden Vöcke auf Sardinien zu beschreiben, sagt, sie seyen, wie jemand nach der äginäischen Plastik einen wilden Widder machen würde, also das Aeginetische sich auf die ganze Gestalt und die besondere Form ihrer Ausführung beziehen muß. Daß bey so unvollständigen und nur in das Allgemeine gehenden Nachrichten auf der Einen, und bey der vielseitigen Eigenthümlichkeit der äginetischen Bildsäulen auf der andern Seite die Ansichten über den Charakter des Aeginetischen nach den verschiedenen Richtungen hin sich theilen mußten, ist begreiflich. Vielleicht erfahren wir Bestimmteres dann, wenn das Glück die Nachforschungen, deren Gegenstand Griechenland jetzt mehr als je ist, auch auf andern Punkten, besonders in Attika und auf andern Inseln so begünstiget, wie es auch Aegina gethan hat.

184) Hesychius Tom. I. p. 137. Alberti. Αἰγινητικὰ ἔργα τοὺς συμβεβηκότας ἀνδριάντας. Vergl. die vorhergehende Anmerkung.

185) Es sey erlaubt, hier noch einiges über die Bedeutung der äginetischen Bildsäulen und die Zeit ihres Ursprungs zu erwähnen. Bekannt ist, daß sie in den beyden Giebelfeldern vom Tempel des panhellenischen Zeus in zwey Gruppen vereinigt waren, jede eine Kampfszene vorstellend, mit aufrechtstehenden, knieenden und gefallenen Kriegern, in der Mitte aber die Minerva als die Beschützerin der Einen Partey gegen die Geschosse der andern, denen sie ihren Schild entgegenwendet. Wie über die Arbeit, den äginetischen Styl, so sind auch über die nähere Bezeichnung des Gefechtes die Ansichten auf das Entgegengesetzteste von einander abgewichen. Keinem aber, der den Ruhm von Aegina, die Heldensage, auf welche sich die alte Verherrlichung der Insel im Glanze der mythischen Zeit gründete und die Größe der einheimischen Heroen des Eilandes, so wie die über dergleichen Dinge unter den Griechen obwaltenden Ansichten erwägt, kann es zweifelhaft seyn, daß hier Scenen aus der Sage der Aeakiden, des Aeakus selbst, oder seiner Söhne Peleus und Telamon, oder seiner Enkel Achilleus und Nias gebildet sind, und wer noch zweifelte, daß die Thaten dieser Helden gerade der Gegenstand gewesen, den die Aegineten auf ihrem Eilande durch die Kunst verherrlicht zu sehen wünschten, den könnte Pindarus überzeugen, dessen Gedichte auf äginetische Sieger, Werke, die zu öffentlichem Vortrage durch Ehre vor den Tempeln bestimmt waren, vom Preise der Aeakiden und ihrer Thaten angefüllt sind. „Euch, o Aeakos Sohn, acht' ich ein allbentlich Gebot mir gegeben, Wenn in dieß Eiland ich einzieh', Euch zu beneh'n mit Ruhm,“ sagt der Dichter Isthm. 6, 28. von sich, und dasselbe deutliche Gebot (*σάφιστον τιθύμιον*) hatten gewiß auch die Künstler. Die Scenen des Kampfes aber werden durch zwey Figuren näher bezeichnet. Auf der vordern Seite ist der Bogenschütz, den die sicherste Analogie anderer Kunstwerke als Herkules anzuerkennen zwingt. Wie hier der Künstler ihn bildet, so erscheint er bey Homer dem Odysseus in der Unterwelt: *Γυμνὸν τόξον ἔχων καὶ ἐπὶ μινυρήφιν ὄισον, Λεῶν παπταίνων, αἰεὶ βαλέοντι τοικῶς* Od. λ, 607, und vollkommen nach der homerischen Schilderung, zugleich auch der äginetischen Bildsäule an Stellung, Kleidung, Kopfbedeckung wie eine Copie dem Original vollkommen gleich, auf den Münzen von Thasos, auf welcher Insel er besonders verehrt wurde. Dieses genaue Zusammentreffen der Dichter und Künstler, verbunden mit den Nachrichten von andern Kunstwerken bey Pausanias, in denen Herkules der Bogenschütze auf ähnliche Art gebildet war, lassen auf ein uraltes Symbol schließen, das Dichter und Künstler vor Augen hatten. Hier wird demnach mit Hirt eine Scene aus jenem Kampfe anzunehmen seyn, den der Aeakide Telamon mit Herakles gegen Laomedon, König von Troja, siegreich bestand, wenn auch nicht alle Bildsäulen die Namen bestimmter Helden empfangen können.

Auf dem hintern Giebel aber deutet die phrygische Kleidung des Bogenschützen offenbar auf Paris und den zweyten troischen Krieg. In diesem sind Achilleus und Nias aus Aeakus Stamme als die ersten aller Helden anerkannt, und wahrscheinlich ist jener auch von Pindar hervorgehobene Kampf des Nias dargestellt, als Achilleus von den

den Geschossen des Paris und des Apollo gefallen war, und sein Leichnam nur durch die Heldengröße des Aias aus den Händen der Feinde gerettet wurde. Die liegende Gestalt, anerkannt die schönste und bewundernswürdigste von allen, wäre dann Achilleus, und die Kunst hätte den ersten der Helden auch durch die vollkommenste Darstellung geehrt. Daß aber dann eine Trauergeschichte der Acaiden darin vorgestellt, daß es eine durch den homerischen Gesang nicht verherrlichte Scene wäre, und ähnliches wird Niemand einwenden, der für solche Fälle die Wahl und Behandlung künstlerischer Aufgaben aus der Heldensage wohl in Erwägung zieht.

Daß die Bildsäulen von verschiedener Arbeit sind, darüber stimmen alle Nachrichten überein. Man wird sie demnach als Werke verschiedener Meister anzusehen haben; welcher, bleibt von zweifelhafter Bestimmung; doch ist die größere Wahrscheinlichkeit für die Annahme, daß sie vom ältesten der äginetischen Künstler dieser Epoche, von jenem Meister, welcher im zweiten Gliede aus der Lehre des Dipdus und Scyllis und der ersten durch Bearbeitung des Marmor berühmten Schule abstammte, von Kallon aus Megina herkommen, und um die 65. Olympiade von ihm selbst und unter seiner Leitung seyen verfertigt worden. Nach Wagner war der Tempel mit Marmorziegeln gedeckt, welche zu sagen, wie wir sahen, Byzes auf Naros zwischen Ol. 46. 3. und Ol. 55. 1. erfand. Das Gebäude kann also nicht weit über Kallon hinaus reichen, und wieder nicht sehr weit unter ihn herab, wegen der starren Alterthümlichkeit der Häupter, Haare und Kleider an den Bildsäulen. Dazu läßt sich von keinem andern Aegineten mit einiger Sicherheit nachweisen, daß er in Marmor gearbeitet habe, als von ihm.

186) Ueber die Gymnasien, als die Orte, in denen durch die auf das sorgfältigste berechnete Kunst der Pflege und Uebung der menschliche Körper gleichsam wie ein Gewächs gezogen und veredelt worden, ist vor allen Lucian's vortreffliche Schrift: de Gymnasiis Opp. T. II. pag. 885 seqq. Reitz. ganz zu lesen.

Außer dem, daß sie ein treues und lebendiges Bild von den vielen und mühevollen leiblichen Uebungen der griechischen Jugend giebt, und auf das anschaulichste lehrt, wie aus dem Staub und Sand, aus dem Del und Roth der Gymnasien Kraft, Gewandtheit und Gesundheit des Leibes hervorgingen, und durch die Anstrengungen auf diesem Gebiete der Jüngling von Müßiggang und Trägheit zur Arbeit, Ausdauer und zum Bestreben um Ruhm und Ehre hingeleitet wurde, liefert sie auch viele Züge, aus denen deutlich wird, wie viel die auf solche Art ausgebildeten und gleichsam ausgearbeiteten Körper an Schönheit gewannen, und wie, da der Jüngling unbefleidet vor den Augen der Menge sich in den Festkämpfen zeigen mußte, das Bestreben wohlgestaltet und schön zu erscheinen, allgemein lebendig war. —

Nach:

Nachdem der Scythe Anacharsis, welcher sich in jener Schrift mit Solon unterredet, in Verwunderung ausgebrochen ist über die jungen Leute, welche sich anfangs ganz friedlich entkleidet und mit Del gesalbt hatten, „nun aber auf einander stoßen wie die Böcke“, indeß andere, ungeachtet der Salbe, ringend und „unter vielem Schweiß sich im Rothe wälzen, und einander aus den Händen schlüpfen wie die Aale“, andere sich in wunderbarer Anstrengung im Lauf, Wurf, Faustkampf und Sprung üben, erklärt Solon dem Gastfreunde die Uebungen, welcher sich weder darein, noch in die öffentlichen Spiele und ihre Kränze zu finden weiß. „Wäre eben die Zeit der Olympien, oder Isthmien,“ sagt der Weise, „oder Panathenäen, so würde, was dort geschieht, selbst dich überzeugen, daß sie nicht vergeblich um diese Dinge sich bemühen. Denn keine Erzählung könnte dir ein Vergnügen bereiten, wie die Dinge, welche dort geschehen, wie wenn du selbst dort säßest mitten unter den Zuschauern und die Tugenden der Männer erblicktest, die Schönheit der Leiber und die bewundernswürdige Wohlgestalt, die gewaltigen Fertigkeiten, unbekämpfbare Kraft und Kühnheit und Ehrliche und unbezwungene Gesinnung und unermüdblichen Eifer für den Sieg. Denn ich weiß wohl, daß du nicht aufhören würdest zu loben, zu rufen und zu klatschen“ u. s. w.

Nachdem die Wichtigkeit solcher Uebungen für Selbstständigkeit und Freyheit dargestellt ist, begehrt Anacharsis über das Einzelne weitere Erörterung, sucht aber bey der stechenden Hitze den Schatten, voll Verwunderung über Solon: „daß du, o Solon, schon ein Greis, bey der Hitze weder schwitzest wie ich, noch dich nach einem Schatten umsiehst, da unterzutreten, sondern ohne Beschwerde die Sonne bestehst.“ Solon: „Diese thörichten Arbeiten, Anacharsis, und das beständige Umwälzen in dem Rothe und die Mühseligkeiten im Sande unter freyem Himmel gewähren uns diese Schutzwehr gegen die Anwürfe der Sonne, und wir brauchen nicht mehr den Hut, welcher den Strahl abwehren solle, auf unser Haupt zu setzen.“

Hierauf Erörterungen über die Zwecke des Staates und ihre Förderung durch die Gymnastik. Alle Sorge geht dahin, daß der künftige Bürger gut am Geist und stark am Leibe werde. Nicht hinlänglich scheine es, daß ein jeder wachse, wie er eben wachse, weder am Geist noch Leibe, sondern daß für beyde Bildung und Pflege nöthig sey. „Das Gleichniß nehmen wir von den Landleuten, welche die Pflanzen, so lange sie klein und zart sind, schützen und umzäunen, daß sie nicht von den Winden verlegt werden. Wenn aber der Zweig sich verdichtet, schneiden sie das Uebermäßige aus, und indem sie den Baum den Winden zu bewegen und zu schütteln preis geben, machen sie ihn fruchtbarer. Die Leiber aber üben wir also: Wir entkleiden sie, wie ich sagte, wenn sie nicht mehr zart und unverbunden (*ασυμπαγῆ*) sind, und suchen sie zuerst an die Luft zu gewöhnen, indem wir sie vertraut machen mit jeglicher Jahreszeit, daß sie weder die Hitze drückt,
noch

noch sie auch dem Frost erliegen; sodann salben wir sie mit Del und erweichen sie, damit sie dehnbarer werden. Denn seltsam ist es, wenn wir meinen, daß das Leder, von Del getränkt, schwerer zu zerreißen sey und viel länger dauere, das doch schon todt ist, wir aber nicht glauben wollen, daß der Leib, welcher noch des Lebens theilhaft ist, durch das Del nicht besser eingerichtet werden sollte.“ Dann die vielfachen Uebungen, ihr Gebrauch im Kriege und die Beschaffenheit der so gebildeten Leiber: „Du begreifst wohl, mein ich, wie sie mit den Waffen seyn müssen, welche selbst nach dem Feind erschrecken könnten, nicht zeigend die träge und weiße Wohlbeleibtheit, oder Magerkeit mit Blässe, wie die Körper der Frauen, im Schatten verkommen, zitternd, gleich von vielem Schweiß zerfließend, oder keuchend unter dem Helme.“ — Sodann: „Diese sind uns von brauner Farbe in das Dunkle, von der Sonne angestrichen, von mannhaftem Ansehn, welche die Fülle des Belebten, Warmen und Männlichen zeigen, die einer solchen Wohlgestalt (εὐεξία) sich erfreuen, weder steif und dürr, noch von belastender Fülle, sondern wie symmetrisch umrissen (ὡς τὸ σὺμμετρον περιγεγραμμένον), welche das Unnütze und Uebermäßige der Beleibtheit durch Schweiß angetrieben, was aber Kraft und Spannung gewährt, unvermischt mit dem Schlechten, zurückbehalten haben und es kräftig bewahren. Denn wie diejenigen, welche den Weizen wurseln, so thun unsere Gymnasien mit den Leibern. Die Spreu und die Hülsen blasen sie weg, die reine Frucht scheiden sie aus und bringen sie zu Haufen.“ Hierdurch Gesundheit, leichtes Ertragen der größten Anstrengung: „denn vielfach vorher sich abmühen und vorher arbeiten, erzeugt keine Erschöpfung, sondern eine Vermehrung der Kraft, die, aufgeschneit, völliger wird.“ — Hierauf von Koth und Staub (feiner Sand) der Palästra. Jener dient, den harten Fall zu verhindern, die Festigkeit und Sicherheit zu vermehren, „denn glaube nur, daß es nichts kleines ist, einen zu heben, der mit Del, Koth und Schweiß überzogen ist und sich bemüht, dir zu entfallen und aus den Händen zu schlüpfen.“ Der Sand begeben erleichtert den Griff, hemmt den Schweiß und schützt gegen den Wind. „Dazu streift er auch den Schmutz heraus und macht den Mann glänzender. Auch möchte ich dir gern einen der weißen und im Schatten aufgezogenen nahe herstellen, und, welchen du immer aus den im Lykeion Geübten herausgreifen willst, nachdem ich ihm Sand und Koth abgewaschen, daneben, um dich zu fragen, welchem von beyden du wünschen würdest gleich zu seyn. Denn ich weiß, daß du gleich auf den ersten Anblick wählen würdest, auch ohne jeden der beyden in Werken zu versuchen, lieber fest und zusammenge drängt zu seyn (συνεσθηκώς καὶ συγκεκροτημένος εἶναι), als zu zärteln, zu zerfließen und weiß zu seyn aus Mangel und Flucht des Blutes nach den inneren Theilen.“ — Dadurch auch werden sie vom Müßiggang, Uebermuth und Verderben abgewandt und auf das dem Staate Förderliche hingewandt. Die öffentlichen Spiele aber sind nur Mittel, die Gymnasien durch öffentliche Ehre zu heben. „Weil dort die Jünglinge sich vor so einer großen Menge entkleiden müssen, so tragen sie für Wohl-

Wohlgestalt Sorge, damit sie nicht sich schämen und ein jeder sich zum Siegeswürdigsten mache."

Das Folgende gehört weniger für unsern Zweck; aber schon das Gegebene macht es deutlich, wie in den Gymnasien unter solchen Gestalten der Künstler seine Schule fand, und aus diesen Bildern rein entfalteter menschlicher Natur die ganze männliche Kunstwelt der Griechen in zahllosen Bildungen und Abstufungen des Alters, der Schönheit und des Charakters hervorging.
