Johann Joachim Winckelmann

Dresdner Schriften

Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz
Deutsches Archäologisches Institut
Winckelmann-Gesellschaft

Johann Joachim Winckelmann
Schriften und Nachlaß

Band 9:

Vermischte Schriften zur Kunst, Kunsttheorie und Geschichte

Band 9,1: Dresdner Schriften

Text und Kommentar



Johann Joachim Winckelmann

Dresdner Schriften

Text und Kommentar

Herausgegeben von Adolf H. Borbein, Max Kunze und Axel Rügler
mit einer Einleitung von Max Kunze

Bearbeitet von
Balbina Bäbler, Eva Hofstetter, Max Kunze und Adelheid Müller
unter Mitwirkung von Doreen Paula

VERLAG PHILIPP VON ZABERN

Das Vorhaben der Winckelmann-Ausgabe der Akademie der Wissenschaften und der Literatur | Mainz wird im Rahmen des Akademienprogramms von der Bundesrepublik Deutschland und vom Land Sachsen-Anhalt gefördert.

Herausgeber: Adolf H. Borbein, Max Kunze und Axel Rügler

Bearbeitet von
Balbina Bäbler, Eva Hofstetter, Max Kunze und Adelheid Müller
unter Mitwirkung von Doreen Paula

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-8053-5045-7

© 2016 by Akademie der Wissenschaften und der Literatur | Mainz
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen
Gestaltung: Stephanie Bruer, Max Kunze
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf mechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen oder unter Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten und zu verbreiten.
Printed on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral) · tcf
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Vorwort VII

Einleitung
Max Kunze IX

Zur Gliederung und Textgestaltung dieser Ausgabe XXXIII
Verzeichnis der Abkürzungen XXXVIII
Verzeichnis der zitierten Winckelmann-Ausgaben und der verwendeten Literaturabkürzungen XL
Abgekürzte Sekundärliteratur XLIV
Einzelveröffentlichungen der Gedancken, der Gedanken2, des Sendschreibens und der Erläuterung XLIX

Texte

Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Gallerie 1
Über Xenophon 13
Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte 19
Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst 27
Ältere Fassungen, Sankt Petersburg 27
Entwurf der Laokoon-Beschreibung 47
Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, 1. Aufl 1755, 2. Aufl. 1756 51
Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst 79
Nachricht von einer Mumie in dem Königlichen Cabinet der Alterthümer in Dreßden 105
Erläuterungen der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken 113
Reifere Gedancken Über die Nachahmung der Alten in der Zeichnung und Bildhauerkunst 155

Ankündigungen und Rezensionen 159

Kommentare zu den Texten
Fragment einer Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Gallerie 199
Über Xenophon 241
Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte 241
Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst 265
Ältere Fassungen, Sankt Petersburg 267
Entwurf der Laokoon-Beschreibung für die „Gedancken“ 280
Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, 1. Aufl. 1755, 2. Aufl. 1756 285
Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst 325
Nachricht von einer Mumie in dem Königlichen Cabinet der Alterthümer in Dreßden 357
Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken 367
Reifere Gedancken über die Nachahmung der Alten in der Zeichnung und Bildhauerkunst 417

Register
Allgemeines Register 421
Register der Antiken nach den Standorten zu Winckelmanns Zeiten 441
Register der Antiken nach den heutigen Museums- und Aufstellungsorten 443
Geographisches Register der Münzen 445
Register der literarisch erwähnten Denkmäler 446
Register der neuzeitlichen Kunstwerke nach den Museums- und Aufstellungsorten 447
Register der antiken Autoren 453

Abbildungsnachweis 462

Vorwort

Vermischte Schriften zur Kunst, Kunsttheorie und Geschichte, Band IX unserer Edition, enthält und ergänzt die zuletzt von Walther Rehm herausgegebenen ‚Kleinen Schriften' von 1968. Der erste, hier vorliegende Teilband präsentiert Texte, die in Winckelmanns Nöthnitzer und Dresdner Zeit entstanden sind, der zweite Teilband wird Texte aus der römischen Zeit bringen.

Zentraler Bestandteil des ersten Bandes sind die *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, die bekanntlich eine kaum zu unterschätzende Wirkung auf das europäische Geistesleben hatten. Sie lenkten den Blick von Rom nach Griechenland und prägten so das Bild der Antike nicht nur in der deutschen Klassik. Ein in Westeuropa bislang unbekannter eigenhändiger Entwurf Winckelmanns, aus dem Nachlaß Johann Gottfried Herders nach St. Petersburg gelangt, gibt neue Einblicke in den Entstehungsprozess der wohl berühmtesten Schrift Winckelmanns. Er wird hier erstmals kritisch ediert und mit ausgewählten Faksimiles illustriert. Hinzu kommen die die *Gedancken* begleitenden Schriften, die Winckelmann selbst publizierte, sowie zeitgenössische Rezensionen und Ankündigungen. Die anderen im Band enthaltenen Winckelmann-Texte wurden nach 1800, zumeist erst im 20. Jahrhundert aus dem Nachlaß oder nach Abschriften veröffentlicht.

Die Dresdner Schriften, insbesondere die *Gedancken*, sind sei jeher intensiv rezipiert und diskutiert worden. In unserer Einleitung rekonstruiert Max Kunze den Kontext, in dem die einzelnen Schriften entstanden sind, und beschreibt deren Position im Gesamtwerk. Die Kommentierung beschränkt sich wie in den anderen Bänden der Edition auf einen Sachkommentar. Sie versteht sich auch in diesem Fall als Grundlage für künftige Forschung, kann und will vor allem die kunsttheoretische und wissenschaftsgeschichtliche Auseinandersetzung mit den Texten nicht vorwegnehmen. Da die Kommentierung sich auf die Kommentare der von uns bereits publizierten ‚großen' Schriften Winckelmanns stützen kann, war es möglich, die ‚Dresdner' Texte eng mit dem übrigen Oeuvre zu verknüpfen.

Konstantin Lappo-Danilevskij vermittelte die Autopsie des St. Petersburger Manuskripts und die Bereitstellung einer Kopie. Kordelia Knoll gab Informationen über die Geschichte des Dresdner Antikenbestandes, ergänzte sie durch eigene Recherchen und besorgte Fotos. Doreen Paula lieferte die kunsthistorischen Kommentare zur *Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde*. Ihnen allen gilt unser besonderer Dank.

Die Herausgeber

Einleitung

Max Kunze

Im Herbst 1748 kam es im Leben Winckelmanns zu einer entscheidenden Veränderung. Er trat als Bibliothekar in die Dienste des Reichsgrafen und einstigen Diplomaten Heinrich von Bünau in Nöthnitz bei Dresden. Neben Katalogarbeiten zu den Gebieten Geschichte und Recht war Winckelmann hier mit der Vorbereitung eines Bandes der seit 1728 erscheinenden „Deutschen Reichshistorie“[1] beschäftigt. Der Band, der die Geschichte der drei Ottonen behandelt,[2] gelangte nach Winckelmanns Weggang aus Nöthnitz aber nicht mehr zum Druck.[3]

Bünau besaß die bedeutendste deutsche Privatbibliothek.[4] In diesem unglaublichen Wissensspeicher konnte Winckelmann auch seinen eigenen Interessen nachgehen und Kenntnisse auf vielen Gebieten ausbauen – neben seiner Tätigkeit für die Reichshistorie. Für seine eigenen Arbeiten fand er Zeit nur mit äußerster Disziplin: „*Zu meinen eignen Studiren wende ich die Morgenstunden an von 3 Uhr, wie es kommt, bis 7 vor und nach Tische und ein paar Stunden des Abends. Die Morgenstunden aber sind dem Griechischen gewidmet.*“[5] Neben antiken Autoren werden ihm Autoren der französischen und englischen Aufklärung wichtig, auch historische und politische Schriften, die italienische Kunstliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts und die französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts.[6]

Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Gallerie

Seit dem Aachner Frieden von 1748 blühte Dresden kulturell auf: Winckelmann besuchte von Nöthnitz aus die Oper, das Grüne Gewölbe im Residenzschloss und die Gemäldegalerie, lernte Künstler und Gelehrte kennen. Aus seiner Beschäftigung mit der Gemäldesammlung erwuchs die *Beschreibung*, die bereits auf sein erstes Nöthnitzer Jahr zurückgeht. Am 14. 9. 1748, kurz nach seiner Ankunft,

1 Herrn Heinrichs von Bünau Genaue und umständliche teutsche Käyser- und Reichs-Historie: aus den bewehrtesten Geschicht-Schreibern und Uhrkunden zusammen getragen, Leipzig 1728–1732, 1739 und 1743.

2 Zur Darstellung des Anteils von Winckelmann s. Max Schurig, Die Geschichtsschreibung des Grafen Heinrich von Bünau, Phil. Diss. Leipzig 1910 S. 10–12, 87–89.

3 Das Manuskript befindet sich in der Landesbibliothek Dresden nebst Belegstellen und Beilagen.

4 Torsten Sander, Ex Bibliotheca Bunaviana: Studien zu den institutionellen Bedingungen einer adligen Privatbibliothek im Zeitalter der Aufklärung, Dresden 2011.

5 *Br.* I Nr. 65 S. 94, an Uden, 7. Dezember 1749.

6 Aus der Nöthnitzer-Dresdner Zeit stammen nach Bockelkamp und Décultot die Exzerpte *Nachlaß Paris* vol. 61 und 62, verstreute Notizen in vol. 66 und 72 sowie der Band H 356 in Montpellier. Zur fehlerhaften Datierung bei Tibal und den Wasserzeichen: Marianne Bockelkamp, Was lehren uns die Wasserzeichen der Pariser Winckelmann-Handschriften, in: Philobiblon 40, 1. März 1996 S. 40–48; Élisabeth Décultot, Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert, Ruhpolding 2003 (Stendaler Winckelmann-Forschungen 2) S. 44 Anm. 6, 45 Anm. 8 und S. 74 Anm. 4. – Unterschiede zwischen den Exzerpten aus Nöthnitz und Dresden sind bisher nicht untersucht worden; möglicherweise hilft das verwendete unterschiedliche Papier des Petersburger und Genfer Manuskripts weiter.

erwähnt Winckelmann den Dresdner Ankauf „*von Gemälden* […] *des Herzogs von Modena* […], *welche in Venedig versetzet gewesen für 500 000 Rthl.* [...]. *Ich werde es künftige Woche auch zu sehen Gelegenheit haben.*“[7] Durch diese Erwerbung unter August III. wurde die Gemäldegalerie eine der führenden Sammlungen Europas. Winckelmann schwärmte: „*Die Königl. Bilder Gallerie ist nachdem die Modenesische und Pragische und verschiedene andere dazu gekommen, die schönste in der Welt. Es ist ein eigenes großes Palais dazu eingeräumet.*“[8] Letzteres war das seit 1745 umgebaute kurfürstliche Stallgebäude am Jüdenhof nach Entwürfen von Johann Christoph Knöfel, ein Palais, das 1747 eröffnet werden konnte.[9] Das Inventar verzeichnete 1754 bereits 1446 Bilder. Einen Grundriß der Gemäldegalerie bietet das Stichwerk „Recueil d'Estampes d'apres les plus celebres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde I, Dresde 1753“, unmittelbar nach dem Schmutztitel. Wie die Gemäldegalerie zur Zeit Winckelmanns bestückt und gehängt war, läßt sich aus dem 1750 verfaßten Inventar des von Winckelmann erwähnten Inspektors Pietro Guarienti rekonstruieren.[10]

Winckelmanns Interesse an den Dresdner Gemälden blieb bestehen: 1752 häufen sich die Besuche, er wird vertraut auch mit den dortigen Verantwortlichen: *„Ich habe die Erlaubniß erhalten die Königl. Schildereyen Gallerie so oft ich will zu frequentiren.*“[11] Oder an anderer Stelle: *„Ich habe dieselbe so wie sie irgend ein Königl. Hofmahler hat und noch beßer, da mir erlaubt ist, allezeit zur geheimen Thüre hin auf zu kommen, in des Inspector warmen Cabinet zu sitzen, bey welchen ich verschiedentlich gegeßen, und zu Tisch kommen kann wenn ich will.*“[12] Er bot seinem Freund Berendis an, damals Hauslehrer bei Bünaus jüngstem Sohn, ihn und seinen Schützling persönlich durch die Galerie zu führen. Da es nicht dazu kam, verfaßte er in einer lockeren Form, die auch seine folgenden Dresdner Schriften prägen sollten, *„Gedancken über die Königliche Gallerie“*,[13] die uns unter dem späteren Titel „*Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dressdner Gallerie*“ in Abschriften erhalten sind.[14] Er schickte einen ersten Teil an Berendis mit der Bitte, das Manuskript an seinen Schützling weiterzugeben.[15] Außerdem versprach er ihm: *„Die Gallerie sollst Du so oft und ohne Heller und Pfennig sehen als Du willst nach meiner Abreise. Das will ich alles ausmachen.*“[16] Einen Monat später entschuldigt sich Winckelmann für einen fehlenden zweiten Teil seiner *Beschreibung:* „[…]

7 *Br.* I Nr. 58 S. 87, an Uden, 14. September 1748.
8 *Br.* I Nr. 63 S. 91, an Uden, 31. August 1749.
9 Zu Guarientis Inventar und zur Hängung: Tristan Weddigen, Der visuelle Diskurs des Inventars – Geschmackliche und kunstgeschichtliche Argumentationsmuster in der Dresdener Gemäldegalerie des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 2004 S. 97–104; Henri de Riedmatten, Andreas Rüfenacht, Tristan Weddigen (Hrsg.), Pietro Maria Guarientis „Catalogo“ der Dresdener Gemäldegalerie von 1750, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 2004 S. 105–142. – Zur Geschichte der Gemäldegalerie in Dresden s. Julius Hübner, Verzeichnis der Dresdener Gemälde-Gallerie, Dresden 1867 S. 10–16; Harald Marx, in: Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 13–35 bes. 15–21; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 12–54 bes. 20–26; Johannes Winkler, Der Verkauf an Dresden, Dresden und Modena, aus der Geschichte zweier Galerien, Modena 1989. – Vgl. auch Justi5 I S. 327–329.
10 Im Einzelnen s. Komm. zu der Schrift, hier S. 199–240.
11 *Br.* I Nr. 81 S. 110, an Berendis, 3. März 1752.
12 *Br.* I Nr. 87 S. 117–118, an Berendis, 8. Dezember 1752.
13 *Br.* I Nr. 89 S. 122, an Berendis, 11. Januar 1753.
14 Dazu s. S. 201.
15 *Br.* I Nr. 89 S. 122, 11. Januar 1753: „*Der größte Teil der Stücke, die ich nahmhaft gemacht habe hängen in der innern Gallerie, worüber Herr Guarienti aus Modena gesetzt ist.*“ So in: *Br.* I Nr. 89 S. 125.
16 *Br.* I Nr. 89 S. 124, an Berendis, 11. Januar 1753.

ich habe nicht die Zeit den zweyten Abschnitt hinzuzuthun.“[17] Wahrscheinlich hat Berendis Winckelmanns *Beschreibung* tatsächlich an seinen Schüler ausgehändigt, denn in seinem Weimarer Nachlaß befand sie sich nicht mehr.[18]

Seine Urteile in den Gemälden folgen ganz dem Zeitgeschmack: Beschrieben werden Werke der klassizistischen Richtung des Barocks im 17. Jahrhundert, Gemälde von Annibale Carracci, Carlo Dolci, Giudo Reni, aber auch der großen Meister der Renaissance, die in Dresden gut vertreten sind: Correggio, Veronese, Giorgione, Tizian und andere, die in den 1755 veröffentlichten *Gedancken* eine Rolle spielen werden. Winckelmanns Begrifflichkeit läßt auch eine gute Kenntnis der zeitgenössischen Kunstliteratur erkennen. Aus seinem Umgang mit Künstlern und Kunstkennern dürfte der italienisch gefärbte Künstlerjargon der Texte stammen. Eigene Kunstvorlieben und Auffassungen bilden sich heraus, etwa werden Bilder gelobt, weil sich „*sehr viel bey diesem Werke denken*“ läßt oder weil „*der Künstler* […] *sein Stück nur für ein denkend Auge gemacht*“ habe. In den *Gedancken* wird er zwei Jahre später schreiben: „*Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im Verstand getunckt seyn, wie jemand von dem Schreibe-Griffel des Aristoteles gesaget hat: Er soll mehr zu dencken hinterlassen, als was er dem Auge gezeiget* […].“[19]

Neben Kolorit und „*Ordonance*“ (Komposition) sind ihm zwei Beschreibungselemente wichtig: Kontur („*die Contours*“) und Zeichnung. In der *Erläuterung* von 1756 wird es dann heißen: „*Die Zeichnung bleibt bey einem Maler* […] *das erste, das zweyte und das dritte Ding.*“ Die Bedeutung des Konturs, insbesondere des griechischen, blieb noch später eine zentrale kunsttheoretische Kategorie in seinem Denken.

Die einzige ausformulierte Gemäldebeschreibung Winckelmanns findet sich zwei Jahre später im (anonymen) *Sendschreiben*, und dort zugleich als indirekte Kritik am schlechten Geschmack des Königs.[20] Sie gilt dem Gemälde mit der Darstellung der Stratonike des niederländischen Malers Gérard de Lairesse, das sich in Dresden zur Ansicht befand, aber dann nicht angekauft wurde.[21] Die Vermutung läßt sich nicht von der Hand weisen, daß diese Erwähnung durch seine frühen Gemäldebeschreibungen zumindest angeregt wurde.[22] Der „Winckelmannsche Panegyricus“[23] im *Sendschreiben* machte das Bild übrigens so berühmt, daß es zum Lieblingsbild des jungen Wilhelm Meisters bei Goethe wurde und den Großherzog von Mecklenburg-Strelitz bewog, eine weitere Version für seine Sammlung zu kaufen.[24]

Über Xenophon

In die Phase erster Versuche, Sachverhalte essayhaft zusammenzufassen, gehört ein weiteres zunächst unveröffentlicht gebliebenes Fragment, das sich im *Nachlaß Paris* befindet, aber bereits 1809 in französischer Übersetzung[25] erschien: *Über Xenophon*. Der griechische Politiker und Geschichtsschreiber Xenophon gehörte seit der Seehäuser Zeit zu Winckelmanns bevorzugten griechischen Schriftstellern, ja er dürfte ihn bereits während seiner kurzen Zeit am Gymnasium Berlin-Cöln gelesen haben.[26] Wann das Manuskript entstanden ist, ist nicht sicher; nach dem Winckelmann-Übersetzer Michael Huber

17 *Br.* I Nr. 92 S. 129, an Berendis, 11. Februar 1753.
18 Jahrbuch der Sammlung Kippenberg III, 1923 S. 6.
19 hier S. 77.
20 Dazu ausführlich Konrad Zimmermann, Eine Gemäldebeschreibung Winckelmanns, in: Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser. Eine Aufsatzsammlung. Stendal 1977 S. 45–67.
21 s. S. 97 und Komm zu 97,16–19.
22 Eine weitere Fassung könnte auch aus den ungekürzten *Gedancken* stammen. Dafür spricht die Bemerkung von Winckelmann am Schluß des Einschubs im *Sendschreiben*: *„Ich komme wieder auf die Schrift selbst“*, also die *Gedancken* zurück; vgl. auch Frühklassizismus S. 388–389.
23 so Justi5 Bd. 1 S. 542.
24 Dazu ausführlich Zimmermann, s. o.
25 Die französische Übersetzung stammt von M. Hartmann, in: Magasin Encyclopédique ou Journal des sciences, des lettres et des arts, hrsg. von Aubin-Louis Millin Bd. 1 S. 74–78.
26 *Br.* I S. 54 Nr. 20, an Nolte (Entwurf), 27. November 1743; Kochs S. 50.

(1727–1804) ist es in Nöthnitz im Winter 1753/1754, nach Tibal im Jahr 1754, niedergeschrieben worden.[27]

Winckelmann fand in Xenophons Schriften das, was er den „*griechischen Geschmack*" nannte, etwa weil Xenophon den persischen Feldzug mit „*edler Einfalt*" dargestellt habe. Die Qualität der Geschichtsschreibung ergibt sich nach Winckelmann bei den Griechen aus der engen Verbindung mit der „*schönen Natur*". Sie ermöglicht in der Rhetorik die „*erleuchtete und reine Kürtze*", sie zeigt so eine „*edle Einfalt*" und ist „*vollkommen schön*". Programmatisch und zugleich Gedanken seiner gedruckten Frühschriften vorwegnehmend, heißt es zu Beginn: „*Xenophon schreibt wie die Musen würden gesprochen haben nach dem Urtheil der Alten. Die schöne Natur mit allen ihren Reitzungen herschet durch und durch in seinen Schrifften.*"[28] Die „*schöne Natur*" seines Stils sei auch die seiner äußeren Erscheinung, denn die „*schöne Natur*" hatte ihn „*schön in seiner Jugend*" gebildet, „*in seinem Gesichte zeigte sich wie in seinen Schrifften ein sanftes und stilles Wesen.*"[29] Die „*schöne Natur*" seines Äußeren und in seiner literarischen Darstellungskunst, gepaart mit Wahrheit, wurde so ästhetisch zusammengesehen und damit ebenso kommensurabel wie wenig später in den *Gedancken* die Behauptung, daß die „*edle Einfalt und stille Grösse der Griechischen Statuen* [...] *zugleich das wahre Kennzeichen der Griechischen Schriften aus den besten Zeiten*" sei.[30] Dieses Xenophon-Bild durchzieht Winckelmanns Werk bis zu den *Monumenti*: In der Vorrede der *MI* heißt es: „[…] *der Styl des Praxiteles ohne Zweifel* [ist] *von eben der Gratie und Reinheit, welche man im Xenophon und Plato, den Zeitgenossen beider Künstler bewundert, beseelt war.*"[31]

Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte

Sich als Autor im Kreis des Dresdner Hofs, der Gelehrten und Künstler bekannt zu machen und eigene Kennerschaft zu zeigen, wurde mit Winckelmanns Übersiedlung nach Dresden 1754 besser möglich, aber auch notwendig. Entschieden war über die Frage der Konversion und damit über seine Italienpläne; ersteres, vor allem das quälende Zaudern der Religionsänderung, hatte Winckelmanns Gesundheit zerrüttet. Er verließ im Oktober 1754 Nöthnitz und zog nach Dresden, wohnte seit Dezember 1754 bei dem Maler Adam Friedrich Oeser. Die Freiheit, seinen Tagesablauf selbst zu bestimmen, stellte schnell seine Gesundheit wieder her, die königliche Bibliothek nutzte er nun reichlich: „*Ich habe außerordentlich fleißig in Dreßden studiret und bin alles was ich habe habhaft werden können, durchgelesen.*"[32] Neben intensiver Lektüre genoß er die ungehinderte Möglichkeit, mit den Künstlern und Gelehrten Dresdens ins Gespräch zu kommen, vor allem mit Oeser, bei dem er Zeichenunterricht nahm und von dem er viel über kunstpraktische Dinge lernen konnte; von ihm stammen sicherlich auch die vielen kunstrelevanten Informationen über Wien, die sich in Winckelmanns Nachahmungsschriften finden. Zu seinem Bekanntenkreis zählen nun u. a. auch Christian Wilhelm Dietrich (1712–1774), der seit 1748 als Galerie-Inspektor

27 So ist bei Michael Huber, in: Histoire de l'art de l'Antiquité I–III, Leipzig 1781, I S. CXII zu lesen, er habe Manuskripte von Winckelmann bei dessen Freunden gesehen, wohl bei Oeser, darunter auch „un extrait de Junius, sur la peinture des Anciens [nicht erhalten] et des remarques sur les orateurs Grecs". Letzteres glaubt man mit den Ausführungen über Xenophon im Pariser Nachlaß in Verbindung bringen zu können. – *Tibal* S. 138; vgl. auch *KS* S. 13–16.

28 hier S. 15.

29 Xenophon wird bei seiner ersten Begegnung mit Sokrates von Diogenes Laertios, den W. hier zitiert, als bescheiden und von außerordentlich schönem Äußern beschrieben (Diog. Laert. 2,48).

30 Zusammenfassend Markus Käfer, Johann Joachim Winckelmann. Von der Historie zum Nachahmungspostulat, in: Altertumskunde im 18. Jahrhundert: Wechselwirkungen zwischen Italien und Deutschland, Stendal 2000 S. 121–122 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. XIX).

31 s. *MI* Kommentar. zu 62,6–7.

32 *Br.* I Nr. 114 S. 180, an Berendis, 25. Juli 1755.

tätig war, und Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1789), seit 1764 Leiter der Kunstsammlungen und der Kunstakademie, oder Philipp Daniel Lippert (1702–1785), ein ausgewiesener Antikenkenner und Gemmenspezialist.

Bereits im Januar 1755 korrespondierte Winckelmann nicht ohne Grund mit Freunden, um seine in Seehausen entstandenen Exzerptsammlungen für ein angedachtes Projekt wieder in die Hand zu bekommen. Am 23. Januar schrieb er an Berendis: „*Es ist noch zu zeitig, mich hierüber völlig zu erklären: ich richte aber von nun an mein Augenmerck auf dieses Ziel. Es erfordert einige Vorbereitung. Ich habe dazu meine Historischen Entwürffe, die ich zu den Vorlesungen der Gräfin von H. ehemals gemacht habe, nöthig.* […] *Sey nicht säumig, mir die Extraits und sonderlich meine historischen Ausarbeitungen zu überschicken, und dieses mit der ehesten Post. Ich habe sie höchst nöthig und warte mit Verlangen darauf.*“[33] Auch die Exzerpte, die er Lamprecht überlassen hatte, erhielt er schließlich zurück.[34]

In einem Zusatz des zitierten Briefes heißt es: „*Ich will Dir die erwehnten Historischen Ausarbeitungen nebst allen meinen alten Extraits zurück laßen bey Hrn. Oeser, von dem Du sie bekommen soll*[s]*t.*“[35] Aus Oesers Nachlaß erhielt später Wilhelm Gottlieb Becker[36] die *Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte.*

Diese älteren Exzerptsammlungen dürften ihm ebenso wichtig für die „*Historischen Ausarbeitungen*“ gewesen sein wie die Exzerpte, die während der sechs Jahre in der Bibliothek Bünaus entstanden waren.[37] Rückblickend schrieb er zu diesem Projekt im März 1755 an Berendis: „*Ich machte viel Bewegungen hier mein Brodt zu finden. Man machte mir Hoffnung zu einer Historischen Vorlesung vor einer gewißen Gesellschaft.* […] *ich war willens ein würdiges Werck* […] *zu machen, und ich ließ daher eine schriftliche Abhandlung ‚vom mündlichen Vortrag der allgemeinen neuen Geschichte‘ einigen Kennern zeigen.*“[38] Er schrieb den *Vortrag* nieder, kopierte ihn, um die Schrift bekannt zu machen, doch zerschlug sich das Vorlesungsprojekt. Es sei an der „*Schläfrigkeit*“ des Publikums gescheitert, wohl auch an der durchaus brisanten Thematik. Da es sich um „*Gedanken*“[39] zu einem mündlichen Vortrag handelte – bereits seine Gemäldebeschreibung nannte er „*Gedancken über die Königliche Gallerie*“ – glaubte er, seine Meinung frei äußern zu können. Ein solcher Vortrag solle von historischen Ereignissen und Geschehnissen handeln, die wesentlich sind, aber auch die Kulturgeschichte sei einzuschließen, also auch „*berühmte Entdeckungen in der Natur und Kunst*“.

Nicht die Darstellung von Regenten und Schlachten, sondern die Bildung des Menschen sei das letztliche Ziel. Wirkliche Größe eines Herrschers zeige sich in seiner Menschlichkeit, denn es kommt nicht auf Siege an, sondern die „*mit Klugheit und ohne Menschenopfer überwundenen Schwierigkeiten machen den Held, Herrscher, die Friede in ihren Grenzen halten.*“ Der mündliche Vortrag ermögliche die „*Freyheit*“, „*Helden und Printzen die Larve*“ abzuziehen. Erstaunt liest man bereits hier, was er zum Begriff Nachahmung schreibt: „*Von Gelehrten und Künstlern verewigt die allgemeine Geschichte nur Erfinder, nicht Copisten; nur Originale, keine Sammler.*“ Und so figurieren neben Galilei, Newton, Corneille, wie später auch in den *Gedancken*, die Renaissancekünstler Raffael, Rubens, Palladio und Michelangelo unter den „*Erfindern*“ und „*Originalen*“.

33 *Br.* I Nr. 107 S. 164–165, an Berendis, 23. 1. 1755.
34 Ein Teil der „*alten Extraits*“ aus der Seehäuser Zeit kam in die Hände Udens und durch ihn über Gurlitt nach Hamburg.
35 *Br.* I Nr. 107 S. 166, an Berendis, 23. 1. 1755.
36 Dazu s. Einleitung zum Kommentar des Petersburger Manuskripts, s. S. 267–68.
37 Dazu zuletzt: Élisabeth Décultot, Freiheit. Zur Entwicklung einer Schlüsselkategorie von Winckelmanns Kunstverständnis, in: Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts Bd. 37, H. 2, 2013 S. 219–233.
38 *Br.* I Nr. 109 S. 167, an Berendis, 10. März 1755.
39 s. Anm. 36.

Sein *Vortrag Geschichte* nimmt bereits die Feststellung der *Gedancken* vorweg, daß nicht die Natur nachzuahmen sei, vielmehr sei sie im Sinne des *„Erfinders"* zu gestalten; über vergangene Kunst nachzudenken heisst, diese im Kontext der allgemeinen Geschichte zu betrachten.[40]

Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst

Deprimiert über den fehlgeschlagenen Versuch, sich mit einem historischen Thema in die Diskussion der Dresdner Gelehrtenwelt einzubringen, schrieb Winckelmann am 10. März 1755 an Berendis: *„Es ist aber dergleichen Brod sehr ungewiß, und dieser Weg stehet mir allezeit mit mehrerer Zuversicht offen, wenn ich aus Italien zurückgehen will und kein ander Mittel für mich sonst übrig ist.* […] *Die besten Jahre sind vorbey. Der Kopf wird grau, und die Hefen von meinem Leben verdienen es nicht, gar zu viel Überlegungen anzustellen.*"[41]

Die Reise nach Italien sogleich anzutreten, war die eine Option. Doch kam es noch im gleichen Monat zu dem Angebot, für eine nicht genau benannte, offenbar gerade gegründete Monatsschrift einen Beitrag zu schreiben.[42] Das war eine Woche vor Ostern. Winckelmann entschied sich, die vorgesehene Abreise nach Rom zu verschieben.

Für den geplanten Beitrag war ein neues Thema zu finden, fußend durchaus auf bisher Geschriebenem: der Gemäldebeschreibung der Dresdner Galerie, seinen ‚Gedanken', in die Geschichtsschreibung Kunst- und Kulturgeschichte einzubeziehen, und seiner stetigen Vertiefung in die griechische Literatur (Über Xenophon). Nach eigenem Bekunden habe ihn *„die Passion zum Studio der Griechen, seit meinem Aufenthalt in Dresden ziemlich rege gemacht* […]"[43] und man mag hinzufügen, nicht erst seit Dresden, sondern schon intensiv seit früher Jugend. In Dresden fand die seit August dem Starken beträchtlich gewachsene Antikensammlung, inzwischen eine der bedeutendsten in Deutschland, mehr denn je seine Aufmerksamkeit. Dazu gehörten die erst jüngst nach Dresden gelangten Skulpturen wie die drei ‚Vestalinnen' aus Herkulaneum, die als *„griechische Meisterstücke"* gefeiert wurden. Zudem waren ihm nahestehende Kunstkenner und Gelehrte mit wichtigen Werken gerade an die Öffentlichkeit getreten: es erschien der erste Band der Lippertschen Daktyliothek und das Heineckensche Galeriewerk.[44]

Es lag nahe, den Blick auf die Griechen zu lenken und im Stil seines *„mündlichen Vortrags"* erneut mit ‚Gedanken' hervorzutreten, um ein Panorama von den Vorzügen der griechische Kultur und Kunst zu entwerfen und Begründungen für die Vorbildlichkeit der *„griechischen Meisterstücke"* zu finden. Daraus entwickelte sich in den uns nun vorliegenden drei Fassungen(A, B und Druck) eine mitreißende Programmschrift, die nicht gelehrt, sondern eher essayistisch vor allem Künstler und Kunstkenner ansprechen sollte. Nicht gelehrt, eben ohne Anmerkungen: „*Du wirst mehr allegata wünschen, ich habe sie aber mit Fleiß weggelaßen, damit sich die hiesigen Klüglinge ein wenig würgen sollen*".[45] Nicht an die Wissenden richteten sich seine *Gedancken.* Der Titel für sein Werk steht bereits mit der ersten Kurzfassung fest: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst.* Auf wichtige Wissenserweiterungen konnte er inzwischen zurückblicken. Exzerpt-Sammlungen entstanden bei den fast täglichen Besuchen der Königlichen Bibliothek: „*Ich kann betheuren, daß ich die Schrift ohne Bücher gemacht habe; aber ich habe Auszüge aus den besten Büchern, die mir nicht um 100 Ducaten feil*

40 Zu den *Gedanken vom mündlichen Vortrag der allgemeinen neueren Geschichte:* Hinrich C. Seeba, Johann Joachim Winckelmann. Zur Wirkungsgeschichte eines ‚unhistorischen' Historikers zwischen Ästhetik und Geschichte, in: Deutsche Vierteljahreschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft, Sonderheft 1982 S. 168–210; ders., Winckelmann: Zwischen Reichshistorien und Kunstgeschichte. Zur Geschichte des Paradigmenwechsels in der Geschichtsschreibung, in: Aufklärung und Geschichte. Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Georg G. Iggers u. a., Göttingen 1968 (= Veröffentlichungen des Max–Planck-Instituts für Geschichte 81) S. 299–323; Markus Käfer, Johann Joachim Winckelmann. Von der Historie zum Nachahmungspostulat, in: Altertumskunde im 18. Jahrhundert: Wechselwirkungen zwischen Italien und Deutschland, Stendal 2000 S. 121–132; Décultot (wie Anm. 37) S. 219–233.

41 wie Anm. 38.

42 *Br.* I Nr. 112 S. 175, an Berendis, 4. Juni 1755.

43 *Br.* I Nr. 111 S. 174, an Nolte, 3. Juni 1755.

44 Justi5 Bd. 1 S. 440; zur Dresdner Kulturszene s. auch Décultot (wie Anm. 37) sowie Jens Daehner, in: Rediscovering the ancient world on the Bay of Naples, National Gallery of Art, Washington, New Haven, London 2013 S. 37–46.

45 *Br.* I Nr. 110 S. 172, an Uden, 3. Juni 1755.

sind.“[46] Sie boten ihm Grundlage für eine Kultur, Geschichte und Kunst reflektierende Darstellung über die Vorbildlichkeit der Griechen.

a. Das Petersburger Manuskript
Wege des Manuskripts – Dresden – Weimar – Frankfurt – St. Petersburg

Wir sind heute, dank der Wiederentdeckung des Manuskriptheftes in St. Petersburg, in der Lage, die Genese seines gedruckten Erstlingswerkes zu verstehen. Es hat eine interessante, Dresden und Weimar in der Zeit der deutschen Klassik verbindende Geschichte.

Auf die Herkunft des Petersburger Manuskriptes führt uns dieses selbst. Auf p. 1 trägt es als Überschrift den Werktitel „Gedancken“ und am unteren Rand steht: „Manuscript von Winckelmann. Aufschrift von Herder.“ Herder war in den Besitz des Manuskriptes gelangt, nachdem er im Sommer 1803 aus gesundheitlichen Gründen eine Fahrt in die Kurbäder Eger und Franzensbad unternommen hatte und im August weiter nach Dresden reiste. Während seines dreiwöchigen Aufenthalts besuchte er die Bibliothek, die Gemäldegalerie und die Antikensammlung, nahm am gesellschaftlichen Leben Teil und verkehrte u. a. mit Wilhelm Gottlieb Becker (1753–1813), seit 1782 Professor an der Ritterakademie zu Dresden und seit 1795 Inspektor der Dresdner Antiken- und Abgußsammlung. In einem unveröffentlichten Brief vom 25. September 1803 aus Weimar schreibt Herder rückblickend auf diesen geselligen Umgang und das besondere Erlebnis der Führung mit Becker bei Fackelschein[47]: „Zuförderst nochmals Dank für alle mir erwiesene Gefälligkeit und Güte, die am letzten Abende noch sich mit dem Fackelfest schloß. Und dann noch eine Bitte, die ich eben auf diesem Fackelfeste Ihnen, bester Hr Professor, damals sogleich ans Herz legen wollte. ‚Sie besitzen, sagten Sie, Winkelman[n]s erste Schrift über die Nachahmung im Mscr.‘ Wollten Sie mir dies wohl anvertrauen? Ich bitte, bitte sehr. Leben Sie bestens wohl. In Ihr Haus sei Hygea zurückgekehrt, und Ihrer Tochter Genesung widerfahren! Ihr Augusteum wirke fröhlich fort. Vale et fave. Winckelmann 25. Spt. 1803 Ihr Herder“.[48]

Becker, der durch sein dreibändiges „Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend“[49], als Archäologe bekannt wurde, war auch als Belletrist tätig. Er hatte 1801 Winckelmanns *Vortrag der neuern allgemeinen Geschichte* mit dem Vermerk „Aus dem Besitz Oesers“ publiziert.[50] Das zu Grunde liegende Manuskript gehörte offenbar zu den Winckelmanniana, die Oeser von Winckelmann vor seiner Abreise nach Rom zur Aufbewahrung erhalten hatte.[51] Es kam zweifellos aus dem Nachlaß des im März 1799 verstorbenen Adam Friedrich Oeser in Beckers Besitz. Mit an Sicherheit grenzender

46 *Br.* I Nr. 110 S. 170, an Uden, 3. Juni 1755; vgl. auch die Briefstelle (Br. I Nr. 114 S. 180, an Berendis, 25. Juli 1755): *„Ich habe außerordentlich fleißig in Dreßden studiret und bin alles was ich habe habhaft werden können, durchgelesen.“*

47 Kordelia Knoll, in: Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1, hrsg. von Kordelia Knoll, Christiane Vorster, Moritz Woelk, München 2011 S. 6.

48 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Sammlung Autographie: Signatur: A/2140/2006. Adelheid Müller danke ich für die Auffindung des Briefes und die Transkription.

49 Dresden 1804–1811.

50 *Gedanken vom mündlichen Vortrag der neuern allgemeinen Geschichte.* Ein Fragment vom berühmten Winckelmann [aus dem Besitz Oesers]), in: Erholungen, hrsg. von Wilhelm Gottlieb Becker, Leipzig 1800 Bd. I S. 1–22.

51 *Br.* I Nr. 107 S. 166, an Berendis, 23. Januar 1755.

Wahrscheinlichkeit ist der Entwurf der *Gedancken* ebenso in Beckers Hände geraten, denn er trug sich mit dem Gedanken, eine Werkausgabe der Schriften Winckelmanns herauszugeben. Er publizierte den Entwurf jedoch im Gegensatz zum *Vortrag Geschichte* nicht; vermutlich deshalb nicht, weil die *Gedancken* ja schon in ihrer endgültigen Form gedruckt vorlagen.

Stattdessen sandte er auf Herders Wunsch hin das Manuskript 1803 nach Weimar. Aus einem unveröffentlichten Brief an Heinrich Meyer, der nach dem Tod von Ludwig Fernow die Gesamtausgabe der Schriften Winckelmanns übernahm und sich deshalb für dieses Manuskript interessierte, geht hervor, daß Becker das an Herder geliehene Manuskript nach dessen Tod (am 18.12.1803) nicht zurückerhielt[52]: „[…] ich wünschte sie [die anderen Manuskripte] nur zurück, damit sie mir nicht auch verloren gehen möchten, wie das Manuscript: Ueber Nachahmung der griechischen Kunst, was ich Herdern lieh, nach dessen Tode [man] mir auf alle meine Briefe und Nachfragen nicht einmal eine Antwort gab.“[53]

Nach Herders Tod gelangte das Manuskript in den Besitz von Anton Baer, ein 1815 geborener und in Frankfurt a. M. ansässiger Autographenhändler, der später auch in Paris tätig war. Er verkaufte seit 1845 – angezeigt durch gedruckte und ungedruckte Verzeichnisse – Autographen, Manuskripte und Bücher. 1851 erwarb die Sankt-Petersburger Öffentliche Bibliothek (seit 1992 Russische Nationalbibliothek) das Winckelmann-Manuskript, wo es seitdem aufbewahrt wird; p. 1 trägt noch heute den Stempel von Anton Baer. In der Bibliothek existiert auch das handgeschriebene Verkaufsverzeichnis für St. Petersburg von Anton Baer, mit dem Joseph Baer, ebenfalls Buchhändler in Frankfurt und Hauptagent für St. Petersburg, die Angebote unterbreitete.[54] Dieses Verzeichnis mit insgesamt 213 Autographen trägt die Aufschrift: „Teil Nr. 25 Frankfurt“[55]. Das Winckelmann-Manuskript ist dort als Nummer 211 aufgeführt und gehört zu den wenigen angefügten Nachträgen. Über die Neuerwerbung berichtete im gleichen Jahr der jährliche Bericht der Bibliothek.[56]

b. Zwei Fassungen in einem Heft

Aus dem Manuskriptheft mit seinen 17 meist beidseitig beschriebenen Blättern[57] lassen sich zwei Fassungen herauslesen: Eine erste knappe Fassung A von nur 8 beidseitig beschrieben Seiten[58], die in einer späteren Phase (Fassung B) überarbeitet und mit weiteren 9 Seiten erweitert wurde, also um mehr als das Doppelte anwuchs.[59]

52 An Johann Heinrich Meyer, Dresden, 15. Oktober 1809; SLUB Dresden, Sondersammlungen, Mscr. Dresd. App. 70, 6a, Nr. 70a).
53 Hilfreicher Hinweis von Johannes Rössler, Bern; transkribiert von Eva Hofstetter.
54 Auf dem Umschlag innen (U 2) befindet sich ein eingeklebtes Label: „Autographisches Verzeichnis von Anton Baer. Buchhändler und Antiquar in Frankfurt a. M.“
55 Signatur in St. Petersburg: Sign. Hist. Lit. in fol. Nr. 11.
56 Über die Erwerbung des Winckelmann-Manuskripts in: Otčet imperetorskoj publičnoj biblioteki zo 1851 god. SPb., 1852 „Korf Modest Anatzeevič. Dort ist als Agent Joseph Baer erwähnt, auch daß das Manuskript Teil einer nach St. Petersburg nachgelieferten Sendung war.
57 Die letzten zwei Blätter sind vakat.
58 Im Manuskript die Seiten 3, 4, ,6, 8, 11, 13, 16, 17.
59 Zum Manuskript s. Komm. S. 267–268.

Die Fassung A leitet ein mit einem Verweis auf den Vorrang der griechischen Kunst, die „*Urbilder*“, die die griechische Literatur und die Kunst im Gegensatz zu den nachahmenden Römern hervorgebracht habe, weshalb Künstler wie Michelangelo, Raffael und Poussin ihnen Hochschätzung entgegengebracht hätten. Die idealischen Schönheiten ihrer Marmorstatuen gelte es zu erklären, wie sie aus den besonderen Verhältnissen griechischer Kultur und des griechischen Klimas entstanden seien. So begründet Winckelmann das Verhältnis der Antike zur Natur als Gegensatz zu der modernen Entfremdung von ihr. Aber auch andere Faktoren hätten zu den besonderen Verhältnissen beigetragen: neben dem Fehlen entstellender Krankheiten vor allem die allgemeine Freiheit der Sitten, insbesondere die Nacktheit der männlichen wie weiblichen jungen Leute bei Wettkämpfen, beim Training in den Gymnasien, ja selbst auf dem Theater, schließlich ihre in Freiheit entstandene *„Menschlichkeit“*, keine Gladiatorenspiele zu veranstalten. Die Verknüpfung der Kunstproduktion mit dem Gedanken der Freiheit, den Winckelmann in seiner Kunstgeschichte vertiefte, klingt hier bereits an. Die griechischen Künstler konnten sich in Gymnasien die schönsten nackten Modelle suchen, sie vermochten aber zugleich, über das schöne Naturvorbild hinaus idealische Schönheiten zu schaffen für die Darstellung von Göttern und Menschen.

Dieser Teil der Schrift nimmt die Hälfte des Manuskripts der ersten Fassung ein und ist auch für die späteren Fassungen inhaltlich verbindlich geblieben. Noch fehlen der Vorspann (*„der gute Geschmack* […] *Nachahmung der Alten“*[60]) mit der Aufforderung zur Nachahmung der Griechen und Textpassagen der zweiten Fassung, die diese Aufforderung klarer formulieren.[61] In der folgenden Erweiterung (Fassung B) kam es in diesem Teil zu kleineren Ergänzungen, etwa, daß bei frühen Christen Männer und Frauen zusammen unbekleidet getauft wurden, oder daß griechische Künstler die Regel befolgten *„Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen.“* Das *„sanfte Griechische Profil“* ist für Winckelmann zugleich die reale Wiedergabe der griechischen Natur; erst die Römer seien davon abgewichen: wenn das griechische Profil *„ohne Nachtheil der Ähnlichkeit nicht anzubringen war, folgeten sie der Wahrheit der Natur.“*[62]

So locker geschrieben dieser Teil ist und sich mit Quellennachweisen zurückhält, so sorgfältig recherchiert sind Winckelmanns Aussagen, wie der Kommentar unserer Ausgabe zeigen kann. Winckelmann kennt die zahlreichen Quellen aus der antiken, insbesondere griechischen Literatur zu diesem Thema, auch spätantike Quellen und die Sekundär- und Reiseliteratur. Geschrieben aber hat er den Text nach eigenem Bekunden *„ohne Bücher“*. Selten irrt er oder überspannt die Interpretationsmöglichkeit der antiken Quellen.[63] Vielmehr versteht er es geschickt, ein begeistertes, wenngleich stark überhöhtes Bild des antiken Griechenlands zu zeichnen: Seine enthusiastische Schilderung der *„Freiheit der Sitten“* und der durch Klima, Gesellschaft und Erziehung geprägten Schönheiten ihrer Einwohner und Kunstwerke machten seine Schrift auch für die folgende Generation noch anziehend und lesenswert.

60 hier S. 31–32.
61 so hier S. 35: „[…] *die Verehrung der Denckmale der Griechen von dem ihr von vielen beygemeßenen Vorurtheil zu befreien, und der Nachahmung derselben nicht bloß durch den Moder der Zeit ein Verdienst beyzulegen.“*
62 hier S. 37.
63 s. z. B. Komm zu 59,29 *(„Die jungen Leute tantzten unbekleidet* [...] *Sophocles“).*

Seine Sicht auf die Kunst, die Kunstwerke und die Künstler der Griechen ist aus der antiken Literatur gespeist und ganz auf die griechische Kunst fokussiert. So sind für ihn die Dresdner Skulpturen *„wahrhafte und untriegliche Wercke Griechischer Meister und zwar vom ersten Range"*. Die antiken Skulpturen so allgemein als griechisch zu postulieren, sie als normativ herauszuheben, war damals eher ungewöhnlich. Dennoch gibt es auch Denkansätze zu einer historischen Entwicklung der antiken Kunst, wie der oben genannte Realismus der Römer oder der Versuch, aus der Entwicklung der griechischen Tragödie von Aischylos zu Sophokles eine Idee für die frühe griechische Kunst zu schöpfen, eine Stelle, die sich allerdings nur im Petersburger Manuskript findet: *„Vielleicht haben die ersten Griechischen Mahler nicht anders gezeichnet als ihr erster guter Tragicus gedichtet hat."*[64]

Nach dem flüssig geschriebenen ersten Teil stockt der Text; es fiel dem Autor sichtlich nicht leicht, den Übergang zu den künstlerischen Charakteristika antiker Statuen zu finden. Überhaupt ist der zweite Teil der beiden Petersburger Fassungen durch viele Wegstreichungen und Zusätze gekennzeichnet; man sieht, wie es Winckelmann schwer fiel, die *„Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke"* zu formulieren. So begann er zunächst, die Maßverhältnisse antiker Skulpturen ansatzweise zu beschreiben, gestützt auf Charles-Alphonse Du Fresnoys und Dürers Proportionslehre.[65] Da Maßverhältnisse für die Unterscheidung von antiker und moderner Skulptur nicht wirklich etwas hergeben, hat er für die zweite Fassung (B) diesen Passus gestrichen und auch später nicht wieder aufgenommen.

Es folgen Ausführungen zum griechischen Kontur (*„Contour"*), in der Fassung A nur knapp, in der Fassung B stark erweitert. Winckelmann hebt den Körperkontur auch weiblicher Gewandfiguren hervor mit Verweis auf die Agrippina und die Dresdner ‚Vestalinnen', eine wohl eher seinen Quellen entnommene als der Beobachtung der Figuren selbst geschuldete Einschätzung, wenn er auf die hauchdünnen koischen Wildseide-Gewänder verweist, die den Körper unter dem Gewand durchscheinen lassen. Das Besondere der griechischen *„Drapperie"*, die Art des Faltenwurfs und der Faltenbildung, erläutert er an der Statue der sog. Tuccia in Dresden und den ‚Vestalinnen'. Es beruhe auf einem speziellen Verfahren der Faltenherstellung, das er nach Charles Perrault beschreibt,[66] eine Erklärung, die er für die zweite Fassung wohl als wenig überzeugend wieder gestrichen hat. Dafür findet sich in der Fassung B, ausgehend von der *„vollkommenen Natur der Griechen"*, ein Passus zur harmonischen Oberflächengestaltung an griechischen Statuen im Gegensatz zu Arbeiten neuerer Künstler.[67]

In der älteren Fassung folgt nur knapp und in wenigen Sätzen der Abschnitt zur edlen Einfalt und stillen Größe in Stellung und Ausdruck, bereits so klar formuliert wie in der späteren Druckfassung: Beide seien auch das *„wahre Kennzeichen der Griechischen Schriften aus den besten Zeiten"*. Und er schließt seine bekannte und immer wieder benutzte Meeres- und Wassermetaphorik an: *„So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeiget der Ausdruck in den Figuren der Alten bey allen Leidenschaften eine große u. <stille> gesetzte Seele."* Erläutert hat er den *„Stand*

64 Weiter heißt es: *„<Dieses aber ist der <Der> Unterschied aber ist <unter> zwischen uns und den Griechen ist <daß> sie giengen mit Riesen Schritten zur höchsten Vollkommenheit: Sophocles <wurde> gelangete noch beym Leben des Aeschylus zur höchsten menschlichen Vollkommenheit.>* (hier S. 43).

65 s. Komm. zu 38,14–23.

66 s. Komm. zu 41,17–20.

67 hier S. 39.

der Ruhe" als Idealzustand erst für die zweite Fassung, doch noch ohne konkretes Beispiel der Kunst; erst für die Druckfassung bringt er die Laokoongruppe ins Spiel, um am Beispiel einer berühmten Skulptur anschaulich seine neue Begrifflichkeit zu erläutern.

Die Gliederung der ersten vier Kapitel des Petersburger Manuskripts stimmt mit der späteren Druckfassung überein, teilweise auch das folgende Kapitel zur neueren in ihrem Verhältnis zur antiken Malerei. Bereits in der Fassung A wurde die Dresdner Sixtinische Madonna ausführlich beschrieben: *Das „Auge,* [...] *diese Schönheiten* [zu] *empfinden"*, hatte Raffael, wodurch er zur *„Nachahmung der Alten gelanget ist* […] ", und er war so in der Lage, ein Werk wie die Sixtinische Madonna zu schaffen.[68] Es folgen dann wenige Sätze zum Thema des Vergleichs der alten griechischen und der neuern Malerei[69], allerdings ohne Beispiele antiker Malerei zu nennen. Winckelmann schließt sich dem gängigen Urteil seiner Zeit an mit der Feststellung, die Malerei sei *„zu einen höheren Grad der Vollkommenheit in neuern Zeiten"* gekommen.

Bemerkenswert sind die gestrichenen Passagen der Fassung A bei der erneuten Überarbeitung und Erweiterung des Petersburger Manuskripts. In seinem ‚natürlichen' Verständnis als Gelehrter hatte er Argumentationen seiner Vorgänger übernommen, sich mit ihnen auseinandergesetzt und Detailbeobachtungen vermerkt, wie eine Ergänzung an der sog. Agrippina-Statue: diese Beobachtung wird nun als unwichtig gestrichen[70], ebenso die Erklärungsmuster von Du Fresnoy oder Perrault. Verkürzt wird auch die Diskussion über die Qualität der antiken und modernen ‚Tuccia'-Statuen, die er mit Johann Wilhelm von Bergers nur zehn Jahre zuvor erschienene Schrift zu den Dresdner Antiken führte.[71] In der Druckfassung wurden die Passagen zu den ‚Tuccia'-Statuen völlig gestrichen, der Name von Berger fehlt folglich in den *Gedancken*. Statt dieser Statuen beschreibt Winckelmann in der Fassung B die ‚Agrippina'-Statue, deren Haltung und Ausdruck er weniger an der Statue selbst als vielmehr aus dem literarisch überlieferten Schicksal der älteren Agrippina, ihrem Hungertod in der Verbannung, hineinzusehen sucht.[72]

Winckelmann hatte die Schrift von de Berger, eines Wittenberger Gelehrten, der sich als Kunstberater und Agent beim Ankauf der italienischen Antiken und Antikensammlungen für August dem Starken einen Namen gemacht hatte, sehr gründlich studiert und dabei manche Anregungen übernommen. In seinem lateinischen Traktat berichtete von Berger über in der antiken Literatur erwähnte griechische Künstler, ihren Berufsstand und die verschiedenen Materialgattungen sowie die Größenverhältnisse der Skulpturen, auch über deren Schönheit, die zu leidenschaftlicher Bewunderung bereits in der Antike führte, und die Überführung so vieler Stücke durch die Römer in die Stadt Rom. Zugleich gab er einen Überblick über die großen italienischen und europäischen Antikensammlungen, um so die reiche Dresdner Sammlung herauszuheben: „Diese Vortrefflichkeit der antiken Kunst hat also nicht nur Dresden, sondern auch ganz Sachsen, ja durchaus ganz Deutschland geschmückt"[73]: August der Starke habe Dresden zu einer Stadt der „antiken Marmorkunst" gemacht.

Von Berger hatte auch die Leistung der Griechen für Kunst und Literatur betont („In diesen Sachen sind die Griechen den Römern überlegen und können sich diesen verdientermaßen als

68 s. Komm. zu 68,17.
69 hier S. 34–35.
70 hier S. 40.
71 Johann Wilhelm von Berger, De Monimentis Veteribus Musei Dresenensis Regii, Vitembergae 1745 S. 21; s. auch Komm. 41,3–5.
72 s. Komm. zu 64,4–8.
73 „Haec igitur antiquae fabricae excellentia non solum Dresenae ornamento est, sed omni etiam Saxoniae, et omni omnino Germaniae." (S. 17, übers. von Katharina Weil).

Lehrmeister zeigen.“) und explizit auch Homer über Vergil gestellt – beide Gedanken, freilich im 18. Jh. populäre Vergleiche, hat Winckelmann in der Fassung A übernommen und weitergeführt, allerdings ohne sich auf ihn zu beziehen.[74]

Von den Dresdner Antiken sind in beiden Petersburger Fassungen nur äußerst wenige erwähnt. Doch es war Winckelmanns Absicht, seine Schrift durch unpublizierte Dresdner Kunstwerke aktuell und für seine Leser interessant zu machen. So rückte er gerade erworbene Werke, und nicht von Leplat[75] bereits gestochene oder von de Berger bereits behandelte Stücke in den Mittelpunkt seiner *Gedancken*: Im Dezember 1754 hatte er erstmals die 1736 nach Dresden gelangten und von de Berger nicht erwähnten ‚Herkulanerinnen‘ sehen können und sie dann im Petersburger Manuskript mehrfach erwähnt, in Textpassagen, die er für die Druckfassung sogar erweiterte.[76] Seine Herangehensweise ist dabei aufschlußreich: Nachdem W. die Erwerbungsgeschichte der Statuen von Wien bis Dresden berichtet, führt er sie als Beispiele der hohen Kunst der griechischen Drapperie an („*allein was sie noch schätzbarer machet, ist die große Manier in ihren Gewändern*“[77]). Winckelmann hatte aber, wie er schrieb[78], seine Beschreibung nach Gipsen gemacht und die Figuren gelobt, weil sie besser erhalten seien als die berühmten Werke in Rom. Zudem vermerkte er, daß die beiden kleinen Statuen *„einander so ähnlich* [sind], *daß sie von einer Hand zu seyn scheinen“*.[79] Dies erwies sich als Irrtum. Nachdem er die Statuen im Original offenbar erst nach dem Erscheinen der 1. Aufl. der *Gedancken,* gesehen hatte, korrigierte er sich in der 2. Auflage: Er stellte nun fest, daß die beiden Köpfe der kleineren Statuen *„nicht von gleicher Güte sind.* […] *Es ist glaublich, daß* [der eine] *Kopf durch eine neuere wiewohl gute Hand gearbeitet und angesetzt worden.“*[80] Die Korrektur war das Ergebnis seiner Autopsie am Original, eine Erkenntnis, die ihn nachhaltig beeinflußte und in Rom für sein archäologisches Herangehen verbindlich werden sollte. In der Tat folgen die ‚kleinen‘ Statuen zwar demselben Vorbild, doch stammen sie weder aus derselben Zeit noch aus derselben Werkstatt. Eine von ihnen trägt einen zwar kaiserzeitlich-römischen, aber nicht ursprünglich zugehörigen Kopf, den man noch vor der Überführung nach Dresden eingesetzt hatte. Offenbar verunsichert von diesem Irrtum bzw. der notwendigen Korrektur, hinterfragte Winckelmann (anonym!) im *Sendschreiben* dann sogar die griechische Herkunft der Statuen („*Es fehlet auch der Beweis, daß die Vestalen wirklich von der Hand eines griechischen*

74 von Berger (wie Anm. 69) S. 19: „Qua quidem re Graeci Latinis antistant, hisque se magistros dare merito possunt.“ und S. 18: „Figuras enim aspicere, cuiusuis est, operis artificium nosse mirarique, opificium peritiorum, sed harum Figuras caussas explicare […].“

75 Raymond Leplat, Recueil des marbres antiques que se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne a Dresden avec previlege du Roy, Dresden 1733. – Eine Ausnahme stellt die Statue der Agrippina dar, für die Winckelmann die Benennung konkretisierte und so neu ausdeutete.

76 *Br.* I Nr. 104 S. 159–160, an Berendis, 19. Dezember 1754: „*Den vorigen Sonntag habe ich den Schatz von hiesigen Antiquen gesehen, unter denen 3 Vestas als Stück vom ersten Range aus dem Herculano sind. Diese sind in Printz Eugenii Hände gekommen, ehe noch viel Lerm von dieser großen Entdeckung gemacht worden. Von deßen Erben der Printzeß Soissons hat sie der König erhandelt und von Wien vor einigen Jahren hierher bringen laßen*“; *Br.* I Nr. 110 S. 172, an Uden, 3. Juni 1755: „*Der Raphael den ich beschrieben kostet etliche vierzigtausend Reichsthaler und ist hier und da schon schadhaft. Die Herculanischen Antiquen aber sind ganz unbeschädiget, welches keine von den schönsten Antiquen in Rom nicht ist, nicht der Laocoon, nicht der Apollo, nicht der Antinous. die Beschreibung ist nach sehr fleißigen Abgüßen in Gips die der König hat, gemacht. Künftig ein mehreres.“*

77 hier S. 40.

78 s. oben Anm. 75.

79 S. 40 und 64.

80 S. 64 in der Anm.

Meisters sind.“[81]), zweifelnd, ob sie aus großkörnigem griechischen Marmor seien oder nicht vielmehr aus italienischem Carrara-Marmor; denn dann müßten sie römisch sein und ebenso an Wert verlieren wie die Schrift (die *Gedancken*), die das Fehlurteil enthält.“[82] Problematisch findet er nun auch die Benennung als Vestalinnen, die er in den *Gedancken* stillschweigend übernommen hatte: *„Man will sie nicht einmahl vor Vestalen halten.“* Damit war für ihn alles gesagt, in der *Erläuterung* kommt er nicht mehr darauf zurück und sie tauchen auch in seiner *„Geschichte der Kunst“* nicht mehr auf.

Zur aktuellen Dresdner Kunstszene gehörte auch die Sixtinische Madonna Raffaels, die 1754 angekauft worden war. Winckelmann gab dem Gemälde eine erste angemessene Beschreibung und rühmte die Schönheit der Madonna als eine gelungene Wiederaufnahme der idealischen Schönheit griechischer Kunst.[83] Doch erst am Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Gemälde allgemein gewürdigt und literarisch gefeiert.

Die überarbeitete und erweiterte zweite Fassung des Petersburger Manuskripts gewinnt gegenüber der ersten an Inhalt, an Klarheit der Formulierung insbesondere bei der Unterscheidung zwischen den Werken der Griechen und der Moderne. Denn er hat nun die Adressaten seiner Schrift im Blick: Die *Gedancken* sollen die *„Aufmercksamkeit unserer Künstler u. Kenner der Kunst“* finden, um *„die Verehrung der Denckmale der Griechen von dem ihr von vielen beygemeßenen Vorurtheil zu befreien“*[84], er will die unterschiedlichen *„Stimmen der Künstler“* aufzeigen, die sich der Antike angenähert oder sich von der Nachahmung der Antike entfernt hätten. Doch der Aufruf an Künstler zur Nachahmung der Antike und damit das Programmatische der Schrift findet sich erst in der Druckfassung. Erst dort heißt es: *„Unsere Natur wird nicht leicht einen so vollkommenen Cörper zeugen, dergleichen der Antinous Admirandus hat* […]. *Ich glaube, ihre Nachahmung könne lehren, geschwinder klug zu werden* […]. *Wenn der Künstler auf diesen Grund bauet, und sich die Griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen lässet, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird.“*[85]

c. Laokoon – eine Ergänzung für die Druckfassung

Zwischen den beiden Petersburger Fassungen und dem Druck liegen Wochen im April und Mai 1755, in denen Winckelmann das Manuskript überarbeitete und partiell erweiterte (s. u.). Zwei erhalten gebliebene Manuskriptblätter mit dem Text zur Laokoongruppe geben uns Auskunft über seine Arbeitsweise, denn sie gehören zeitlich in diese Phase. Woher sie stammen, ist nicht bekannt, sie befinden sich heute in der Fondation Martin Bodmer in Genf.[86] Es sind zwei Blätter unterschiedlicher Größe; das größere Blatt ist nur wenig kleiner als das Petersburger Heftformat, also zum Einfügen in ein solches Heft geeignet, es ist auch das gleiche Papier. Der Text veranschaulicht den in beiden Fassungen

81 hier S. 84.
82 ebd.
83 vgl. dazu Komm. zu 68,17.
84 hier S. 35.
85 *Gedancken*, hier S. 62.
86 Zu den beiden Blättern s. auch Einführung vor dem Komm. S. 280.

der *Gedancken* formulierten Passus zu Handlung und Ausdruck in der griechischen Kunst, jene *„edle Einfalt u. eine stille Größe so wohl in der Stellung als im Ausdruck* […] *“*, der mit der aus Pseudo-Longin übernommenen Feststellung endet: *„den Schmertz allein zu bilden, würde Parenthyrsis geword. seyn.“* (*Gedancken ältere Fassung*, hier S. 42). Fast nahtlos fügt sich hier die wahrscheinlich in Kenntnis einer dreidimensionalen Reproduktion der Gruppe verfaßte Beschreibung des Ausdrucks des Laokoon aus dem Genfer Text ein, ja in der späteren Druckfassung der *Gedancken* ahnt man kaum, daß die anschauliche Charakteristik des Laokoon auf einer sekundären Erkenntnis beruht, der berühmte Satz von der *„edlen Einfalt und stillen Größe“* zunächst eine aus der antiken Literatur geschöpfte Imagination war.

Auf dem oberen Rand des Genfer Blattes fügte Winckelmann als Erinnerung den Vergilvers (Verg. Aen. 2,222) etwas später hinzu: *„clamores simul horrendos ad sidera tollit.“* („gleichzeitig schickt er grauenvolle Schreie hinauf zu den Sternen“), ein Vers, den er in der Druckfassung nicht zitiert, sondern – den Kopf des Laokoon im Blick – umdeutet: *„Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet.“* Er weist auf den gattungsspezifischen Unterschied zwischen Poesie und bildender Kunst hin, wie es fast 10 Jahre später auch Lessing ausführlich tun wird.

Die leider stark verblaßte skizzenhafte Zeichnung (Bild S. 283) auf der Rückseite des größeren Genfer Blattes stammt zweifellos von Winckelmanns Hand. Mit etwas unsicheren Strichen – Winckelmann hatte zuvor gerade Zeichenunterricht von Oeser erhalten – ist links der rechte, sich von der Schlange fast befreiende Sohn dargestellt; die Ungeübtheit des Zeichners ist gut erkennbar an dem versetzt aufsitzenden Kopf. Rechts daneben sieht man in Schrägansicht eine weitere Figur, in der man das Detail der die Beine umschlingenden Schlange des linken Sohnes erkennen möchte, wenn nicht das Sitzmotiv, der starke Oberschenkel und die Rückenlinie an Laokoon selbst denken ließen. Diese Skizze von zwei Figuren der Gruppe ist sicherlich nicht nach einem Stich, sondern nach einem Gipsabguß oder einer Nachbildung der Gruppe gemacht, wie man unschwer erkennt. Sie widerlegt die verbreitete Meinung, Winckelmann habe die Gruppe nur aus Stichwerken gekannt. Nach *„Gipsen des Königs“* hatte Winckelmann seine Beschreibung der Herkulanerinnen gemacht, und man könnte vermuten, daß er die Zeichnungen auf dem Blatt in Genf ebenfalls nach einem im Königlichen Schloß einst vorhandenen Gipsabguß angefertigt hat, über dessen Existenz wir derzeit noch nichts wissen. Sicher ist, daß sich in Dresden eine 70,5 cm hohe Bronze der Laokoongruppe aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts befand und noch befindet, die 1714 von Raymond Leplat in Paris erworben wurde und zunächst im Grünen Gewölbe, dann in der Bildergalerie zu sehen war, also Winckelmann bekannt gewesen sein dürfte.[87]

d. Zur Datierung des Petersburger Manuskripts und die Drucklegung der 1. Auflage 1755

Der Titel seines geplanten Werkes stand bereits für die erste Fassung fest: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (p. 3r). Leider ist uns kein Brief-

87 Freundlicher Hinweis von Kordelia Knoll, Dresden. Zur Laokoon-Bronze s. S. 283.

wechsel Winckelmanns zwischen dem 10. März und dem 3. Juni 1755 erhalten, der uns genauere Informationen zur Genese seines Erstlingswerkes gibt. So können wir die Entstehung nur aus der Rückschau erschließen; denn die erhaltene Korrespondenz setzt erst unmittelbar nach Erscheinen der *Gedancken* wieder ein. In einem Brief vom 4. Juni heißt es: *„Man animiret mich, ich soll schreiben, man wolle vor einen Verleger sorgen* [...].“[88] Die Aufforderung konkretisierte sich noch im selben Monat; denn in dem zitierten Brief heißt es weiter: „*Der Anfang dieser Arbeit war für einen kleinen Buchhändler in Dreßden bestimmet, dem ich sie entworffen auf Ansuchen eines Bekannten, um eine Monat-Schrift dadurch in einiges Ansehen zu bringen* […]. “ Es liegt nahe, die knapp gehaltene Fassung A des Petersburger Manuskripts mit dem geplanten Beitrag für die Monatsschrift zu verbinden. Nach eigenem Bekunden hatte Winckelmann davon eigenhändig Abschriften angefertigt, um sie dem Jesuitenpater und Beichtvater des Königs Leo Rauch, seinem Dresdner Förderer, aber wohl auch Adam Friedrich Oeser zur Beurteilung zu geben. Dazu schrieb er in einem Brief vom 3. Juni 1755: „*Ich zeigete sie dem Beichtvater; er machte mir übermäßige Lobsprüche und animirte mich, dieselbe drucken zu lassen.“*[89]

Einige der Randbemerkungen im Manuskript könnten auf die Meinung seiner ersten Leser, Rauch und Oeser, zurückgehen; denn Winckelmann schrieb öfters am Seitenrand Notizen etwa an Stellen, die als moralisch anstößig empfunden werden könnten. So vermerkt er zu seiner Behauptung, die Griechen bemühten sich *„schöne Kinder zu zeugen*“: *„NB dieser Punct könte wegbleiben“* (hier S. 34) oder zur häufigen Erwähnung der Nacktheit der Athleten, Dichter oder Mädchen: *„NB gantz nackend bleibet hier weg* (z. B. S. 36).[90]

Im Brief vom 3. Juni 1755 heißt es weiter: *„Ich legte von neuen Hand daran, und gab sie ihm. Es war in der Woche vor Ostern, daß man mir des Buchhändlers Verlangen eröffnete. Der Beichtv. versprach mir die Kosten zum Druck, und ich war gewillet, ihm die Schrift zu dediciren.“*

Wie der Text *„in der Woche vor Ostern“* aussah, nachdem er *„von neuen Hand“* an ihn angelegt hatte, können wir mit Vorsicht aus äußeren Indizien schließen. Im Petersburger Manuskript bringt die Einleitung eine Huldigung an den *„deutschen Titus“*, den seit 1733 als König von Polen und Kurfürst von Sachsen regierenden Friedrich August II., der den „*guten Geschmack*“, der unter dem *„griechischen Himmel“* geblüht hatte, nach Dresden geholt habe. Der Text findet sich auf den beiden ersten zugefügten Seiten (p. 2r und 2v) und gehört wie die starken Texterweiterungen und Ergänzungen auf den anderen eingeschobenen Blättern zur späteren Fassung.[91] Winckelmann bringt so die Kunstpolitik des sächsischen Könighauses ins Spiel, ein Vorspann, der mit dem bekannten zwei Sätzen endet: *„Die reinsten Quellen der Kunst sind geöfnet; glücklich ist wer sie findet u. schmecket. Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen; u. Dreßden ist nunmehro Athen für Künstler*[.] *Der eintzige Weg <zum guten> für uns*

88 *Br.* I Nr. 112 S. 175, an Berendis, 4. Juni 1755.
89 *Br.* I Nr. 112 S. 175–176, an Berendis, 4. Juni 1755.
90 Bereits Igor Nikolaevič Kuznecov merkte an, daß diese Randbemerkungen auf Rauch oder Oser zurückgehen könnten, s. Mysli o podražanii grečeskim proizvedenijam v živopisi i skulpture (rannjaja red.), Moskau 1992 S. 46.
91 Dennoch bleiben spätere Bemerkungen zum Arbeitsprozeß unklar, etwa wenn Winckelmann schreibt, daß ihm seine erste Fassung heikel erschien: *„Meine Absicht war nicht, sie unter meinem Namen drucken zu laßen, und also hatte ich mit großer Freyheit geschrieben, und hier, wo alles der Paßion des Königs gegen die Mahlerey nachgeäffet, gewißen Leuten, die brilliren wollen, ziemlich Beere vorgeleget, woran sie würden zu nagen gehabt haben.“* (*Br.* I Nr. 110 S. 170, an Uden, 3. Juni 1755)
Davon allerdings ist im ersten Entwurf kaum etwas zu spüren.

groß ja wenn es mögl. ist, unnachahmlich zu werden ist die Nachahmung der Alten.“[92] Dieser *„eintzige Weg“* führe nach Dresden. – Man gewinnt hier eine gute Vorstellung der allmählichen Genese seiner Erstlingsschrift.

Die erneute Überarbeitung und Erweiterung im April und Anfang Mai mündete schließlich in der Druckfassung. Nach der Fertigstellung des Manuskripts mußte die Hürde der Zensur genommen werden. Eine Befreiung davon war nur durch Heinrich von Brühl (1700–1763) möglich. Brühl hatte die Wahl Friedrich Augusts II. zum König von Polen 1733 durchgesetzt und bestimmte als Premierminister bis zu seinem Tod die sächsische Politik. Brühl gefielen Winckelmanns *Gedancken* und er empfahl ihm, seine Schrift dem König selbst zu widmen, um ihn für eine Unterstützung seiner Italienpläne zu gewinnen; in der Tat erreichte er nach dem Erscheinen eine monatliche Pension von acht und während seiner Reise von zwölf Dukaten. Den Druck aber hatte Winckelmann selbst zu bezahlen: *„Mein Beutel setzte mir gewiße Grenzen, und ich warf sehr viel weg und mußte auch bedächtlicher verfahren.*“[93] Die angesprochenen Kürzungen sind nicht mehr verifizierbar ebenso wie gestrichene Kritiken am oder Schärfen gegenüber dem sächsischen Hof. Notwendig wurde dagegen eine Widmung an Friedrich August und *„jene goldene Zeit der Künste, die durch Ew. Königl. Majestät der Welt wiederum in ihrem grösten Glantz gezeiget wird“* – eine übliche Formulierung, die schon von Berger benutzte.[94] Entgegen der ursprünglichen Absicht, die Schrift anonym zu veröffentlichen, war er durch die Widmung gezwungen, seinen Namen zu nennen und unterzeichnete sie mit *„allerunterthänigst gehorsamer Knecht, Winckelmann“* und trat damit aus der beabsichtigten Anonymität heraus.[95]

Ende Mai wird der Druck abgeschlossen gewesen sein, und das Buch lag vor. Winckelmann schrieb: *„Den ersten Pfingst-Feyertag wurde die Schrift dem König übergeben und von mir selbst dem Minister, der es sehr gnädig aufnahm.“* Gedruckt wurde bei Christian Heinrich Hagenmüller, dem Besitzer der Harpeterschen Buchdruckerei in Dresden-Friedrichstadt, im großen Quartformat – es wird später das ‚Winckelmann-Format‘ genannt werden.[96] Nur 50 oder 60 Exemplare seien, glaubt man Winckelmann, gedruckt worden mit der *„Absicht, die Schrift rar zu machen* […].“[97] Wie hoch die Auflage wirklich war, wissen wir nicht.

e. **Inhaltliche Erweiterungen der *Gedancken* von 1755**

Von den Hauptpunkten der *Gedancken* sind die schöne Natur der Griechen, Kontur und Gewandung sowie Stellung und Ausdruck bereits in der Petersburger Fassung vorhanden, ebenso der Vergleich der

92 Manuskript Petersburg p. 2v, hier S. 32.
93 *Br.* I Nr. 110 S. 171, an Uden, 3. Juni 1755.
94 Johann Wilhelm von Berger, De Monimentis Veteribus Musei Dresenensis Regii, Vitembergae 1745 S. 26, s. auch Komm. zu 41,3–5.
95 Martin Dönike, Anonymität als Medium inszenierter Öffentlichkeit. Das Beispiel Winckelmann, in: Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, hrsg. von Stephan Pabst, Berlin 2011 S. 163–167.
96 Heinrich Alexander Stoll, Winckelmann. Seine Verleger und seine Drucker, Berlin 1960 S. 14–19 (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft Stendal).
97 *Br.* I Nr. 110 S. 173, an Uden, 3. Juni 1755. In dem Brief heißt es weiter: *„Allein ein jeder will hier ein Kenner des guten Geschmacks heißen, und ich glaubte man würde aus Schaam vor seine Unwißenheit die Schrift beschreien. Allein ich habe Exempel daß sich es viele bereits abgeschrieben haben.“*

Sixtinischen Madonna Raffaels mit Werken der griechischen Kunst. Nur knapp angelegt ist das Kapitel über die griechische und die moderne Malerei[98], das in der Druckfassung deutlich erweitert wird. Neu hinzu treten Ausführungen zur Allegorie, auch zum Verfahren antiker Bildhauer, wie sie ihre Modelle aus Wachs und Ton in Marmor umsetzten – dass Winckelmann hier einen Bericht Vasaris über die Kopiertechnik Michelangelos mißverstanden hat, wurde bald erkannt. Bereits in den ersten Übertragungen seiner Schrift ins Französische wurde dieser Passus weggelassen.[99]

Mit Ausnahme des Wasserkastens Michelangelos betreffen die Erweiterungen eine Reihe kunsttheoretischer Fragen, so zur Frage der Nachahmung der Natur oder der Antike im Diskurs mit der französischen und italienischen Kunsttheorie, eingeleitet mit der bekannten Bernini-Kritik. Zum Verhältnis der antiken zur modernen Malerei urteilt Winckelmann nun differenzierter: In wichtigen Gestaltungsmitteln sei die Moderne der antiken Malerei überlegen: *„Man gestehet den Griechischen Mahlern Zeichnung und Ausdruck zu; und das ist alles: Perspectiv, Composition und Colorit spricht man ihnen ab.“*[100] Um diese Diskussion zu vertiefen, beschäftigt er sich erstmals mit antiker Malerei, soweit Kenntnisse darüber den damals bekannten Publikationen von Malereien in Rom und Herkulaneum zu entnehmen waren. So stützt er sich auf das Malereibuch von George Turnbull von 1740.[101] Die Fresken, die man gerade in Herkulaneum gefunden und für die Camillo Paderni, der späterer Direktor des Museums in Portici, die Zeichnungen geliefert hatte.[102] Der Verweis auf die herkulanischen Malereien dürfte durchaus angebracht gewesen sein, war doch der sächsische Hof seit Jahren mit den Grabungen in den Vesuvstädten vertraut.[103]

Anerkannte Winckelmann noch im Petersburger Manuskript die *„Vollkommenheit“* neuerer Malerei *„in Viehstücken und Landschaften“*[104], so wird nun die neuzeitliche, insbesondere niederländische Malerei, Bilder von Netscher, van der Werff oder Gérard Dou kritisiert, weil sie sich von der Gestaltung der menschlichen Figur entfernt hätten.[105]

Damit leitete er in der Druckfassung zur Allegorie über, die er in der *„Erläuterung“* noch ausführlicher behandeln wird. Seine Zielrichtung ist klar: Er wendet sich an den zeitgenössischen *„den-*

98 Das Petersburger Manuskript schließt mit dem Satz: „*Es verdieneten die angezeigten und einige andere Vorzüge der Neuern Mahler vor den Alten in ein größeres Licht durch gründlichere Beweise* […] *gesetzet zu werden.*“ (hier S. 46).

99 Verfasser, Winckelmanns Übersetzung im 18. und 19. Jahrhundert, in: Winckelmann – Potocki. Mistrzowie i Uczniowie – Meister und Schüler, Warschau 2015 (im Druck).

100 hier S. 73.

101 Georges Turnbull, A Treatise of Ancient Painting, containing Observations on the Rise, Progress and Decline of the Art amongst the Greeks and Romans [...], engraved from drawings of Camillo Paderni, London 1740; s. Komm. zu 73,24.

102 Diese seien *„nach dem Augen-Zeugniß eines Künstlers zum Theil mittelmäßig und zum Theil fehlerhaft gezeichnet“*, Kontur, Ausdruck und Charakter fehle ihnen.

103 Marcello Venuti, Oberaufseher der herkulanischen Grabungen, hatte Friedrich Christian seine Schrift über Herkulaneum gewidmet: „Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano“. Sie erschien in Venedig 1749 und im gleichen Jahr auf Deutsch unter dem Titel „Beschreibung samt hinlänglicher Nachricht von Heracleja oder Hercules Stadt“ in Frankfurt und Leipzig. Man wird also davon ausgehen können, daß Friedrich Christians Interesse für antike Kunst und Geschichte nachhaltig war, denn Winckelmann widmete dem Kurprinzen noch von Rom aus zwei seiner Schriften, die *„Anmerkungen über die Baukunst der Alten“*, Leipzig 1762, und vor allem sein Hauptwerk, die *Geschichte der Kunst des Alterthums,* Dresden 1764. Vgl. dazu *Herkulanische Schriften* I S. 14–17.

104 hier S. 45–46.

105 Dazu gehört sein etwas zwiespältiges Urteil zu Peter Paul Rubens, dem er *„den Griechischen Umriß der Cörper“* absprach, aber sein *„Colorit des Nackenden“* und die unerschöpfliche Phantasie und Neigung zum Allegorischen lobte, ein Urteil, an dem er später noch festhielt, s. *GK Kommentar* zu 41,10.

kenden" Künstler, der die Kunst voranbringen könne, wenn er sich auf antike Allegorien einließe, etwa auf Bilder antiker Münzen und Gemmen. Denn im Allegorischen sei die Antike der Moderne überlegen, durch Allegorien könne man *„allgemeine Begriffe dichterisch"* bilden. In der Weiterführung und Neuschöpfung dieser *„Begriffe"* aus der antiken Literatur, der Mythologie und Bildwelt liege die Aufgabe des heutigen Künstlers. Zehn Jahre später wird Winckelmann in einer separaten Schrift, dem *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, das Thema nochmals aufnehmen. Er nimmt damit Stellung zum Diskurs über die Rolle des ‚gelehrten Künstlers', der sich nicht mit seiner handwerklich-technischen und theoretischen Kompetenz begnügen sollte. Das Antikenstudium – ein Fundament des späteren Klassizismus – wird als notwendig angesehen, ebenso die Partizipation an der Altertumskunde. Winckelmann schließt seine Schrift mit einer Widmung an den Freund und Künstler, dem er viele Gedanken des zweiten Teils der Schrift verdankt, *„meinem Freunde, Herrn Friedrich Oeser, einem wahren Nachfolger des Aristides, der die Seele schilderte, und für den Verstand malete.*"

f. Die Vignetten der 1. Auflage der *Gedancken* von 1755

Die drei Vignetten der 1. Auflage stammen vom Adam Friedrich Oeser, der sie wohl gemeinsam mit Winckelmann erfand. Ihre programmatische Absicht und stimmige Anordnung in der Schrift ist öfters hervorgehoben wurden[106]. Die Titelvignette, Timanthes Bild der Opferung der Iphigenie, erläuterte Winckelmann in einem Brief an Berendis in lakonischer Kürze: *„Das erste Kupfer ist die Nachahmung."*[107] Unter die Titelvignette sind die Verse von Horaz (De arte poetica 268–269) gesetzt: „V*os exemplaria Graeca / Nocturna versate manu, versate diurna"* („Die griechischen Muster nehmt zur Hand und studiert sie mit Eifer bei Tag und bei Nacht").[108] Winckelmann kommt im *Sendschreiben* auf eine Pliniusstelle (nat. 35,73) zu sprechen, wo eines der Bilder des Timanthes (ein Maler mit „außerordentlich hoher Empfindungsgabe") beschrieben wird: „*Denn von ihm stammt eine vom Lob der Redner ausgezeichnete Iphigenia, die, dem Tode geweiht, am Altar steht; obwohl er alle Anwesenden […] in Betrübnis gemalt und dabei jeglichen Ausdruck der Traurigkeit hineingelegt hatte, hat er das Antlitz des Vaters selbst aber verhüllt, da er es nicht würdig darstellen konnte.*"[109] Dieser Beschreibung folgt die Bildrekonstruktion in der Titelvignette. Sie zeigt den Maler Timanthes beim Fertigstellen seines Gemäldes, dessen rechteckige Form – eine Leinwand ohne Rahmen – im Stich gut zu erkennen ist. Auf dem leicht erhöhten Altar sitzt die Tochter Agamemnons zum Opfer bereit, gestützt vom Priester Kalchas; links davon ein bereits brennender Dreifuß, im Hintergrund dunkle Rauchwolken; rechts im Bild der Vater Agamemnon, der sich von der Szene abwendet und sein Gesicht im Mantel verbirgt, wie Plinius es beschreibt. Der vor der Leinwand auf einem Stein sitzende Timanthes arbeitet gerade

106 Johann Joachim Winckelmann. Von der Historie zum Nachahmungspostulat, in: Altertumskunde im 18. Jahrhundert: Wechselwirkungen zwischen Italien und Deutschland, Stendal 2000 S. 125–130; Frühklassizismus S. 171–174; Gedancken ed. Kunze 2013 S. 167–168.
107 *Br.* I Nr. 110 S. 172, an Uden, 3. Juni 1755.
108 s. Komm. zu 55,7–9.
109 s. Komm. zu 93,33.

am Mantel des Agamemnon. Die in der Widmung angesprochenen antiken Muster beziehen sich auf Werke der antiken Dichtkunst, dargestellt als griechische Schriftrollen: Die erhaltene Tragödie des Euripides hält Timanthes als Schriftrolle in der linken Hand (mit der Aufschrift: ΕΥΡΙΠΙΔΗC – ΟΜΜΑΤΩΝ ΠΕΠΛΟΝ ΠΡΟΘΕΙC)[110], die verschollenen Stücke des Sophokles und des Aischylos liegen als Zettel am Boden (mit den Aufschriften: CΟΦΟΚΛΗC ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΑΥΛΙΔΙ und ΑΙCΧΥΛΟC ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ). Die Bildebene des Malers führt aber auch in die Gegenwart; denn links im Vordergrund sieht man einen antiken Torso auf einer Säulentrommel liegen, daneben eine Basis mit Plinthe. Es sind die auf uns gekommenen Überreste des Altertums: Der Aktionsraum des Timanthes ist zugleich der des heutigen Künstlers, beide stehen vor der gleichen Aufgabe: aus der antiken Mythologie (Iphigenie), der Dichtkunst (Sophokles) und den bildenden Künsten (Plastik, Architektur) die griechische Antike wiedererstehen zu lassen.

Die folgende Vignette, die der Widmung an Friedrich August III. vorangesetzt ist, erläuterte Winckelmann so: *„Das zweyte ist der Perser Sinetas, der seinen König, welcher vor seiner Hütte vorbeyzog, eine Handvoll Waßer brachte, weil er sonst nichts hatte. Niemand aber durfte wie bekannt ist, vor den Augen der Persischen Könige mit leerer Hand erscheinen.“*[111] Winckelmann versinnbildlicht in dieser Vignette einerseits den konventionellen Bescheidenheitsgestus gegenüber dem Herrscher, andererseits verweist die Gabe des Wassers auf den reinen Sinn und die Einfachheit des Autors.

Die Schlußvignette erklärte Winckelmann brieflich unter Hinweis auf seine These vom Wasserkasten für Bildhauer: *„Das Schluß-Kupfer ist Socrates wie er seine drey bekleidete Gratien arbeitet, welche noch zu des Pausanias Zeiten vor dem Eingange der Acropolis zu Athen stunden. Neben ihn stehet der Waßer-Kasten mit seinem Model, wie vorausgesetzet wird. Der Kopf des Weisen ist von alten geschnittenen Edelgesteinen genommen.“*[112] Die Vignette ist zugleich eine Aufforderung an zeitgenössische Künstler, sich der antiken Ikonographie und Techniken anzunehmen, um die ideale Schönheit neu zu erschaffen.

Die zweite, um drei Schriften erweiterte Auflage der *Gedanken*

Ende Mai 1755 waren die *Gedancken* erschienen, deren Hauptpunkte Winckelmann in einem Brief an den Generalsuperintendenten der Altmark und Priegnitz, Johann Rudolf Nolte (1691–1754), wie folgt zusammenfaßte: *„Ich habe zwar gesuchet die Wahrscheinlichkeit von der Vorzüglichkeit der Körper der alten Griechen zuerst so hoch zu treiben als es möglich ist: ich glaube auch zuerst gezeiget zu haben, wenigstens in einer öffentl. Schrift, worinn das vorzügl. der alten Werke und Raphaels bestehet, wodurch Se. Maj. selbst ein Werk* […] *mit verklärten Augen haben angefangen zu sehen. Die Schätze unsers Antiquen-Cabinets sind auch hier zuerst bekannt gemacht. Hierzu kommt die Entdeckung des wahrscheinlichen Weges der Griechen in Marmor zu arbeiten, worin eine Probe gemacht werden wird.“*[113]

110 Euripides, Iphigenie in Aulis v. 1550: „[πρόσθεν] ὀμμάτων πέπλον προθείς“ („verhüllte mit dem Mantel seine Augen“).
111 *Br.* I Nr. 110 S. 172, an Uden, 3. Juni 1755.
112 ebd.
113 *Br.* I Nr. 111 S. 173, an Nolte, 3. Juni 1755.

Die *Gedancken* fanden sogleich Aufmerksamkeit, noch im gleichen Jahr erschien eine Rezension von Johann Christoph Gottsched[114] und in Frankreich erste Übertragungen, zunächst nur Auszüge, 1756 dann der vollständige Text.[115] Sie machten den Verfasser in der europäischen Gelehrten- und Kunstwelt bekannt. An Berendis schrieb er sichtlich stolz: „*Die Schrift hat einen unglaublichen Beyfall gefunden, und es haben mir große Kenner, in Absicht der großen Freyheit wieder den hiesigen, ja selbst wider des Königs Geschmack, das Compliment gemacht, daß ich die Bahn gebrochen zum guten Geschmack* […]. “[116] Statt die Romreise anzutreten, erreichte er nochmals eine Verschiebung bis September 1755, denn er brauchte Zeit, um den Erfolg durch eine zweite Auflage und ergänzende Schriften zu vertiefen. An den bereits erwähnten Nolte schrieb er weiter: *„Ich habe auch dem Buchhändler Walter, der schon die Erlaubniß erhalten, einen noch ansehnlichern Nachdruck zu machen, müßen andeuten laßen, noch einige Zeit in Geduld zu stehen, damit meine Absicht, die Schrift rar zu machen, wenigstens auf eine kurze Zeit erhalten werde.* “[117]

Es war Georg Conrad Walther (1705–1778), Dresdner Hofbuchhändler und Winckelmanns späterer und fast einziger Verleger, der sofort den Titel an sich gezogen hatte. Walther betrieb seit 1739 am Dresdner Altmarkt eine Verlagsbuchhandlung, die in Dresden bald führend wurde. Ohne Winckelmann zu fragen, hatte er bereits die Erlaubnis zum erneuten Druck erwirkt. Doch agierte der gerade ans Licht der Öffentlichkeit getretene Autor äußerst geschickt und beließ es nicht bei dem kaum erweiterten Nachdruck seiner *Gedanken.* Rückblickend, nun bereits in Rom, schrieb Winckelmann an Wille: *„Ich suchte ungegründeten Richtern zuvor zu kommen und schrieb eine Beurtheilung meiner eigenen Schrift, und weil sie einigen Freunden gefiel, so verschob ich meine Reise und schrieb auch die Beantwortung, und beyde Schriften welche stärker sind als die erste, sind mit dieser in einem Band zusammengedruckt.* “[118]

Es war ein geschickter Einfall, die *Gedanken* mit einer anonymen Gegenschrift, einem *Sendschreiben*, zu verbinden und als Antwort darauf eine *Erläuterung* zu verfassen. Hatte er doch selbst, glaubt man seinen brieflichen Äußerungen[119], aus finanziellen Erwägungen die *Gedancken* eingekürzt, wobei vielleicht manche Ausführungen weggefallen oder Argumentationen verkürzt worden waren. Das konnte nun aufgenommen, erweitert und vertieft werden. Die gewählte Form der Argumentation, also Position – Gegenposition – Antwort, diente der Vertiefung des Themas. Das *Sendschreiben* aber wurde so zu einer kritischen Selbsthinterfragung, diente an manchen Stellen als Korrektur eigener Auffassungen, wie das Beispiel der Herkulanerinnen zeigt. Doch ist das Verhältnis zwischen der Kritik im *Sendschreiben* und der Antwort darauf in der *Erläuterung* nicht wirklich ausgewogen. Die Gegenposition des anonymen Autors im *Sendschreiben* hatte Winckelmann übrigens so überzeugend vorgetragen, daß Gottsched, der bereits die 1. Auflage der *Gedancken* rezensiert hatte, als Autor Christian Ludwig von Hagedorn vermutete, „seine geübte Feder“ und ihn lobte, „was er witzig denket, mit

114 In: Neustes aus der anmuthigen Gelehrsamkeit V, 1755 S. 537–544; hier S. 162–165.
115 s. hier unter „B. Fremdsprachige Ausgaben“ S. L.
116 *Br.* I Nr. 112 S. 176, an Berendis, 4. Juni 1755.
117 *Br.* I Nr. 111 S. 173–174, an Nolte, 3. Juni 1755.
118 *Br.* I Nr. 126 S. 200, an Wille, 27. Januar 1756.
119 s. oben Anm. 91.

vollkommener Schönheit zu sagen weis.“[120] Aber auch Winckelmanns *Erläuterung* wurde angemessen gewürdigt: „Die Einsicht, Bescheidenheit […] Billigkeit führen auch ihm die Feder.“[121]

Winckelmann ließ dem *Sendschreiben* eine archäologische Abhandlung über zwei ägyptische Mumien der Dresdner Sammlung folgen, die vom Thema her mit den drei Schriften zur Nachahmung nichts zu tun hatte. Sie konnte ihn aber als einen fundiert argumentierenden Archäologen und Philologen vorstellen; denn er identifizierte als erster die Dresdner Mumien mit den von Pietro della Valle (1586–1652) erworbenen und publizierten Exemplaren. Durch die Datierung der koptischen Inschrift – eine bemerkenswerte epigraphische Erkenntnis – und Beobachtungen zu ikonographischen Details der Bemalung sowie durch Quellenstudien zum Einbalsamierungsbrauch in Ägypten konnte er entgegen der bisherigen Auffassung glaubhaft machen, daß Mumifizierungen in Ägypten noch in der römischen Kaiserzeit üblich waren. Er kam damit der heutigen Datierung der Mumien in das 3. Jh. n. Chr. bereits nahe.[122] Die Schrift ist methodisch zugleich ein Schritt hin zu einer archäologischen Methodik, die er in Rom begründen sollte. Die frühen Rezensionen zur 2. Auflage der *Gedancken* nehmen nur beiläufig davon Notiz.[123]

Winckelmann hinterließ bei seiner Abreise nach Italien im September die vier Manuskripte bei Walther, der sie druckte, ohne daß es zu Korrekturen durch den Autor gekommen war. Zur Ostermesse 1756 erschienen sie gebunden in Dresden und Leipzig; Winckelmann erhielt Exemplare erst im Juli 1756 in Rom. An der orthographischen ‚Modernisierung‘ seiner Texte[124] und der Gestaltung war er nicht mehr beteiligt. Walther ordnete, wohl aus Sparsamkeitsgründen, die Vignetten von Adam Friedrich Oeser für diese Ausgabe teilweise neu. Wie in der 1. Auflage findet man die Oesersche Titelvignette (Timanthes) und die Widmungsvignette (Sinetas) an gleicher Stelle. Die Schlußvignette (Sokrates) wurde aber zur Titelvignette des *Sendschreibens,* wo sie allerdings keinen inhaltlichen Bezug mehr hat; die *Mumie* blieb ohne Vignette oder Abbildung. Da auch für die *Erläuterungen* eine Vignette fehlte, veranlaßte wohl Walther, eine bei ihm vorhandene Vignette von Pierre Hutin von 1754 für das Titelblatt zu benutzen.[125] Sie zeigt Minerva und Hermes, die einen älteren Gelehrten mit Begleitpersonen durch eine Säulenhalle in eine Bibliothek mit großen Bücherregalen im Hintergrund führen. Im Vordergrund sieht man ein Bücherpult, vor dem ein geflügelter Amor als Sinnbild des Lesers in einem Buch liest. Weder die Gelehrtengruppe in der

120 Neustes aus der anmuthigen Gelehrsamkeit VI, 1756 S. 859–868; hier S. 167. — Cometas Edition (Pensieri sull’imitazione di Johann Joachim Winckelmann. Pensieri sull’imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura; Commento ai Pensieri sull’imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura e riposto all’epistola sopra detti pensieri, hrsg. von Michele Cometa, Palermo 1992 und 2. Aufl. 2001(Aesthetica Bd. 37) verzichtet wohl deshalb auf die Übersetzung des *Sendschreibens.*

121 ebd. S. 179–180.

122 *Nachricht von einer Mumie in dem Königlichen Cabinet der Alterthümer in Dreßden.*

123 hier S. 165–177.

124 s. unten S. XXXII.

125 Pierre Hutin (gest. 1763) arbeitete mit seinem Bruder Charles auch an Carl Heinrich von Heineckens Galeriewerk „Recueil d’estamps d’après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde“ von 1753 mit und stach auch das Frontispizkupfer für Christian Ludwig von Hagedorns „Lettre à un amateur de la peinture avec des eclaircissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui les composent. Ouvrage entremêlé de digressions sur la vie de plusieurs peintres modernes“ und für Bünaus Reichhistorie; beide Werke waren 1755 bei Walther erschienen; s. auch Pfotenhauer in: Früklassizismus S. 469–470.

Bibliothek noch der lesende Knabe im Vordergrund haben einen wirklichen Bezug zum Inhalt der Winckelmannschen Schrift. [126]

Zu den Argumenten in der *Erläuterung*, die die *Gedancken* ergänzen sollen und kaum als Replik auf das *Sendschreiben* anzusehen sind, gehören Passagen zur griechischen Sprache, die durch ihren Reichtum an Vokalen Wohlklang erzeuge, in der Physis des Menschen „*feine und schnelle Werkzeuge*" erfordere, weshalb die Körper der Griechen anders beschaffen wären, da die „*Nerven und Muskeln* […] *elastisch* […] *biegsam und geschmeidig*" waren. Das Besondere der attischen Landschaft, so rundet Winckelmann sein überhöhtes Griechenlandbild ab, belegt er durch Berichte Reisender wie Spon und Wheeler, die solche antike Züge noch bei heutigen Einwohnern Griechenlands beobachtet hätten.[127]

Es gibt aber auch zwischen den Gegenpositionen im *Sendschreiben* und den Antworten in der *Erläuterung* Scheingefechte, um eigene Sichtweisen zu festigen[128] oder neu zu formulieren.[129] Längere Abschnitte des *Sendschreibens* beziehen sich auf die neuere Malerei und dienen der Fortführung des Diskurses, der in der französischen Kunstliteratur geführt wurde. Meist sind sie, um Gegenpositionen aufzubauen, den Auffassungen der ‚*Modernes*' entlehnt[130], und die Antworten Winckelmanns dokumentieren seine Kenntnis der antiken Quellen zur Kunst der Alten.[131] Winckelmann zeigt sich als ein guter Kenner des Streites zwischen den ‚Alten' und den ‚Modernen', er hat vieles gelesen und sah hier eine Möglichkeit, das im *Sendschreiben* ausführlicher darzulegen und zugleich eigene Gedanken vorzutragen.[132] Schließlich gab ihm seine *Erläuterung* die Gelegenheit, ausführlich auf den Sinn des Rückgriffs auf die Bildersprache der antiken Gemmen und Münzen einzugehen und die Wiederbelebung der Allegorie durch die Künstler seiner Zeit zu fordern.

Im *Sendschreiben*, dessen „satirisches Salz" in der Rezension von Gottsched gelobt wird[133], wehrt sich Winckelmann gegen mögliche oder tatsächliche Einwände Dresdner Gelehrter. Er behauptet – als Anonymus –, der Autor der *Gedancken* hätte diesen kompetenten Gelehrtenkreis vorher konsultieren sollen, so wären ihm viele Fehler und Versäumnisse erspart geblieben. Aber die Einwände sind so spöttisch vorgetragen, daß sie auf die vermeintlichen Kritiker selbst zurückfallen. Der Leser dürfte

126 Pfotenhauer, wie Anm. 124, bezieht inhaltlich diese Vignette auf den Anfangstext der *Erläuterung* , ohne daß sie aber dafür geschaffen sein kann.

127 s. Komm. zu 123,13 mit Anm. 5 und 123,13 mit Anm. 6.

128 Etwa wenn W. einfach im *Sendschreiben* eine bereits in der Antike kursierende Äußerung zitiert, um in der *Erläuterung* darüber vertiefend zu argumentieren. So kritisiert er im *Sendschreiben* mit Verweis auf Strabo die enorme Größe des sitzenden Zeus in Olympia, die einen Tempel ohne Dach voraussetze, wenn die Figur aufstehen wollte. In der *Erläuterung* weist er darauf hin, daß die Statue im „*Sinne heiliger Dichtkunst*" geschaffen sei, also nicht die natürlichen Verhältnisse zwischen Tempel und Bild entscheiden können. Vielmehr ging es nur darum, die „*erhabenen Begriffe der Gottheit*" darzustellen.

129 So zu der Körperhaltung des Diomedes auf den verschiedenen Gemmen, die er im *Sendschreiben* ausführlich bespricht, allerdings ohne das Motiv, den Sprung über den Altar, zu verstehen. Die Gemmen des Dioskurides hatte er in den *Gedancken* als Muster der *„unnachahmlichen Griechen"* bezeichnet, nun sieht er eine gezwungene Haltung der Figur, ihr ambivalentes Sitzen oder Erheben; zudem seien Altar und Figur perspektivisch falsch dargestellt. Die ambivalente Haltung habe der Gemmenschneider Felix gemildert, der Diomedes zusammen mit Odysseus, der das Palladion ihm rauben wird, darstellte und so Diomedes in Gegenwehr zeigt, was diese Haltung erkläre. In der *Erläuterung* bestätigt W. zwar diese Kritik bescheiden als *„gründlich; aber deshalb nicht wider mich"* : Die Gemme des Dioskurides bleibe *„unnachahmlich"*, ein Vorbild für Künstler, wegen ihres edlen Konturs und Ausdrucks.

130 Fiammingo, der neue *„Prometheus"*, und Algardi werden gelobt, weil ihre Kinderdarstellungen besser als antike Figuren seien, wo man Kinder wie Erwachsene gebildet habe. In der *Erläuterung* ist sein Gegenargument eher ausweichend: Die Natur der Kinder kann nicht schön sein, weil das Idealschöne an jugendliche Körper gebunden ist.

131 Es wird im *Sendschreiben* die Weichheit des Fleisches an Plastiken Berninis als Ergebnis seiner Naturstudien mit dem Hinweis auf den griech. Bildhauer Lysipp gerechtfertigt, der die Kunst voranbrachte, weil er ebenfalls zur Natur zurückging.

132 So wird das in den *Gedancken* vom ihm kritisierte *„allerliebste Muschelwerck"* mit dem überraschenden Verweis auf die Genese des korinthischen Kapitells im *Sendschreiben* in Schutz genommen: Entstand nicht die Idee des Kapitells laut Vitruv aus einem mit Akanthus bewachsenen Korb und gehört es nicht zu den *„Ungereimtheiten der Natur"*, wenn es bei den Griechen zum Architekturteil wurde, das die Last des Gebälks auf einer Säule zu tragen hat? Können dann nicht auch Muscheln, oft in der Antike dargestellt, zum Ornament der Baukunst in ihren *„wunderbaren Wendungen"* durch geschickte Künstler werden? Winckelmann beantwortet in der *Erläuterung* die Frage nicht, mit der Begründung, sie gehöre in ein Werk über die Baukunst.

133 s. hier S. 168.

die ungenannten Gelehrten ohne Mühe erkannt haben. Dazu gehören die Inspektoren der Dresdner Galerie, Matthias Oesterreich und Johann Cronawetter (*„der seit vielen Jahren nichts als alte Münzen gesehen hat“*) oder der Antiquar des Kurprinzen Johann Gottfried Richter (der *„das Alterthum* […] *am Geruche“* kennt). Der Spott über die bestallten Gelehrten setzt sich in der *Erläuterung* fort: Dort ist etwa Carl Heinrich von Heinecken als *„ein vermeinter Richter der Kunst“* genannt, weil er das Jesuskind der Sixtinischen Madonna kritisiert habe.

In den Gelehrtenkreis eingedrungen zu sein, rechtfertigt Winckelmann mit einem Hinweis auf die Antike: „*Ich finde auch nicht, daß der Küster in dem Tempel des Friedens zu Rom, der das Register über den Schatz von Gemälden der berühmtesten griechischen Meister, die daselbst aufgehänget waren, haben mochte, sich ein Monopolium der Gedanken über dieselbe angemasset, da Plinius die Gemälde mehrentheils beschrieben.*“[134] Das Monopol durch seine Schriften aufgebrochen zu haben, war durchaus seine Absicht.

Reifere Gedancken über die Nachahmung der Alten in der Zeichnung und Bildhauerkunst

Das Textfragment aus dem *Nachlaß Paris*[135] wird in Rom 1756 oder 1757 entstanden sein[136], also im zeitlichen Abstand zu den Dresdner Schriften zur Nachahmung. Es wurde in diesen Band der Edition aufgenommen, da es eine Vertiefung und Fortsetzung des Themas der *Gedancken* noch in Rom belegt. Es enthält weiterführende, sehr deutliche Aussagen zur Freiheit, die Winckelmann mit der Nachahmungsforderung koppelt, eine Aussage, die in den Dresdner Schriften durch die Gegenwart des Dresdner Hofes und einflußreicher Förderer nicht möglich gewesen wäre, etwa wenn er nun notiert: *„Die allgemeine Kentnis der Griechen lehrte denken wie sie* […] *und durch die Weisen breitete sich der Geist der Freyheit aus.“* Der aus der *„griechischen Gelehrsamkeit“* der Renaissance entstandene Freiheitsgedanke sei aber in späterer Zeit, als die *„eitele Pracht der Höfe überhand nahm und die Verzärtelung, Faulheit und Knechtschaft der Völker beförderte“*, erstickt worden. Thomas Hobbes wird hier scharf kritisiert, da er davon überzeugt war, daß die Lektüre der griechischen und römischen Schriftsteller zu einem falschen Freiheitsbild führen und Aufruhr sowie Kritik am Souverän fördern würde. Winckelmanns neue, dem Fragment beigefügte Gliederung für eine angedachte Neuauflage seiner Nachahmungsschrift fügt deshalb auch einen vierten Gliederungspunkt hinzu, um die Ursachen des Verfalls der Antikenachahmung in der Nachrenaissance zu benennen. Sie seien durch das Zurückdrängen der Kenntnis der griechischen Literatur, durch die *„Eitelkeit und Pracht der Höfe“*, aber auch durch die *„Schuld der Künstler selbst“* entstanden.[137] Die Deutlichkeit solcher Formulierungen ist erstaunlich; in der *Geschichte der Kunst* fanden diese Gedanken ihren Niederschlag, wenn auch zurückhaltender.[138]

Sprachliche Eigenheiten der frühen Schriften

134 hier S. 93.
135 Fonds Allemand, vol. 57 p. 80r–80v (Tibal S. 38–39) und Gliederungsentwurf auf p. 81r; s. Einleitung zum Komm.
136 Walter Rehm in: *KS* S. 410.
137 Gerhard Zinserling, Freiheit und Nachahmung der Alten. Winckelmanns Formbegriff und die moderne Wissenschaft, in: Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart, Stendal 1983 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 6) bes. S. 337–343; Édouard Pommier, Bemerkungen zum Thema „Freiheit“ bei Winckelmann, in: Die Freiheit und die Künste. Modelle und Realitäten von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Stendal 2000 S. 125–132 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft XX). – Zuletzt Décultot (wie Anm. 37) S. 219–233, bes. S. 337.
138 s. *GK Kommentar* zu 603,11: *„daß es die Freiheit gewesen, durch welche die Kunst empor gebracht wurde.“*

Auffällig ist das vielfache Vorkommen von Begriffen, deren Verwendung im pietistischen Sprachgebrauch üblich war.[139] So etwa Verben wie ‚einprägen', ‚wirken' oder ‚fassen'[140], das Adverb *bloß*[141], das Adjektiv ‚wollüstig'[142], die Substantive *Zärtlichkeit*[143], *Entzückung*[144], *Einfalt*[145], *Einheit*[146] und *Bekäntnisse*[147] oder zentral der Begriff der *Stille*[148] sowie die Sprachfelder um die Worte ‚rühren', *Rührung*[149] und um ‚erleuchten', *Erleuchtung*.[150]

Winckelmann strebt in seinen frühen Schriften an, für Begriffe der französischen oder italienischen Kunsttheorie treffende deutsche Entsprechungen zu finden. Er etabliert somit synonyme Begriffe erstmals im deutschen Sprachgebrauch, beispielsweise für die Termini *Contour*[151] und *Ordonnance*[152]. Jenseits dieser sprachlichen Übersetzungen finden sich mediale Übertragungen, indem Winckelmann Begriffe, die zunächst lediglich auf Phänomene der schriftlichen Äußerung angewandt wurden, offenbar erstmals synonym für den Bereich der bildkünstlerischen Praxis gebraucht, so etwa den Terminus *Styl*[153].

Adelheid Müller

139 Hierauf verwies auch Walther Rehm, Götterstille und Göttertrauer, München 1951.
140 s. Komm. zu 49,12, zu 98,13, zu 118,8–9.
141 s. Komm. zu 57,13.
142 s. Komm. zu 119,8.
143 s. Komm. zu 5,10.
144 s. Komm. zu 9,27.
145 s. Komm. zu 15,15.
146 s. Komm. zu 61,22–23.
147 s. Komm. zu 128,1.
148 s. Komm. zu 66,6–7.
149 s. Komm. zu 49,18.
150 s. Komm. zu 61,4.
151 s. Komm. zu 3,16.
152 s. Komm. zu 7,14.
153 s. Komm. zu 3,15; vgl. auch Komm. zu 118,8–9.

Zur Gliederung und Textgestaltung dieser Ausgabe

Orthographie, Grammatik, Sprache, Zeichensetzung

Orthographie und Grammatik Winckelmanns bleiben unverändert. Eine Normalisierung historischer Schreibweisen erfolgt nicht; das betrifft auch sprachliche Abweichungen (z. B. Dialekteigentümlichkeiten) oder Fehler im Gebrauch von Fremdsprachen. Zu orthographischen, grammatikalischen und sprachlichen Besonderheiten von Winckelmanns Texten vergleiche man die Ausführungen in *SN* 2,1 (= *Herkulanische Schriften* I) S. 59–62. Die Zeichensetzung Winckelmanns bleibt in dieser Ausgabe ebenfalls erhalten. Nur im Ausnahmefall, etwa wenn ein Komma dem Verständnis hilfreich erschien oder wenn Passagen wegen fehlender oder befremdlicher Zeichensetzung schwer- oder mißverständlich erscheinen, wurde das Satzzeichen in eckigen Klammern ergänzt.

Schwankungen beim Setzen bzw. Nichtsetzen von Punkten nach Kardinal- oder Ordinalzahlen entsprechen ebenfalls den Erstdrucken bzw. den Handschriften.

Dem Gebrauch seiner Zeit folgend, verwendet Winckelmann den Doppelpunkt häufig als Trennungszeichen. Die trennende Wirkung dieses Doppelpunktes liegt zwischen Punkt und Semikolon.

Schriftgestaltung

Wie die meisten deutschen Drucke des 18. Jahrhunderts erschienen Winckelmanns Erstausgaben im Fraktursatz. Der Neudruck in Antiqua machte es erforderlich, die Großbuchstaben I und J als Vokal und Halbvokal zu unterscheiden. Die in den Schriften gelegentlich vorgenommene Schreibung V (v) für U (u) und umgekehrt wurde beibehalten.

In kursiver Schrift erscheinen im Text und den editorischen Vermerken die Anmerkungen der Herausgeber. Im Kommentar bleibt die Kursivschrift den Zitaten aus W. und W.-Titeln vorbehalten.

Textabsätze (Einrückungen) folgen den Drucken und Handschriften. Die dort durch den Satzspiegel bedingten Absätze wurden nicht übernommen. Die Ziffern in den Eckklammern dokumentieren im Text den Seitenwechsel der Drucke und Handschriften. Unterstreichungen in Winckelmanns Handschriften wurden belassen.

Gebrauch der Klammern

Für Parenthesen verwendet Winckelmann in den Texten im allgemeinen gerade runde Klammern (. . .). In wenigen Ausnahmen stehen in den Drucken und HandschriftenTexte ohne erkennbare Regel in geraden eckigen Klammern. Sie wurden hier in die sonst üblichen geraden Rundklammern umgewandelt. Mit geraden eckigen Klammern [. . .] kennzeichnet der Herausgeber eigene Zusätze oder Erläuterungen. Kursive Eckklammern *[. . .]* zeigen Auslassungen gegenüber den Vorlagen in den Exzerpten durch W.

Im Einzelnen gelten:

< >	leserliche Streichung W.s
<...>	unleserliche Streichung W.s
<< >>	Streichungen Winckelmanns in der Fassung A (Petersburger Ms)
>	geändert zu
[ ]	Verbesserungen oder Zusätze des Hrsg. im Text
[?]	unsichere Lesung

|: :| Parenthesen Winckelmanns
( ) im Text W.s: von W. in runde oder eckige Klammer gesetzt
[...] und *[kursiver Text]* im Text Tilgungen des Herausgebers
// \\ W.s „Abhaken“ (großzügige Querstriche) von Notizen und Exzerpten, die für einen Text benutzt oder übernommen wurden

Verzeichnis der korrigierten Druckfehler

23,20–21 außerordentliche Köpfen > außerordentlichen Köpfen
59,19; 59,23; 60,34; 71,13 Model > Modell
72,29 wagrecht > wagerecht
83,14 Kransfiguration > Transfiguration
92,38 Kirche des des > Kirche des
99,7 Canatiden > Caryatiden
103,29 Ein Diana > Eine Diana
108,8 Fuse > Fusse
134,4 Aenlichkeit > Aehnlichkeit
138,2 Pathos > Pothos
138,15 iene > eine
139,9 fliegen Haare > fliegenden Haare
142,18 entferntenes > entfernteres
145,26 die die Laster > die Laster
150,11 Pocake > Pocoke

Orthographische Abweichungen zwischen *Gedancken* und *Gedanken2*

A. Allgemeine Hinweise
(zu den *Gedancken Ältere Fassungen*, *Gedancken*, *Gedanken2* 1756)

Während die Druckmanuskripte der ersten und zweiten Auflage der *Gedancken* offenbar verloren sind und der Text lediglich durch die gedruckten Werke überliefert ist, erlaubt das in St. Petersburg erhaltene Autograph den Rückgriff auf die handschriftliche Fassung durch W. Dieses eigenhändige Manuskript ermöglicht nicht nur einen Einblick in die Schreibwerkstatt W.s und dokumentiert das Entstehen des Textes, der in diesem Stadium noch Bruchstellen aufweist – Passagen, die in der späteren Druckfassung durch Einschübe und Erweiterungen ergänzt oder präzisiert werden. Jenseits der nachvollziehbaren Textgenese zeigt das St. Petersburger Manuskript zugleich auch die orthographischen Eigenheiten der Sprachauffassung W.s in dieser frühen Phase seines Schreibens. Diese ursprüngliche Handschrift bezeugt erstmals die genuine Schreibweise W.s und macht nachweislich deutlich, daß die hiervon abweichende Rechtschreibung in *Gedancken* und *Gedanken2* aufgrund selbständiger, erst bei der Drucklegung vorgenommener und somit nachträglicher, zudem differierender Veränderungen der Verleger entstand. Bei der Wahl der Schreibweise einzelner Begriffe (beispielsweise ‚ck‘ oder ‚k‘), der unterschiedlichen Getrenntschreibung der zusammengesetzten Substantive oder der variierenden Groß- bzw. Kleinschreibung der Adjektive handelt es sich um Modernisierungen durch die Druckhäuser Hagenmüller und Walther, die nicht der Rechtschreibung W.s, sondern einem dort jeweils vorherrschenden orthographischen Geschmack geschuldet sind.

B. Stets geändert wurden:

Andencken > Andenken
Artztes > Arztes
Aufmercksamkeit > Aufmerksamkeit
Augenmerck > Augenmerk
äußerste > äuserste
bedencket > bedenket
Begriff > Begrif
(bei W. uneinheitlich verwendet)
bemercket > bemerket; Bemerckungen > Bemerkungen; unmercklichsten > unmerklichsten
Copie > Kopie
Cörper > Körper
dancken > danken
Denckmahle > Denkmale; Denckmählern > Denkmalen
dunckel > dunkel
eintziges > einziges
ergäntzt > ergänzt
Ertzt > Erzt
gantz > ganz; Gantzen > Ganzen; gäntzlich > gänzlich
Gedancken > Gedanken
Gemählde > Gemälde
gestürtzt > gestürzt
getunckt > getunkt
Glantz > Glanz
Grentzen > Grenzen
grosse > großen; gröste > größte; *aber* groß = *bleibt*
hertzhafter> herzhafter
Kayserinnen > Kaiserinnen
Kenntniß > Kenntnis
konte> konnte
Kranckheit > Krankheit
kurtz > kurz
Mahler > Maler; mahlen > malen; Mahlereyen > Malereyen; Oel-Mahlen > Oelmalen
mercken > merken
Müntze > Münze
must > mußt; muste > mußte
niemahls > niemals
oftmahls > oftmals
Poußin > Poussin
Poußiren > Poussiren
Preis > Preiß
Printzen > Prinzen
Reitzungen > Reizungen; ebenso Reitzes > Reizes
Schenckel > Schenkel
Schenckeln > Schenkeln
Schmertz > Schmerz

Schmirckel > Schnirkel
schwartz > schwarz
Stärcke > Stärke; starcken > starken; stärcksten > stärksten; Stärcke > Stärke
tantzten > tanzten
verliehren > verlieren
versenckt > versenkt
Volcks > Volks
weiß > weis; weißlich > weislich
Wercke > Werke
Winckel > Winkel
Wincken > Winken
wircklich > wirklich
wircksam > wirksam
würcken > würken; Würckung > Würkung

Getrenntschreibungen von zusammengesetzten Substantiven in *Gedancken1* stets in *Gedanken2* geändert:

z. B. Jahres-Zeiten > Jahreszeiten; Meister-Stücke > Meisterstücke; St. Peters-Kirche > St. Peterskirche
Ertz-Engel > Erzengel; Leibes Übungen > Leibes-Uebungen; Kunst-Wercke > Kunstwerke

Die Großschreibung von Adjektiven wird in *Gedanken2* in Kleinschreibung geändert:
Nordischer Himmel > nordischer Himmel; Griechische Künstler > griechische Künstler. Ebenso: Römische, Ägyptische, Syrische, Cymnisch, Herculanisches, Venetianische, Tragische, Mosaische, Lysippische usw.
Die Großschreibung von Adjektiven bleibt in *Gedanken2* aber erhalten:
59,31 Eleusinischen Spielen; 59,40 Ionischen Asien; 60,33 Cnidische Venus; 61,36 Mediceischen Venus; 62,19 Vaticanischen Apollo; 64,3 Coisches Kleid; 64,16 aber: Farnesische Flora, geändert in Gedanken2 > farnesische Flora

Ferner in *Gedanken2* geändert:
Bei Substantiven wird im Dativ stets ein ‚e' angefügt (Hirsch > Hirsche; Stand > Stande, usw.
kan > kann (könte > könnte) – aber nicht durchgängig in *Gedanken2* geändert

C. Im Einzelnen:

56,19	worden, vor > worden vor
57,18	eingeschrenckt > eingeschrenkt
57,36	denenjenigen > denjenigen
58,8	nechstdem > nachdem
58,17–18	in dem Tempel > in den Tempel
58,33	unterscheidendes > unterschiedendes
60,2	sehen > sehet
60,3	Abscheu waren. > Abscheu waren:
60,15	haben eben dergleichen Profil > haben dergleichen Profil
60,24	nachzuahmen", auch > nachzuahmen" auch
61,4	das Innerste der Kunst > das innerste der Kunst

63,1	wenn des Piles > wenn der Piles
63,7	gegeben haben; > gegeben haben:
63,7–8	schätzbar durch dieses > schätzbar hierdurch
63,14	Jordans; > Jordans:
65,15	Fleiß > Fleise
67,38	pietate gravem > pietate grauem
69,35	In dem Marmor > In den Marmor
69,37	niedrigem > niedrigen
70,5	Flächen-Maaße > Flächenmaasse
70,17	zu erreichen. > zu erreichen:
71,13–14	zu tragen > zutragen
71,39 (Anm.)	rileuat > releuate
72,13	wahre > wahren
72,25	so, daß > so daß
73,4	Mußе > Muse
73,14	nach langen > nach langem
74,2	mittelmäßig und > mittelmäßig, und
74,16; 74,37	neueren > neuern
74,24	die Alten bey > die alten bey
75,21	Genüge > Gnüge
75,29	von Allegorischen > von allegorischen
75,34	erhabeneres > erhabeners
77,10	Zierathen > Zierrathen

Verzeichnis der Abkürzungen

Abb.	Abbildung
ägypt.	ägyptisch
allg.	allgemein
althochdt.	althochdeutsch
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
B.	Breite
Bd.	Band
bes.	besonders
D	Druck
dt.	deutsch
ders., dies.	derselbe, dieselbe
ebd.	ebenda, ebendort
ed(d).	edidit (ediderunt) [herausgegeben hat/haben es], editio
engl.	englisch
fol.	Folio
fr.	Fragment
frz.	französisch
gen.	genannt
Gal.-Nr.	Galerienummer
griech.	griechisch
H.	Höhe
hl.	heiliger, heilige
Inv.	Inventar
ital.	italienisch
Komm.	Kommentar
L.	Länge
l.	links
lat.	lateinisch
lfd. Nr.	laufende Nummer
lt.	laut
mittelhochdt.	mittelhochdeutsch
neuhochdt.	neuhochdeutsch
niederl.	niederländisch
o. Nr.	ohne Nr.

r	recto (Blattvorderseite)
r.	rechts
röm.	römisch
s.	siehe
S.	Seite
s. a.	sine anno
s. l.	sine loco
sog.	sogenannt
Sp.	Spalte
s. v.	sub verbo / voce
Taf.	Tafel
T.	Tiefe
u. a.	und andere, und anderswo; unter anderem/n
übers., Übers.	übersetzt, Übersetzung
V.	Vers
v	verso (Blattrückseite)
vol.	volume [Band]
Z.	Zeile

Verzeichnis der zitierten Winckelmann-Ausgaben und der verwendeten Literaturabkürzungen

Gesamtausgaben

Fea = Johann J. Winckelmann, Storia delle arti del disegno presso gli antichi I–III, hrsg. von Carlo Fea, Roma 1783–1784.

WA = Winckelmanns Werke I–VIII, hrsg. von Carl Ludwig Fernow, Heinrich Meyer und Johann Schulze, Dresden 1808–1820 (Weimarer Ausgabe).

Eis. = Johann Winckelmanns sämtliche Werke I–XII. Einzige vollständige Ausgabe, hrsg. von Joseph Eiselein, Donauöschingen 1825–1829.

SN = Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlaß, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt/dem Deutschen Archäologischen Institut und der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Mainz 1996 ff.

SN 1: *Von der Restauration der Antiquen*. Eine unvollendete Schrift Winckelmanns, bearbeitet von Max Kunze, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze, Mainz 1996.

SN 2,1: *Herkulanische Schriften* I = Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen (= *Herkulanische Schriften* I, bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze und Axel Rügler, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze, Mainz 1999).

SN 2,2: *Herkulanische Schriften* II = Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen (= *Herkulanische Schriften* II, bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze, Wolfram Maharam und Axel Rügler, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze, Mainz 1997).

SN 2,3: *Herkulanische Schriften* III = Briefe, Handschriften, zeitgenössische Rezensionen zu den Herkulanischen Schriften, bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze, Wolfram Maharam und Axel Rügler, Mainz 1999.

SN 3: *Schriften zur antiken Baukunst* (Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien, Anmerkungen über die Baukunst der Alten, Fragment einer neuen Bearbeitung der Anmerkungen über die Baukunst der Alten, zeitgenössische Rezensionen), bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze und Axel Rügler, Mainz 1999.

SN 4,1: *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Text: erste Aufl. Dresden 1764, zweite Aufl. Wien 1776), hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaehtgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz 2002.

SN 4,2: *Geschichte der Kunst des Alterthums.* Katalog der Denkmäler, hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaehtgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz 2006.

SN 4,3: *Geschichte der Kunst des Alterthums.* Allgemeiner Kommentar, hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaehtgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz 2007.

SN 4,4: *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums*. Texte und Kommentar, hrsg. von Adolf H. Borbein und Max Kunze, Mainz 2008.

SN 4,5: Statuenbeschreibungen, Materialien zur „*Geschichte der Kunst des Alterthums*“, Rezensionen, hrsg. von Adolf H. Borbein und Max Kunze, Mainz 2012.

SN 5,1: *Ville e Palazzi di Roma* (Antiken in den römischen Sammlungen, Text und Kommentar), bearbeitet von Sascha Kansteiner, Brigitte Kuhn-Forte und Max Kunze, hrsg. von Adolf H. Borbein und Max Kunze, Mainz 2003.

SN 6.1: *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati.* Text, bearbeitet von Max Kunze und Axel Rügler, hrsg. von Adolf H. Borbein und Max Kunze, Mainz 2011.

SN 6.2*: Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati.* Kommentar, bearbeitet von Balbina Bäbler, Lilian Balensiefen, Eva Hofstetter, Brice Maucolin, Max Kunze und Axel Rügler, hrsg. von Adolf H. Borbein, Max Kunze und Axel Rügler, Mainz 2014.

SN 7,1: *Description des Pierres gravées du feu Baron de Stosch.* Text, hrsg. von Adolf H. Borbein, Max Kunze und Axel Rügler, Mainz 2013.

SN 9,1: *Dresdner Schriften.* Text und Kommentar, hrsg. von Adolf H. Borbein, Max Kunze und Axel Rügler, Mainz 2016.

Einzelwerke (chronologisch)

Beschreibung = Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Gallerie (= *SN* 9,1 S. 1–11).

Xenophon = Über Xenophon, Fragment (= *SN* 9,1 S. 13–17).

Vortrag Geschichte = Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte (1754/1755), aus dem Nachlaß (= *SN* 9,1 S. 19–26).

Gedancken ältere Fassung = Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, ältere Fassung St. Petersburg (= *SN* 9,1 S. 27–46).

Entwurf Laokoon-Beschreibung = Entwurf der Laokoon-Beschreibung für die „Gedancken“ von 1757 (= *SN* 9,1 S. 47–49).

Gedancken = Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, 1755 (= *SN* 9,1 S. 51–78).

Gedanken2 = Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. Zweyte vermehrte Aufl. Dresden und Leipzig 1756 (= *SN* 9,1 S. 51–78).

Sendschreiben Gedanken = Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst (= *SN* 9,1 S. 79–104).

Mumie = Nachricht von einer Mumie in dem Königlichen Cabinet der Alterthümer in Dreßden, (= *SN* 9,1 S. 105–111).

Erläuterung = Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken, 1756 (= *SN* 9,1 S. 113–153).

Alte Herkulanische Schriften = [Johann Joachim Winckelmann], Nachrichten von den alten herkulanischen Schriften, übers. und hrsg. von Johann Christoph Gottsched, in: Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit V (Wonnemond) 1758 S. 325–342 (= *Herkulanische Schriften* III, in: *SN* 2,3 S. 1–8; Br. I Nr. 207 S. 339–347).

Betrachtung = Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst, in: BSW V,1 1759 S. 1–13 (= *KS* S. 149–156).

Grazie = Von der Grazie in Werken der Kunst, in: BSW V,1 1759 S. 13–23 (= *KS* S. 157–162).

Stoß. Museo = Nachrichten von dem berühmten Stoßischen Museo in Florenz, in: BSW V,1 1759 S. 23–33 (= *Description Text* S. 363–367, in: *SN* 7,1).

Torso = Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, in: BSW V,1 1759 S. 33–41 (= *GK Materialien* S. 29–32).
Entwürfe Torso = Entwürfe zur Beschreibung des Torso im Belvedere im Florentiner Manuskript, in: *KS* S. 280–285.

Baukunst Girgenti = Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien, in: BSW V,2 1759 S. 223–242 (= *KS* S. 174–185; = *Schriften zur antiken Baukunst*, in: *SN* 3).

Sendschreiben (an Riedesel) = Sendschreiben. Von der Reise eines Liebhabers der Künste nach Rom an Herrn Baron von Riedesel. Entwurf, aus dem Nachlaß publiziert, in: Studien V, hrsg. von Carl Daub und Friedrich Creuzer, Heidelberg 1809 S. 296–278 (= *KS* S. 203–209).

Description = Description des Pierres gravées du feu Baron des Stosch, Florence 1760 (= *Description Text*, in: *SN* 7,1).

Anmerkungen Baukunst = Anmerkungen über die Baukunst der Alten, Leipzig 1762 (= *Schriften zur antiken Baukunst*, in: *SN* 3).

Sendschreiben = Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen, Dresden 1762 (= *Herkulanische Schriften* I, in: *SN* 2,1).

Abhandlung (für Berg) = Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben, Dresden 1763 (= *KS* S. 211–233).

GK1 = Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764 (= *GK Text,* in: *SN* 4,1).

Nachrichten = Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen, Dresden 1764 (= *Herkulanische Schriften* II, in: *SN* 2,2).

Allegorie = Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, Dresden 1766.

MI = Monumenti antichi inediti I–II, Roma 1767 (= *MI Text*, in: *SN* 6,1).

AGK = Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1767(= *AGK Texte und Kommentar*, hrsg. von Adolf H. Borbein, und Max Kunze, in: *SN* 4,4).

GK2 = Geschichte der Kunst des Alterthums, Wien 1776 (= *GK Text*, in: *SN* 4,1).

Fragment Baukunst = Fragment einer neuen Bearbeitung der Anmerkungen über die Baukunst der Alten, in: WA I S. 511–552 (= *Schriften zur antiken Baukunst*, in: *SN* 3).

KS = Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, hrsg. von Walther Rehm. Mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann, Berlin 1968.

De ratione = J. J. Winckelmann, De ratione delineandi Graecorum artificium primi artium seculi ex nummis antiquissimis dignoscenda, hrsg. von Klaus-Peter Goethert, Wiesbaden 1973 (Abhandlungen der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1973 Nr. 7) (= *GK Materialien* S. 51–73, in: *SN* 4,5).

Unbekannte Schriften = J. J. Winckelmann. Unbekannte Schriften. Antiquarische Relationen und die Beschreibung der Villa Albani, hrsg. von Sigrid von Moisy, Hellmut Sichtermann, Ludwig Tavernier, München 1986 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen. N. F. Heft 95).

Florentiner Winckelmann-Manuskript = Il manoscritto Fiorentino di J. J. Winckelmann. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript, Firenze 1994, hrsg. und kommentiert von Max Kunze, mit einer Einleitung von Maria Fancelli (Accademia Toscana di Scienze e Lettere „La Colombaria", Studi CXXX).

Von der Restauration der Antiquen = Von der Restauration der Antiquen. Eine unvollendete Schrift Winckelmanns, in: *SN* 1.

Herkulanische Schriften I = *SN* 2,1 [*Sendschreiben*].

Herkulanische Schriften II = *SN* 2,2 [*Nachrichten*].

Herkulanische Schriften III = *SN* 2,3 [Briefe, Handschriften, zeitgenössische Rezensionen zu den Herkulanischen Schriften].

Schriften zur antiken Baukunst = *SN* 3 [Baukunst Girgenti, Anmerkungen Baukunst, Fragment Baukunst, zeitgenössische Rezensionen].

Ville e Palazzi di Roma = *SN* 5,1

GK Text = *SN* 4,1

GK Denkmäler= *SN* 4,2

GK Kommentar= *SN* 4,3

AGK Texte und Kommentar = *SN* 4,4

GK Materialien = *SN* 4,5

MI Text = *SN* 6,1

MI Kommentar = *SN* 6,2

Description Text = *SN* 7,1

Dresdner Schriften = *SN* 9,1

Handschriftlicher Nachlaß

Nachlaß Florenz = Firenze, Biblioteca della Società Colombaria.
Nachlaß Hamburg = Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek.
Nachlaß Montpellier = Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de Médecine.
Nachlaß Paris = Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Allemand.

Briefe

Br. = Johann Joachim Winckelmann, Briefe I–IV. In Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. von Walther Rehm, Berlin 1952–1957.

Abgekürzte Sekundärliteratur

ADB = Allgemeine Deutsche Biographie I–LVI, Leipzig 1875–1912.

AGD = Antike Gemmen in deutschen Sammlungen.

Adelung = Johann Christoph Adelung, Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders der oberdeutschen I–V, Leipzig 1774–1786; 2. Aufl. Leipzig 1793–1801.

Alt, Begriffsbilder= Peter-André Alt, Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller, Tübingen 1995.

Ausgestellte Werke Dresden 2005 = Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Die ausgestellten Werke, hrsg. von Harald Marx, Köln 2005.

Baumecker = Gottfried Baumecker, Winckelmann in seinen Dresdner Schriften, Berlin 1933.

BMCRE = Harold Mattingly u. a., Coins of the Roman Empire in the British Museum I–VI, London 1923–1962 [2. Aufl. 1968, 1975–1976].

Campe, Wörterbuch =Joachim Heinrich Campe, Wörterbuch der deutschen Sprache I–V, Braunschweig 1807–1811.

CBB = Catalogus Bibliothecae Bunavianae [Katalog der Bibliothek des Grafen Bünau], hrsg. von Michael Francke, I 1–3, II, III 1–3, Lipsiae 1748–1756.

Décultot, Untersuchungen = Élisabeth Décultot, Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert, Ruhpolding 2003 (Stendaler Winckelmann-Forschungen 2).

Daehner, Herkulanerinnen = Die Herkulanerinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden, hrsg. von Jens Daehner, Dresden, München 2008.

Dictionary of Art = Dictionary of Art, hrsg. von Jane Turner, London 1996–1998.

Dolce, Dialogo = Lodovico Dolce, Dialogo della pittura intitolato l'Aretino (1557), Firenze 1735.

Dubos, Réflexions = Jean-Baptiste Dubos, Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture I–II, Paris 1719 (2. Auflage Utrecht 1732).

DWB = Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, 16 Bände in 32 Teilen, Leipzig 1854–1960, Quellenverzeichnis 1970 (Nachdruck München 1991).

Franke, Ideale Natur = Thomas Franke, Ideale Natur aus kontingenter Erfahrung. Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empirische Naturwissenschaft, Würzburg 2006.

Frühklassizismus = Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller unter Mitarbeit von Thomas Franke (Bibliothek der Kunstliteratur, hrsg. von Gottfried Boehm und Norbert Miller, Bd. 2), Frankfurt am Main 1995.

Furtwängler, Antike Gemmen = Adolf Furtwängler, Die antiken Gemmen: Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum I–III, Leipzig 1900.

Furtwängler, Antiquarium = Adolf Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium, Berlin 1896.

FWb = Hans Schulz, Otto Basler, Deutsches Fremdwörterbuch, begonnen von H. Schulz, fortgeführt von O. Basler, weitergeführt vom Institut für Deutsche Sprache, 2. Aufl. I–VII Berlin [u. a.] 1995–2010.

Galeriewerk Dresden 1753 = Carl Heinrich von Heineken, Recueil d'estampes d'après les plus célèbre tableaux de la Gallerie Royale de Dresde, Bd. 1, Dresden 1753.

Gall – Wolkenhauer, Laokoon = Laokoon in Literatur und Kunst, hrsg. von Dorothee Gall, Anja Wolkenhauer, Berlin 2009.

Gedancken ed. Kunze 2013 = Johann Joachim Winckelmann, Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, hrsg. und bearbeitet von Max Kunze, Stuttgart 2013.

Gesamtverz. Dresden 2007 = Gemäldegalerie Alte Meister. Illustriertes Gesamtverzeichnis, hrsg. von Harald Marx, Köln 2007.

GWB = Goethe Wörterbuch, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR (ab III,6 1994: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften), der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1978 ff.

Heres, Sachsen = Gerald Heres, Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns, Berlin 1991.

Hofter, Sinnlichkeit des Ideals = Mathias René Hofter, Die Sinnlichkeit des Ideals. Zur Begründung von Johann Joachim Winckelmanns Achäologie, Stendal 2008.

Homer in der Kunst der Goethezeit = Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit, Ausst.-Kat. Stendal, Otterndorf 1999/2000, Mainz 1999.

Inventar Dresden 1747–1750 = [Pietro Guarienti,] Catalogo delli quadri, che sono nel Gabinetto di Sua Maestà (datiert nach Riedmatten et al., Guarientis „Catalogo" 1750); Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. 358.

Inventar Dresden 1754 = [Matthias Oesterreich,] Inventarium von der Königlichen Bilder-Galerie zu Dreßden, gefertiget Mens Julij & August 1754, Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. 359.

Justi5 = Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen I–III, 5. Aufl., hrsg. von Walther Rehm, Köln 1956.

Käfer, Prinzipien = Markus Käfer, Winckelmanns hermeneutische Prinzipien, Heidelberg 1986.

Kase, Mit Worten sehen lernen = Oliver Kase, Mit Worten sehen lernen: Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert, Petersberg 2010.

Kluge = Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 22. Aufl. unter Mithilfe von Max Bürgisser und Bernd Gregor völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin, New York 1989.

Koch, Techne und Erfindung = Nadia Koch, Techne und Erfindung in der klassischen Malerei: eine terminologische Untersuchung, München 2000.

Kochs, Winckelmanns Studien = Susanne Kochs, Untersuchungen zu Winckelmanns Studien der antiken griechischen Literatur (Stendaler Winckelmann-Forschungen IV), Ruhpolding 2005.

Kraus = Konrad Kraus, Winckelmann und Homer mit Benutzung der Hamburger Homer-Ausschreibungen Winckelmanns, Berlin 1935.

Kreuzer, Studien = Ingrid Kreuzer, Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewusstsein (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft) Berlin 1959.

LdA = Lexikon der Antike, hrsg. von Johannes Irmscher, 10. Aufl. Leipzig 1990.

Leplat = Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du Roy de Pologne à Dresden, avec privilege du Roy, hrsg. von Raymond Leplat, Dresden 1733.

LIMC = Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I–VIII, Zürich, München, Düsseldorf 1981–2009.

LSJ = A Greek-English Lexicon. Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the Assistance of Roderick McKenzie, 9. Aufl. Oxford 1940 (Nachdruck Oxford 1983) with a supplement ed. 1968 by Eric A. Barber, with the assistance of Paul Maas, M. Scheller and Martin Litchfield West.

NDB = Neue Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1953 ff.

NP = Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike I–XVI, hrsg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Stuttgart, Weimar 1996–2003.

Paul = Hermann Paul, Deutsches Wörterbuch, 9. Aufl. Tübingen 1992.

Pfeifer, EtWb = Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Erarbeitet im Zentralinstitut für Sprachwissenschaft Berlin unter Leitung von Wolfgang Pfeifer, 2. Aufl. Berlin 1993 (Nachdruck München 1995).

Raulet, Rhetorik = Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert, hrsg. von Gérard Raulet, Paris 1995.

Rein, Begriff der Schönheit = Ulrike Gertrud Maria Rein, Winckelmanns Begriff der Schönheit. Über die Bedeutung Platons für Winkelmann, Bonn 1972.

RIC = The Roman Imperial Coinage, hrsg. von Harold Mattingly, Edward A. Sydenham u. a., London 1923 ff.

Riedmatten et al., Guarientis „Catalogo“ = Henri de Riedmatten, Andreas Rüfenacht, Tristian Weddigen: Pietro Maria Guarientis „Catalogo“ der Dresdener Gemäldegalerie von 1750, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Bd. 31, 2004 S. 105–141.

Ritter = Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, völlig neubearbeitete Ausgabe des „Wörterbuchs der philosophischen Begriffe“ von Rudolf Eisler, Darmstadt 1971–2007.

Scheibler, Malerei = Ingeborg Scheibler, Griechische Malerei der Antike, München 1994.

Schmidt, Geschichte des Genie-Gedankens = Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik. Von der Aufklärung bis zum Idealismus, 3. verbesserte Aufl. Heidelberg 2004.

Schudt, Reisen = Ludwig Schudt, Italienreisen im 17. und 18. Jh., Wien, München 1957 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana XV).

Steinby, Lexicon = Lexicon topographicum urbis Romae, hrsg. von Eva Margareta Steinby I–VI, Roma 1993–2000.

ThesCRA = Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum, Lexikon antiker Kulte und Riten I–V, Los Angeles 2004–2006.

Thieme – Becker = Ulrich Thieme, Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart I–XXXVII, Leipzig 1907–1950.

Tibal = André Tibal, Inventaire des manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliotheque Nationale, Paris 1911.

Vollkommer, Künstlerlexikon = Künstlerlexikon der Antike I–II, hrsg. von Rainer Vollkommer, München, Leipzig 2001–2004.

Winckelmann und Ägypten = Winckelmann und Ägypten. Die Wiederentdeckung der ägyptischen Kunst im 18. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Stendal 2004, München 2005, hrsg. von Max Kunze, Stendal 2003.

Woermann, Katalog = Karl Woermann, Katalog der Königlichen Gemäldesammlung zu Dresden, Dresden 1905.

Zazoff, Handbuch = Peter Zazoff, Die antiken Gemmen (Handbuch der Archäologie VI), München 1983.

Zedler = Johann Heinrich Zedler, Großes vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschafften und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, I–LXIV, Suppl I–IV, Halle, Leipzig 1732–1754.

Zeller = Hans Zeller, Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere, Zürich 1955.

Zwierlein-Diehl, AGD II = Antike Gemmen in deutschen Sammlungen II: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikenabteilung Berlin, bearbeitet von Erika Zwierlein-Diehl, München 1969.

Antike Autoren (Ausgaben und Übersetzungen):

Euripides = Euripides. Sämtliche Tragödien in zwei Bänden. Nach der Übersetzung von Johann Jacob Donner bearbeitet von Richard Kannicht, Stuttgart 1958.

Galen ed. Kühn = Claudii Galeni Opera omnia I–XV, ed. Carl Gottlob Kühn, Lipsiae 1821–1828.

Horaz, Werke = Horaz. Sämtliche Werke, lateinisch und deutsch, hrsg. von Hans Färber, Wilhelm Schöne, Darmstadt 1993.

Ps.-Long. sublim. Übers. Reinhard Brandt = Pseudo-Longinos: Vom Erhabenen, griechisch und deutsch, hrsg. von Reinhard Brandt, Darmstadt 1966.

Luciani opera, ed. Hemsterhuis I–III = Luciani Samosatensis opera graece et latine. In tres tomos distributa. Cum nova versione Tiber. Hemsterhusii & Io. Matthiae Gesner. Tomus I. Cuius priorem partem summo studio curavit & illustravit Tiberius Hemsterhusius. Ceteras inde partes ordinavit, notasque suas adjecit Joannes Fredericus Reitzius. Tomus II curavit, notasque suas adjecit Fredericus Reitzius. Tomus III curavit, notasque suas adjecit Fredericus Reitzius, Amstelodami 1743.

Pausanias, ed. Meyer – Eckstein I–III = Pausanias, Reisen in Griechenland I–III, auf Grund der kommentierten Übersetzung von Ernst Meyer hrsg. von Felix Eckstein, Peter C. Bol, Darmstadt 1986–1989.

Philostrati opera, ed. Kayser I–II = Flavius Philostratus, Opera ed. Carl Ludwig Kayser, I, II, Leipzig 1870–1871.

Plinius, Naturkunde I–XXXVII = C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde I–XXXVII, lateinisch und deutsch, unter Mitwirkung namhafter Fachgelehrter hrsg. von Roderich König, Gerhard Winckler, München, Zürich, Düsseldorf 1973–1996.

PMG = Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta I, hrsg. von Malcom Davies, Oxford 1991.

Stob. = Ioannis Stobaei Anthologii Libri duo Posteriores, rec. Curtius Wachsmuth et Otto HenseI, IV, Berlin 1884–1912 (Nachdruck 1974).

Strabon ed. Radt = Strabons Geographika mit Übersetzung und Kommentar hrsg. von Stefan Radt, I–X, Göttingen 2002–2011.

Vergil, Aeneis, Edith und Gerhard Binder = P. Vergilius Maro, Aeneis, lateinisch-deutsch, übers. und hrsg. von Edith und Gerhard Binder,1–6, Stuttgart 1994–1997.

Vitruv ed. Fensterbusch = Vitruv. Zehn Bücher über Architektur, hrsg., übers. und mit Anm. versehen von Curt Fensterbusch, Berlin 1964.

Einzelveröffentlichungen der *Gedancken*, der *Gedanken2*, des *Sendschreibens* und der *Erläuterung*

A. Deutschsprachige Ausgaben

a. Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, 1755.

Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, Friedrichstadt: Hagenmüller 1755.

Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerei und Bildhauerkunst (Lichtdruckwiedergabe der 1. Aufl. von 1755), Heilbronn 1885 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Bd. 20).

Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst (Lichtdruck der 1. Aufl. von 1755 nach dem Exemplar der Sächsischen Landesbibliothek), Dresden: Kunstanstalt Stengel 1927 (Jahresgabe für die Vereinigung der Bücherfreunde in Dresden; Schlußblatt in zwei Fassungen vorhanden).

Dasselbe in: Deutsche Literatur. Reihe Klassik Bd. 1: Das Erbe der Alten, Leipzig: Reclam 1935 S. 31–61.

Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. Nach der Erstausgabe im Auszug, Beilage zu: Imprimatur – Jahrbuch für Bücherfreunde Bd. 7, 1937 13 S.

Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst. 1. Aufl. 1755 mit Oesers Vignetten, Nendeln (Liechtenstein) 1968.

b. Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, 1756.

Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst. 2. vermehrte Aufl., Dresden und Leipzig: Walther 1756 S. 1–44.
Darin eingebunden: Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, S. 45–89.
Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken, S. 99–172.

Dasselbe: hrsg. von Gustav Klingenstein, Bielefeld 1926 (= Velhagen und Klasings deutsche Lesebögen Nr. 67).

Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Mit Sendschreiben und Erläuterungen (Kunsttheoretische Schriften Bd. 1), Baden-Baden, Straßburg: Heitz 1962, Faksimile-Neudruck der 2. Aufl. Dresden.

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, 1756 (Reproduktion der 2. Aufl. 1756), Bremen 2011 (diese Hardcover-Ausgabe ist Teil der Tredition classics) 100 S. = BoD (Books on Demand, Elektronische Ressource: PDF)

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Bremen: Outlook Verlagsgesellschaft 2011.

c. Weitere deutschsprachige Ausgaben

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: Winckelmanns Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums, hrsg. von Hermann Uhde-Bernays, Leipzig: Insel Verlag 1913 S. 61–113.

Dasselbe in: Winckelmanns kleine Schriften und Briefe Bd. 1: Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums, hrsg. von Hermann Uhde-Bernays, Leipzig 1925 S. 59–105 (Insel-Bücherei Bd. 130).

Dasselbe: 1939 S. 18–69.

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: Deutsche Literatur. Reihe Klassik Bd. 1: Das Erbe der Alten, hrsg. von Emil Ermatinger, Leipzig: Reclam 1935 S. 31–61.

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: Johann Wolfgang von Goethe, Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns [Winckelmann und sein Jahrhundert, Auszug], hrsg. von Herbert Thiele, Paderborn 1965 (Schöninghs deutsche Textausgaben Bd. 177).

Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe (enthält: Gedancken 1755/1756, Sendschreiben, Erläuterung), hrsg. von Walther Rehm, mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann, Berlin: De Gruyter 1968.

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben, Erläuterung, hrsg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart: Reclam 1982.

Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse (enthält: Gedancken, 1. Aufl. 1755, Sendschreiben, Erläuterung), hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1995 S. 9–148.

Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in Mahlerey und Bildhauer-Kunst, Sendschreiben, Erläuterung, hrsg. von Max Kunze, Stuttgart 2013 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 18985).

B. Fremdsprachige Ausgaben

Pensées sur l'imitation des Grecs dans les ouvrages de peinture et de sculpture. n: Nouvelle bibliothèque germanique 1755 S. 302–329.

Pensées sur l'imitation des Grecs dans les ouvrages de peinture et de sculpture, in: Nouvelle bibliothèque germanique 1756 S. 72–100.

Refléxions sur l'imitation des ouvrages des Grecs, en fait de peinture et sculpture, in: Journal étranger, Janvier 1756 S. 104–163.

Les refléxions sur les ouvrages de l'art, in: Journal étranger, Avril 1760 S. 48–70.

Lettres de M. Winckelmann sur l'imitation des artistes grecs dans les ouvrages de peinture et de sculpture, in: Gazette littéraire de l'Europe Bd. 4, Dezember 1764 S. 114–121; Februar 1765 S. 209–231, S. 365–379; Bd. 5, März 1765 S. 105–121.

Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks: with Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art, translated from the German original [...] by Henry Fusseli, London 1765.

Dasselbe: 2. Aufl. London: Printed for Andrew Millar and Thomas Cadell 1767.

Dasselbe: Nachdruck der Ausgabe, Menston/Yorkshire 1972.

Reflections concerning the Imitation of the Grecian Artists in Painting and Sculpture, in a Series of Letters, by the Abbé Winkelman, Principal Librarian to his Prussian Majesty, Glasgow: printed for Robert Urie 1766.

Réflexions sur l'imitation des Artistes Grecs dans la Peinture et la Sculpture. Ces réflexions sont divisées en plusieurs lettres écrites en italien, in: Variétés littéraires 1769 S. 285–350.

Dasselbe: Variétés littéraires [...] nouvelle édition tome 4, 1804 S. 45–100.

Recueil de différentes pièces sur les arts, par M. Winckelmann, traduit de l'Allemand, Paris 1786.
[enthält: Gedancken, Sendschreiben, Erläuterung]

Dasselbe: Nachdruck [Genève]: Minkoff 1973.

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst [mit Kommentar und Biographie], hrsg. von Daigorō Sawayanagi, Tokyo 1943 (japanisch), 2. Aufl. 1976.

Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture [Gedanken über die Nachahmung ..., 1755], in: An Introduction to Classical Aesthetics in Eighteenth-Century Germany, Winckelmanns Writing on Art, hrsg. von Denis Marshal Sweet, Stanford 1978 S. 1–54.

Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture, complete German text with a new English translation by Elfriede Heyer und Roger C. Norton, LaSalle/Illinois 1987 (Open court classic).

J. J. Winckelmann, Thoughts on the Imitation of Greek Art in Painting and Sculpture, 1755, in: A Documentary History of Art Bd. 2: Michelangelo and the Mannerists, the Baroque and the 18th century, hrsg von Elizabeth Basye Gilmore Holt, Princeton/New Jersey 1982 S. 335–351.

Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (traduction, introduction et notes par Léon Mis), dt./franz., hrsg. von Léon Mis, Paris 1954 (Collection bilingue des classiques étrangers).

Réflexions sur l'imitation des œuvres grecqes en peinture et en sculpture, [...], traduction de l'allemand, présenté et annoté par Marianne Charrière, [Nîmes]: Chambon 1991.

Mysli o podrazanii greceskim proizvedenijam v zivopisi i skul'pture, transkribiert und hrsg. von Igor N. Kuznecov, Moskau 1992, dt./russ. [Petersburger Entwurf W.s.]

Pensieri sull'imitazione di Johann Joachim Winckelmann. Pensieri sull'Imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura; Commento ai Pensieri sull'Imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura e riposto all'Epistola sopra detti Pensieri, hrsg. von Michele Cometa, Palermo 1992 (Aesthetica Bd. 37).

Dasselbe: 2. Aufl. 2001.

C. In Gesamt- und Teilausgaben der Werke

Johann Joachim Winckelmann, Winckelmann's Werke, hrsg. von C[arl] L[udwig] Fernow (Bd. 1–2); Heinrich Meyer und Johann Schulze (Bd. 3– 8); Winckelmann's Briefe, hrsg. von Friedrich Förster (Bd. 9–11); Tafelband, Dresden, Berlin 1808–1826.
Gedancken: Bd. 1 (1808) S. 5–62.
Sendschreiben: Bd. 1 (1808) S. 63–116.
Erläuterung: Bd. 1 (1808) S. 129–212.

Johann Joachim Winckelmanns sämtliche Werke. Einzige vollständige Ausgabe; dabei Porträt, Facsimile und ausführliche Biographie des Autors; unter dem Texte die frühern und viele neuen Citate und Noten; die allerwärts gesammelten Briefe nach der Zeitordnung, Fragmente, Abbildungen und vierfacher Index, von Joseph Eiselein, Bd. 1–12, Donauöschingen 1825–1829
Gedancken: Bd. 1 (1825) S. 4–58.
Sendschreiben: Bd. 1 (1825) S. 59–107.
Erläuterungen: Bd. 1 (1825) S. 119–199.

Dasselbe: Nachdruck der Ausgabe Osnabrück 1965.

Opere di G[iovanni] Winckelmann, prima edizione Italiana completa, ed. Carlo Fea, Bd. 1–12, Prato 1830–1834.
Pensieri sulla imitazione della pittura e scultura dei Greci: Bd. 6 (1831) S. 305–358.
Epistola sui pensieri intorno alla imitazione della pittura e scultura dei greci: Bd. 6 (1831) S. 359–404.
Illustrazione dei pensieri sulla imitazione della pittura e scultura dei greci e risposta alla lettera su questi pensieri: Bd. 6 (1831) S. 417–450.

Johann Joachim Winckelmann, Winckelmanns Werke. Einzig rechtmäßige Original-Ausgabe. Erster und Zweiter Band, Dresden 1839.
Gedancken: Bd. 2 S. 1–20.
Sendschreiben: Bd. 2 S. 20–33.
Erläuterung: Bd. 2 S. 36–80.

Dasselbe: Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1847.

Winckelmanns Werke in einem Band. Ausgewählt und eingeleitet von Helmut Holtzhauer, hrsg. von Helmut Holtzhauer, Berlin, Weimar 1969 (Bibliothek Deutscher Klassiker.
Gedancken: S. 1–37.

Dasselbe: 1976 (2. Aufl.); 1982 (3. Aufl.); 1986 (4. Aufl.).

Kunsttheoretische Schriften. Johann Joachim Winckelmann. Faksimile-Neudruck der Ausgabe 1756–1767, Bd. 1–10, Baden-Baden, Straßburg 1962–1971(Studien zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 330, 337–339, 343–346, 348–349).
Gedanken (2. Auflage Dresden 1756): Bd. 1 S. 1–44.
Sendschreiben: Bd. 1 S. 45 – 89.
Erläuterung: Bd. 1 S. 91–172.

Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dressdner Gallerie

Fragment

[1] Das größte Stück von Correggio an 3 Manns-Längen hoch ist gleichfalls eine sitzende Madonna mit etlichen Heiligen und einem Bischof in einem reichen Habit, und ist auf Leinewand gemahlet, so wie eine andere Madonna fast in eben der Größe mit einem Evangelisten und dem H. Francisco zur Seiten und neben jeden eine Nonne. Sie sind von seiner ersten Manier, die in des Andrea Mantegna seine fällt. Aber Richardson hat nicht wohl gesehen, wenn er die Manier des ersten von diesen 2 letzten Stücken mit dem H. Georgen vergleichet.

Man siehet mit Vergnügen und Verwunderung den Sprung von seiner ersten bis zu seiner vollkommensten Manier.

Außer diesen großen Stücken ist ein Portrait eines Medici von Correggio, doch nicht von seiner besten Manier: auch aus Modena.

Von Titiano sind die merkwürdigsten ein Frauenzimmer, nicht[1] aber mit einem Portrait, sondern mit einem Fächer nach damahliger Mode, in Form des Tuchs an der Standarte, in der Hand. Sie soll die Liebste des Mahlers Violanta seyn. Man hält es für eins der schönsten Portraits von seinem Pinsel. Nur schade, daß es zu hoch stehet. Das Frauen-[2]zimmer ist in weiß Satin gekleidet.

Die drey Gratien sind in seiner ersten Art |: denn Titian hat seinen Styl mehr als einmahl verändert :| das ist mit harten Contours. Contours sind die äußersten Linien, die eine Figur umschreiben. Hart heißen dieselben, wenn sich die äußersten Züge nicht almählich verlauffen, sondern auf einmahl gleichsam abgeschnitten sind. Die Jünger von Emaus sind schöner, und Christus, den man die Zinse-Müntze zeiget |: Christo alla Moneta :| ist das berühmteste: aus Modena. Es findet sich eine Copie von diesem, die dem Original so ähnlich ist als ein Ey dem andern.

Man giebet außerdem noch eine liegende nackende Venus vor ein Werk dieses Meisters aus: sie hat aber keine vorzügliche Schönheiten, und kann vielleicht nur aus seiner Schule seyn.

Von Titians Meister Giovanni Bellino ist ein Salvator schätzbar wegen des Alterthums, guten Ausdrückung und wegen der äußeren Schönheiten die dieses Werk von den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts behalten hat. Die Figur ist groß als die Natur; der Mantel von dem schönsten Ultramarin, welcher damahls wegen des Handels der Venetianer nach dem Orient nicht so theuer muß gewesen seyn.

Es ist bekant daß diese Farbe aus einem edlen Stein Lapis Lazuli | Lasur-Stein | [3] genannt gemacht wird. Man verfertiget noch itzo zu Venedig dergleichen Farbe von geringeren Werthe aus dergleichen Stein, der in Welschland gebrochen wird. Der beste kommt aus der Tartarey, und selbst das Waßer, das übrig bleibt, wenn diese kostbare Farbe abgetrieben und etliche mahl gereiniget ist, machet eine besondere Würkung, wenn nur die Figuren damit überstrichen werden. z. E. in Bataillen-Stücken kan man durch dergleichen sanfften Anstrich machen, daß die Lointains weit zurückprellen.

Bellino ist der erste unter den Venetianern der in Oel gemahlet.

Vom Tintoretto des Titians Schüler ist ein Christus wie er die Käuffer und Verkäuffer aus dem Tempel treibet mit mäßigen Figuren: aus Modena

[1] Abregé des Vies des Peintres Vol. I.

Von Bassano ist eine Austreibung auch daher 2 Fuß 2 Zoll hoch: 2 Fuß 3 Zoll breit. Dieser Mahler gebraucht zu viel grün; das macht seine Werke kenntlich. Man halte dieses gegen seine Geburth, und gegen seinen Zug der Kinder Israel aus Egypten; man wird eben das Colorit finden.

Des Tintoretto Geist aber und seine oft ausschweifende Stellungen zeigen sich nicht so sehr in kleinen als in großen Werken, wie sein Ertz-Engel Michael ist. Werke von seinem Pinsel findet man fast in allen Schilderey-Sammlungen, weil er viel und geschwinde gearbeitet hat. [4]

Von Giorgione aber Titians Zeitgenoßen und Giov. Bellino Schüler, findet man wegen seines kurtzen Lebens nicht so häuffig Stücke. Hier sind einige schöne Köpfe und insonderheit ein schöner Christus mit dem Zins-Groschen.

Man kan ihn vor den ersten halten in der frechen Art zu mahlen mit tieffen Schatten. Der Weg war außerordentlich; aber es gelung ihm: in den Gemählden seiner Vorgänger war mehrentheils alles helle, ohne Gradation und Abweichung. Sein[e] Nachfolger in dieser starken und dunkelen Art, als Michael Angelo da Caravaggio, Spagnolet und einige andere sind noch weiter gegangen.

Ungeübte Sinnen urtheilen von Stücken dieser Art bey nahe wie die Sinesen überhaupt von unsern Gemählden urtheilen; sie gefallen ihnen nicht wegen der vielen schwartzen Flecken: so nennen sie die Schatten. Man glaubt, es sey der Natur Gewalt geschehen, die selten unfreundlich und finster sondern schön und lachend ist. In Rubens Gemählden ist das Gegentheil: das Licht breitet sich allenthalben aus. Aber diese verschiedene Manier gründet sich auf die verschiedene Einrichtung der Sinne und Gemüther. Es haben daher schon unter den Mahlern der alten Griechen und Römer einige die dunckele, andere die helle Manier angenommen.

Bey Liebhabern der Kunst, die keine Zeichner [5] sind, muß nur nicht der erste Anblick solcher Stücke entscheidend seyn. Sauvés la premiere vuë et vous en serés content sagte jemand zu Ludwig XIV. den die Prinzeßin aus Bayern Victoria bey ihrer Ankunft als Braut des Dauphin nicht auf den ersten Augenblick eingenommen hatte.

Man wird auch oft bemerken, daß Künstler aus Furcht mit dem Pöbel zu urtheilen, der gemeinen Empfindung und dem Sensui communi entgegen rennen; da denn bey den meisten die dunckele Art den Vorzug behält. Man pflichtet ihnen bey in den Stücken vom Guido, unter denen die von seiner ersteren stärckeren und Caravaggio-mäßiger Art, die von seiner letzten hellen und vaguen Art übertreffen, wenigstens an Stärcke, Ausdrückung und Erhobenheit.

Von Caravaggio findet sich ein Soldat, aus Modena, groß wie die Natur, an dem er alles recht greiflich gemacht hat durch seine schwartze Schatten. Vollkommener aber sind sein Petrus im Gefängniß und eine Gesellschafft, die in der Carte spielet. Besagte Stücke hängen sehr hoch. Ein Stück aber von einem Filou, der mit jemanden in der Carte spielet, hänget niedriger, seine Art eigentlich zu bemerken.

Von Spagnolet sind sonderlich ein Betender Eremit und ein h. Stephanus, groß [6] wie die Natur, zu bemerken, von denen der letzte in seiner sehr dunckelen Art ist. Der h. Franciscus, sonderlich Petrus im Gefängniß sind von seiner besten Art. Seinen Eremiten kan man mit dem Eremiten |: oder dem h. Hieronymo, unter welchen Namen dieses Stück auch bekant ist :| von Rubens, vergleichen.

Von Guido Reni sind schätzbare Stücke vorhanden. In seiner starken und ersten Manier; die so genannte Vorstellung Christi mit den 4 Evangelisten groß wie die Natur: ein h. Hieronymus von gleicher Größe, welche vor ihre Treflichkeit nur gar zu hoch hängen. In dem ersten stehet hinten ein Cardinal,

der viel ähnliches hat mit dem Cardinal Carlo Borromeo. Ein großer Fehler: aber bey seinen übrigen Vollkommenheiten

Sunt delicta tamen quibus ignovisse velimus.

Ferner sind von ihm die 4 Evangelisten, welche Quadrat-Stücke sind, und in der Nähe können betrachtet werden.

Von seiner mittlern Art ist David mit dem Kopf Goliaths, ein großes Stück, zwo Manns Längen hoch. Eine Copie davon ist dem Original so ähnlich, daß man kaum in der Nähe dieses von jenem unterscheiden kan. Sie soll auch von ihm seyn. [7]

Seine Stärcke in Ausdrückung der Leidenschafften und die Erhobenheit seiner Figuren sind allenthalben mit Reitz und Zärtlichkeit in jungen Gesichtern verbunden. Diese Zärtlichkeit ist etwas gantz anders als des Correggio. In den Gesichtern seiner Frauenzimmer ist etwas schmachtendes und züchtiges; in männlichen Gesichtern, welche mehrentheils sehr blaß sind, etwas trauriges und denckendes; dahingegen in des Correggio Gesichtern alles lachet und spielet.

Ich gebe diesen Begriff vom Guido nicht als allgemein an |: ich finde auch nicht, das[s] jemand diese Anmerkung gemacht hat :| ich urtheile nach seinen meisten großen Stücken, die hier, und zwar von seiner ersten Art sind, und diese sind heilige Vorstellungen.

Seine letzte Art siehet man an den schönen kleinen Bacchus | aus Modena | 2 Fuß 2 Zoll hoch, 1 Fuß 10 Zoll lang; welche Art man noch mehr degenerirt siehet in dem großen Ahasverus u. Esther, welches Stück mit 3000 Duc. bezahlet worden, ohne die Reise-Kosten und Présent an den Ueberbringer |: den jungen Crespi aus Bologna :| der es auf der Reise fast gäntzlich verderben laßen. Die Gewänder sind schlecht geworffen worin er doch nach dem Urtheil des berühmten Solimena[2] [8] ein Meister gewesen.

Ahasverus hat ein Jesus-mäßiges Gesicht: die übrige Carnaggione auch in dem Gesicht der Esther fällt zu sehr ins bläuliche | livide | wie sich dieses in den mehresten Werken von seiner letzten Art findet.

Der besten Manier des Guido ist gefolget Antonio Burini aus Bologna |: der vor wenig Jahren gestorben ist :| in seinem so genannten alten und neuen Testamente, mit vielen Figuren, groß wie die Natur.

Unter die vornehmsten Schätze der Gallerie sind von Luigi und Annibale Caraccio Stücke vom ersten Range.

Annibal war unter seinen zween Brüdern der jüngste und der stärckste. Die Madonna nebst dem Evangelisten, der ihr zur Seiten stehet, zeiget ihn in seiner Größe. Das Stück ist über drittehalb Mannslängen hoch. Der Evangelist ist bey nahe noch einmahl so groß als die Natur und ein Wunder von vollkommener Zeichnung.

Er hat es gemacht im 28.ten Jahre seines Alters, wie das Jahr 1588. zeiget, welches er in dem Fußgestell, auf welchem die Madonna sitzet, angemercket. Allein er hat sich ebenfalls wieder die Zeitrechnung verstoßen. Der h. Franciscus erscheinet hier dem Evangel. gegen über, und küßet dem Kinde die Füße. Seine Brüder hatten diesen Fehler nicht begangen: [9] sie waren gelehrter.

2 Dominici Vite de' Pittori Napoletani

Scarsellino da Ferrara hat in seiner heiligen Familie noch gröber gefehlet, wo der Cardinal Carlo Borromeo |: den man an seinen spitzigen Gesicht und großen Nase kennet :| vor dem Kinde kniet. Sie ist aus Modena.

Das zweyte große Stück vom Annibale sind die Allmosen des h. Rocchi, welches in Italien unter dem Namen Opera dell'Elemosina bekannt gewesen.

Ferner ist von ihm ein kleines längliches Stück: Christo in agonia: groß wie die Natur und vollkommen schön. Ein Apollo in den Wolcken groß wie die Natur, vortreflich leicht | suelto | gezeichnet, und wie das vorige sehr wohl colorirt und beßer als seine großen Stücke. In den Wolcken um den Apollo erscheinen 7 Köpfe kleiner geniorum, die wenig grace haben. Dieses Stück ist 8 Fuß hoch und 4 breit.

Von Luigi Caraccio ist die Himmelfarth der Madonna, mit den Figuren aller Apostel, groß, ja die vorderen größer als die Natur. Das Gesicht der Mad. ist voll Majestät und zugleich voll Zärtlichkeit. Man glaubet, daß sie mit den Engeln, welche sie begleiten, würcklich davon flieget.

Alle Stücke der Caracci sind aus Modena: ich habe sie alle außer ihren Quadri gesehen.

Diese drey Brüder, die ihrer Kunst Ehre [10] machen, haben ihre größte Stärke in einer Zeichnung, die wenig ihres gleichen hat. Die schöne Natur, Licht und Schatten war ihnen nicht vollkommen bekant.

Wenn ich der wenigen Kenntniß dieser und anderer Künstler in Licht und Schatten gedencke und gedencken werde, ist dadurch nicht gemeinet, daß sie nicht gewußt, Licht und Schatten zu werffen nach der Richtung, wohin ihn die Natur wirft, und daß sie nicht diejenigen Theile zu erleuchten gewußt, die es der Natur nach seyn müßen. Sondern es ist ein etwas, welches ihren Werken fehlet, und in der Correggio, Guido, Rubens, van Dyck, Rembrants und fast aller guten Niederländischen Mahler ihren Werken angetroffen wird.

Es läßet sich nur sehen, nicht sagen.

Es ist nicht das Licht und Schatten, daß der göttliche Newton nach Regeln und Linien bestimmet, und davon sich auch der berühmte Saunderson, Profeßor der Mathematic zu Cambridge, der im 12. ten Monat seines Alters blind geworden, deutliche Begriffe machen und darüber vortragen und schreiben können. Könte man die Clair-obscur der Mahler ausrechnen, und ausmeßen, die Caracci, die in ihrer Kunst so hoch studiret, hätten alle Mahler übertroffen.

Überdem war ihre Art zu mahlen dunckel, welches man an ihnen schon zu Ihrer[3] Zeit [11] auszusetzen fand. Die Länge der Zeit hat ihre Werke noch dunckler gemacht, welches sonderlich denen Allmosen des H. Rocchi begegnet ist.

Man hat dunckel wohl zu unterscheiden von stark und frech als Caravaggio.

In den Gesichtern des Annibals fehlet die Gefälligkeit und Zärtlichkeit: in manchen herschet ein wildes Wesen. Die Augen seiner Frauenzimmer sind insgemein groß und heftig. Seine Schönheiten rühren nicht im geringsten. Dieses zeuget von seinem Wesen, welches unfreundlich und störrisch war. Unsere Begriffe bilden sich nach unserer Disposition. In den Stücken ist gleichwohl das Gegentheil: er war melancholisch, und alles was er gemacht hat ist lustig.

[3] Malvasia Felsina Pittrice.

In den Allmosen solte der Heilige als die Haupt Person mehr Erhobenheit haben.

Von Paolo Veronese sind viel herrliche große Stücke; eine Anbetung der Weisen aus Morgenland: eine Reinigung der Maria im Tempel: eine Darbringung Christi im Tempel: eine Hinführung Christi zum Creutz: eine Auferstehung: eine Erfindung Moses, und ein großes Stück, welches die Familie des Mahlers ist. Eine Hochzeit zu Cana nicht zu vergeßen, welche sein favorit sujet scheinet gewesen zu seyn: denn man wird fast in allen Verzeichnißen der Gallerie eine Hochzeit von ihm finden. [12]

In der Anbetung der Weisen ist er dem gemeinen Wahn gefolget. Sie finden Christum mit seiner Mutter und Vater im Stalle, in Gesellschafft der Ochsen und Esel. Man ist hierinn einer irrigen Erklärung zwoer Stellen[4] aus den Propheten gefolget. Es ist nicht wahrscheinlich, daß die Weisen solten ihren Besuch in einem Stalle abgeleget haben, da von der Geburt des Heilandes bis zur Reinigung seiner Mutter 30 Tage nach dem Gesetz verfließen müßen, welche Zeit sie nicht an einem fremden Ort wird zugebracht haben. Das Griechische Wort οἰκία bedeutet auch eigentlich ein Wohnhaus und φά[τνη] wird von mehr Dingen als von einer Krippe gebrauchet.

Die Ordonnance ist gut; die Gewänder sind gut geworffen und reich; das Gesicht der Madonna ist schön. Man kann die Vorzüge dieses Stücks noch mehr durch Vergleichung mit der kostbaren großen Anbetung der Weisen von Albrecht Dürern, wo von ich unten reden werde, einsehen lernen.

Dürer hat keinen Ochsen und Esel dabey nöthig befunden: er hat so gar an statt des Stalles ein prächtiges Portal gemacht.

Gioseppe Chiari, ein neuerer Mahler hat diese Geschöpfe in seiner großen Anbe-[13]tung der Weisen ebenfalls weggelaßen.

Paolo hat seine Schwäche in Zeichnung des nackenden meistentheils vermieden. Man entdecket aber dennoch dieselbe, ohne ein Meister in der Kunst zu seyn, in seiner Auferstehung an den schlecht gezeichneten Füßen des Heylandes und sonderlich an dem einen Fuß des einen Wächters bey dem Grabe. Die Zehen sind unterwerts zusammengezogen, als es vor großer Pein in eine Marter geschehen würde.

Von seinen gewöhnlichen Fehlern wider die Costume sind die übrigen Stücke, außer den Mode-Kleidungen seiner Zeit, ziemlich frey bis auf die Erfindung Moses |: oder wie die Egyptische Prinzeßin den jungen Moses aus dem Waßer ziehen läßet :| Es hat ihm gefallen, Schweitzer mit Hellebarten darin anzubringen. Dieses Stück, welches nebst der Auferstehung kleiner als die andern ist, hat gewiße Vorzüge vor den andern. Es ist wohl grouppiret und [hat] sich wohl und helle erhalten.

Die Prinzeßin ist eine vollkommene und erhabene Schönheit; dergleichen in seinen Werken nach dem Zeugniß der Kenner etwas seltenes ist.

Paolo merkte, was ihm in der Zeichnung fehlet und suchte sich nach den Werken [14] des Parmeggianino zu beßern.

Von diesem großen Meister in der Colorit in der Zeichnung und sonderlich in den sanften rührenden Schönheiten seiner Gesichter ist erstlich der h. Stephanus und Johannes der Täuffer in der Glorie.

4 Esa. I. 3. Habac. III. 2.

Es werden sich von geistlichen Stücken, außer die vom Correggio wenige finden, die diesem zu vergleichen sind. Die Erfindung ist sehr einfältig, aber der Geist der Colorit, die Gewänder, und gewiße dem Künstler eigene Schönheiten, die sich leicht von anderer Meister ihren unterscheiden[5], machen es schätzbar. Es ist an 3 Manns Länge hoch, und so wohl erhalten, daß es frisch gemahlt zu seyn scheinet. [15] Hernach seine Fortuna mit einem Frauenzimmer die betrübt fortgehet, weil ihr die Göttin den Rücken kehret. Diese hat nicht das ihm eigene sanfte Wesen im Gesichte: sie hat etwas wildes, das dem Begriff des Dichters ähnlich ist

Fortuna saevo laeta negotio et
Ludum insolentem ludere pertinax
Hor. Carm. III. 29.

Die Figuren sind groß, wie die Natur. Beyde Stücke sind aus Modena.

Seine Madonna, groß wie die Natur, ist so groß, aber vollkommen in seinem Styl. Das Kind ist fast zu nackend. Die Madonna hat gar zu lange Finger für eine schöne Hand.[6]

In der Zärtlichkeit hat es Albano noch weiter gebracht. Man findet hier ausnehmend schöne Stücke von ihm. Ein Bad der Nymphen, und Diana und die Nymphen im Bade nebst dem Actäon: alle beyde auf Holz gemahlet. Sie sind klein; ziehen aber so gleich aller Augen auf sich: Albano hat auch mehrentheils in kleinen gemahlet.

Liebes-Götter, spielende Nymphen und Dryaden

Iunctaeque Nymphis Gratiae decentes [16]

sind nicht für große Stücke so wenig als ein Kinder-Mord zu Betlehem für kleine ist. Siehet man diese Stücke lange an, so scheinet es, als wenn dieselben wolten lebendig werden, wie dort die Gebeine bey dem Propheten. Das Fleisch ist warm, und warm gemacht, wie die Mahler reden. Nur scheinen seine Ideen in den Ges/ch/ichtern nicht verändert genug.

Dieser dem Künstler sonst schon vorgeworfene Fehler erscheinet noch deutlicher in seinem sonst berühmten Ball der Liebes-Götter, welche um ein Fuß-Gestell tantzen, auf welchem zween Liebes-Götter einen dritten halten. In den Wolken ist die Venus, die ihren Sohn küßet. Sie stirbt gleichsam auf seinem Munde in währenden Küßen

quae quinta parte sui Nectaris imbuit.

Dieses Fest ist angestellet aus Freude über den Raub der Proserpina, welcher im lointain vorgestellet ist. Das Fleisch der tantzenden Götter hat dasjenige, was die Welschen Morbidezza nennen im

[5] Man könte an diesem Orte von mir fordern wollen, die eigentlichen Unterscheidungszeichen der Manier dieses Künstlers von andern Künstlern anzugeben. Es verhält sich mit den Schönheiten der Gemählde wie mit der Schönheit überhaupt. Man fragte einen alten Philosophen: Was ist die Schönheit? Ich rede vom Aristoteles; Laßet, gab er zur Antwort, diese Frage für die Blinden. Komm und siehe, stehet im Evangelio. Man würde unendliche Umstände angeben müßen, diese Merkmale nur einigermaßen zu bestimmen, und bey jemand der ohne genie gebohren, oder nicht Gelegenheit hat, dergleichen Werke oft zu sehen, würde es fast eine eben so vergebliche Mühe seyn [15] als in Meiers Anfangs-Gründen der schönen Wissenschaften eine Kette von Millionen definitionen für Leute ist, die eben so wenig von dem Feuer, das Prometheus den Göttern gestohlen, haben, als der Verfasser selbst davon bekommen hat.

[6] E la candida man spesso si vede
Lunghetta alquanto e di larghezza angusta
Ariosto Orl. fur. Cant. VII. Str. 15.

vollkommenen Grade. Aber in ihren Gesichtern sind fast alle Züge gleich. Vielleicht wäre der Mahler zu entschuldigen: es sind Kinder von einer Mutter.

Das Stück ist aus Modena; und ist 21/2 Fuß hoch und 3 Fuß 3 Zoll lang auf Kupfer gemahlt.

Eben dieses ist einer von den Fehlern, [17] den man in dem sonst gepriesenen Stücke von der Sünderin, die dem Heylande die Füße wäschet, von Soubleras bemerket.

Ein größeres Stück vom Albano, welches die Venus mit viel spielenden Liebes-Göttern vorstellet, ist vielleicht nur aus seiner Schule: wenigstens komt es gemeldeten Stücke nicht bey.[7]

Eine kleine Geburt aber, aus Modena, ist in seiner besten Manier.

So fleißig und sorgfältig Albano gemahlet hat, so hat er die Arbeit durch einige freche Züge, womit er überhin gefahren, mehrentheils zu verbergen gewust.

Diese Behutsamkeit ist in allen Werken des Witzes und der Sinne nöthig.[8]

Man vergleiche seine Carnaggione mit derjenigen in dem schönen kleinen Venus und Adonis | an der einen Thür des Eingangs zur inneren Gallerie | des Orbetto detto il Turco, eines Mahlers, der sonst wenig bekant ist. In der Colorit muß man kleine Stücke mit andern kleinen Stücken vergleichen. Die Carnaggione in dem letzten hat zwar [18] die Transparence des ersten nicht; aber jene scheinet fast noch reifer zu seyn. Die Zeit arbeitet die Carnagg. vollends aus. In Betrachtung deßen muß der Mahler seinem Fleische hohe Farben geben und der Zeit überlaßen, es reifer zu machen. Mit dieser Erfahrung muß man die neuesten Stücke von H. Hofmahler Dietrich beurtheilen. Seine Carnaggione komt des Albano seiner am nächsten bey. Man vergleiche ferner mit angeführten Meistern und Stücken die Entführung der Prosperina von Johann Rothenheimer aus München | an der Seiten des Eingangs zur Linken in die innere Gallerie, und zwar inwendig[9] |

In dem Talent der Zärtlichkeit und in Ausdrückung sanfter Leidenschaften |: aber in größeren Figuren :| stellet man billig dem Albano zu Seiten, den Ritter Carlo Cignani und Carlino Dolce.

Von jenem ist der keusche Joseph groß wie die Natur, 3 Fuß hoch und eben so viel Fuß breit.

Von diesem zwey Stücke in eben der Größe, groß wie die Natur: die h. Cecilia |: die Patronin der Music :| und die Tochter der Herodias mit dem Haupte Johannis. [19]

Cecilia spielet auf einem Clavecin. Ihr Auge zeiget, daß sie sich vergißet in einer Entzückung über eine himmlische Music, welche sie höret. |: Sie soll alle ihre Instrumente weggeworfen haben, da sie dieselbe gehöret :| Ein gemeiner Künstler würde aus Besorgung, daß man weiter auf nichts als auf ein spielendes Frauenzimmer denken würde, eine Englische Music in den Lüften angebracht haben, wie in der Cecilia auf der Gallerie aus der Schule des Rafaels, aber mit Recht, geschehen.

Unser Künstler hat dieses in das Auge geleget und sein Stück nur für ein denkend Auge gemacht.

Man muß nicht alles schreiben, was man schreiben könte; also auch nicht alles mahlen

[7] Man vergleiche damit das erste Kupfer von Audran nach Albano Werken gestochen, unter den 4 Stücken, welche unter den Copien von Watteau vor dem grünen Cabinet zu Nöthnitz hängen.

[8] Vincta quaedam quasi solvenda de industria sunt, illa quidem maximi laboris, ne laborata videantur. Quintil. Inst. Orat. l. X. c. 4.

[9] Ich habe den Ort von ein paar kleinen Stücken angezeiget. Größere Stücke sind eher zu finden.

Ut iam nunc dicat, iam nunc debentia dici
Pleraque differat –

Diese Stücke sind mit solchen Fleiß gemacht, daß man fast keinen erhobenen Pinselstrich siehet.

Allein man muß die Größe der Gallerie so wie die Größe der Kunst in großen Stücken suchen.

Der bethlehemitische Kinder-Mord von Cav. Celesti und vom Trevisano ist ein wahres Helden-Gedicht, und beyde sind so vollkommen in ihrer Art als des Ritter Marino Gedicht. | Strage degli Innocenti | [20] Celesti ist in diesem wie in seinen mehresten großen Werken der Manier des Rubens gefolget, das ist, sein Licht hält sich nicht zusammen, sondern breitet sich aus.

Von seiner fruchtbaren Erfindung, von seiner Zeichnung, Colorit und sonderlich von seiner Ordonnance kan man außer dem Kinder-Mord urtheilen aus der Schlacht mit den Amazonen bey der Nacht.

In zwey andern schönen Stücken seines Pinsels, von denen das eine den Bacchus und die Ceres, welche sich sitzend umarmet haben, nebst etlichen Liebes-Göttern: das andere den Beytrag der Israeliten zu dem goldenen Kalbe vom Aaron gegoßen, vorstellet, herschet ein Geschmack, der viel delicater ist, aber in seiner Manier bleibet. Man sehe sonderlich auf der Carnaggione die an der Ceres ohne Vergleich ist; nur etwas inflammirt: aber vielleicht ist es so an zarten Leibern, die so gereitzt werden, wie hier die Göttin.[10]

Sie sind nicht so groß, als seine beyden vorher gemeldeten Stücke, welche vielleicht fast 3 Klafter in der Länge meßen. [21]

Ich habe diese letzten größeren nicht in der Nähe betrachten können, wie des Trevisano Kinder-Mord, und kan also nicht so gut als von diesem urtheilen.

Man kan mit Recht vom Trevisano sagen was die Alten vom Menander sagten; er habe aus dem Meere geschöpft, woraus die Göttin der Liebe erzeuget worden. Alle seine Werke sind voll Geist und Reitz.

Er ist dem Geschmack gefolget, welchen Guido und sonderlich Carlo Maratti unter den Welschen eingeführet. Dieses ist die Manier flau zu mahlen | modo vago | wo sich die Contours sanfte und in gelinde Schatten verliehren.

Es wird wahrhaftig ein großes Talent erfordert, in solcher Verwirrung, wie in dem Kinder-Morde zu Bethlehem natürlicher Weise seyn muß, eine schöne Ordnung, ohne Verwirrung zu beobachten.

Es läßt sich auch außer der Kunst sehr viel bey diesem Werke denken. Wuth und Mitleiden, Liebe und Verzweifelung streiten in den Gesichtern der Mörder und der Mütter. Dieses Stück ist eins der grösten auf der Gallerie.

Seine Madonna mit dem Kinde, dem Joseph und vielen spielenden Engeln ver-[22]dienet unter die ersten Stücke gesetzet zu werden. Es ist groß und mit einer herrlichen Landschafft gezieret.

Man hat zu bemerken bey dieser Landschafft, in Vergleichung mit denjenigen, welche von alten Welschen Mahlern in ihren Werken angebracht sind, wie die Kunst in diesem Stücke gestiegen. Man

[10] Man vergleiche in der Colorit mit diesen beyden seinen Cupido und Psyche: groß wie die Natur: man wird wieder eine andere Art finden.

kan diesen Vorzug einer mehrerern Aufmerksamkeit auf die Natur in neuern Zeiten |: ich rede nicht von den alten Griechen und Römern :| zuschreiben, wie Claude Lorrain der Landschafft-Mahler gethan, der seine Gegenden von Anbruch des Tages bis am Abend betrachtet. Vornehmlich aber ist die Kunst in diesem Theile vollkommener worden, nachdem theils die Schönheiten anderer Länder den Welschen bekanter zu werden angefangen, theils aber nachdem durch Vermischung der Geschlechter von Thieren vollkommenere Arten hervor gebracht worden.

Es ist bekannt und auch begreiflich, daß in warmen Ländern die Bäume nicht so häufiges und schönes Laub haben, als in mäßigen Gegenden. Die Welschen Mahler haben also aus den Landschafften der Niederländischen Mahler pp-

Über Xenophon

Fragment

[p. 75r] Xenophon schreibt wie die Musen würden gesprochen haben nach dem Urtheil der Alten. Die schöne Natur mit allen ihren Reitzungen herschet durch und durch in seinen Schrifften. Er hat dieselbe wie sein Lehrer (Socrates) vollkommen gekannt: er ist mit ihr umgegangen, wie sie es verlangt; sie will nicht entblößet, aber auch nicht mit Schmuck überladen seyn.

Sie hatte ihn liebenswürdig gebildet. Er war überaus schön in seiner Jugend, in seinem Gesichte zeigte sich wie in seinen Schrifften ein sanftes und stilles Wesen[1].

Isocrates, der Redner, der sein Talent zur Geschichte sahe, munterte ihn auf, es zu zeigen[2].

Er ist der eintzige unter den Alten in seiner Art und ist dem Herodot, dem er gefolget ist[3] nicht vollkommen gleich, welches man auch aus dem Anfang ihrer beyder Geschichte urtheilen kan.

Herodot fängt also an: „Herodot von Halicarnaß hat seine Geschichte zu schreiben unternommen, damit [p. 75v] theils nicht die Sachen, welche geschehen sind, durch die Länge der Zeit sich aus der Welt verliehren, theils damit rühmwürdigen und außerordentlichen Thaten der Griechen so wohl als anderer Völcker ihr verdienter Ruhm nicht entzogen werde."

Xenophon hingegen fängt die Geschichte von dem Persischen Feldzug, der ihm so viel Ehre, wie die Geschichte selbst machet, mit eben der edlen Einfalt an, mit der er sie beschließet. „Darius und Parysatis hatten zween Prinzen", so lautet der Anfang, „der ältere, Artaxerxes, der jüngere, Cyrus. Darius ließ sie, da er kranck wurde und sein Ende merckte, vor sich kommen."

Man fühlet den Unterschied: hier spricht gleichsam die unschuldige Jugend, dort ein männliches Alter. Ein Scribent der bey Entwerfung einer Geschichte noch mehr Absichten als die Wahrheit hat, könte glauben, sein Werck würde mit dergleichen Eingang gar keinen Anfang zu haben scheinen.

[p. 76r] Die Lehrer der Redekunst unter den Griechen fanden diesen Anfang vollkommen schön und stelleten denselben in verschiedenen Fällen als ein Muster vor[4].

Man[5] suchte ihn nachzuahmen, aber vielleicht <noch> mit noch wenigern Beyfall als in einem gekünstelten und weitgesuchten Eingang geschehen seyn würde. Die nackten Gratien würden dem Meister mehr Mühe zu schildern kosten als die Gemahlin des Jupiters mit aller ihrer Pracht: ein prächtiger Aufzug vom Cagliari wird leichter als eine Diana im Bade von Albano nachzuahmen seyn.

Die Natur ist schwerer zu erreichen als die Kunst

ut sibi quivis
Speret idem, sudet multum frustraque laborat
Ausus idem.

Thucidydes hat vor gut befunden vor Erzehlung der Geschichte des Peloponnesischen Krieges, welchen er erlebet, in die ältere Geschichte von Griechenland zurück zu gehen. [p. 76v] Cäsar der dem

[1] Diog. Laert. L. II. Sect. 48. p. 109. edit. Menag. Chio Epist. 3. in Collect. Epist. Aldina graec.
[2] Photii Biblioth. Cod. CCLX. edit. Rothomag. 1653. p. 1456.
[3] Dionys. Halicarn. Epist. ad Pom[p]ejum. §. 4. edit. Oxoniens. Tom. II. p. 210. – Idem Censura de prisc. Scriptor. c. III. §. 2. l. c. p. 125.
[4] Aristid. Art. Orat. Lib. II. §. 16. edit. Jebb Tom. II. c. 12. §. 2. p. 516.
[5] Lucian. de hist. scrib.

Xenophon, wie es scheinet als seinem Muster gefolget ist, trit nicht wie derselbe mit dem ersten Wort in die Geschichte des Gallischen Krieges, welchen er selbst geführet.

Aber an beyden Orten war eine vorläuffige Nachricht nöthig: ein Anfang ohne Eingang würde hier mangelhaft gewesen seyn, und man würde vielleicht geurtheilet haben, wie Aristoteles von des Gorgias Lobrede auf die Eleenser, welche sich anfieng: „Elis ist eine glückliche Stadt“. Er sagt, in dergleichen Rede auf solche Art anzufangen heiße überhin gefahren, kahl und nachläßig[6].

Xenophon macht es wie Homer

– in medias res
Non secus ac notas auditorem rapit.
Hor. Art. v. 148. 149.

In seiner Geschichte von Erziehung des Cyrus hingegen macht er den Anfang mit einem vorläuffigen Unterricht, und wenn man an diesen [p. 77r] Ort die Art des Ausdrucks mit dem Herodot vergleichet, so wird man den Unterschied sehr mercklich finden.

Bald zu Anfang des Persischen Feldzuges redet er von dem Feldherrn der Griechen, dem Spartaner Clearchus: „Clearch, sagt er, war ein Lacedämonier, und hatte entweichen müssen: Cyrus bekam eine Hochachtung vor ihn, so bald er ihn kennen lernete, und gab ihm tausend Daricos: er nahm das Geld, und warb Völcker damit an.“

Findet man hier nicht die erleuchtete und reine Kürtze, die Cicero allen Reitzungen in einer Geschichte vorziehet?[7]

Diodor[8] sagt eben dieses. Man halte seinen Bericht gegen den vorigen: „Da Cyrus sahe, daß Clearch ein Mann von Muth und fertiger Entschließung war, gab er ihm Geld und Befehl so viel fremde Völcker als möglich davor zu werben, er glaubte ihn geschickt zu finden, seine [p. 77v] Unternehmungen ausführen zu helffen.“ Ich glaube man wird fühlen in welcher von beyden Erzehlung mehr <eine> edle Größe des Ausdrucks herrschet.

Eben diesen Clearch läßt Xenophon eine Rede halten an seine Völcker, die sich we[i]gerten weiter zu gehen, da sie merckten, daß sie wieder den König in Persien fechten solten, wozu sie sich nicht hatten anwerben laßen.

Man sehe wie der Geschichtschreiber sich immer gleich bleibt: „Liebe*[n]* Soldaten“ redet sie Clearch an, „wundert euch nicht, daß mir die gegenwärtigen Umstände nahe gehen. Cyrus hat mit mir eine Verbindung geschloßen, er hat mich da ich aus meinen Vaterlande entwichen, mit vieler Ehrenbezeigung auffgenommen, und hat mir 1000 Daricos gegeben, welche ich genommen, nicht aber in meinen Nutzen gebraucht, oder sie sonst üppig verschwendet, sondern ich [p. 78r] habe sie auf euch verwandt“ pp.

6 Aristot. Rhet. L. III. c. 14. edit. Lond. 1619, 4. p. 223. – ως αυτοκαυδαλα φαινεται.
7 Cic. de Orat. Nihil est in historia pura & illustri brevitate dulcius.
8 Diodor. Sic. Hist. L. XLIV. c. 13. edit. Wesseling. p. 649.

Diejenigen welche die Natur mehr in ihren großen und erhabenen als kleinen und niedrigen Hervorbringungen verehren

Non omnes arbusta iuvant humilesque myricae

wolten vielleicht in einer Rede mehr Feuer als in einer Erzehlung haben. Livius und Tacitus würden sie mehr rühren. Mich däucht aber sie würden an diesen Ort und in diesen Umständen wie Clearch mit einer heftigen Rede getadelt zu werden verdienen.

Das Heer war aufsätzig; ihr Feldherr konte es allein mit Gelaßenheit besänftigen.

Die Rede welche Cäsar dem Ariovistus halten läßt, ist frech, so wenig sich auch der Ausdruck über die vorgehende Erzehlung erhebt

[*bricht ab*]

Gedanken

vom mündlichen Vortrag

der neueren allgemeinen Geschichte.

[1] Diejenige Wahrheit die ein alter Griechischer Weltweise den Gelehrten überhaupt vorhält, hat sich insbesondere jemand der die Geschichte mündlich vorzutragen unternimmt, vorzuhalten: „Nicht diejenigen“, sagt der Weise, „die am meisten eßen und ihren Körper am meisten in Bewegung setzen, nicht die sind die gesündesten, sondern die dem Körper, was derselbe fordert geben; Eben so werden nicht diejenigen, welche viele, sondern welche nützliche Sachen lesen, gelehrt.“

Die Wahl des nützlichen aber ist schwer, ja fast schwerer als dieWahl des artigen und schönen.

Es gehöret unter die artigen Nachrichten zu wißen, daß Kayser Carl V. da er im Jahr 1548 mit seinen Völckern vor Naumburg gestanden, seinen sammtenen Mantel, da es angefangen zu regnen, weg gegeben, und sich einen Mantel von Filtz, um jenen nicht zu verderben, reichen laßen.

Es ist eine schöne Anecdote, wird man sagen, wenn man findet, daß Ertzherzog Ferdinand gedachtem Kayser, seinem Bruder, bey einer Zusammenkunft in Tirol das Waschbecken vorhalten müssen. [2]

Man hat nicht Unrecht: die erste Nachricht ist einer von den Zügen, die bey Entwerfung des Characters dieses Kaysers ein Licht geben: die zweyte Nachricht zeigt uns das Betragen zweyer Printzen und leiblichen Brüder gegen einander und zugleich die bittere Ausübung der Superiorität eines ältern regierenden Bruders über den jüngern.

In vielen bekanten Reichs-Geschichten wird man dergleichen Züge vergebens suchen: aber es ist weit nützlicher, zu wißen, daß Carl V. durch seinen langsamen Kopf die Kayserliche Würde vor seinen Mitwerber erhalten; daß ein gewißes Flegma, welches ihm eigen war, ein Grund seines Glücks und der überwiegenden Vortheile über Franckreich gewesen, und daß er nichts weniger als aus Ueberzeugung von den Lehren der Kirche, der er zugethan gewesen, die Protestanten bekrieget.

Diese und ähnliche Kentnisse, wenn sie aus den ersten und wahrscheinlichsten Quellen hergeleitet sind, geben diejenigen großen Züge, welche den Kayser vollkommener schildern, und uns von dem innersten seiner Seele mit mehrerer Zuverläßigkeit zu urtheilen erlauben, als aus seinem raren Portrait von Christoph Ambergern nach dem Leben gemahlt, nicht geschehen kann. [3]

Die Wahrheit ist zwar so ehrwürdig und so schätzbar, daß sie auch in den geringsten Umständen, ja in angegebenen Tagen der Urkunden selbst, nach der eigenen Rechtfertigung eines bekanten Gelehrten über dergleichen Untersuchungen, einer ernsthaften Nachforschung würdig ist: Man überlaße auch unsere meisten heutigen Geschichtschreiber einem strengen und tyrannischen Gesetz, welchem sie ihre eigene Wilkühr und Wahn unterwerfen, alles zu schreiben, was man schreiben kann: In einem mündlichen Vortrage aber kan man, wie ich glaube, einige Nachsicht fordern, wenn man sich über Kleinigkeiten erhebt, und nicht mit einem Calender in der Hand, seinem Held von Tag zu Tag, von Schritt zu Schritt folget. Ja man muß es verzeihen, wenn man in Entwerfung der Thaten einiger Helden |: ich rede nur von der neueren Geschichte :| ihre Siegeszeichen nur in ein schwaches Licht, und in dem entferntern Grund ihres Gemähldes setzet.

Es ist nicht zu läugnen, die großen Tage, wo Helden ihre Lorbern gesamlet, geben einer Geschichte keinen geringern Glantz als dem Krieger selbst, und das menschliche Hertz hat einmahl die Verderbniß, es höret mit Vergnügen von großen Niederlagen und Blutvergießen; die Kinder sind aufmerksam bey Erzehlung [4] solcher Fabeln wovor ihnen die Haut schaudert. Die Todten selbst sind, wie Horaz sagt, nicht klüger geworden. Sie gönnen den Gedichten der Sappho und des Alcäus ein geneigtes Gehör, aber ihre Entzückung ist viel größer über des letzten seinen, der nichts als Kriege und Schlachten besungen

Dura fugae mala, dura belli
Utrumque sacro digna silentio
Mirantur umbrae dicere: sed magis
Pugnas & exactos tyrannos
Densum humeris bibit aure vulgus.

Man siehet freylich den grösten Mann unter allen Griechen nirgend größer als bey Leuctra und Mantinea: Der Überwinder Hannibals erscheinet in dem Gefilde bey Zama in seinem grösten Glantz.

Aber es führen uns zween Feldherrn auf diese ewig berühmten Wahlplätze; sie führen uns wie die Minerva des Homers, und wir sehen nichts als Vorwürffe von Verwunderung. Dort ist es Xenophon, ein Schüler und Freund des Socrates, das Haupt von zehen tausend Helden, der göttliche Mund durch den die Musen selbst gesprochen: hier ist es Polybius der Lehrer und Freund des großen Scipio (was für ein Lob, was für ein Ruhm!) der Feldherr des Achäischen Bundes, der große Lehrer aller Krieger und Helden nach ihm.

Wer ist der Herold von dem Mantinea der Deutschen, wo der Epaminondas aus Norden, [5] durch diejenigen neuen und ursprünglichen Ordnungen und Bewegungen der Völker, die ihn Leuctra und Mantinea gelehret, die deutsche Freyheit, selbst in seinem Tode siegreich, aus der drohenden Knechtschaft befreyet?

Merian, ‚... ein Timäus neuerer Zeiten' hat sich hier zum Xenophon aufgeworffen. In seinem so genannten Schauplatz von Europa muß man die ersten Nachrichten von der Disposition und den großen Bewegungen beyder Kriegsheere suchen, und diese sind so mangelhaft und ungelehrt, daß der große Ausleger des Polybius mündlich fortgepflantzte Umstände nöthig gehabt, um uns einen deutlichen Plan von dem blutigen Schauplatz bey Lützen zu geben.

Dieser große Mann und sein Nachfolger, der Aristoteles der Krieges-Kunst haben endlich zu unsern Zeiten einem Lehrer der Geschichte, der sie zu nutzen gelernet hat, das Feld geöfnet. Ihre Schrifften sind geschickter als Gorgias und Phalin uns den Krieg unter den Büchern zu lehren. Man nehme was man nöthig hat, aus denselben.

Man zeige was das ist das berühmten Kriegern die wahrhafte Größe giebt. Türenne ist größer auf seinen Märschen gegen den Montecucoli, als in dem Sieg über den Printz von Conde. Die mit Klugheit und ohne tausend [6] Menschenopfer überwundene Schwierigkeiten machen den Held. Fabius Maximus und Sartorius sind vielleicht größer als Cajus Marius. Das Flegma und die ruhige Stille des Spartaner Clearchus in der grösten Gefahr, machen auch den Sieger bey Blenheim unsterblich.

Und da ein mündlicher Vortrag mehrere Freyheit gestattet Helden und Printzen die Larve abzuziehen; so erkühne man sich zu sagen, daß Carl I. in Engeland ein Tyrann, Leopold der Große ein schwacher Printz und Philipp V. ein Narr gewesen.

Der letzte Hertzog von Lothringen, den Ludwig XIV. von Land und Leuten verdrungen, ist unendlich erhabener in den Augen der Weisen und bey denen welche die wahre Menschheit fühlen, als der vergötterte König.

Er ist der Titus und Trajan eines kleinen Volks, ein Freund der Menschen, ein Vater des Vaterlandes, ein Helfer der Unterdrückten, ein großmüthiger Beförderer der Künste: Der würdigste Printz die Welt zu regieren und tausend Lebens-Jahre von den Parcen erhalten zu haben.

Ist es aber nicht eine Schande für unsere Zeit? Das Andenken dieses Phönix unter den Printzen wird kaum in der Geschichte erhalten werden.

Solte denn, wie es scheinet, ein gütiger Printz, [7] der Friede in seinen Grenzen und Ruhe in seinen Pallästen heget, kein Vorwurff seyn, den Geist und die Beredsamkeit eines Geschichtschreibers zu zeigen, so sey es ein Vorwurff des mündlichen Vortrags. Man sammle die Asche gütiger Fürsten: man unterrichte durch Vollkommenheiten der Seele mehr als durch die Stärke des Arms.

Ich würde vollkommenen Printzen die Nahmen starker und ewiger Freunde zur Seite setzen, zum Unterricht der Menschenkinder, den Schatz zu suchen, von dem alle Welt, wie von Erscheinungen, spricht, und den niemand gesehen.

Allein es erscheint kein Theseus und Pyrithous, kein Plato und Dion, kein Epaminondas und Pelopidas, kein Scipio und Lälius in den großen Geschichten neuerer Zeiten. Kaum ist das Andencken zweyer göttlichen Freunde, Nicolas Barbarigo und Marcus Trivisano, aus den ansehnlichsten Häusern des Adels zu Venedig in einer kleinen raren Schrifft der Vergessenheit entrissen worden. Eine Freundschafft die ein ewiges Denckmahl auf allen öffentlichen Plätzen ihres Vaterlandes verdienet hätte,

Monumentum aere perennius.

Der Genius der Freundschafft würde unter den prächtig gedruckten Müntzen des Hauses Barbarigo ein reitzenders Bild gewesen seyn [8] als ein Heiliger mit einer Kirche in der Hand; und Contareni hätte durch Verewigung gedachter Freunde, so wie er mündlich versprochen, seine Geschichte merckwürdig gemacht, als ein öffentlich Zeugniß von einer seltenen Art großer Seelen.

Ein mündlicher Vortrag laße dergleichen große Beyspiele und Nachrichten von außerordentlichen Köpfen sein Augenmerck seyn: er taste die vorzüglichen Rechte unserer Pragmatischen Scribenten

Quos vehit in coelum ventoso gloria curru

und derjenigen nicht an, die uns sagen, was Jupiter der Juno ins Ohr gesaget hat.

Man entsehe sich nicht auch so gar einen Moncada de Velasco, einen Spitzbuben, der als Abgesandter von Spanien an zween durchlauchtige Höfe erkannt worden, würdig zu achten, in der Geschichte des menschlichen Verstandes einen Platz zu nehmen: Ueberhaupt diejenige so in ihrer Art groß gewesen, solte es auch eine Phryne neuerer Zeiten seyn.

Louise Labe, die Frantzösische Aspasia, wird der Geschichte von Heinrich II. eben so wenig Schande machen als die ältere Aspasia der Geschichte von den Zeiten des Perikles.

Von Gelehrten und Künstlern verewigt die [9] allgemeine Geschichte nur Erfinder, nicht Copisten; nur Originale, keine Sammler: einen Galilei, Heygen und Newton; keinen Viviani, keinen Hopital: einen Corneille und Racine; keinen Boursault, keinen Crebillon: einen Raphael, Spagnolet und Rubens; keinen Penni, keinen Piazetta, keinen Jordans: einen Buonarota und Palladio; keinen Vombrugh, keinen Fischer.

Dieses ist der Grundsatz, den man beym Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte vor Augen haben muß: alles Subalterne gehöret in die Special-Geschichte.

Die Kentniß der großen Schicksale der Reiche und Staaten, ihre Aufnahme, Wachsthum, Flor und Fall sind nicht weniger wesentliche Eigenschafften einer allgemeinen Geschichte, als die Kentniß großer Printzen, kluger Helden und starker Geister. Und diese muß nicht etwa wie im Vorbeygehen ertheilet, oder durch Schlüße aus den Thaten der Printzen |: so wie die mehresten allgemeinen Geschichte[n] nur

personelle Geschichte zu seyn scheinen :| von dem Leser oder von dem Zuhörer selbst hergeleitet werden. Man muß entscheidende Betrachtungen darüber machen und diese gründlich beweisen.

Engeland z. E. eine der grösten See-Mächte hatte vor 200 Jahren nicht so viel Schiffe, [10] um den Transport ihrer Völcker von Douvres nach Calais zu machen. Eduard IV. sahe sich genöthiget, Schiffe bey den Hertzog von Burgund aus den Niederlanden zu borgen.

Franckreich kaufte unter dem Ministerio des Card. Mazarin Schiffe von den Holländern, und im Jahr 1662 sahe ihre Flotte zum ersten mahl eine See-Schlacht mit den Engeländern und Holländern mit an. Rußland hat, wie man sagt, nur noch bey Menschen Gedenken auf eben die Art, wie die Römer im ersten Punischen Kriege aus einem eintzigen von den Carthaginensern eroberten Schiffe den ersten Entwurf zu einer See-Macht gemacht.

Tantae molis erat Romanam condere gentem.

Die Republik Venedig hingegen, die ehemals vom Palus Möotis bis zu den Säulen des Herkules, und von der Caspischen- bis in die Ost-See alle Meere und Flüße mit ihren Schiffen bedecket, werden sich vielleicht vor den Schiffen in zwey kleinen Hafens in der Nähe fürchten müssen.

Diese große Veränderungen sind die Berge die an die Stelle der Hügel kommen, nach jenes Weisen Lehr-Satz; es sind die Berge, aus welchen wiederum Hügel entstehen werden wenn sie Zeit dazu haben.

Man zeige zugleich die großen Mittel an wodurch Staaten glücklich und mächtig geworden. Durch Handlung und durch Beschäftigung vieler [11] Hände hat Perikles Athen, so wie Elisabeth Engeland dem Neide selbst zum Wunder gemacht.

Ein Land welches vor Alters nur Hunde und Zinn an andere Nationen überlaßen konte, und welches allererst unter dem Severus als eine Insel bekant wurde, kleidet mit seiner Wolle, die man vor 200 Jahren im Lande selbst nicht zu verarbeiten gelernet hatte, die gantze Welt. Die Nation die unter Heinrich VIII. ja noch unter der Elisabeth sich genöthiget sahe, von den Kaufleuten in Memmingen und Antwerpen Geld-Summen, das Hundert für zwölf, aufzunehmen; diese Nation, sage ich, ist in dem Schooß des Ueberflußes vergnügt, wenn Ausländer bey ihnen für drey das Hundert suchen.

Die Betrachtung über den wunderbaren Wechsel in den Reichen ist eine von den glücklichen Gelegenheiten, welche der mündliche Vortrag zu nutzen hat, und wo demselben weitere Grenzen als dem Geschichtschreiber gegeben sind. Man wage eine kleine Ausschweifung dem großen Endzweck gemäß, lehrreich zu seyn, um die merkwürdige Perioden und Cirkel der Staaten in älteren Zeiten.

Die Carthaginenser und nach ihnen die Römer holeten ihr Silber aus Spanien: es war billig, daß sich die Spanier ihres Schadens anderwerts erholeten: sie holen ihr Silber aus Indien: vielleicht [12] kommt künftig die Reihe auch an die Indianer, das Recht der Wiedervergeltung zu üben.

Omnia nunc fiunt fieri quae posse negabam
Et nihil est de quo non sit habenda fides.

Die Spanier vertauschten ehemahls mit den Tyriern ihre Silberbarren gegen Oel, welches ihnen diese zuführten; die Einwohner der Balearischen Inseln schmiereten sich mit Butter an statt des Oels, welches ihnen mangelte. Das Blat hat sich gewandt: Spanien und gedachte Inseln sind itzo diejenigen Länder die andere Völker mit Oel versehen können.

Zu den großen Begebenheiten in den Reichen gehören die berühmten Entdeckungen in der Natur und Kunst: auf beyde sollen Lehrer der Geschichte nicht weniger als Staaten aufmerksam seyn.

In der Regierung des vorigen Königs in Portugal wird die Entdeckung der Goldkörner, noch mehr aber die Menge von Diamanten in Brasilien, die man eine geraume Zeit als Kieselsteine weggeworffen hat, einer der merkwürdigsten Zeitpuncte bleiben.

Die Entdeckungen in der Kunst sind noch allgemeiner als zum Theil die in der Natur

– – –

Die in Engeland erfundene Uhren ohne Kammräder, die der Taucher-Glocke durch Edmund [13] Halley gegebene Vollkommenheit, die durch Feuer getriebenen Waßer-Werke, das Mittel der Stephens wieder den Stein sind Erfindungen die unserer Zeit und der allgemeinen Geschichte Ehre machen können.

Ich glaube der mündliche Vortrag habe nach angezeigten Plan ein offenes großes Feld sich bloß und allein in dem was wahrhaftig nützlich in der Geschichte ist, zu zeigen. Dasjenige was man artige Nachrichten nennen könte, weiß derselbe, so wie der Mahler Architectur, Paisagen und dergleichen zufällige Dinge in Historien anzuwenden, um eine schönere Mannigfaltigkeit zu erhalten. Zu dieser Art gehören Ceremoniel und Gebräuche und man hat sonderlich hier Gelegenheit Dinge zu sagen, die man da, wo man sie suchen möchte, nicht finden wird. Hier kann der Lehrer zeigen, ob er, wenn ich so reden darf, in der Gelehrsamkeit jemahls die Spitze des Glocken-Thurms seines Dorfs aus dem Gesichte verlohren hat, oder nicht.

Ich finde vor gut, mich über die Art des Vortrags an sich selbst mit ein paar Worten zu erklären. Den mündlichen Vortrag sind eben die Gesetze vorgeschrieben, die [14] der Geschichtschreiber über sich erkennen muß, und keins ist größer als; Wahrheit.

Dieses Gesetz befiehlet, da Recht und Unrecht selten auf der einen Seite allein ist, und eine jede Parthey eine starke und schwache Seite hat, der Wage durch das Gewicht der Freundschaft niemahls den Ausschlag zu geben, oder im geringsten zum Vortheil unsers Hertzens oder unserer Vorurtheile zu entscheiden. Ein Geschichtschreiber soll vergeßen haben, sagt jemand, daß er aus einem gewißen Lande ist, oder daß er in einer gewißen Gemeinschaft erzogen worden. Allein da in Sachen, welche die Religion betreffen, das Hertz nicht allemahl sagen kan; so ist es und anders kan es nicht seyn, so glaube ich, man könne ohne Strafbarkeit sich zuweilen der Entscheidung entziehen.

Ein Gesetz aber welches den mündlichen Vortrag ins besondere angehet, enthalten die Worte des Römischen Redners: „Nichts ist in einer Geschichte angenehmer als eine erleuchtete Kürtze.“ Ausführliche Berichte gehören vor große Geschichtschreiber.

Auf diesen Grund ist die Lehre gebauet, [15] welche jemand, eine Erzehlung angenehm zu machen giebt, nemlich nur mit halben Worten zu erzehlen, und diese wohl verstanden und weißlich angewandt, wird auch hier selten triegen: sie setzet den Vortrag vor den Ekel und den Zuhörer vor den Schlaf in Sicherheit. Das Stillschweigen selbst ist oft wie des Chryses beym Homer lehrreich. Man bilde sich ein, man rede gegen Personen die der Geschichte nicht unkundig sind, und nicht so wohl Unterricht als vielmehr eine Erinnerung ihrer Kentniße wünschen: diese Vorstellung wird die Anwendung des vorigen geben.

Dieses sind die großen Lehren, welche einen edlen und erhabenen Vortrag können bilden helfen.

Eine kurtz gefaßte Erzehlung hat die Art dichter Körper, welche viel Materie unter wenig Ausdehnung in sich faßen. Die Betrachtungen welche die Erzehlung begleiten, sollen eben der Art Körper gleichen:

Der Übergang von einem zum andern ist also kein Sprung. Die Lebhaftigkeit mit welcher man eine kurtze Erzehlung eher als eine sehr umständliche und gedehnte ausführen [16] kan und der Nachdruck der Betrachtung über dieselbe unterstützen eins das andere, sie machen einen Ton und eine gleiche Harmonie.

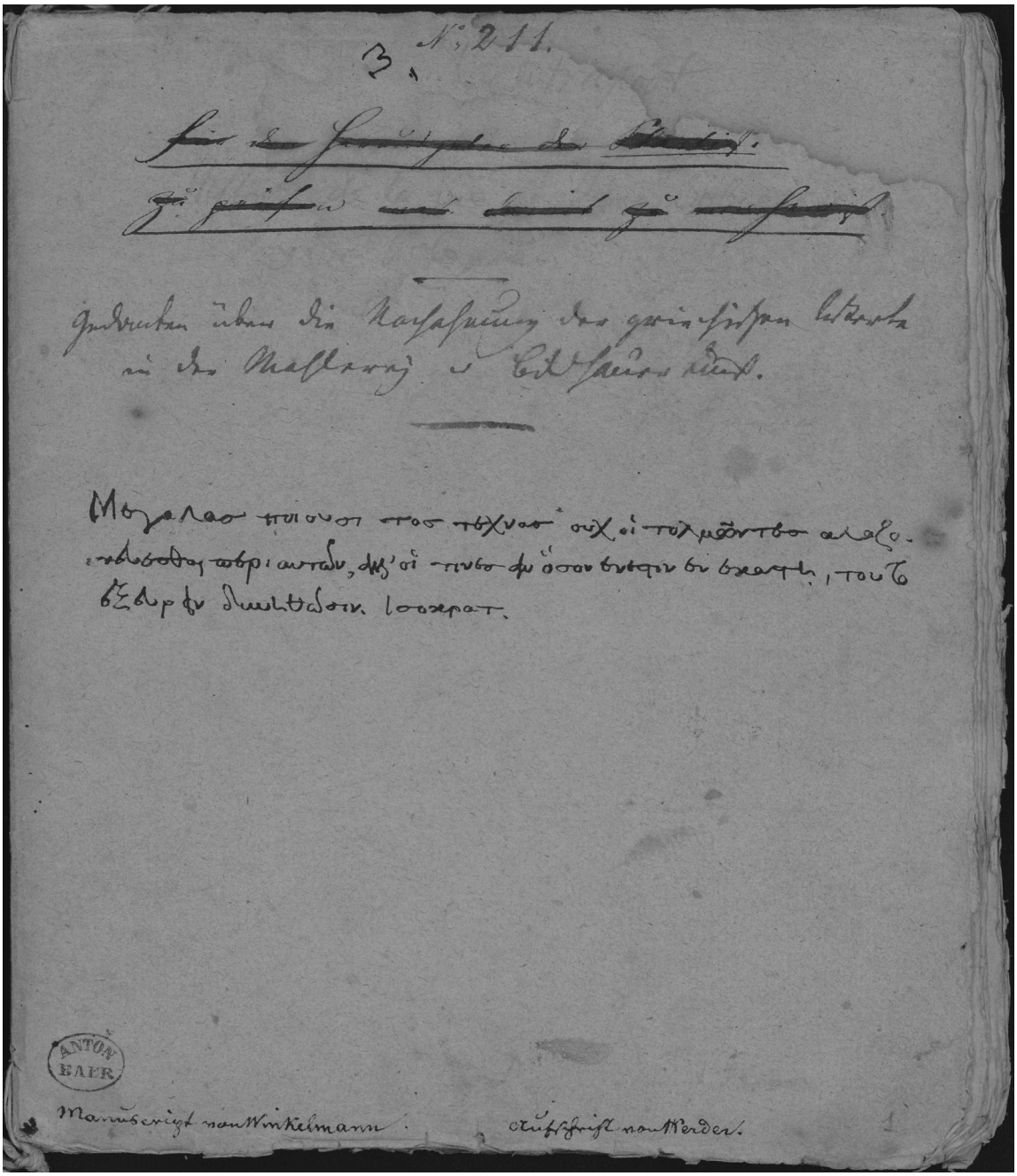
Außerdem ist der sicherste Weg, im Vortrag nicht ekelhaft zu werden, eine kleine zur rechten Zeit gemachte Ausschweifung, sonderlich eine wie des alten Redner Prodicus seine so genannten von 50 Drachmen. Man hat so gar einen unter den Griechischen Geschichtschreibern getadelt, daß er keine Ausschweifungen gemachet; ein Vorwurf den man den heutigen Geschichtschreibern nicht leicht machen wird. Ausschweifungen dienen nicht allein zum Ausruhen, sie sind auch hier dasjenige was ein schönes Gleichniß in einem Gedichte ist; ja sie sind im Vortrage der Geschichte dasjenige was gewiße Streifereyen im Felde sind, sie bereichern denselben, sie machen ihn mannigfaltig und allgemein. Ist unser Feld an einigen Orten nicht reich genug an Seltenheiten, man entlehne etwas von dem Griechischen und Römischen Boden, aus dem Vaterlande großer Beyspiele. Finden sich Seltenheiten die fremde scheinen, so lehre man, daß zu allen Zeiten die Natur und ihre Kinder von der gewöhnlichen und be- [17] -tretenen Bahn abgewichen, etwas großes hervorzubringen.

Die großen Unternehmungen und Staats-Absichten der Prinzen neuerer Zeiten sind oftmals weniger durch sich selbst als durch Beyspiele zu erklären und zu richten. Die ältern werden uns in den neuern überzeugen, daß die Staatskunst sich fast allezeit aus einer unglücklichen und kläglichen Nothwendigkeit über die Moral erhoben. Diese Vergleichungen werden uns zugleich zeigen, daß die neuere Welt nicht böser und daß unsere Zeiten nicht durchgehends schlechter sind. Bey allen Ausschweifungen aber hüte man sich nicht mit dem Sack auszustreuen sondern mit der Hand.

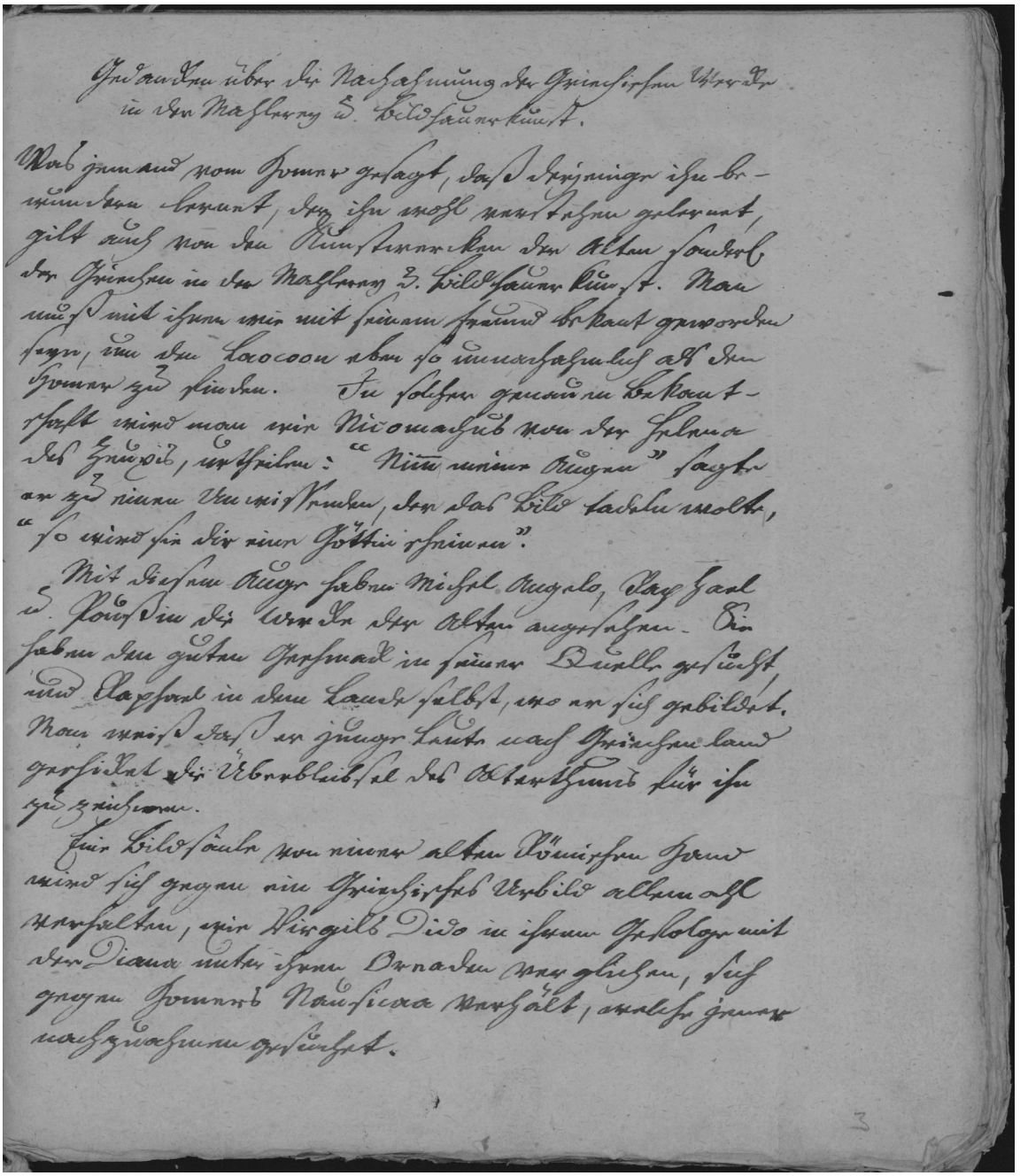
Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst

Ältere Fassungen, Sankt Petersburg

Fassung A = Graudruck
Fassung B (Ergänzungen) = Schwarzdruck
<< >> = *Tilgungen von Passagen der Fassung A*



p. 1r des Petersburger Manuskripts, Titel



Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke
in der Malerey u. Bildhauerkunst.

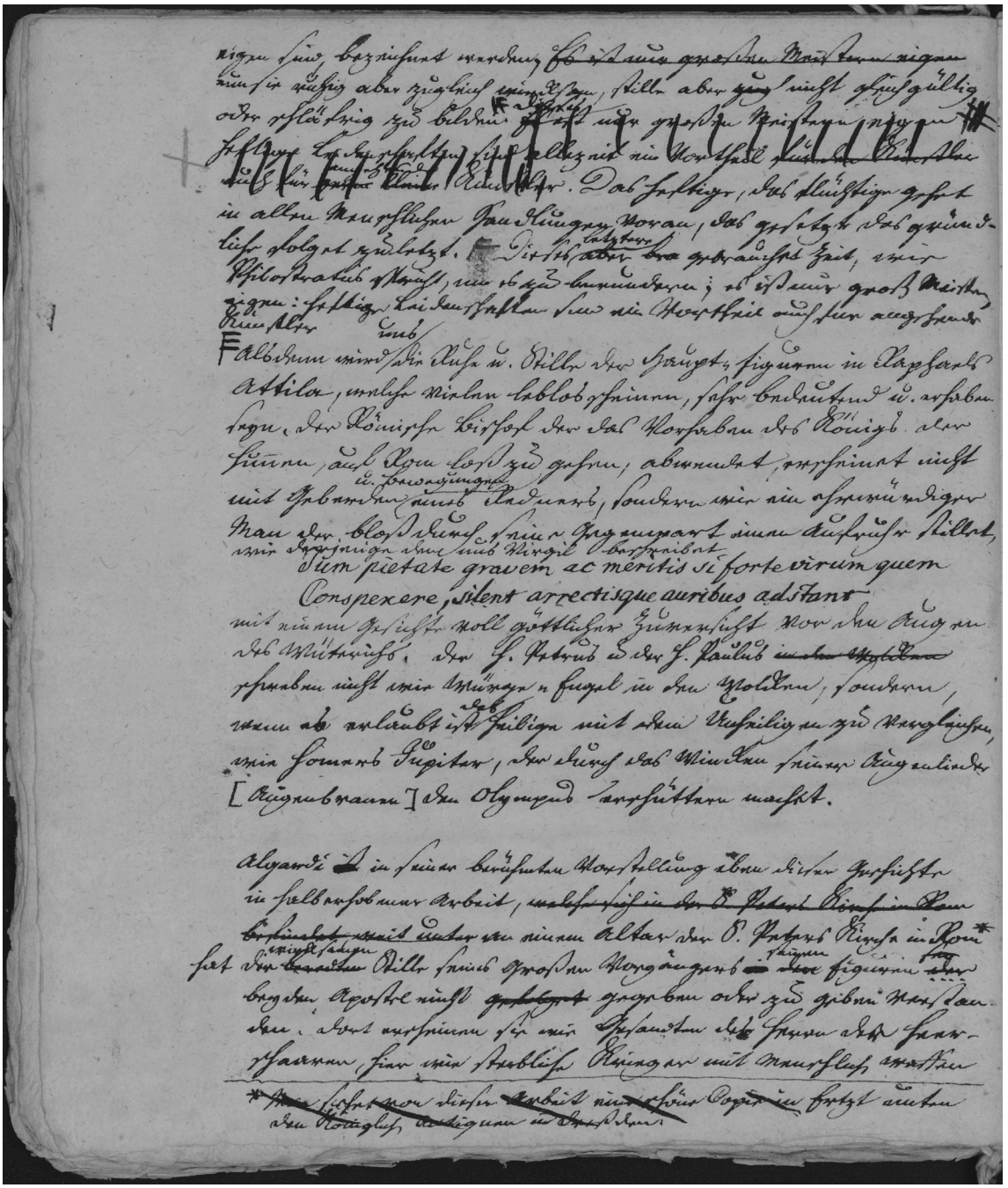
Noch jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernt, der ihn recht kennen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten sonderl. der Griechen in der Malerey u. Bildhauerkunst. Man muß mit ihnen wie mit seinem Freund bekannt geworden seyn, um den Laocoon eben so innerlich als den Homer zu fühlen. In solchen genauen Bekanntschaft wird man wie Winckelmann von der Schönheit des Gewächs, ausruffen: "Nun meine Augen" sagte er zu einem Menschen, der das Bild tadeln wollte, "so werd ich dir einen Gott zu schauen".

Mit diesem Auge sahen Michel Angelo, Carl v. Loo die Werke der Alten an. Sie sahen den guten Geschmack in seiner Quelle gesucht, und klappert in dem Land selbst, wo er sich gebildet. Nun weiß der junge Leute nach Griechenland geschickt die Überbleibsel des Alterthums für sie zu studieren.

Eine Bildsäule von einem alten Römischen Herrn wird sich gegen eine Griechische Urbild alten alt verhalten, wie Virgils Dido in seinem Gedicht mit der Diana unter den Nymphen zu gleichen, sich gegen Homers Nausicaa verhält, welche gewiß nachzuahmen gesucht.

3

p. 3r des Petersburger Manuskripts, Fassung A



p. 14v des Petersburger Manuskripts, Ergänzungsseite der Fassung B

[p. 1r]
No. 211
3.

<u><Für den Herausgeber der [?] zu prüfen was damit zu machen ist></u>

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer Kunst.

Μεγάλας ποιοῦσι τὰς τέχνας οὐχ οἱ τολμῶντες ἀλαζονεύεσθαι περὶ αὐτῶν,
ἀλλ' οἵτινες ἄν, ὅσον ἔνεστιν ἐν ἑκάστῃ, τοῦτ' ἐξευρεῖν δυνηθῶσιν. Ἰσόκρατ.

[*Stempel von*] ANTON BAER

Manuscript von Winckelmann. Aufschrift von Herder.

[p. 1v vakat]
[p. 2r] Der gute Geschmack, welcher sich mehr u. mehr anfängt durch die Welt <zu dringen> ausbreitet, hat sich angefangen unter dem Griechischen Himmel zu bilden. Alle Erfindungen fremder Völcker kamen gleichsam nur als der erste Saame nach Griechenland u. nahmen eine andere Natur und Gestalt an in dem Lande, welches Minerva, sagt man, vor allen Ländern wegen der gemäßigten Jahreszeiten, die sie hier angetroffen, den Griechen zur Wohnung angewiesen, als ein Land[,] welches kluge Köpfe hervorbringen würde. Der Geschmack den diese Nation ihren Wercken gegeben hat ist ihr eigen geblieben, er hat sich selten weit von Griechenland entfernet, ohne etwas zu verliehren, und unter entlegenen Himmelsstrichen ist er sehr spät bekannt geworden. Er war ohne zweiffel gantz und gar fremde unter einem Nordischen Himmel, zu der Zeit, da die beyden Künste, deren große Lehrer die Griechen sind wenig Verehrer fanden; zu der Zeit, da die verehrungs würdigsten Stücke des Correggio im Königlichen Stalle zu Stockholm vor die Fenster zu Bedeckung derselben gehänget waren. Und man muß gestehen, daß die Regierung des großen Augusts der eigentliche glückliche Zeitpunct ist, in welchem [p. 2v] die Künste, als eine fremde Colonie, in Sachsen eingeführet worden. Unter seinem

11 Gedanken über die Nachahmung ... Bildhauer Kunst. *und* *19* Manuscript von Winckelmann. Aufschrift von Herder. *nicht von W.s Hand* *22* sich *nachgetragen* *22–23* ausbreitet *nachgetragen* *25* Ländern *nachgetragen* *27* hat *nachgetragen*

Nachfolger dem deutschen Titus sind dieselben <in> diesem Lande eigen worden und durch sie wird der gute Geschmack allgemein. Es ist ein ewiges Denckmahl der Größe dieses Monarchen, daß zu Bildung des Guten Geschmacks die größten Schätze aus Italien und was sonst vollkommenes in der Mahlerey in andern Ländern hervorgebracht worden, vor den Augen aller Welt aufgestellet ist. Sein Eifer die Künste zu verewigen hat endlich nicht geruhet, bis wahrhafte und untriegliche Wercke <von> Griechischer Meister und zwar vom ersten Range den Künstlern zur Nachahmung gegeben worden.

Die reinsten Quellen der Kunst sind geöfnet; glücklich ist wer sie findet u. schmecket. Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen; u. Dreßden ist <At> nunmehro Athen für Künstler[.]

Der eintzige <Werck> Weg <zum guten> für uns groß ja wenn es mögl. ist, unnachahmlich <wenn es mögl. ist> zu werden ist die Nachahmung der Alten, und was

[p. 3r]

Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey u. Bildhauerkunst.

Was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernet, gilt auch von den Kunstwercken der Alten sonderl. der Griechen in der Mahlerey u. Bildhauer Kunst. Man muß mit ihnen wie mit seinem Freund bekant geworden seyn, um den Laocoon eben so unnachahmlich als den Homer zu finden. In solcher genauen Bekantschaft wird man wie Nicomachus von der Helena des Zeuxis, urtheilen: „Nimm meine Augen“ sagte er zu einen Unwissenden, der das Bild tadeln wolte, „so wird sie dir eine Göttin scheinen.“

Mit diesem Auge haben Michel Angelo, Raphael u. Poußin die Wercke der Alten angesehen. Sie haben den guten Geschmack in seiner Quelle gesucht, und Raphael in dem Lande selbst, wo er sich gebildet. Man weiß daß er junge Leute nach Griechenland geschicket die Überbleibsel des Alterthums für ihn zu zeichnen.

Eine Bildsäule von einer alten Römischen Hand wird sich gegen ein Griechisches Urbild allemahl verhalten, wie Virgils Dido in ihrem Gefolge mit der Diana unter ihren Oreaden verglichen, sich gegen Homers Nausicaa verhält, welche jener nachzuahmen gesuchet.

[p. 3v] Laocoon war denen Künstlern im Alten Rom eben das[,] was er uns ist, <eine Regel> des Polyclets Regel, die <eine> vollkommenste Regel der Kunst.

Ich habe nicht nöthig anzuführen, daß sich in den <voll> berühmtesten Wercken der Griechischen Künstler gewiße Nachläßigkeiten finden: Der Delphin, welcher der Mediceischen Venus zugegeben ist, nebst den spielenden Kindern; die Arbeit des Dioscorides außer der Haupt-Figur in seinem geschnittenen Diomedes mit dem Palladio sind Beyspiele davon. Man weiß daß die Arbeit der Rückseite auf den

1 <in> *nachgetragen* *7–8* Diese Quellen suchen ... Athen für Künstler *am Rand hinzugefügt* *9* für uns *nachgetragen* *9* wenn es mögl. ist *nachgetragen* *9–10* <wenn es mögl. ist> *nachgetragen* *10* und was *mit Verweiszeichen für Text auf folgender Seite* *14* Gedancken über die Nachahmung ... Bildhauerkunst *Überschrift von W.s Hand* *30* Regel, die *nachgetragen*

schönsten Müntzen der Egyptischen u. Syrischen Könige den Köpfen dieser Könige selten beykommt. Große Künstler sind auch in ihren Nachläßigkeiten weise: man betrachte ihre Wercke wie Lucian den Jupiter des Phidias will betrachtet haben; den Jupiter selbst, nicht den Schemmel seiner Füße.

Die Kenner und Nachahmer der Alten finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur; das ist, gewiße Idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehret, von Bildern bloß im Verstande entworfen, gemacht sind. (Proclus über den Timäus des Plato)

Der schönste Körper unter uns wäre vielleicht dem schönsten Griechischen Körper nicht ähnlicher als Thersites dem Nireus war.

[p. 4r] Der Einfluß eines sanften u. reinen Himmels würckte bey der ersten Bildung der Griechen, die frühzeitigen Leibes-Übungen aber gaben dieser Bildung die edle Form. Man nehme einen jungen Spartaner, den ein Held mit einer Heldin gezeuget, der in der Kindheit niemahls in Windeln eingeschrenckt gewesen, der von dem siebenden Jahre an auf der Erde geschlafen u. im Ringen und Schwimmen von Kindesbeinen an war geübet worden. Man stelle ihn neben einen jungen Sybariten unserer Zeit, u. alsdenn urtheile man, welchen von beyden der Künstler zum Urbilde eines jungen Theseus, eines Achilles, ja selbst eines Bacchus nehmen würde. Nach diesen gebildet, würde es ein Theseus bey Rosen, und nach jenen bey Fleisch erzogen werden, wie ein <alter> Griechischer Mahler von zwo verschiedenen Vorstellungen dieses Helden urtheilete.

Zu den Leibes Übungen waren die großen Spiele allen jungen Griechen ein kräftiger Sporn, und die Gesetze verlangeten eine zehen monatliche Vorbereitung zu den Olympischen Spielen, u. dieses in Elis an dem Ort selbst wo sie gehalten wurden. Die größten Preise erhielten nicht allezeit Männer sondern mehrentheils junge Leute, wie Pindars Oden zeigen. Dem göttlichen Diagoras gleich zu werden war der höchste Wunsch der Jugend.

Sehet den schnellen Indianer an, der einem Hirsch zu Fuße nachsetzet: wie flüchtig werden seine Säfte[,] wie biegsam und schnel[l] werden seine Nerven u. Muskeln, u. wie leicht wird der gantze Bau des Körpers gemacht. So bildet uns Homer seine Helden, u. seinen Achilles bezeichnet er vorzüglich durch die Geschwindigkeit seiner Füße.

Die Körper erhielten durch diese Übungen den [p. 4v] <feinen und edlen> /den/ großen u. männlichen Contour, welchen die Griechischen Meister ihren Bildsäulen gegeben, ohne Dunst u. überflüßigen Ansatz. Die jungen Spartaner mußten sich alle <Monat> zehen Tage vor den Ephoren <ihrem Aufsehr> nackend zeigen, welcher den<en>jenigen[,] die fett zu werden anfiengen, eine strengere Diät auflegeten.

Φεύγειν σαρκῶν πλεονασμόν. Πυθαγορ.

[p. 5r] Ja es war eins unter den Gesetzen des Pythagoras, sich vor allen überflüßigen Ansatz des Körpers zu hüten. Es geschahe <vermutlich> vielleicht aus eben dem Grunde, daß den<jenigen, die>

6 alter *nachgetragen* *6–7* (Proclus über den Timeus des Plato) *am linken Rand hinzugefügt* *16–18* Nach diesen ... Helden urtheilete. *am rechten Rand hinzugefügt* *17 Griechischer* nachgetragen *22–23* Dem göttlichen Diagoras ... der Jugend. *am rechten Rand hinzugefügt* *28–29* den großen und männlichen *nachgetragen* *30* zehen Tage vor den Ephoren *am linken Rand hinzugefügt* *32* Φεύγειν ... Πυθαγορ. *am linken Rand hinzugefügt* *33–34,2* Ja es war eins ... zugelaßen war. *mit Verweiszeichen auf p. 5r.* *34* vielleicht *nachgetragen*

jungen Leuten unter den Griechen der ältesten Zeiten[,] die sich zu einem Wettkampf im Ringen angaben, <u.> während der Zeit der Vorübungen keine andere Speise als weicher Käse zugelaßen war.

[p. 4v] Aller Übelstand des Körpers wurde behutsam vermieden; und da Alcibiades in seiner Jugend die Flöte nicht wolte blasen lernen, weil sie das Gesicht verstellete, so <folgten> folgeten die jungen Athenienser seinem Beyspiel.

Nechstdem war der gantze Anzug der Griechen so beschaffen, daß er der bildenden Natur nicht den geringsten Zwang anthat: Der Wachsthum der schönen Form litte nichts durch <einen engen Bund heutiger Beinkleider, noch durch Strumpfbänder und Halsbinden> [p. 5r] durch die verschiedenen Arten und Theile unsers heutigen preßenden und klemmenden Anzuges, sonderlich am Halse an Hüften u. Schenckeln. [p. 4v] Das schöne Geschlecht selbst unter den Griechen wuste von keinem ängstlichen Zwang in ihrem Putz: Die jungen Spartanerinnen waren so leicht u. kurtz bekleidet, daß man sie daher Hüftenzeigerinnen nannte.

Es ist auch bekant, wie sorgfältig die Griechen waren, schöne Kinder zu zeugen. (Qvillet in seiner Callipädie zeiget nicht so viel Wege dazu, als unter ihnen bekant waren.) NB dieser Punct könte wegbleiben. Sie giengen so gar so weit, daß sie aus blauen Augen schwartze zu machen suchten. Auch zu Beförderung dieser Absicht errichte[te] man Wettspiele der Schönheit: in Elis (<selbst>) wurden [p. 6r] dergleichen gehalten; der Preiß bestand in Waffen, die in dem Tempel der Minerva aufgehänget wurden.

[p. 5v] <Um geschickter zu werden die Schönheit in den Körpern zu betrachten und zu beurtheilen> An gründlichen Richtern in diesen Spielen konte es nicht fehlen, da<ß> die Griechen, wie Aristoteles berichtet, ihre Kinder im zeichnen unterrichten ließen, vornemlich weil es geschickter macht die Schönheit in den Körpern zu betrachten und zu beurtheilen.

[p. 6r] Das schöne Geblüt der Einwohner der mehresten Griechischen Inseln, die gleichwohl mit so verschiedenen fremden Geblüt vermischt sind und die vorzüglichen Reitzungen des schönen Geschlechts daselbst sonderlich auf der Insel Scios, geben zugleich eine gegründete Muthmaßung von den Schönheiten beyderley Geschlechts unter ihren Vorfahren, die sich rühmeten ursprünglich ja älter als der Mond zu seyn.

Es sind ja noch itzo gantze <Nationen> Völcker bey welchen die Schönheit so gar kein Vorzug ist, weil alles schön ist. Die Reisebeschreiber sagen dieses einhellig von den Georgianern, und eben dieses berichtet man von den Kabardinski einer Nation in der Krimischen Taterey.

Die Kranckheiten welche so viel Schönheiten zerstören u. die edelsten Bildungen verderben, waren den Griechen noch unbekant. Es findet sich in den Schriften der Griechischen Aertzte keine Spur von Blattern, und in keines Griechen angezeigter Bildung, welche beym Homer oft nach den geringsten Zügen entworffen ist, ist ein so unterscheidendes Kennzeichen, dergleichen Blatter-Gruben sind, angebracht worden. Die Venerischen Krankheiten > Übel, u. die Tochter derselben, die Englische Kranckheit wüteten <auch> noch nicht wieder die schöne Natur der Alten Griechen.

1 jungen Leuten unter den Griechen der ältesten Zeiten *am rechten Rand hinzugefügt* *8–10* durch die verschiedenen ... Hüften u. Schenckeln *mit Verweiszeichen auf p. 5r.* *14* unter *nachgetragen* *14–15* NB dieser Punct ... wegbleiben *am linken Rand hinzugefügt* *18–21* <Um geschickter ... zu beurtheilen> *mit Verweiszeichen auf p. 5v* *27* Völcker *nachgetragen* so gar *nachgetragen* *34* Übel *nachgetragen, dann* Krankheiten *wieder eingesetzt durch Unterstreichung* *35* <auch> *nachgetragen*

[p. 5v] Überhaupt war alles was von der ersten Empfängniß bis zur Fülle des Wachstums, zur Bildung der Körper, zur Bewarung, zur Ausarbeitung und zur Zierde dieser Bildung durch Natur und Kunst eingeflößet und gelehret worden, zum Vortheil der schönen Natur der alten Griechen gewürckt u. angewandt und kan die vorzügliche Schönheit ihrer Körper vor den unsrigen mit der grösten Wahrscheinlichkeit zu behaupten Anlaß geben.

Man kan hier weiter nicht als bis zur Wahrscheinlichkeit gehen: es verdienet aber diese Wahrscheinlichkeit die [p. 7r] /die/ Aufmercksamkeit unserer Künstler u. Kenner der Kunst; und dieses um so viel mehr, da es nothwendig ist, die Verehrung der Denckmale der Griechen von dem ihr von vielen beygemeßenen Vorurtheil zu befreien, und der Nachahmung derselben nicht bloß durch den Moder der Zeit ein Verdienst beyzulegen. Ja es verdienete dieser Punct, über welchen die Stimmen <in den> der Künst[l]er u. gantzer Academien <der Kunst> getheilet sind, eine ausführlichere Abhandlung, als in gegenwärtiger Absicht geschehen können.

Man weiß daß der große Bernini einer von denen gewesen[,] die den Griechen den Vorzug einer theils schönern Natur theils Idealischen Schönheit <Natur> in deren <lebenden> Figuren haben streitig [machen] wollen. Er war außer<eben>dem der Meynung, daß die Natur allen ihren Theilen <die> das erforderliche <Schönheit> schöne zu geben wiße: die Kunst bestehe darinn; es zu finden. <Wenn dieser große Künstler wirckl. keinen andern Beweiß hiervon <führen> geben können, als den der Verfaßer seines Lebens anführet, so ist seine Bewertung richtig[,] der Schluß aber unrichtig.> Er hat sich gerühmet ein Vorurteil abgeleget zu haben, worin er in Ansehung des <von der Stel[l]ung> Reitzes in der Mediceischen Venus anfängl. gewesen, <die> den er jedoch nach einen <starr> mehreren Studio bey verschiedenen Gelegenheiten in der Natur wahrgenommen.

[p. 6r] Die vollkommensten <Hervorb> Geschöpfe der Natur aber würden in einem Lande, wo die Natur in vielen [p. 6v] /vielen/ ihrer Würkungen durch strenge Gesetze gehemmet war, wie in Egypten, dem vorgegebenen Vaterlande der Wißenschafften, den Künstlern nur zum Theil und unvollkommen bekant geworden seyn. In Griechenland aber wo man sich der Lust u. Freude von Jugend auf weihete, wo ein gewißer heutiger Bürgerlicher Wohlstand der Freyheit der Sitten niemahls Eintrag gethan, zeigte sich die schöne Natur unverhüllet zum großen Unterricht der Künstler.

Die Schule der Künstler war in den Gymnasien, wo die jungen Leute, (welche die öffentliche Schaam bedeckte,) NB kann hier wegbleiben um den Ausdruck an einem bequemeren Ort zu gebrauchen. gantz nackend ihre Leibes-Übungen trieben. Der Weise und der Künstler giengen dahin: Socrates den Charmides, den Autolycus u. Lysis zu lehren; ein Phidias aus diesen schönen Geschöpfen seine Kunst zu bereichern. Man lernete daselbst Bewegungen der Muskeln, Wendungen des Körpers, <wenn ich so reden> <ja die Zergliederungs-Kunst an lebendigen schönen Leibern.> Man studirte <in der> hier die

3–4 gewürckt u. *nachgetragen* *1–7* überhaupt ... Wahrscheinlichkeit die *mit Verweiszeichen auf p. 5v* *11* der Künstler u. gantzer *nachgetragen* *14* theils *nachgetragen* *14* Schönheit *nachgetragen* *14* in deren <lebenden> Figuren *nachgetragen* *15* außer<eben>dem *nachgetragen* *15* das *nachgetragen* *16* schöne *nachgetragen* *17* geben *nachgetragen* *19* des <von der Stel[l]ung Reitzes in> *nachgetragen* *20* den *nachgetragen* *28–29* (welche ... bedeckte,) *Klammer später eingefügt* *29* NB kann hier wegbleiben ... gebrauchen. *am linken Rand hinzugefügt* *32–33* <wenn ich so reden> *nachgetragen* *33* <in der> hier *nachgetragen*

<Umschreibungen der äußersten Linien> Umrisse der Körper, oder den Contour, an den Abdruck, den die jungen Ringer im Sande gemacht hatten.

[p. 7r] Man sah das schönste nackende der Körper in so mannigfaltigen, wahrhaftigen und edlen Ständen u. Stellungen, in die ein <gezwungenes unedles> gedungenes Model, welches in unsern Academien aufgestellet wird, nicht zu setzen ist: <<zu geschweigen, daß es nur so zu reden ein kurtzer Augenblick ist, in welchem unsere Modelle in einem anständigen ungezwungenen Stand, der ihnen gegeben wird, bleiben: weil alle Lagen der Modelle nothwendig, auch in Absicht der niederigen Seele dieser Personen, gezwungen sind, oder es werden müßen durch die Dauer der Zeit, in welcher sie so und nicht anders stehen sollen.>>

Der Eingang zu den mehresten Gesprächen des Plato, die er mehrentheils in den Gymnasien zu Athen ihren Anfang nehmen lassen, machet uns ein Bild von den edlen Seelen der Jugend und läßt uns auch hieraus auf gleichförmige Handlungen u. Stellungen auch an diesen Orten u. in ihren Leibes Übungen schließen.

[p. 6v] Die schönsten jungen Leute tantzten nackend > unbekleidet auf dem Theater, u. Sophocles, der große Sophocles war der erste der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern machte. (Phryne badete sich (gantz nackend) (gantz nackend) kan wegbleiben, um es etwas unbedeutender zu machen, wie sie sich gebadet. in den <Olympischen> Eleusinischen Spielen vor den Augen aller Griechen, u. man weiß daß die jungen Mädgen <zu> [p. 8r] in Sparta an einem gewißen Feste (gantz nackend) nur allein durch die öffentliche Schaam bedecket, (NB „gantz nackend“ bleibet hier weg) vor <den> den Augen der jungen Leute tantzten. [p. 7v] Was hier fremde scheinen könte[,] wird verschwinden, wenn man bedencket, daß die Christen der ersten Kirche gantz nackend, ohne die geringste Verhüllung, so wohl Weiber als Männer, <getaufet wurden> zugleicher Zeit u. in einem u. ebendemselben Taufstein getauft oder untergetaucht worden. [p. 8r] Also war ein jedes Fest bey den Griechen <den Künstlern> eine Gelegenheit für Künstler sich mit der schönen Natur aufs genaueste bekant zu machen.

Die Menschlichkeit der Griechen hatte in ihrer blühenden Freyheit keine blutigen Schauspiele einführen wollen: [p. 7v] oder wenn dergleichen <irgendwo> in dem Ionischen Asien, wie einige glauben, üblich gewesen, so waren sie seit geraumer Zeit wiederum eingestellet: [p. 8r] Antiochus Epiphanes, König in Syrien verschrieb Fechter von Rom, und ließ den Griechen zu erst Schauspiele dieser unglücklichen Menschen sehen, die ihnen anfänglich ein Abscheu waren. Mit der Zeit verlohr sich das Menschliche Gefühl bey den Griechen u. auch diese Schauspiele wurden Schulen der Künstler. Ein Ctesilas <machte> studirte hier seinen sterbenden Fechter,* Einige muthmaßen daß es der berühmte Ludovisische Fechter ist, der itzo in dem großen Saal des Capitolii einen Platz bekommen, an welchem man sehen konte, wie viel von seiner Seele noch in ihm übrig war. (Plinius)

1 Umrisse *nachgetragen* *3* wahrhaftigen *nachgetragen* *4* gedungenes *nachgetragen* *14 unbekleidet* nachgetragen *6–17* (gantz nackend) kan wegbleiben ... gebadet *am linken Rand hinzugefügt* *17* Eleusinischen *nachgetragen* *18–19* nur allein ... Schaam bedecket *nachgetragen* *19* (NB „gantz nackend“ bleibet hier weg) *in die Zeile geschrieben* *19–20* den Augen der *nachgetragen* *26–27* oder wenn dergleichen ... eingestellet: *Satz auf p. 7v hinzugefügt* *26* in dem Ionischen ... glauben *nachgetragen* *31* studirte hier *nachgetragen* *31–32* *Einige muthmaßen ... Platz bekommen, *unten auf p. 8r mit * hinzugefügt*

Aus diesen täglichen Beobachtungen der schönen Natur fiengen die Griechischen Künstler an sich gewiße allgemeine Begriffe von Schönheiten so wohl einzelner Theile als gantzer Verhältniße der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben solten: ihr Urbild war eine bloß im Verstand entworffene geistige Natur.

[p. 7v] <Ebenso> So bildete Raphael seine Galatea. Man sehe seinen Brief an den Grafen Balthasar Castiglione: „Da die Schönheiten“, schreibt er, „unter den Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewißen Idee in meiner Einbildung.“ (v. Bellori Descrizione delle Imagini dipinte da Rafaëlle d'Urbino: „Ma essendo carestia e dei buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente.“

[p. 8r] Nach diesen über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffen bildeten <sie> die <alten> Griechen Götter u. Menschen. An Göttern und Göttinnen machte Stirn u. Nase beinahe eine Linie. Die Köpfe <von> berühmter Frauen auf Griechischen Müntzen haben eben dergleichen [p. 8v] Profil, wo es gleichwol nicht willkührlich war, nach Idealischen Begriffen zu arbeiten.

[p. 9r] Oder man könte muthmaßen daß diese Bildung den alten Griechen eben so eigen gewesen, als es bey den Calmucken die <eingebogenen> flachen Nasen, bey den Sinesen die einwerts gebogenen Augen sind. Die Großen Augen der Griechischen Köpfe auf Steinen u. Müntzen können diese Muthmaßung unterstützen. [p. 8v] <Hierin folgten die Römisch> Die Römischen Künstler folgeten den Griechen: der Kopf einer Livia u. einer Agrippina hat eben daßelbe Profil welches der Kopf einer Artemisia u. einer Cleopatra hat.

[p. 9r] Bey allen diesen bemercket man[,] daß das <den Künstlern> von den Thebanern ihren Künstlern vor[ge]schriebene Gesetz; „die Natur bey Strafe aufs beste nachzuahmen“ <be> von andern Künstlern in Griechenland auch als ein Gesetz beobachtet worden. Wo das sanfte Griechische Profil ohne Nachtheil der Ähnlichkeit nicht anzubringen war, folgeten sie der Wahrheit der Natur, wie an den schönen Kopf der Julia, Kaysers Titus Tochter von der Hand des <Euodus> (Evodus) zu sehen. (v. Stosch Pierres grav. pl. XXXIII.)

<Die Regel> Das Gesetz aber „die Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen,“ war allezeit das <größte> höchste Gesetz, welches die Griechischen Künstler über sich erkanten, und <schließt> setzt nothwendig eine Absicht des Meisters auf eine schönere u. vollkommenere Natur voraus. Aristot. Dichtk. Cap. 15. Polygnotus

Wenn also von einigen Griechischen Künstlern berichtet wird, daß sie wie Praxiteles verfahren, welcher seine [p. 9v] Cnidische Venus nach seiner Beyschläferin Cratina gebildet, oder wie andere Mahler, welche die Lais zum Modell der Gratien genommen, so glaube ich, sey es geschehen, ohne Abweichung von gemeldeten allgemeinen großen Gesetzen der Kunst. Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur, die Idealische Schönheit die erhabenen Züge; von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche. <Das große u. erh>

5 <Ebenso> *nachgetragen* *5* So *getilgt und wieder eingesetzt* *10–11* die <alten> Griechen *nachgetragen* *15* flachen *nachgetragen* *17* Die Römischen *und* folgeten *nachgetragen* *20–21* ihren Künstlern *nachgetragen* *24* (Evodus) *am Rand hinzugefüg*t *26* Das Gesetz *nachgetragen* 27 höchste Gesetz *nachgetragen* *28* setzt *nachgetragen* *28* des Meisters *nachgetragen* *28* vollkommenere *nachgetragen* *29* Aristot. Dichtk. Cap. 15 *am Rand hinzugefügt* *29* Polygnotus *am Rand hinzugefügt* *31–32* oder wie andere ... Gratien genommen *am Rand hinzugefügt*

<Doch geschahe es allez>

<Unterdeßen ist nicht zu leugnen, daß die allgemeine Regel der Griechischen Künstler>

<Praxiteles, Cratina, Ven. Cnidia>

[p. 9r]<Diese Beobachtung der Wahrheit der Natur ist nicht ohne Grund anzuführen, wenn die Arbeit des Kopfs an alten Statuen den übrigen Schönheiten derselben nicht beykomt. Man urtheilet also über eine bekleidete weibliche Figur <ein> welche nebst andern Alterthümern im Jahr 1744 in der Villa Kaysers Hadrians gefunden ist (v. Museo Capitolino, Roma, 1750, 4.)>

[p. 8v] <<Die Stirn ist bey Göttern u. Helden insgemein [mit] den vorder Haaren bedecket. Antinous erscheinet nirgend anders: der Vaticanische Apollo aber hat einen Haar-Putz.

Den Proportionen gab Euphranor nach des Zeuxis Zeiten zuerst die erhabene Manier. Seine Nachfolger wagten es von den schönen Verhältnißen der Natur durch eine gelehrte Kühnheit abzugehen, theils um ihren Figuren eine erhabnere Form zu geben, theils aber ihre Gottheiten über die Natur in den Sterblichen zu erheben.

Das Mittel der Figur einer Göttin war nicht, wie in der Natur, die Schaam sondern der Anfang der Bekleidung derselben. Diese Maaße wurde endlich eine Regel bey den Künstlern, und der Meister der Mediceischen Venus (welcher nach der neuen Entdeckung streitig geworden ist – Gori) hat sich genau an dieselbe gehalten. Die schöne Griechische Venus unter den Königlichen Antiquen in Dreßden hat eben dieselbe Proportion u. Albrecht Dürer hat dieselbe in seinem Buch von der Symmetrie <allen> seinen Weiblichen Figuren gegeben. <Eben so verhal> Die Verhältniße einzelner Theile folgen aus der ersten.

Von der untersten Linie der Brüste bis auf den Nabel ist in der Natur eine Gesichtslänge, u. wie [p. 11r] derum eine Gesichts Länge vom Nabel bis auf die Scham. Der Vaticanische Apollo hat in beyden Maaßen eine halbe Nase mehr, u. eben den Zusatz zur natürlichen Maaße haben die Mediceische und die Königl. Venus in Dreßden vom Nabel bis auf die Schaam.>>

<Der edle Contour aber in den Griechischen Figuren ist noch weit merckwürdiger als die kühnen Verhältniße in denselben>

Viele von den neueren Künstlern <Viele> haben <ihn> den Griechischen Contour nachzuahmen gesuchet und fast niemanden ist es gelungen[.] Der große Rubens ist weit entfernt von <diese> dem Griechischen <Umschreibung> Umriß der Körper. <So> Die Linie[,] welche das völlige der Natur von dem Überflüßigen derselben, <das Weibliche von dem Männlich-jugendlichen> scheidet ist sehr klein, und <sehr> die größten Meister sind über diese <sehr> nicht allezeit greifliche Grentze auf beyden Seiten zu sehr abgewichen. Derjenige der einen ausgehungerten Contour vermeiden wollen ist in den Schwulst verfallen u. so wechselsweise.

[p. 10v] Michel Angelo ist vielleicht der einzige, <der> von welchem man sagen könte, daß er das Alterthum erreichet: aber nur in starcken musculösen Figuren in Körpern aus der Heldenzeit; nicht in

3 <Praxiteles, Cratina, Ven. Cnidia> *am Rand hinzugesfügt u. wieder gestrichen* *4–5* die Arbeit *nachgetragen* *6* weibliche *nachgetragen* *16* Gori *am linken Rand hinzugefügt* *26* Viele von den neueren Künstlern *nachgetragen* *26* den Griechischen Contour *nachgetragen* *28* Umriß *nachgetragen* *30* die *nachgetragen* *33–34* das Alterthum *nachgetragen*

zärtlich jugendlichen, nicht in weiblichen Figuren, welche unter seiner Hand, wie jemand urtheilet, <zu> Amazonen, <und sowie die männlichen Figuren, welche Giganten Herculese> geworden sind.

[p. 11r] Der Griechische Künstler hingegen hat seinen Contour wie auf der Spitze eines Haars gesetzt, auch in den feinsten und mühsamsten Arbeiten, dergleichen auf geschnittenen Steinen ist. Man betrachte den Diomedes u. den Perseus des Dioscorides, <das sogenannte Siegel vom Michel Angelo> den Herkules Anapauomenos beym Ogle <und> man bewundere die hier unnachahmlichen Alten.

Parrhasius wird insgemein vor den stärcksten im Contour gehalten.

[p. 10r] Hat jemand Erleuchtung genug in das innerste der Kunst hineinzuschauen, so wird er durch Vergleichung des gantzen übrigen Baues der Griechischen Figuren mit den mehresten neuen, sondern <mit> in denen <die> /denen/ mehr der Natur als dem alten Geschmack gefolget sind, vielmahls noch wenig entdeckte Schönheiten finden.

In den meisten Figuren neuerer Meister, siehet man an den Theilen des Körpers, welche gedruckt sind, die kleinen gar zu sehr bezeichneten Falten der Haut, <welche gleichsam durch Furchen von einander abgeschnitten sind>, dahingegen wo sich eben dieselben Falten in gleich gedruckten Theilen Griechischer Figuren legen, ein sanfter Schwung eine aus der andern wellenförmig erhebt, dergestalt, daß die Falten nur ein gantzes u. zusammen nur einen edlen Druck zu machen scheinen. Diese Meisterstücke zeigen uns eine Haut[,] die nicht angespannet sondern sanft gezogen ist über ein gesundes Fleisch, welches dieselbe ohne schwülstige Spannung füllet, und bey allen Beugungen der /der/ fleischigten Theile, der <Wendungen> Richtung derselben vereinigt folget: Die Haut wirft niemahls, wie an unsern Körpern, besondere u. von dem Fleisch getrennete kleine Falten.

Eben so unterscheiden sich die neueren Wercke von den Griechischen durch eine Menge kleiner Eindrücke u. durch gar zu viele und gar zu sinnlich gemachte Grübchen, welche, wo sie sich befinden, mit einer sparsamen Weißheit, nach der Maaße derselben in der vollkommenern u. völligern Natur unter den Griechen, <ko> sanft angedeutet u. oft nur durch ein gelehrtes Gefühl <ang> bemercket werden.

Es bietet sich <all> hier allezeit die Muthmaßung von selbst dar, daß in der Bildung der schönen Griechischen [p. 10v] Körper, wie in den Wercken ihrer Meister, mehr Einheit des gantzen Baues, eine edlere Verbindung der Theile, ein reicheres Maaß der Fülle gewesen ohne unsere <ausgezehrte Ausdehnun> <u.> mageren Spannungen u. ohne viele eingefallene Füllungen.

[p. 9v Einschub] Macies illis pro sanitate & judicii loco infirmitas est, & dum satis putant vitio carere, in idipsum incidunt vitium quod virtutibus carent Quintil. II,4.

Alle diese Theile der schönsten Natur vereiniget u. umschreibet der edelste Contour, und Euphranor[,] <wird> welcher nach des Zeuxis Zeiten sich hervorthat, wird vor den ersten gehalten, der demselben die erhabenere Manier gegeben.

2 sowie *nachgetragen* Herculese *nachgetragen* *5* u. den Perseus *nachgetragen* *10* in denen *nachgetragen* *19* Richtung *nachgetragen* *28* <u.> mageren *nachgetragen* *28* viele *nachgetragen* *29–30* Macies illis... Quintil. II,4 *unklare Zuordung ohne zweites Verweiszeichen* *32* welcher *nachgetragen*

[p. 11v] Auch unter den Gewändern der alten Figuren herrschet der meisterhafte Contour, als die Haupt-Absicht des Künstlers, der auch durch den Marmor hindurch den schönen Bau seines Körpers wie durch ein Coisches K[l]eid zeiget. Die im hohen Stil gearbeitete <Coloßalische> Agrippina <die ältere>, und die drey Vestalinnen unter den Königlichen Antiquen in Dreßden verdienen hier als große Muster angeführet zu werden.

[p. 12r] <Agrippina hat einerlei Stand u. Action mit der Statue dieser großen Römischen Dame u. Gemahlin des Germanicus in den Vaticanischen Gärten. Es ist <vermutl.> eine sitzende Figur. Ihr Gesicht zeiget eine in jener <viel> weit mehr als bloße Traurigkeit, nach jemandes Deutung;>

Agrippina ist vermutl. nicht die Mutter des Nero, sondern die ältere Agrippina, eine Gemahlin des Germanicus. Es ist eine sitzende Figur, mit gestütztem Haupt auf der rechten Hand, <und unbeschädigt bis auf die <rechte> lincke Hand, welche ergäntzt worden.> <es> Ihr schönes Gesicht zeiget eine Seele[,] die in tiefen Betrachtungen versenckt und vor Sorgen u. Kummer gegen alle äußere Empfindungen fühllos <ist> scheinet. Man könte muthmaßen, der Künstler habe die Heldin in dem betrübten Augenblick vorstellen wollen, da ihr die Verweisung nach der Insel Pandataria war angekündiget worden <war>.

[p. 11v] <Diese drey Figuren> [p. 12r] Die drey Vestalen sind [p. 11v] /sind/ unter einem doppelten Titel verehrenswürdig. <Sie sind> Man hält sie vor die ersten großen Entdeckungen von Herculanum: allein was sie noch schätzbarer machet, ist die große Manier in ihren Gewändern. In diesem Theil der Kunst sind sie alle drey, sonderlich aber die <erste> jenige, welche größer ist als die Natur, den Griechischen Wercken vom ersten Range beyzusetzen.

[p. 12r] /Von den zwo kleinern ist/ Die zwo anderen <ist> sind einander so ähnlich[,] daß sie von einer Hand zu seyn scheinen. <scheint die eine vor eine Copie der andern zu von eben derselben Hand zu halten>; es <ist nicht> findet sich nicht der geringste Unterschied unter ihnen, sogar nicht in den kleinsten Falten ihrer Gewänder, außer daß die eine einen verschiedenen Haarputz hat.

<Ihr> Das Haupt dieser beyden Figuren ist mit k/l/einem Schleyer bedecket, welches ihnen aber den Titel der Vestalinnen nicht streitig machet, <weil von anderen> da erweißlich[,] daß sich auch anderwerts Priesterinnen der Vesta ohne Schleyer finden.

[p. 12r] Der große Printz Eugen hat dieselben ehemals beseßen, und um einen vorzüglichen Ort zu haben, wo dieselben könnten aufgestellet werden, hat er <dießen Garten Palais sie in einer Sala terrena gantz allein> vorneml. für diese drey Figuren eine Sala terrena bauen laßen, wo sie gantz <aufgestellet gewesen.> allein einen Platz bekommen. Die gantze Academie und alle Künstler in Wien waren gleichsam in Empörung, da man nur noch gantz dunckel von derselben Verkauf sprach und ein jeder sahe denselben mit betrübten Augen nach, als sie <nach Dresden> von Wien fortgeführet wurden.

<Der berümte Mattieli hat bis in sein>

3–4 die ältere *getilgt, wieder eingesetzt, endgültig getilgt* *7* <vermutl.> *nachgetragen* *8* <viel> weit *nachgetragen* *11* lincke *nachgetragen* *11* Ihr schönes Gesicht *nachgetragen* *13* scheinet *nachgetragen* *14* war *nachgetragen* *16* Man hält sie vor *nachgetragen* *18* jenige *nachgetragen* *20–21* Die zwo anderen ... scheinen *nachgetragen* *24–26* <Ihr> Das Haupt ... finden *unten auf p. 12r hinzugefügt* *25* da *nachgetragen* *32* von Wien *nachgetragen*

[p. 11v] Die schöne Vestalin Tuccia, eins der vorzüglichsten Stücken dieses Königlichen Schatzes ist mit allem Recht auch hieher zu ziehen: sie ist über dieses außer einer kleinen Figur u. einer andren auf einem geschnittenen Stein die eintzige von ihrer Art, so viel man weiß. <<Diejenigen aber irren sich die eine Tuccia eines neuern Meisters im großen Königlichen Garten vor Dreßden, vor eine Copie der alten halten. Berger de monim. vet. Musei Dresd. p. 21. Jene ist niemahls zu einer Copie von dieser bestimmt gewesen; so verschieden ist Stand u. Action an beyden. Die neue Tuccia stehet rückwerts gebogen, die alte ist vorne vor gebeuget und scheinet wahrhaftig das Capitolium hinan zu steigen, solche [p. 13r] Leichtigkeit hat der Künstler der Maße seiner Figur gegeben. Diese hält einen Sieb der länglich ist mit beyden Händen vor der Brust; jene aber einen Reiffenrunden Sieb nur mit der einen Hand unter ihrer Hüfte.>>

Der berühmte <Mattieli> Mattieli hat bis in sein Alter nach den Griechischen Herculanischen Vestalen die Drapperie studiret, und hat nach denselben mit dem mühsamsten Fleiß Modelle verfertiget, welches ein nicht ungegründetes Vorurtheil von ihrer Treflichkeit ist.

Unter das Wort Drapperie begreift man alles[,] was die Kunst von Bekleidung des Nackenden der Figuren u. von <von> gebrochenen Gewändern lehret. Diese Wissenschaft ist nach der schönen Natur, u. nach dem edlen Contour der dritte Vorzug der Wercke des Alterthums.

<<Man hat bey unsern Vestalen nicht nöthig eine vorausgesetzte Gelehrsamkeit von Falten[,] die bey den Alten mit Gummi Waßer <geklebet> getränckt seyn sollen, zu Hülffe zu nehmen, durch welches Vorgeben der <berühm> große Vertheidiger der Neuern wieder die Alten, seinen Presidenten auf die ihm vorgeworfene viele kleine Falten an den Gewändern der Alten antworten läßt.>> (Perrault)

Die Drapperie gedachter Vestalinnen <dieser> <erwehneten> Figuren ist in der größten Manier: die kleinsten Brüche entstehen durch einen sanften Schwung aus den größeren Partien und verlieren sich wieder in diesen mit einer edlen Einheit u. sanften Harmonie des gantzen, ohne den schönen Contour des nackenden zu verstecken, welcher ohne Zwang vor Augen lieget. πεπλον [p. 13v] Wie wenig neuere Meister sind in diesem Theil der Kunst ohne Tadel?

[p. 14r] Diese Gerechtigkeit aber muß man einigen großen Künstlern, sonderlich Mahlern neuerer Zeiten wiederfahren laßen, daß sie in gewissen fällen von dem Wege, den die Griechischen Meister in Bekleidung ihrer Figuren am gewöhnlichsten gehalten haben, ohne Nachtheil der Natur und Wahrheit abgegangen sind. Die Griechische Drapperie ist mehrentheils nach dünnen nassen Gewändern gearbeitet, die sich folglich, wie Künstler wissen, dicht an die Haut und an den Körper schließen, und das nakkende deßelben sehen laßen. Das gantze oberste Gewand des Griechischen Frauenzimmers war ein<en> sehr dünner Zeug; <u.> er hieß <Peplon, welches überhaupt einen Schleier> daher Peplon, ein Schleier.

2–3 außer ... Stein *am linken Rand mit Verweiszeichen hinzugefügt* *5* Berger de monim. vet. Musei. Dresd. p. 21 *am Rand ohne Verweiszeichen hinzugefügt* *11* Mattieli *nachgetragen* *12–13* und hat nach denselben ... verfertiget *nachgetragen* *15* u. *nachgetragen* *18* getränckt *nachgetragen* *20* (Perrault) *am Rand hinzugefügt* *21* gedachter Vestalinnen *am Rand hinzugefügt* *21* <erwehneten> *nachgetragen* *24* πεπλον *am Rand hinzugefügt* *26* sonderlich Mahlern *nachgetragen* *29* mehrentheils *nachgetragen* *31* gantze *nachgetragen* *32* er *nachgetragen*

Man hat in neueren Zeit ein Gewand über das andere und zuweilen schwere Gewänder zu legen gehabt, die nicht in so sanfte und fließende Brüche, wie der Alten ihre sind, fallen können. Dieses gab folglich Anlaß zu der neuen Manier der großen Partien in Gewändern, in welcher der Meister seine Wißenschaft nicht weniger als in der Manier der Alten zeigen kan.

[p. 13v] Carl Maratta u. Franz Solimena können vor die grösten gehalten werden in /der/ dieser Art <großen aber Neuen Manier Gewänder zu legen.> Die neue Venetianische Schule, welche noch weiter zu gehen gesuchet, hat diese Manier übertrieben, und indem sie nichts als große Partien gesuchet, sind ihre Gewänder dadurch steif u. <blechförmig> blechern worden.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt u. eine stille Größe so wohl in der Stellung als im Ausdruck, <u.>. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeiget der Ausdruck in den Figuren der Alten bey allen Leidenschaften eine große u. <stille> gesetzte Seele. [p. 14r]<den Schmertz allein zu bilden, würde Parenthyrsis geword. seyn,> <der Künstler hat gesucht die große Seele kentlich gebildet[,] es hat bey des ein Seele aus[?] vereiniget>

[p. 13v] Alle Handlungen und Bewegungen <ihrer> der Griechischen Figuren, die mit <diesem> dem Character nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig u. zu wild waren, verfielen in einen Fehler den die alten Künstler Parenthyrsis nannten. [p. 14r]<Man kan auch in der That sagen, daß nur allein der ruhige Stand des Körpers derjenige ist, der den> Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er den wahren Character der Seele zu schildern <kan> : in allen <übrigen Zuständen u.> Stellungen <des Körpers>, die von dem Stand der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustand der ihr <nicht> der eigentlichste, <der ursprüngliche> ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustand. Kentlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften, groß aber u. edler ist sie <allein> in dem Stand der Einheit, in dem Stand der Ruhe. Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner andern [p. 14v] eigen sind, bezeichnet werden, <Es ist nur großen Meistern eigen> um sie ruhig aber zugleich wircksam, stille aber <zugl> nicht gleichgültig oder schläfrig zu bilden. [p. 15r] <<Ein Paris von der Hand des Euphranors würde hier das lehrreicheste Denckmal des Alterthums seyn: man sahe alles zu gleicher Zeit an demselben; einen Schiedsrichter der Göttinnen, einen Liebhaber der Helena, u. dennoch den Mörder des Achilles.>>

<Es ist nur großen Meistern eigen, heftige Leidenschaften sind allezeit ein Vortheil für den Künstler auch für <gerin> angehende kleine Künstler.>

[p. 15r] Das wahre Gegentheil und das diesem entgegen stehende äußerste Ende ist der gemeinste Geschmack der heutigen sonderlich angehenden Künstler. Ihren Beifal verdienet nichts als worin ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen, (und eine über den Geist erhabene Stärke nach dem Eurip.) welches sie mit Geist, mit Franchezza, wie sie reden, ausge-

5 dieser Art *nachgetragen* *8* blechern *nachgetragen* *12* gesetzte *nachgetragen* *15* der Griechischen *nachgetragen* *16* dem *nachgetragen* *12–13* <den Schmertz ... geword. seyn,> *mit Verweiszeichen auf p. 13v* *13–14* <der Künstler hat ... vereiniget> *am rechten schwer lesbar Rand hinzugefügt* *18–19* Je ruhiger ... desto geschickter ist er den *nachgetragen* *19* zu *nachgetragen* *20* zu sehr *nachgetragen* *21*<nicht> *nachgetragen* *21* sondern *nachgetragen* *30* angehende *nachgetragen* *33–34* (und eine über den Geist ... Eurip.) *am rechten Rand nachgetragen*

führet heißen. daß heißt wie über den Geist erhabene Stärke wie [...] Der Liebling ihrer Begriffe ist der Contrapost, welcher bey ihnen der Inbegriff aller selbst gebildeten Eigenschaften eines vollkommenen Wercks der Kunst ist. Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Comet, aus ihrem Kreyse weichet; sie wünschten in jeder Figur einen Ajax und einen Capaneus zu sehen.

Die schönen Künste haben <eben so wohl> ihre Jugend, <als> wie die Menschen, und der Anfang dieser Künste scheinet nie der Anfang bey Künstlern gewesen zu seyn, wo nur [p. 15v] das hochtrabende, das erstaunende gefällt. Solche Gestalt hatte die Tragische Muse des Aeschylus, u. sein Agamemnon ist <durch lauter> zum Theil durch Hyperbolen viel dunckler <wo> geworden, als alles was Heraclit geschrieben. Vielleicht haben die ersten Griechischen Mahler nicht anders gezeichnet als ihr erster guter Tragicus gedichtet hat. <Dieses aber ist der <Der> Unterschied aber ist <unter> zwischen uns und den Griechen ist <daß> sie giengen mit Riesen Schritten zur höchsten Vollkommenheit: Sophocles <wurde> gelangete noch beym Leben des Aeschylus zur höchsten menschlichen Vollkommenheit.>

[p. 14v] Das heftige, das flüchtige gehet in allen Menschlichen Handlungen voran, das gesetzte das gründliche folget zuletzt. Dieses letztere aber <bra> gebrauchet Zeit, wie Philostratus spricht, um es zu bewundern; es ist nur großen Meistern eigen: heftige Leidenschaften sind ein Vortheil auch für angehende Künstler.

[p. 13v] Die Weisen in der Kunst wißen wie schwer dieses scheinbare <leichte> nachahmliche ist.

ut sibi quivis
Speret idem, sudet multum frustraque laboret
Ausus idem.

La Fage der große Zeichner hat diesen Großen Geschmack der Alten nicht erreichen können. Alles ist in Bewegung in seinen Wercken, u. in seinen meisten [p. 16r] Figuren geschehen alle Handlungen mit einem beynahe wilden Feuer.

Eben diese edle Einfalt u. eine stille Größe ist das wahre Kennzeichen der Griechischen Schriften aus den besten Zeiten; der Schriften aus Socrates Schule, u. diese Eigenschaften sind es, welche <diese machen> die vorzügliche Größe eines Raphaels machen, zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelanget ist.

[p. 15v] Eine so schöne Seele, wie die seinige war in einem so schönen Körper wurde erfordert den wahren Character der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken, und, was sein gröstes Glück war, in einem Alter, in welchem gemeine <Seelen> und halbgeformte Seelen ohne Empfindung bleiben über die wahre Größe.

[p. 16r] Mit einem Auge[,] welches diese Schönheiten empfinden gelernet, mit diesem wahren Geschmack des Alterthums muß man sich seinen Wercken nähern.

[p. 14v] Alsdenn wird uns die Ruhe u. Stille der Haupt-Figuren in Raphaels Attila, welche vielen

1 daß heißt ... Stärke wie *nachgetragen* *5* schönen *nachgetragen* *8* zum Theil durch *nachgetragen* *10* <Dieses aber ist der *nachgetragen* *12* Aeschylus ... Vollkommenheit *am Rand hinzugefügt* *14* letztere *nachgetragen* *25* u. diese Eigenschaften ... welche *am Rand und über der Zeile nachgetragen* *34* uns *nachgetragen*

leblos scheinen, sehr bedeutend u. erhaben seyn. Der Römische Bischof[,] der das Vorhaben des Königs der Hunnen, auf Rom loß zu gehen, abwendet, erscheinet nicht mit Geberden und Bewegungen eines Redners, sondern wie ein ehrwürdiger Man[,] der bloß durch seine Gegenwart einen Aufruhr stillet, wie derjenige den uns Virgil beschreibet

Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem
Conspexere, silent arrectisque auribus adstant[.]

mit einem Gesicht voll göttlicher Zuversicht vor den Augen des Wüterichs. Der H. Petrus und der H. Paulus <in den Wolcken> schweben nicht wie Würge-Engel in den Wolcken, sondern, wenn es erlaubt ist das Heilige mit dem Unheiligen zu vergleichen, wie Homers Jupiter, der durch das Wincken seiner Augenlieder (Augenbranen) den Olympus erschüttern machet.

Algardi <ist> in seiner berühmten Vorstellung eben dieser Geschichte in halberhobener Arbeit, <welche sich in der S. Peters Kirche in Rom befindet weit unter> an einem Altar der S. Peters Kirche in Rom* <*Man siehet von dieser Arbeit eine schöne Copie in Ertzt unter den Königlichen Antiquen in Dreßden.> hat die <beredte> wircksame Stille seines großen Vorgängers <in den> seinen Figuren der <sei> beyden Apostel nicht <gefolget> gegeben oder zu geben verstanden. Dort erscheinen sie wie Gesandten des Herrn der Heerschaaren, hier wie sterbliche Krieger mit menschlichen Waffen.

[p. 15r] Wie wenig Kenner hat der berühmte St. Michael des Guido in der Capuciner Kirche zu Rom gefunden, <die> welche die Größe des Ausdrucks, die der Künstler seinem Ertzengel gegeben, einzusehen vermögend gewesen? Man giebt des Concha seinem Michael den Preis vor jenem, weil er Unwillen u. Rache in seinem Gesicht zeiget, an statt daß jener, nach dem er den Feind Gottes u. der Menschen gestürtzt, <in eine> ohne Erbitterung und mit einer heiteren u. ungerührten Mine über ihn schwebet.

Wright Travels

[p. 16r] Die Königliche Gallerie der Schildereyen in Dreßden enthält nun mehro unter ihren Schätzen ein würdiges Werck von <seiner> Raphaels Hand und von seiner besten Zeit, wie Vasari und andere mehr bezeugen. Eine Madonna mit dem Kinde, dem H. Sixtus und der H. Barbara kniend auf beyden Seiten, nebst zween Engeln im Vorgrunde.

Es war dieses Bild das Haupt-Altarblat des Klosters S. Sixti in Piacenz. Liebhaber u. Kenner der Kunst giengen nach Piacenz, um diesen Raphael zu sehen, so wie man nur allein nach Thespis reisete, den schönen Cupido von der Hand des Praxiteles <in dieser> daselbst zu betrachten.

Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer seelig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, die die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen: wie ungezwungen groß fällt ihr Gewand, wie schön sind Hände u. Füße gezeichnet?

[p. 16v] Das Kind in ihren Armen ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben durch ein Gesicht[,] aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheinet.

2 und Bewegungen *nachgetragen* *9* das *nachgetragen* *13–14* <Man siehet ... Dreßden> *Zusatz unten p. 14v* *14* wircksame *nachgetragen* *14* seinen *nachgetragen* *15* der *getilgt und wieder gültig gemacht* *15* <sei> *nachgetragen* *17* des Guido *nachgetragen* *22* Wright Travels *am rechten Rand hinzugefügt* *24* Raphaels *nachgetragen in Bleistift*

Die Heilige unter ihr kniet ihr zur Seiten in einer anbetenden Stille ihrer Seelen, aber weit unter der Majestät der Haupt-Figur, welche Erniedrigung der große Meister durch den sanften Reitz in ihrem Gesichte ersetzet hat.

Der Heilige, dieser Figur gegenüber, ist der ehrwürdigste Alte mit Gesichtszügen die von seiner Gott <geheilig> geweiheten Jugend zu zeugen scheinen.

Die Ehrfurcht der H. Barbara gegen die Madonna welche durch ihre an die Brust gedrückten schönen <gezeigeten> Hände sinnlicher u. rührender gemacht ist, hilft bey dem Heiligen die Bewegung seiner einen Hand ausdrücken. Eben diese Action mahlet uns die Entzückung des Heiligen, die der Künstler zu mehrerer Mannigfaltigkeit, weißlicher der männlichen Stärcke als der weiblichen Züchtigkeit geben wollen.

Die Zeit hat allerdings vieles von dem scheinbaren Glantz dieses Wercks geraubet und die Kraft der Farben ist zum Theil ausgewittert, allein die Seele die der Schöpfer dem Werck seiner Hände eingeblasen, belebet es noch itzo.

[p. 17r] Alle diejenigen[,] die zu diesem und andern Wercken Raphaels treten, in der Hoffnung die kleinen Schönheiten anzutreffen, die den Arbeiten der Niederländischen Mahler einen so hohen Preiß geben; den <heimlichen> mühsamen Fleiß eines Netschers oder eines Dou, das elfenbeinerne Fleisch eines Van der Werff, oder auch die geleckte <Lustigkeit der Colorit> Manier einiger von Raphaels Landes Leuten neuerer > zu unsern Zeiten, diese, sage ich, werden den großen Raphael in dem Raphael vergebens suchen.

<<Man stelle diese ungeweihete Neulinge vor eine Madonna vom Trivisano und unterhalte ihre kindische Sinnen mit Spielwercken der Farben.>>

Diese den <Griechischen> Alten Mahlern zugestandene <Stücke> Theile der Kunst laßen den <heutigen> neuern Mahlern noch sehr viel Verdienste <in der> um ihre Kunst[.]

<<Die Verehrung des Alterthums wird den Kennern des gantzen Umfangs der Kunst die gültigen Verdienste der Künstler u. insbesondere der Mahler neuerer Zeiten niemals verdunckeln.>>

In der Perspectiv ist der Vorzug der Neuern unstreitig; und er bleibt auf Seiten der Neueren, bey aller gelehrten Vertheidigung der Alten in Ansehung dieser Wißenschaft. Die Gesetze der großen Composition u. Ordonnance so starck auch Echion in derselben gewesen seyn <soll> mag, <scheinen> waren den Alten nur zum Theil u. unvollkommen bekant, <gewesen zu seyn>, wie die erhobenen Arbeiten von Zeiten, <wo> da die Griechischen Künste in Rom geblühet darthun können. Sallier Discours sur la Perspect. In der Colorit scheinen die Nachrichten in den Schriften der Alten und die Überbleibsel der alten Mahlerey <auch der vorzüglichsten Stücke> auch zum Vortheil der neueren Künstler zu entscheiden.

[p. 17v] Verschiedene Arten von Vorstellungen der Mahlerey sind gleichfals zu einem höheren Grad der Vollkommenheit in neueren Zeiten gelanget. In Viehstücken und Landschaften haben unsere Mahler

16 mühsamen *nachgetragen* *17* Manier *nachgetragen* *18* zu unsern *nachgetragen* *22* *A*lten *nachgetragen* *22* Theile *nachgetragen* *26* der Neuern *nachgetragen* *28* so starck ... mag *nachgetragen* *29* waren *nachgetragen* *29–30* wie die ... darthun können *nachgetragen* *30–31* Sallier Discours sur la Perspect. *am rechten Rand hinzugefügt* *32* auch *nachgetragen*

allem Ansehen nach die Griechischen Mahler übertroffen. Die schöneren Arten von Thieren unter andern Himmelsstrichen scheinen ihnen nicht bekant gewesen zu seyn, wenn man aus einzelnen Fällen, von dem Pferde des Marcus Aurelius, den beyden Pferden in Monte Cavallo, ja von den vorgegebenen Lysippischen Pferden über dem Portal der S. Marcus Kirche in Venedig[,] von dem Farnesischen Ochsen u. den übrigen Thieren dieses Gruppo schließen darf.

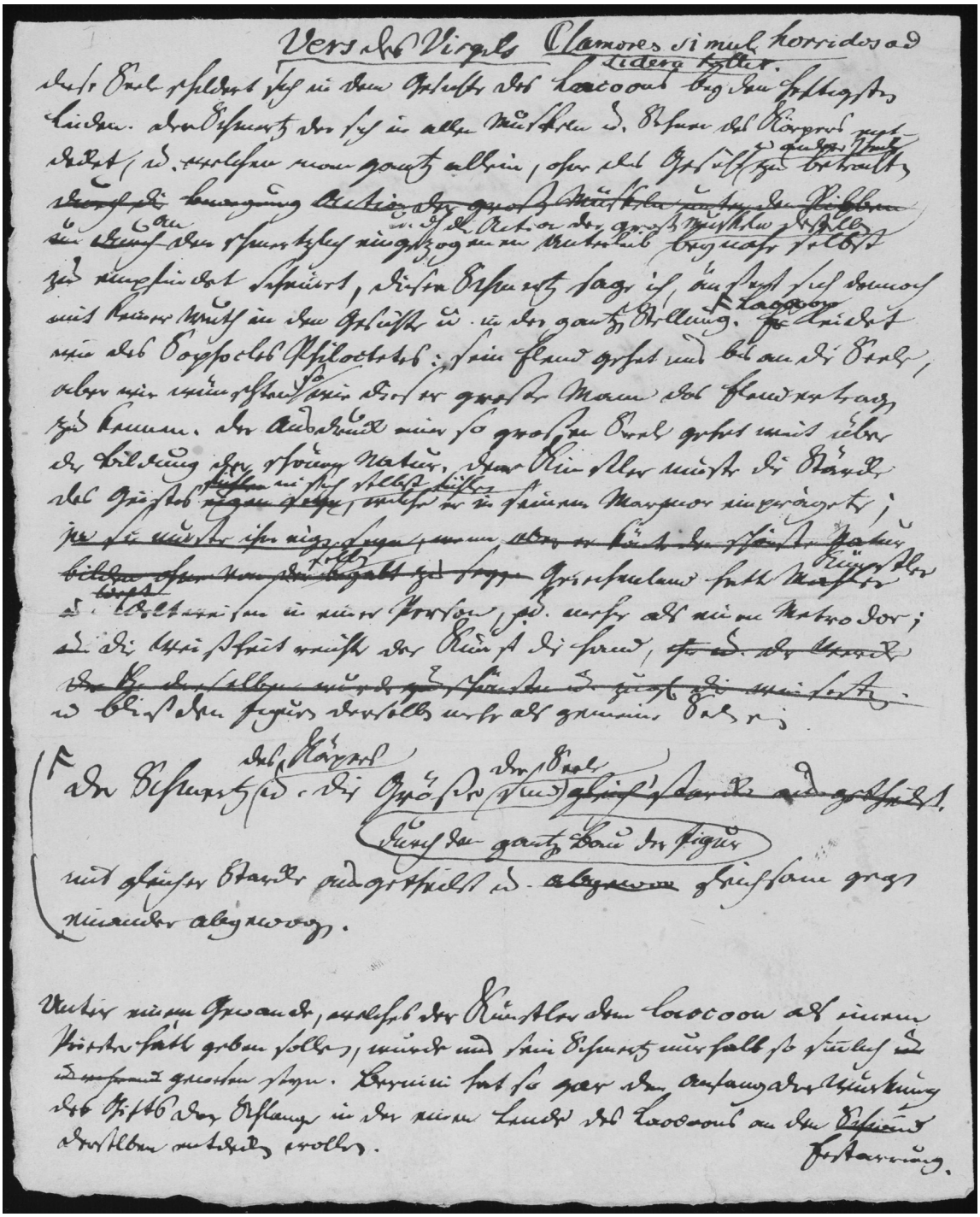
Es ist hier im Vorbeygehen anzuführen, daß die Alten bey ihren Pferden die Diametralische Bewegung der Beine nicht beobachtet haben, wie an den Pferden in Venedig und auf alten Müntzen zu sehen ist: einige Neuere sind ihnen hierin aus Unwißenheit gefolget u. so gar vertheidiget worden.

Unsere Landschaften sonderlich der Niederländischen Mahler haben ihre Schönheit vornemlich dem Oelmahlen zu dancken: ihre Farben haben dadurch mehrere Kraft, Freudigkeit u. Erhobenheit erlanget, und die Natur selbst unter einem dickeren u. feuchtern Himmel hat zur Erweiterung der Kunst in dieser Art nicht wenig beygetragen. Es verdieneten die angezeigten und einige andere Vorzüge der Neuern Mahler vor den Alten in ein größeres Licht durch gründlichere Beweise, als noch bisher geschehen ist, gesetzet zu werden.

4–5 von dem Farnesischen Ochsen u. den übrigen Thieren dieses Gruppo *nachgetragen*

Entwurf der Laokoon-Beschreibung

für die „*Gedancken*“, 1755



Laokoonbeschreibung, Vorderseite der Quartseite, Genf, Bibliotheca Bodmeriana

Vers des Virgils: Clamores simul horridos ad sidera tollit.

Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laocoons bey den heftigsten Leiden. Der Schmertz der sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, u. welchen man gantz allein, ohne das Gesicht u. andere Theile zu betrachten <durch die Bewegung> <Action der großen Muskeln unter den Ribben u. <durch> an dem schmertzlich eingezogenen Unterleib u. durch die Action der großen Muskeln derselben beynahe selbst zu empfindet [empfinden] scheinet, dieser Schmertz sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte u. in der gantzen Stellung. Der Schmertz des Körpers u. die Größe der Seele sind <gleich starck ausgetheilet> durch den gantzen Bau der Figur mit gleicher Stärcke ausge-theilet u. <abgewo[gen]> gleichsam gegen einander abgewogen. <Er> Laocoon leidet wie des Sophocles Philoctetes: sein Elend gehet uns bis an die Seele, aber wir wünschten so wie dieser große Mann das Elend ertragen zu konnen. Der Ausdruck einer so großen Seele gehet weit über die Bildung der schönen Natur. <Dem> Der Künstler muste die Stärcke des Geistes <eigen seyn> <fühlen> in sich selbst fühlen, welche er in seinem Marmor einprägete; <ja sie muste ihm eigen seyn, wenn> <aber er könte die schönste Natur bilden ohne von derselben begabt zu seyn.> Griechenland hatte <Mahler> Künstler u. <Welt> Weltweisen in einer Person, u. mehr als einen Metrodor; <u.> die Weißheit reichte der Kunst die Hand, <ehe> <u. die Wercke der K. derselben wurden zu schönsten u. zugl. die weisesten.> u. bließ den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein.

Unter einem Gewande, welches der Künstler dem Laocoon als einem Priester hätte geben sollen, würde uns sein Schmertz nur halb so sinnlich <u.> <u. rührend> gewesen seyn. Bernini hat so gar den Anfang der Würkung des Gifts der Schlange in der einen Lende des Laocoons an den <Schwund> Erstarrung derselben entdecken wollen.

Im Laocoon würde der Schmertz allein gebildet, Parenthyrsis gewesen seyn; der Künstler gab ihm daher, um das bezeichnende u. edle der Seele in eins zu vereinigen eine Action die dem Stande der Ruhe in solchem Schmertz der nächste war.

1 Die Zeile ist später mit Trennungstrich am Textanfang hinzugesetzt. *5* u. andere Theile *nachgetragen* *5–6* <Action der großen Muskeln unter den Ribben u. *nachgetragen und wieder gestrichen* *6* an *nachgetragen* *8–9* des Körpers u. die Größe der Seele *nachgetragen* *9* durch den gantzen Bau der Figur *unter der Zeile nachgetragen* *10* Laocoon *nachgetragen* *11* so *nachgetragen* *13* <fühlen> *nachgetragen und wieder gestrichen* *15* derselben *selben nachgetragen* *16* Künstler *nachgetragen* *16* <Welt> *nachgetragen und wieder gestrichen* *18* gemeine Seelen ein. *danach Absatz für Einfügung* Der Schmertz des Körpers ... gegeneinander abgewogen. 21 Erstarrung *nachgetragen* *24* Seele *nachgetragen* *24–25* in solchem Schmertz *nachgetragen* *20–22 Text des angefügten Oktavblattes*



Eigenhändige Zeichnung Winckelmanns: Detail der Zeichnung auf der Rückseite die Quartblattes in Genf (aufgehellt) mit zwei Figuren aus der Laokoon-Gruppe

Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst.

1. Aufl 1755, 2. Aufl. 1756

/. Winckelmann/

Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst.



Vos exemplaria Græca
Nocturna verſate manu, verſate diurna.
HORAT. ART. POET.

1755.



Ew. Königl. Majeſtät

lege ich dieſe Blätter in tiefſter Unterthänigkeit zu Füſſen.

Gedanken

über

die Nachahmung der griechiſchen Werke in der Malerey und Bildhauerkunſt.

Der gute Geſchmack, welcher ſich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat ſich angefangen zuerſt unter dem griechiſchen Himmel zu bilden. Alle Erfindungen fremder Völker kamen gleichſam nur als der erſte Saame nach Griechenland, und nahmen eine andere Natur und Geſtalt an in dem Lande, welches Minerva, [1] ſagt man, vor allen Ländern, wegen der gemäſſigten Jah-

[1] *Plato in Timæo, edit. Francof. p. 1044.*

[I Titel]
Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst.

[unter der Titelvignette]
Vos exemplaria Graeca
Nocturna versate manu, versate diurna.

Horat. Art. Poet.
1755

[II]
Dem Allerdurchlauchtigsten, Großmächtigsten Fürsten und Herrn, Herrn FRIDERICH AUGUSTO, Könige in Pohlen etc. Churfürsten zu Sachsen etc.

[III]
Ew. Königl. Majestät lege ich diese Blätter in tiefster Unterthänigkeit zu Füssen.

[IV] Die Zuversicht dieses Unternehmens gründet sich auf den Gebrauch aus jener goldenen Zeit der Künste, die durch **Ew. Königl. Majestät** der Welt wiederum in ihrem grösten Glantz gezeiget wird.

Zu Augusti Zeiten würde man geglaubet haben, ein Werck, das die Künste betrift, verlöhre an sich selbst viel, wenn es jemand anders, als dem August selbst, dem Vater der Künste, gewidmet worden wäre.

Ew. Königl. Majestät haben die Beschützung der schönen Künste, nebst andern grossen Eigenschaften dieses Monarchen, als ein Erbtheil vorzüglich erhalten; und ein Versuch in den Künsten von welchen **Ew. Königl. Majestät** [V] der erleuchteste Kenner und der höchste Richter sind, kan niemand anders, als **Deroselben** weisesten Entscheidung zuerst unterworfen werden.

Es solte billig dem geheiligten Nahmen **Ew. Königl. Majestät,** welchen die Künste verewigen, nichts geweihet werden, als was zugleich der Nachwelt würdig erkannt worden: aber dahin reichten meine Kräfte nicht; und was kan der Majestät gebracht werden, so groß und so erhaben es immer ist, was nicht klein und niedrig erscheinet in Vergleichung mit der Höhe derselben.

Das wenige, was ich bringe, sey zugleich ein Opfer für den Schutz-Gott des Reichs der Künste, dessen Grentzen [VI] ich zu betreten gewaget habe; und Opfer sind allezeit weniger durch sich selbst, als durch die reine Absicht derselben, gefällig gewesen: diese wird für mich das Wort reden.

Ew. Königl. Majestät allerunterthänigst gehorsamster Knecht, **Winckelmann**.

35 Gedanken2: Winkelmann

[1] Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem Griechischen Himmel zu bilden. Alle Erfindungen fremder Völcker kamen gleichsam nur als der erste Saame nach Griechenland, und nahmen eine andere Natur und Gestalt an in dem Lande, welches Minerva,[1] sagt man, vor allen Ländern, wegen der gemässigten Jahres-Zeiten, die sie hier angetroffen, den Griechen zur Wohnung angewiesen, als ein Land, welches kluge Köpfe hervorbringen würde.

Der Geschmack, den diese Nation ihren Wercken gegeben hat, ist ihr eigen geblieben; er hat sich selten weit von Griechenland entfernet, ohne etwas zu ver[2]liehren, und unter entlegenen Himmel-Strichen ist er spät bekannt geworden. Er war ohne Zweifel gantz und gar fremde unter einem Nordischen Himmel, zu der Zeit, da die beyden Künste, deren grosse Lehrer die Griechen sind, wenig Verehrer fanden; zu der Zeit, da die verehrungswürdigsten Stücke des Correggio im Königlichen Stalle zu Stockholm vor die Fenster, zu Bedeckung derselben, gehänget waren.

Und man muß gestehen, daß die Regierung des grossen Augusts der eigentliche glückliche Zeit-Punct ist, in welchem die Künste, als eine fremde Colonie, in Sachsen eingeführet worden. Unter seinem Nachfolger, dem deutschen Titus, sind dieselben diesem Lande eigen worden, und durch sie wird der gute Geschmack allgemein.

Es ist ein ewiges Denckmahl der Grösse dieses Monarchen, daß zu Bildung des guten Geschmacks die größten Schätze aus Italien, und was sonst vollkommenes in der Mahlerey in andern Ländern hervorgebracht worden, vor den Augen aller Welt aufgestellet ist. Sein Eifer, die Künste zu verewigen, hat endlich nicht geruhet, bis wahrhafte untrügliche Wercke Griechischer Meister, und zwar vom ersten Range, den Künstlern zur Nachahmung sind gegeben worden.

Die reinsten Qvellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmecket. Diese Qvellen suchen, heißt nach Athen reisen; und Dreßden wird nunmehro Athen für Künstler.

Der eintzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernet, gilt auch von den Kunst-Wercken der Alten, sonderlich der Griechen. Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freund, bekannt geworden seyn, um den Laocoon eben so unnachahmlich als den Homer zu finden. In solcher genauen Bekanntschafft wird man wie Nicoma[3]chus von der Helena des Zeuxis urtheilen: „Nimm meine Augen“, sagte er zu einen Unwissenden, der das Bild tadeln wollte, „so wird sie dir eine Göttin scheinen.“

Mit diesem Auge haben Michael Angelo, Raphael und Poußin die Wercke der Alten angesehen. Sie haben den guten Geschmack aus seiner Qvelle geschöpfet, und Raphael in dem Lande selbst, wo er sich gebildet. Man weiß, daß er junge Leute nach Griechenland geschicket, die Ueberbleibsel des Alterthums für ihn zu zeichnen.

Eine Bildsäule von einer alten Römischen Hand wird sich gegen ein Griechisches Urbild allemahl verhalten, wie Virgils Dido in ihrem Gefolge mit der Diana unter ihren Oreaden verglichen, sich gegen Homers Nausicaa verhält, welche jener nachzuahmen gesuchet hat.

[1] Plato in Timaeo, edit. Francof. p. 1044.

Laocoon war den Künstlern im alten Rom eben das, was er uns ist; des Polyclets Regel; eine vollkommene Regel der Kunst.

Ich habe nicht nöthig anzuführen, daß sich in den berühmtesten Wercken der Griechischen Künstler gewisse Nachläßigkeiten finden: der Delphin, welcher der Mediceischen Venus zugegeben ist, nebst den spielenden Kindern; die Arbeit des Dioscorides ausser der Haupt-Figur in seinem geschnittenen Diomedes mit dem Palladio, sind Beyspiele davon. Man weiß, daß die Arbeit der Rück-Seite auf den schönsten Müntzen der Egyptischen und Syrischen Könige den Köpfen dieser Könige selten beykommt. Grosse Künstler sind auch in ihren Nachläßigkeiten weise: sie können nicht fehlen, ohne zugleich zu unterrichten. Man betrachte ihre Wercke, wie Lucian den Jupiter des Phidias will betrachtet haben; den Jupiter selbst, nicht den Schemmel seiner Füsse.

Die Kenner und Nachahmer der Griechischen Wercke finden in ihren Meister-Stücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur; das ist, [4] gewisse Idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato[1] lehret, von Bildern bloß im Verstande entworffen, gemacht sind.

Der schönste Cörper unter uns wäre vielleicht dem schönsten Griechischen Cörper nicht ähnlicher, als Iphicles dem Hercules, seinem Bruder, war. Der Einfluß eines sanften und reinen Himmels würckte bey der ersten Bildung der Griechen, die frühzeitigen Leibes-Uebungen aber gaben dieser Bildung die edle Form. Man nehme einen jungen Spartaner, den ein Held mit einer Heldin gezeuget, der in der Kindheit niemahls in Windeln eingeschrenckt gewesen, der von dem siebenden Jahre an auf der Erde geschlafen, und im Ringen und Schwimmen von Kindesbeinen an war geübet worden. Man stelle ihn neben einen jungen Sybariten unserer Zeit, und alsdenn urtheile man, welchen von beyden der Künstler zu einem Urbilde eines jungen Theseus, eines Achilles, ja selbst eines Bacchus, nehmen würde. Nach diesen gebildet, würde es ein Theseus bey Rosen, und nach jenen gebildet, ein Theseus bey Fleisch erzogen, werden, wie ein Griechischer Mahler von zwo verschiedenen Vorstellungen dieses Helden urtheilete.

Zu den Leibes-Uebungen waren die grossen Spiele allen jungen Griechen ein kräftiger Sporn, und die Gesetze verlangeten eine zehen monathliche Vorbereitung zu den Olympischen Spielen, und dieses in Elis, an dem Ort selbst, wo sie gehalten wurden. Die größten Preise erhielten nicht allezeit Männer, sondern mehrentheils junge Leute, wie Pindars Oden zeigen. Dem göttlichen Diagoras[2] gleich zu werden, war der höchste Wunsch der Jugend.

Sehet den schnellen Indianer an, der einem Hirsch zu Fusse nachsetzet: wie flüchtig werden seine Säfte, wie biegsam und schnell werden seine Nerven und Muskeln, und wie leicht wird der gantze Bau des Cörpers gemacht. So bildet uns Homer seine Helden, und seinen Achilles bezeichnet er vorzüglich durch die Geschwindigkeit seiner Füsse. [5]

Die Cörper erhielten durch diese Uebungen den grossen und männlichen Contour, welchen die Griechischen Meister ihren Bildsäulen gegeben, ohne Dunst und überflüßigen Ansatz. Die jungen Spartaner musten sich alle zehen Tage vor den Ephoren nackend zeigen, die denenjenigen, welche an-

[1] Proclus in Timaeum Platonis.
[2] v. Pindar. Olymp. Od. VII. Arg. & Schol.

fiengen fett zu werden, eine strengere Diät auflegten. Ja es war eins unter den Gesetzen des Pythagoras, sich vor allen überflüßigen Ansatz des Cörpers zu hüten. Es geschahe vielleicht aus eben dem Grunde, daß jungen Leuten unter den Griechen der ältesten Zeiten, die sich zu einem Wett-Kampf im Ringen angaben, während der Zeit der Vorübungen nur Milch Speise zugelassen war.

Aller Uebelstand des Cörpers wurde behutsam vermieden, und da Alcibiades in seiner Jugend die Flöte nicht wolte blasen lernen, weil sie das Gesicht verstellete, so folgeten die jungen Athenienser seinem Beyspiel.

Nechstdem war der gantze Anzug der Griechen so beschaffen, daß er der bildenden Natur nicht den geringsten Zwang anthat. Der Wachsthum der schönen Form litte nichts durch die verschiedenen Arten und Theile unserer heutigen pressenden und klemmenden Kleidung, sonderlich am Halse, an Hüften und Schenckeln. Das schöne Geschlecht selbst unter den Griechen wuste von keinem ängstlichen Zwang in ihrem Putz: Die jungen Spartanerinnen waren so leicht und kurtz bekleidet, daß man sie daher Hüftzeigerinnen nannte.

Es ist auch bekannt, wie sorgfältig die Griechen waren, schöne Kinder zu zeugen. Qvillet in seiner Callipädie zeiget nicht so viel Wege dazu, als unter ihnen üblich waren. Sie giengen so gar so weit, daß sie aus blauen Augen schwartze zu machen suchten. Auch zu Beförderung dieser Absicht errichtete man Wett Spiele der Schönheit. Sie wurden in Elis gehalten: der Preiß bestand in Waffen, die in dem Tempel der Minerva aufgehänget wurden. An gründlichen und gelehrten Richtern konte es in diesen Spielen nicht fehlen, da die Griechen, wie Aristoteles berichtet, ihre Kinder im Zeichnen unterrichten liessen, vornemlich weil [6] sie glaubten, daß es geschickter mache, die Schönheit in den Cörpern zu betrachten und zu beurtheilen.

Das schöne Geblüt der Einwohner der mehresten Griechischen Inseln, welches gleichwohl mit so verschiedenen fremden Geblüte vermischet ist, und die vorzüglichen Reitzungen des schönen Geschlechts daselbst, sonderlich auf der Insel Scios, geben zugleich eine gegründete Muthmaßung von den Schönheiten beyderley Geschlechts unter ihren Vorfahren, die sich rühmeten, ursprünglich, ja älter als der Mond zu seyn.

Es sind ja noch itzo gantze Völcker, bey welchen die Schönheit so gar kein Vorzug ist, weil alles schön ist. Die Reise Beschreiber sagen dieses einhellig von den Georgianern, und eben dieses berichtet man von den Kabardinski, einer Nation in der Crimischen Taterey.

Die Kranckheiten, welche so viel Schönheiten zerstören, und die edelste Bildungen verderben, waren den Griechen noch unbekannt. Es findet sich in den Schriften der Griechischen Aertzte keine Spur von Blattern, und in keines Griechen angezeigter Bildung, welche beym Homer oft nach den geringsten Zügen entworfen worden, ist ein so unterscheidendes Kennzeichen, dergleichen Blatter Gruben sind, angebracht worden.

Die Venerischen Uebel, und die Tochter derselben, die englische Kranckheit, wüteten auch noch nicht wider die schöne Natur der Griechen.

33 unterscheidendes > *Gedanken2:* unterschiedenes *32–33* welche … worden > *Gedanken2:* welche man beym Homer oft nach den geringsten Zügen entworfen siehet

Ueberhaupt war alles, was von der Geburt bis zur Fülle des Wachsthums zur Bildung der Cörper, zur Bewahrung, zur Ausarbeitung und zur Zierde dieser Bildung durch Natur und Kunst eingeflößet und gelehret worden, zum Vortheil der schönen Natur der alten Griechen gewürckt und angewendet, und kan die vorzügliche Schönheit ihrer Cörper vor den unsrigen mit der grösten Wahrscheinlichkeit zu behaupten Anlaß geben. [7]

Die vollkommensten Geschöpfe der Natur aber würden in einem Lande, wo die Natur in vielen ihrer Wirkungen durch strenge Gesetze gehemmet war, wie in Egypten, dem vorgegebenen Vaterlande der Künste und Wissenschaften, den Künstlern nur zum Theil und unvollkommen bekannt geworden seyn. In Griechenland aber, wo man sich der Lust und Freude von Jugend auf weihete, wo ein gewisser heutiger bürgerlicher Wohlstand der Freyheit der Sitten niemahls Eintrag gethan, da zeigte sich die schöne Natur unverhüllet zum grossen Unterricht der Künstler.

Die Schule der Künstler war in den Gymnasien, wo die jungen Leute, welche die öffentliche Schamhaftigkeit bedeckte, gantz nackend ihre Leibes-Uebungen trieben. Der Weise und der Künstler giengen dahin: Socrates den Charmides, den Autolycus, den Lysis zu lehren; ein Phidias, aus diesen schönen Geschöpfen seine Kunst zu bereichern. Man lernete daselbst Bewegungen der Muskeln, Wendungen des Cörpers: man studirte die Umrisse der Cörper, oder den Contour an den Abdruck, den die jungen Ringer im Sande gemacht hatten.

Das schönste Nackende der Cörper zeigte sich hier in so mannigfaltigen, wahrhaften und edlen Ständen und Stellungen, in die ein gedungenes Modell, welches in unseren Academien aufgestellet wird, nicht zu setzen ist.

Die innere Empfindung bildet den Character der Wahrheit, und der Zeichner, welcher seinen Academien denselben geben will, wird nicht einen Schatten des wahren erhalten, ohne eigene Ersetzung desjenigen, was eine ungerührte und gleichgültige Seele des Modells nicht empfindet, noch durch eine Action, die einer gewissen Empfindung oder Leidenschaft eigen ist, ausdrücken kan.

Der Eingang zu vielen Gesprächen des Plato, die er in den Gymnasien zu Athen ihren Anfang nehmen lassen, machet uns ein Bild von den edlen Seelen der Jugend, und lässet uns auch hieraus auf gleichförmige Handlungen und Stellungen an diesen Orten und in ihren Leibes-Uebungen schliessen.

[8] Die schönsten jungen Leute tantzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophocles, der große Sophocles, war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern machte. Phryne badete sich in den Eleusinischen Spielen vor den Augen aller Griechen, und wurde beym Heraussteigen aus dem Wasser den Künstlern das Urbild einer Venus Anadyomene; und man weiß, daß die jungen Mädgen in Sparta an einem gewissen Feste gantz nackend vor den Augen der jungen Leute tantzten. Was hier fremde scheinen könte, wird erträglicher werden, wenn man bedencket, daß auch die Christen der ersten Kirche ohne die geringste Verhüllung, so wohl Männer als Weiber, zu gleicher Zeit und in einem und eben demselben Taufstein getauft, oder untergetaucht worden sind.

Also war auch ein jedes Fest bey den Griechen eine Gelegenheit für Künstler, sich mit der schönen Natur aufs genaueste bekannt zu machen.

Die Menschlichkeit der Griechen hatte in ihrer blühenden Freyheit keine blutigen Schauspiele einführen wollen, oder wenn dergleichen in dem Ionischen Asien, wie einige glauben, üblich gewesen, so

waren sie seit geraumer Zeit wiederum eingestellet. Antiochus Epiphanes, König in Syrien, verschrieb Fechter von Rom, und ließ den Griechen Schauspiele dieser unglücklichen Menschen sehen, die ihnen anfänglich ein Abscheu waren. Mit der Zeit verlohr sich das menschliche Gefühl, und auch diese Schauspiele wurden Schulen der Künstler. Ein Ctesilas studirte hier seinen sterbenden Fechter,[1] „an welchem man sehen konte, wie viel von seiner Seele noch in ihm übrig war."

Diese häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlasseten die Griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fiengen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten so wohl einzelner Theile als gantzer Verhältnisse der Cör[9]per zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben solten; ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur.

So bildete Raphael seine Galathea. Man sehe seinen Brief an den Grafen Balthasar Castiglione:[1] „Da die Schönheiten", schreibt er, „unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung."

Nach solchen über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffen bildeten die Griechen Götter und Menschen. An Göttern und Göttinnen machte Stirn und Nase beynahe eine gerade Linie. Die Köpfe berühmter Frauen auf Griechischen Müntzen haben eben dergleichen Profil, wo es gleichwohl nicht willkührlich war, nach Idealischen Begriffen zu arbeiten. Oder man könte muthmassen, daß diese Bildung den alten Griechen eben so eigen gewesen, als es bey den Calmucken die flachen Nasen, bey den Sinesen die kleinen Augen sind. Die grossen Augen der Griechischen Köpfe auf Steinen und Müntzen könnten diese Muthmassung unterstützen.

Die Römischen Kayserinnen wurden von den Griechen auf ihren Müntzen nach eben diesen Ideen gebildet: der Kopf einer Livia und einer Agrippina hat eben dasselbe Profil, welches der Kopf einer Artemisia und einer Cleopatra hat.

Bey allen diesen bemercket man, daß das von den Thebanern ihren Künstlern vorgeschriebene Gesetz; „die Natur bey Strafe aufs beste nachzuahmen", auch von andern Künstlern in Griechenland als ein Gesetz beobachtet worden. Wo das sanfte Griechische Profil ohne Nachtheil der Aehnlichkeit nicht anzubringen war, folgeten sie der Wahrheit der Natur, wie an den schönen Kopf der Julia, Kaysers Titus Tochter, von der Hand des Evodus zu sehen ist.[2] [10]

Das Gesetz aber; „die Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen," war allezeit das höchste Gesetz, welches die Griechischen Künstler über sich erkannten, und setzet nothwendig eine Absicht des Meisters auf eine schönere und vollkommenere Natur voraus. Polygnotus hat dasselbe beständig beobachtet.

Wenn also von einigen Künstlern berichtet wird, daß sie wie Praxiteles verfahren, welcher seine Cnidische Venus nach seiner Beyschläferin Cratina gebildet, oder wie andere Mahler, welche die Lais zum Modell der Gratien genommen, so glaube ich, sey es geschehen, ohne Abweichung von gemel-

[1] Einige muthmassen, daß dieser Fechter, von welchem Plinius redet, der berühmte Ludovisische Fechter sey, der itzo in dem grossen Saal des Capitolii einen Platz bekommen hat.

[1] v. Bellori Descriz. delle Imagini dipinte da Rafaelle d'Vrbino etc. Roma. 1695. fol.
[2] v. Stosch Pierres grav. pl. XXXIII.

deten allgemeinen grossen Gesetzen der Kunst. Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die Idealische Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche.

Hat jemand Erleuchtung genug, in das Innerste der Kunst hinein zu schauen, so wird er durch Vergleichung des gantzen übrigen Baues der Griechischen Figuren mit den mehresten neuen, sonderlich in welchen man mehr der Natur als dem alten Geschmack gefolget ist, vielmahls noch wenig entdeckte Schönheiten finden.

In den meisten Figuren neuerer Meister siehet man an den Theilen des Cörpers, welche gedruckt sind, kleine gar zu sehr bezeichnete Falten der Haut; dahingegen, wo sich eben dieselben Falten in gleichgedrucktenTheilen Griechischer Figuren legen, ein sanfter Schwung eine aus der andern wellenförmig erhebt, dergestalt, daß diese Falten nur ein Gantzes, und zusammen nur einen edlen Druck zu machen scheinen. Diese Meisterstücke zeigen uns eine Haut, die nicht angespannet, sondern sanft gezogen ist über ein gesundes Fleisch, welches dieselbe ohne schwülstige Ausdehnung füllet, und bey allen Beugungen der fleischigten Theile der Richtung derselben vereinigt folget. Die Haut wirft niemahls, wie an unsern Cörpern, besondere und von dem Fleisch getrennete kleine Falten.

Eben so unterscheiden sich die neuern Wercke von den Griechischen durch eine Menge kleiner Eindrücke, und durch gar zu viele und gar zu sinnlich gemachte Grüb[11]chen, welche, wo sie sich in den Wercken der Alten befinden, mit einer sparsamen Weißheit, nach der Maaße derselben in der vollkommenern und völligern Natur unter den Griechen, sanft angedeutet, und öfters nur durch ein gelehrtes Gefühl bemercket werden.

Es bietet sich hier allezeit die Wahrscheinlichkeit von selbst dar, daß in der Bildung der schönen Griechischen Cörper, wie in den Wercken ihrer Meister, mehr Einheit des gantzen Baues, eine edlere Verbindung der Theile, ein reicheres Maaß der Fülle gewesen, ohne magere Spannungen und ohne viel eingefallene Höhlungen unserer Cörper.

Man kan weiter nicht als bis zur Wahrscheinlichkeit gehen. Es verdienet aber diese Wahrscheinlichkeit die Aufmercksamkeit unserer Künstler und Kenner der Kunst; und dieses um so viel mehr, da es nothwendig ist, die Verehrung der Denckmahle der Griechen von dem ihr von vielen beygemessenen Vorurtheil zu befreyen, um nicht zu scheinen, der Nachahmung derselben blos durch den Moder der Zeit ein Verdienst beyzulegen.

Dieser Punct, über welchen die Stimmen der Künstler getheilet sind, erforderte eine ausführlichere Abhandlung, als in gegenwärtiger Absicht geschehen können.

Man weiß, daß der grosse Bernini einer von denen gewesen, die den Griechen den Vorzug einer theils schönern Natur, theils Idealischen Schönheit ihrer Figuren hat streitig machen wollen. Er war ausser dem der Meynung, daß die Natur allen ihren Theilen das erforderliche Schöne zu geben wisse: die Kunst bestehe darinn; es zu finden. Er hat sich gerühmet, ein Vorurtheil abgeleget zu haben, worinn er in Ansehung des Reitzes der Mediceischen Venus anfänglich gewesen, den er jedoch nach einem mühsamen Studio bey verschiedenen Gelegenheiten in der Natur wahrgenommen.[1] [12]

[1] v. Baldinucci Vita del Cav. Bernino.

Also ist es die Venus gewesen, welche ihn Schönheiten in der Natur entdecken gelehret, die er vorher allein in jener zu finden geglaubet hat, und die er ohne der Venus nicht würde in der Natur gesuchet haben. Folget nicht daraus, daß die Schönheit der Griechischen Statuen eher zu entdecken ist, als die Schönheit in der Natur, und daß also jene rührender, nicht so sehr zerstreuet, sondern mehr in eins vereiniget, als es diese ist? Das Studium der Natur muß also wenigstens ein längerer und mühsamerer Weg zur Kenntniß des vollkommenen Schönen seyn, als es das Studium der Antiquen ist; und Bernini hätte jungen Künstlern, die er allezeit auf das Schönste in der Natur vorzüglich wieß, nicht den kürtzesten Weg dazu gezeiget.

Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlet die Bemerckungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Portrait machen; es ist der Weg zu Holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu Idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben. Der Unterschied aber zwischen ihnen und uns ist dieser: Die Griechen erlangeten diese Bilder, wären auch dieselben nicht von schönern Cörpern genommen gewesen, durch eine tägliche Gelegenheit zur Beobachtung des Schönen der Natur, die sich uns hingegen nicht alle Tage zeiget, und selten so, wie sie der Künstler wünschet.

Unsere Natur wird nicht leicht einen so vollkommenen Cörper zeugen, dergleichen der Antinous Admirandus hat, und die Idee wird sich über die mehr als menschlichen Verhältnisse einer schönen Gottheit in dem Vaticanischen Apollo, nichts bilden können: was Natur, Geist und Kunst hervor zu bringen vermögend gewesen, lieget hier vor Augen.

Ich glaube, ihre Nachahmung könne lehren, geschwinder klug zu werden, weil sie hier in dem einen den Inbegrif desjenigen findet, was in der gantzen Natur [13] ausgetheilet ist, und in dem andern, wie weit die schönste Natur sich über sich selbst kühn aber weißlich erheben kan. Sie wird lehren, mit Sicherheit zu dencken und zu entwerfen, indem sie hier die höchsten Grentzen des menschlich und zugleich des göttlich Schönen bestimmt siehet.

Wenn der Künstler auf diesen Grund bauet, und sich die Griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen lässet, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird. Die Begriffe des Gantzen, des Vollkommenen in der Natur des Alterthums werden die Begriffe des Getheilten in unserer Natur bey ihm läutern und sinnlicher machen: er wird bey Entdeckung der Schönheiten derselben diese mit dem vollkommenen Schönen zu verbinden wissen, und durch Hülfe der ihm beständig gegenwärtigen erhabenen Formen wird er sich selbst eine Regel werden.

Alsdenn und nicht eher kan er, sonderlich der Mahler, sich der Nachahmung der Natur überlassen in solchen Fällen, wo ihm die Kunst verstattet, von dem Marmor abzugehen, wie in Gewändern, und sich mehr Freyheit zu geben, wie Poußin gethan; denn „derjenige, welcher beständig andern nachgehet, wird niemahls voraus kommen, und welcher aus sich selbst nichts gutes zu machen weiß, wird sich auch der Sachen von anderen nicht gut bedienen," wie Michael Angelo sagt.

Seelen, denen die Natur hold gewesen,

Quibus arte benigna
Et meliore luto finxit praecordia Titan

haben hier den Weg vor sich offen, Originale zu werden.

In diesem Verstande ist es zu nehmen, wenn des Piles berichten will, daß Raphael zu der Zeit, da ihn der Tod übereilet, sich bestrebet habe, den Marmor zu verlassen, und der Natur gäntzlich nachzugehen. Der wahre Geschmack des Alterthums würde ihn auch durch die gemeine Natur hindurch beständig begleitet haben, und alle Bemerckungen in derselben würden bey ihm durch eine Art einer Chymischen [14] Verwandelung dasjenige geworden seyn, was sein Wesen, seine Seele ausmachte.

Er würde vielleicht mehr Mannigfaltigkeit, grössere Gewänder, mehr Colorit, mehr Licht und Schatten seinen Gemählden gegeben haben; aber seine Figuren würden dennoch allezeit weniger schätzbar durch dieses, als durch den edlen Contour, und durch die erhabene Seele, die er aus den Griechen hatte bilden lernen, gewesen seyn.

Nichts würde den Vorzug der Nachahmung der Alten vor der Nachahmung der Natur deutlicher zeigen können, als wenn man zwey junge Leute nähme von gleich schönen Talent, und den einen das Alterthum, den andern die bloße Natur studiren liesse. Dieser würde die Natur bilden, wie er sie findet: als ein Italiener würde er Figuren mahlen vielleicht wie Caravaggio; als ein Niederländer, wenn er glücklich ist, wie Jacob Jordans; als ein Franzos, wie Stella: jener aber würde die Natur bilden, wie sie es verlanget, und Figuren mahlen, wie Raphael.

Könte auch die Nachahmung der Natur dem Künstler alles geben, so würde gewiß die Richtigkeit im Contour durch sie nicht zu erhalten seyn: diese muß von den Griechen allein erlernet werden.

Der edelste Contour vereiniget oder umschreibet alle Theile der schönsten Natur und der Idealischen Schönheiten in den Figuren der Griechen; oder er ist vielmehr der höchste Begrif in beyden. Euphranor, der nach des Zeuxis Zeiten sich hervor that, wird vor den ersten gehalten, der demselben die erhabenere Manier gegeben.

Viele unter den neueren Künstlern haben den Griechischen Contour nachzuahmen gesuchet, und fast niemanden ist es gelungen. Der grosse Rubens ist weit entfernt von dem Griechischen Umriß der Cörper, und in denenjenigen unter seinen [15] Wercken, die er vor seiner Reise nach Italien, und vor dem Studio der Antiquen gemachet hat, am weitesten.

Die Linie, welche das Völlige der Natur von dem Ueberflüßigen derselben scheidet, ist sehr klein, und die grösten neueren Meister sind über diese nicht allezeit greifliche Grentze auf beyden Seiten zu sehr abgewichen. Derjenige, welcher einen ausgehungerten Contour vermeiden wollen, ist in die Schwulst verfallen; der diese vermeiden wollen, in das Magere.

Michael Angelo ist vielleicht der einzige, von dem man sagen könnte, daß er das Alterthum erreichet; aber nur in starcken musculösen Figuren, in Cörpern aus der Helden-Zeit; nicht in zärtlich jugendlichen, nicht in weiblichen Figuren, welche unter seiner Hand zu Amazonen geworden sind.

Der Griechische Künstler hingegen hat seinen Contour in allen Figuren wie auf die Spitze eines Haars gesetzt, auch in den feinsten und mühsamsten Arbeiten, dergleichen auf geschnittenen Steinen ist. Man betrachte den Diomedes und den Perseus des Dioscorides;[1] den Hercules mit der Iole von der Hand des Teucers,[2] und bewundere die hier unnachahmlichen Griechen.

Parrhasius wird insgemein vor den stärcksten im Contour gehalten.

[1] v. Stosch Pierres grav. pl. XXIX. XXX.
[2] v. Mus. Flor. T. II. t. V.

Auch unter den Gewändern der Griechischen Figuren herrschet der meisterhafte Contour, als die Haupt-Absicht des Künstlers, der auch durch den Marmor hindurch den schönen Bau seines Cörpers wie durch ein Coisches Kleid zeiget.

Die im hohen Stil gearbeitete Agrippina, und die drey Vestalen unter den Königlichen Antiquen in Dreßden, verdienen hier als grosse Muster angeführet zu werden. Agrippina ist vermuthlich nicht die Mutter des Nero, sondern die ältere Agrippina, eine Gemahlin des Germanicus. Sie hat sehr viel Aehnlichkeit mit [16] einer vorgegebenen stehenden Statue eben dieser Agrippina in dem Vorsaal der Bibliothec zu St. Marco in Venedig[1]. Unsere ist eine sitzende Figur, grösser als die Natur, mit gestütztem Haupt auf die rechte Hand. Ihr schönes Gesicht zeiget eine Seele, die in tiefen Betrachtungen versenckt, und vor Sorgen und Kummer gegen alle äussere Empfindungen fühllos scheinet. Man könnte muthmassen, der Künstler habe die Heldin in dem betrübten Augenblick vorstellen wollen, da ihr die Verweisung nach der Insel Pandataria war angekündiget worden.

Die drey Vestalen sind unter einem doppelten Titel verehrungswürdig. Sie sind die ersten grossen Entdeckungen von Herculanum: allein was sie noch schätzbarer macht, ist die grosse Manier in ihren Gewändern. In diesem Theil der Kunst sind sie alle drey, sonderlich aber diejenige, welche grösser ist als die Natur, der Farnesischen Flora und anderen Griechischen Wercken vom ersten Range beyzusetzen. Die zwo andern, groß wie die Natur, sind einander so ähnlich, daß sie von einer und eben derselben Hand zu seyn scheinen; der Kopf und der Haarputz unterscheiden sie allein. Und da alle Copien härter und kälter sind, als ihre Urbilder, solten sie auch von der besten Hand, ja durch den Meister selbst nach seinem eigenen Werck gemacht seyn, wie ein Griechischer Kunstrichter lehret; so wird man dennoch nicht sagen können, daß die eine von diesen Vestalen eine Copie von der andern sey, was das Gewand betrift.

Das Haupt dieser beyden Figuren ist mit keinem Schleyer bedecket, welches ihnen aber den Titel der Vestalen nicht streitig machet; da er weißlich ist, daß sich auch anderwerts Priesterinnen der Vesta ohne Schleyer finden. Oder es scheinet vielmehr aus den starcken Falten des Gewandes hinten am Halse, daß der Schleyer, welcher kein abgesondertes Theil vom Gewande ist, wie an der größten Vestale zu sehen, hinten übergeschlagen liege.

Es verdienet der Welt bekannt gemacht zu werden, daß diese drey göttlichen Stücke die ersten Spuren gezeiget zur nachfolgenden Entdeckung der unterirrdischen Schätze von der Stadt Herculanum.[17]

Sie kamen an das Tagelicht, da annoch das Andencken derselben gleichsam unter der Vergessenheit, so wie die Stadt selbst, unter ihren eigenen Ruinen vergraben und verschüttet lag: zu der Zeit, da das traurige Schicksal, welches diesen Ort betroffen, nur fast noch allein durch des jüngern Plinius Nachricht von dem Ende seines Vetters, welches ihn in der Verwüstung von Herculanum zugleich mit übereilete, bekannt war.

[1] v. Zanetti Statue nell'Antisala della Libreria die S. Marco, Venez. 1740. fol.

18 zu seyn scheinen; – 22 > *Gedanken2: ersetzt durch:* sie unterscheiden sich allein durch die Köpfe, welche nicht von gleicher Güte sind. An dem besten Kopfe liegen die gekräuselten Haare nach Art der Furchen getheilt, von der Stirne an bis da wo sie hinten zusammengebunden sind. An dem andern Kopfe gehen die Haare glatt über den Scheitel, und die vordere gekräuselten Haare sind durch ein Band gesammlet und gebunden. Es ist glaublich, daß dieser Kopf durch eine neuere wiewohl gute Hand gearbeitet und angesetzt worden.

Diese grossen Meisterstücke der Griechischen Kunst wurden schon unter den deutschen Himmel versetzet, und daselbst verehret, da Neapel noch nicht das Glück hatte, ein eintziges Herculanisches Denckmahl, so viel man erfahren können, aufzuweisen.

Sie wurden im Jahr 1706. in Portici bey Neapel in einem verschütteten Gewölbe gefunden, da man den Grund grub zu einem Landhause des Printzen von Elbeuf, und sie kamen unmittelbar hernach, nebst andern daselbst entdeckten Statuen in Marmor und Ertzt, in den Besitz des Printzen Eugens nach Wien.

Dieser grosse Kenner der Künste, um einen vorzüglichen Ort zu haben, wo dieselben könten aufgestellet werden, hat vornehmlich für diese drey Figuren eine Sala terrena bauen lassen, wo sie gantz allein ihren Platz bekommen haben. Die gantze Academie und alle Künstler in Wien waren gleichsam in Empörung, da man nur noch gantz dunckel von derselben Verkauf sprach, und ein jeder sahe denselben mit betrübten Augen nach, als sie von Wien nach Dreßden fortgeführet wurden.

Der berühmte Matielli
dem Policlet das Maas, und Phidias das Eisen gab
Algarotti

hat, ehe noch dieses geschahe, alle drey Vestalen mit dem mühsamsten Fleiß in Thon copiret, um sich den Verlust derselben dadurch zu ersetzen. Er folgete ihnen einige Jahre hernach, und erfüllete Dreßden mit ewigen Wercken seiner Kunst: aber seine Priesterinnen blieben auch hier sein Studium in der Drapperie, wor[18]inn seine Stärcke bestand, bis in sein Alter; welches zugleich ein nicht ungegründetes Vorurtheil ihrer Treflichkeit ist.

Unter dem Wort Drapperie begreift man alles, was die Kunst von Bekleidung des Nackenden der Figuren und von gebrochenen Gewändern lehret. Diese Wissenschaft ist nach der schönen Natur, und nach dem edlen Contour, der dritte Vorzug der Wercke des Alterthums.

Die Drapperie der Vestalen ist in der höchsten Manier: die kleinen Brüche entstehen durch einen sanften Schwung aus den grösseren Partien, und verlieren sich wieder in diesen mit einer edlen Freyheit und sanften Harmonie des Gantzen, ohne den schönen Contour des Nackenden zu verstecken, welcher ohne Zwang vor Augen liegt. Wie wenig neuere Meister sind in diesem Theil der Kunst ohne Tadel!

Diese Gerechtigkeit aber muß man einigen grossen Künstlern, sonderlich Mahlern neuerer Zeiten, wiederfahren lassen, daß sie in gewissen Fällen von dem Wege, den die Griechischen Meister in Bekleidung ihrer Figuren am gewöhnlichsten gehalten haben, ohne Nachtheil der Natur und Wahrheit abgegangen sind. Die Griechische Drapperie ist mehrentheils nach dünnen und nassen Gewändern gearbeitet, die sich folglich wie Künstler wissen, dicht an die Haut und an den Cörper schliessen, und das Nackende desselben sehen lassen. Das gantze oberste Gewand des Griechischen Frauenzimmers war ein sehr dünner Zeug; er hieß daher Peplon, ein Schleyer.

Daß die Alten nicht allezeit fein gebrochene Gewänder gemacht haben, zeigen die erhabenen Arbeiten derselben. Die alten Mahlereyen, und sonderlich die alten Brust-Bilder. Der schöne Caracalla unter den Königlichen Antiqven in Dreßden kan dieses bestätigen.

In den neuern Zeiten hat man ein Gewand über das andere, und zuweilen schwere Gewänder, zu legen gehabt, die nicht in so sanfte und fliessende Brüche, wie der Alten ihre sind, fallen können. Dieses

9–10 gantz allein > *Gedanken2:* nebst einigen anderen Statuen *25* welcher … liegt. *fehlt in Gedanken2*

gab folglich Anlaß zu der neuen [19] Manier der grossen Partien in Gewändern, in welcher der Meister seine Wissenschaft nicht weniger als in der gewöhnlichen Manier der Alten zeigen kan.

Carl Maratta und Frantz Solimena können in dieser Art vor die grösten gehalten werden. Die neue Venetianische Schule, welche noch weiter zu gehen gesuchet, hat diese Manier übertrieben, und indem sie nichts als grosse Partien gesuchet, sind ihre Gewänder dadurch steif und blechern worden.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.

Diese Seele schildert sich in dem Gesicht des Laocoons, und nicht in dem Gesicht allein, bey dem heftigsten Leiden. Der Schmertz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Cörpers entdecket, und den man gantz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an den schmertzlich eingezogenen Unter-Leib beynahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmertz, sage ich, äussert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der gantzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet: Die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. Der Schmertz des Cörpers und die Grösse der Seele sind durch den gantzen Bau der Figur mit gleicher Stärcke ausgetheilet, und gleichsam abgewogen. Laocoon leidet, aber er leidet wie des Sophocles Philoctetes: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser grosse Mann, das Elend ertragen zu können.

Der Ausdruck einer so grossen Seele gehet weit über die Bildung der schönen Natur: Der Künstler muste die Stärcke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägete. Griechenland hatte Künstler und Weltweisen in einer [20] Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und bließ den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein.

Unter einem Gewande, welches der Künstler dem Laocoon als einem Priester hätte geben sollen, würde uns sein Schmertz nur halb so sinnlich gewesen seyn. Bernini hat so gar den Anfang der Würckung des Gifts der Schlange in dem einen Schenckel des Laocoons an der Erstarrung desselben entdecken wollen.

Alle Handlungen und Stellungen der Griechischen Figuren, die mit diesem Character der Weißheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler **Parenthyrsos** nannten.

Je ruhiger der Stand des Cörpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Character der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stand der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustand, der ihr der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustand. Kentlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stand der Einheit, in dem Stand der Ruhe. Im Laocoon würde der Schmertz, allein gebildet, Parenthyrsos gewesen seyn; der Künstler gab ihm daher, um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eins zu vereinigen, eine Action, die dem Stand der Ruhe in solchem Schmertz der nächste war. Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner andern Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig, aber zugleich wircksam, stille, aber nicht gleichgültig oder schläfrig zu bilden.

29,35 Parenthyrsos > Gedanken2: *Parenthyrsis*

Das wahre Gegentheil und das diesem entgegen stehende äußerste Ende ist der gemeinste Geschmack der heutigen sonderlich angehenden Künstler. Ihren Beyfall verdienet nichts, als worinn ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen, welches sie mit Geist, mit Franchezza, wie sie reden, ausgeführet heissen. Der Liebling ihrer Begriffe ist der Contrapost, der bey ihnen der Inbegriff aller selbst gebildeten Eigenschafften eines vollkommenen [21] Wercks der Kunst ist. Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Comet aus ihrem Creyse weichet; sie wünschten in jeder Figur einen Ajax und einen Capaneus zu sehen.

Die schönen Künste haben ihre Jugend so wohl, wie die Menschen, und der Anfang dieser Künste scheinet wie der Anfang bey Künstlern gewesen zu seyn, wo nur das Hochtrabende, das Erstaunende gefällt. Solche Gestalt hatte die Tragische Muse des Aeschylus, und sein Agamemnon ist zum Theil durch Hyperbolen viel dunckler geworden, als alles, was Heraklit geschrieben. Vielleicht haben die ersten Griechischen Mahler nicht anders gezeichnet, als ihr erster guter Tragicus gedichtet hat.

Das Heftige, das Flüchtige gehet in allen menschlichen Handlungen voran; das Gesetzte, das Gründliche folget zuletzt. Dieses letztere aber gebrauchet Zeit, es zu bewundern; es ist nur grossen Meistern eigen: heftige Leidenschaften sind ein Vortheil auch für ihre Schüler.

Die Weisen in der Kunst wissen, wie schwer dieses scheinbare nachahmliche ist.

ut sibi quivis
Speret idem, sudet multum frustraque laboret
Ausus idem.

HOR.

La Fage der grosse Zeichner hat den Geschmack der Alten nicht erreichen können. Alles ist in Bewegung in seinen Wercken, und man wird in der Betrachtung derselben getheilet und zerstreuet, wie in einer Gesellschaft, wo alle Personen zugleich reden wollen.

Die edle Einfalt und stille Grösse der Griechischen Statuen ist zugleich das wahre Kennzeichen der Griechischen Schriften aus den besten Zeiten; der Schriften aus Socrates Schule, und diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Grösse eines Raphaels machen, zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelanget ist. [22]

Eine so schöne Seele, wie die seinige war, in einem so schönen Cörper wurde erfordert, den wahren Character der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken, und was sein gröstes Glück war, schon in einem Alter, in welchem gemeine und halbgeformte Seelen über die wahre Grösse ohne Empfindung bleiben.

Mit einem Auge, welches diese Schönheiten empfinden gelernet, mit diesem wahren Geschmack des Alterthums muß man sich seinen Wercken nähern. Alsdenn wird uns die Ruhe und Stille der Haupt-Figuren in Raphaels Attila, welche vielen leblos scheinen, sehr bedeutend und erhaben seyn. Der Römische Bischof, der das Vorhaben des Königs der Hunnen, auf Rom loßzugehen, abwendet, erscheinet nicht mit Geberden und Bewegungen eines Redners, sondern als ein ehrwürdiger Mann, der blos durch seine Gegenwart einen Aufruhr stillet; wie derjenige, den uns Virgil beschreibet

Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem
Conspexere, silent arrectisque auribus adstant.

AEN. I.

mit einem Gesicht voll göttlicher Zuversicht vor den Augen des Wüterichs. Die beyden Apostel schweben nicht wie Würge-Engel in den Wolcken, sondern wenn es erlaubt ist, das Heilige mit dem Unheiligen zu vergleichen, wie Homers Jupiter, der durch das Wincken seiner Augenlieder den Olympus erschüttern macht.

Algardi in seiner berühmten Vorstellung eben dieser Geschichte in halb erhobener Arbeit, an einem Altar der St. Peters-Kirche in Rom, hat die wircksame Stille seines grossen Vorgängers den Figuren seiner beyden Apostel nicht gegeben, oder zu geben verstanden. Dort erscheinen sie wie Gesandten des Herrn der Heerschaaren: hier wie sterbliche Krieger mit menschlichen Waffen.

Wie wenig Kenner hat der schöne St. Michael des Guido in der Capuciner-Kirche zu Rom gefunden, welche die Grösse des Ausdrucks, die der Künstler seinem Ertz-Engel gegeben, einzusehen vermögend gewesen! Man giebt des Concha [23] seinem Michael den Preis vor jenen,[1] weil er Unwillen und Rache im Gesichte zeiget, an statt daß jener, nachdem er den Feind GOttes und der Menschen gestürtzt, ohne Erbitterung mit einer heiteren und ungerührten Mine über ihn schwebet.

Eben so ruhig und stille mahlet der Englische Dichter den rächenden Engel, der über Britannien schwebet, mit welchem er den Helden seines Feldzugs, den Sieger bey Bleinheim vergleichet.

Die Königliche Gallerie der Schildereyen in Dreßden enthält nunmehro unter ihren Schätzen ein würdiges Werck von Raphaels Hand, und zwar von seiner besten Zeit, wie Vasari und andere mehr bezeugen. Eine Madonna mit dem Kinde, dem H. Sixtus und der H. Barbara, kniend auf beyden Seiten, nebst zwey Engeln im Vorgrunde.

Es war dieses Bild das Haupt-Altarblat des Klosters St. Sixti in Piacenz. Liebhaber und Kenner der Kunst giengen dahin, um diesen Raphael zu sehen, so wie man nur allein nach Thespis reisete, den schönen Cupido von der Hand des Praxiteles daselbst zu betrachten.

Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Grösse, in einer seelig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen. Wie groß und edel ist ihr gantzer Contour!

Das Kind auf ihren Armen ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheinet.

Die Heilige unter ihr kniet ihr zur Seiten in einer anbetenden Stille ihrer Seelen, aber weit unter der Majestät der Haupt-Figur; welche Erniedrigung der grosse Meister durch den sanften Reitz in ihrem Gesichte ersetzet hat. [24]

Der Heilige dieser Figur gegen über ist der ehrwürdigste Alte mit Gesichtszügen, die von seiner Gott geweiheten Jugend zu zeugen scheinen.

Die Ehrfurcht der H. Barbara gegen die Madonna, welche durch ihre an die Brust gedrückten schönen Hände sinnlicher und rührender gemacht ist, hilft bey dem Heiligen die Bewegung seiner einen Hand ausdrücken. Eben diese Action mahlet uns die Entzückung des Heiligen, welche der Künstler zu mehrerer Mannigfaltigkeit, weißlicher der männlichen Stärcke als der weiblichen Züchtigkeit geben wollen.

[1] v. Wrights'Travels.

Die Zeit hat allerdings vieles von dem scheinbaren Glantz dieses Gemähldes geraubet, und die Kraft der Farben ist zum Theil ausgewittert; allein die Seele, welche der Schöpfer dem Werck seiner Hände eingeblasen, belebet es noch itzo.

Alle diejenigen, welche zu diesem und andern Wercken Raphaels treten, in der Hofnung, die kleinen Schönheiten anzutreffen, die den Arbeiten der niederländischen Mahler einen so hohen Preis geben; den mühsamen Fleiß eines Netschers, oder eines Dou, das elfenbeinerne Fleisch eines Van der Werff, oder auch die geleckte Manier einiger von Raphaels Landes-Leuten unserer Zeit; diese, sage ich, werden den grossen Raphael in dem Raphael vergebens suchen.

Nach dem Studio der schönen Natur, des Contours, der Drapperie, und der edlen Einfalt und stillen Grösse in den Wercken Griechischer Meister, wäre die Nachforschung über ihre Art zu arbeiten ein nöthiges Augenmerck der Künstler, um in der Nachahmung derselben glücklicher zu seyn.

Es ist bekannt, daß sie ihre ersten Modelle mehrentheils in Wachs gemachet haben; die neuern Meister aber haben an dessen statt Thon oder dergleichen geschmeidige Massen gewählet: sie fanden dieselben, sonderlich das Fleisch auszudrücken, geschickter als das Wachs, welches ihnen hierzu gar zu klebricht und zähe schien.[25]

Man will unterdessen nicht behaupten, daß die Art in nassen Thon zu bilden den Griechen unbekannt, oder nicht üblich bey ihnen gewesen. Man weiß so gar den Nahmen desjenigen, welcher den ersten Versuch hierinn gemachet hat. Dibutades von Sicyon ist der erste Meister einer Figur in Thon, und Arcesilaus, der Freund des grossen Lucullus, ist mehr durch seine Modelle in Thon, als durch seine Wercke selbst, berühmt worden. Er machte für den Lucullus eine Figur in Thon, welche die Glückseligkeit vorstellete, die dieser mit 60000. Sesterzen behandelt hatte, und der Ritter Octavius gab eben diesem Künstler ein Talent für ein blosses Modell in Gips zu einer grossen Tasse, die jener wolte in Gold arbeiten lassen.

Der Thon wäre die geschickteste Materie, Figuren zu bilden, wenn er seine Feuchtigkeit behielte. Da ihm aber diese entgehet, wenn er trocken und gebrannt wird, so werden folglich die festeren Theile desselben näher zusammen treten, und die Figur wird an ihrer Maaße verliehren, und einen engeren Raum einnehmen. Litte die Figur diese Verminderung in gleichem Grade in allen ihren Puncten und Theilen, so bliebe eben dieselbe, obgleich verminderte, Verhältnis. Die kleinen Theile derselben aber werden geschwinder trocknen, als die grösseren, und der Leib der Figur, als der stärckste Theil, am spätesten; und jenen wird also in gleicher Zeit mehr an ihrer Maaße fehlen als diesem.

Das Wachs hat diese Unbequemlichkeit nicht: es verschwindet nichts davon, und es kan demselben die Glätte des Fleisches, die es im Poußiren nicht ohne grosse Mühe annehmen will, durch einen andern Weg gegeben werden.

Man machet sein Modell von Thon: man formet es in Gips, und giesset es alsdenn in Wachs.

Die eigentliche Art der Griechen aber nach ihren Modellen in Marmor zu arbeiten, scheinet nicht diejenige gewesen zu seyn, welche unter den meisten heutigen Künstlern üblich ist. In dem Marmor der Alten entdecket sich allenthalben die Gewißheit und Zuversicht des Meisters, und man wird auch in ihren Wercken von [26] niedrigem Range nicht leicht darthun können, daß irgendwo etwas zu viel weggehauen worden. Diese sichere und richtige Hand der Griechen muß durch bestimmtere und zuverläßigere Regeln, als die bey uns gebräuchlich sind, nothwendig seyn geführet worden.

Der gewöhnliche Weg unserer Bildhauer ist, über ihre Modelle, nachdem sie dieselben wohl ausstudiret, und aufs Beste geformet haben, Horizontal- und Perpendicular-Linien zu ziehen, die folglich einander durchschneiden. Alsdenn verfahren sie, wie man ein Gemählde durch ein Gitter verjünget und vergrössert, und eben so viel einander durchschneidende Linien werden auf den Stein getragen.

Es zeiget also ein jedes kleines Viereck des Modells seine Flächen-Maaße auf jedes grosse Viereck des Steins an. Allein weil dadurch nicht der cörperliche Inhalt bestimmet werden kan, folglich auch weder der rechte Grad der Erhöhung und Vertiefung des Modells hier gar genau zu beschreiben ist: so wird der Künstler zwar seiner künftigen Figur ein gewisses Verhältniß des Modells geben können: aber da er sich nur der Kenntniß seines Auges überlassen muß, so wird er beständig zweifelhaft bleiben, ob er zu tief oder zu flach nach seinem Entwurf gearbeitet, ob er zu viel oder zu wenig Masse weggenommen.

Er kan auch weder den äusseren Umriß noch denjenigen, welcher die inneren Theile des Modells, oder diejenigen, welche gegen das Mittel zu gehen, oft nur wie mit einem Hauch anzeiget, durch solche Linien bestimmen, durch die er gantz untrüglich und ohne die geringste Abweichung eben dieselben Umrisse auf seinen Stein entwerfen könnte.

Hierzu kommt, daß in einer weitläuftigen Arbeit, welche der Bildhauer allein nicht bestreiten kan, er sich der Hand seiner Gehülfen bedienen muß, die nicht allezeit geschickt sind, die Absichten von jenem zu erreichen. Geschiehet es, daß einmahl etwas verhauen ist, weil unmöglich nach dieser Art Grentzen der Tiefen können gesetzet werden, so ist der Fehler unersetzlich. [27]

Ueberhaupt ist hier zu mercken, daß derjenige Bildhauer, der schon bey der ersten Bearbeitung seines Steins seine Tiefen bohret, so weit als sie reichen sollen, und dieselben nicht nach und nach suchet, so, daß sie durch die letzte Hand allererst ihre gesetzte Höhlung erhalten, daß dieser, sage ich, niemahls wird sein Werck von Fehlern reinigen können.

Es findet sich auch hier dieser Haupt-Mangel, daß die auf den Stein getragene Linien alle Augenblicke weggehauen, und eben so oft, nicht ohne Besorgnis der Abweichung, von neuen müssen gezogen und ergäntzt werden.

Die Ungewißheit nach dieser Art nöthigte also die Künstler, einen sicherern Weg zu suchen, und derjenige, welchen die Französische Academie in Rom erfunden, und zum Copiren der alten Statuen zuerst gebraucht hat, wurde von vielen, auch im Arbeiten nach Modellen, angenommen.

Man befestiget nehmlich über einer Statue, die man copiren will, nach dem Verhältniß derselben, ein Viereck, von welchem man nach gleich eingetheilten Graden Bleyfaden herunter fallen lässet. Durch diese Faden werden die äussersten Puncte der Figur deutlicher bezeichnet, als in der ersten Art durch Linien auf der Fläche, wo ein jeder Punct der äusserste ist, geschehen konte: sie geben auch dem Künstler eine sinnlichere Maaße von einigen der stärcksten Erhöhungen und Vertiefungen durch die Grade ihrer Entfernung von Theilen, welche sie decken, und er kan durch Hülfe derselben etwas hertzhafter gehen.

Da aber der Schwung einer krummen Linie durch eine eintzige gerade Linie nicht genau zu bestimmen ist, so werden ebenfalls die Umrisse der Figur durch diesen Weg sehr zweifelhaft für den Künstler angedeutet, und in geringen Abweichungen von ihrer Haupt-Fläche wird sich derselbe alle Augenblicke ohne Leitfaden und ohne Hülfe sehen.

Es ist sehr begreiflich, daß in dieser Manier auch das wahre Verhältniß der Figuren schwer zu finden ist: Man suchet dieselben durch Horizontal-Linien, [28] welche die Bley-Faden durchschneiden. Die

Licht-Strahlen aber aus den Vierecken, die diese von der Figur abstehende Linien machen, werden unter einem desto grösseren Winckel ins Auge fallen, folglich grösser erscheinen, je höher oder tiefer sie unserem Sehe-Punct sind.

Zum Copieren der Antiquen, mit denen man nicht nach Gefallen umgehen kan, behalten die Bley-Faden noch bis itzo ihren Werth, und man hat diese Arbeit noch nicht leichter und sicherer machen können: aber im Arbeiten nach einem Modell ist dieser Weg aus angezeigten Gründen nicht bestimmt genug.

Michael Angelo hat einen vor ihm unbekannten Weg genommen, und man muß sich wundern, da ihn die Bildhauer als ihren grossen Meister verehren, daß vielleicht niemand unter ihnen sein Nachfolger geworden.

Dieser Phidias neuerer Zeiten und der gröste nach den Griechen ist, wie man vermuthen könte, auf die wahre Spur seiner grossen Lehrer gekommen, wenigstens ist kein anderes Mittel der Welt bekannt geworden, alle möglich sinnlichen Theile und Schönheiten des Modells auf der Figur selbst hinüber zu tragen und auszudrücken.

Vasari hat diese Erfindung desselben etwas unvollkommen beschrieben[1]: der Begriff nach dessen Bericht ist folgender:[29]

Michael Angelo nahm ein Gefäß mit Wasser, in welches er sein Modell von Wachs oder von einer harten Materie legte: Er erhöhete dasselbe allmählig bis zur Oberfläche des Wassers. Also entdeckten sich zuerst die erhabenen Theile, und die vertieften waren bedeckt, bis endlich das gantze Modell blos und ausser dem Wasser lag. Auf eben die Art, sagt Vasari, arbeitete Michael Angelo seinen Marmor: er deutete zuerst die erhabenen Theile an, und nach und nach die tieferen.

Es scheinet, Vasari habe entweder von der Manier seines Freundes nicht den deutlichsten Begriff gehabt, oder die Nachläßigkeit in seiner Erzehlung verursachet, daß man sich dieselbe etwas verschieden, von dem, was er berichtet, vorstellen muß.

Die Form des Wasser-Gefäßes ist hier nicht deutlich genug bestimmet. Die nach und nach geschehene Erhebung seines Modells ausser dem Wasser von unten auf, würde sehr mühsam seyn, und setzet viel mehr voraus, als uns der Geschicht-Schreiber der Künstler hat wollen wissen lassen.

Man kan überzeugt seyn, daß Michael Angelo diesen von ihm erfundenen Weg werde aufs möglichste ausstudiret, und sich bequem gemacht haben. Er ist aller Wahrscheinlichkeit nach folgendergestalt verfahren:

Der Künstler nahm ein Gefäß nach der Form der Masse zu seiner Figur, die wir ein langes Viereck setzen wollen. Er bezeichnete die Oberfläche der Seiten dieses viereckigten Kastens mit gewissen Abtheilungen, die er nach einem vergrösserten Maaßstab auf seinen Stein hinüber trug, und ausser

[1] Vasari Vite de'Pittori, Scult. & Archit. edit. 1568. Part. III. p. 776. – „quattro prigioni bozzati, che possano insegnare à cauare de' marmi le figure con un modo sicuro da non istorpiare i sassi, che il modo è questo, che s' e' si pigliassi una figura di cera ò d' altra materia dura, e si mettessi à giacere in una conca d'acqua, la quale acqua essendo per la sua natura nella sua sommità piana e pari, alzando la detta figura à poco à poco del pari, cosi vengono à scoprirsi prima la parti piu rileuate e à nascondersi i fondi, cioè le parti piu basse della figura, tanto che nel fine ella cosi viene scoperta tutta. Nel medesimo modo si debbono cauare con lo scarpello le figure de' marmi, prima scoprendo le parti piu rileuate, e di mano in mano le piu basse, il quale modo si vede osservato da Michel Agnolo ne' sopra detti prigioni, i quali Sua Eccelenza vuole, che servino per esempio de suoi Accademici."

dem bemerckte er die inwendigen Seiten desselben von oben bis auf den Grund mit gewissen Graden. In dem Kasten legte er sein Modell von schwerer Materie, oder befestigte es an dem Boden, wenn es von Wachs war. Er bespannete etwa den Kasten mit einem Gitter nach den gemachten Abtheilungen, nach welchen er Linien auf seinen Stein [30] zeichnete, und vermuthlich unmittelbar hernach seine Figur. Auf das Modell goß er Wasser, bis es an die äussersten Puncte der erhabenen Theile reichete, und nachdem er denjenigen Theil bemercket hatte, der auf seiner gezeichneten Figur erhoben werden muste, ließ er ein gewisses Maaß Wasser ab, um den erhobenen Theil des Modells etwas weiter hervor gehen zu lassen, und fieng alsdenn an, diesen Theil zu bearbeiten, nach der Maaße der Grade, wie er sich entdeckte. War zu gleicher Zeit ein anderer Theil seines Modells sichtbar geworden, so wurde er auch, so weit er blos war, bearbeitet, und so verfuhr er mit allen erhabenen Theilen.

Es wurde mehr Wasser abgelassen, bis auch die Vertiefungen hervor lagen. Die Grade des Kastens zeigten ihm allemahl die Höhe des gefallenen Wassers, und die Fläche des Wassers die äusserste Grund-Linie der Tiefen an. Eben so viel Grade auf seinem Stein waren seine wahre Maaße.

Das Wasser beschrieb ihm nicht allein die Höhen und Tiefen, sondern auch den Contour seines Modells; und der Raum von den inneren Seiten des Kastens bis an den Umriß der Linie des Wassers, dessen Grösse die Grade der anderen zwey Seiten gaben, war in jedem Punct das Maaß, wie viel er von seinem Stein wegnehmen konnte.

Sein Werck hatte nunmehr die erste aber eine richtige Form erhalten. Die Fläche des Wassers hatte ihm eine Linie beschrieben, von welcher die äussersten Puncte der Erhobenheiten Theile sind. Diese Linie war mit dem Fall des Wassers in seinem Gefässe gleichfalls wagrecht fortgerücket, und der Künstler war dieser Bewegung mit seinem Eisen gefolget, bis dahin, wo ihm das Wasser den niedrigsten Abhang der erhabenen Theile, der mit den Flächen zusammen fließt, bloß zeigete. Er war also mit jedem verjüngten Grad in dem Kasten seines Modells einen gleich gesetzten grösseren Grad auf seiner Figur fortgegangen, und auf diese Art hatte ihn die Linie des Wassers bis über den äussersten Contour in seiner Arbeit geführet, so, daß das Modell nunmehro vom Wasser entblößt lag.[31]

Seine Figur verlangte die schöne Form. Er goß von neuen Wasser auf sein Modell, bis zu einer ihm dienlichen Höhe, und alsdenn zehlete er die Grade des Kastens bis auf die Linie, welche das Wasser beschrieb, wodurch er die Höhe des erhabenen Theils ersahe. Auf eben denselben erhabenen Theil seiner Figur legte er sein Richtscheid vollkommen wagerecht, und von der untersten Linie desselben nahm er die Maaße bis auf die Vertiefung. Fand er eine gleiche Anzahl verjüngter und grösserer Grade, so war dieses eine Art Geometrischer Berechnung des Inhalts, und er erhielt den Beweis, daß er richtig verfahren war.

Bey der Wiederholung seiner Arbeit suchte er den Druck und die Bewegung der Muskeln und Sehnen, den Schwung der übrigen kleinen Theile, und das Feinste der Kunst, in seinem Modelle, auch in seiner Figur auszuführen. Das Wasser, welches sich auch an die unmercklichstenTheile legte, zog den Schwung derselben aufs schärfste nach, und beschrieb ihm mit der richtigsten Linie den Contour derselben.

Dieser Weg verhindert nicht, dem Modell alle mögliche Lagen zu geben. Ins Profil geleget, wird es dem Künstler vollends entdecken, was er übersehen hat. Es wird ihm auch den äusseren Contour seiner erhabenen und seiner inneren Theile und den gantzen Durchschnitt zeigen.

Alles dieses und die Hoffnung eines guten Erfolgs der Arbeit setzet ein Modell voraus, welches mit Händen der Kunst nach dem wahren Geschmack des Alterthums gebildet worden.

Dieses ist die Bahn, auf welcher Michael Angelo bis zur Unsterblichkeit gelanget ist. Sein Ruff und seine Belohnung erlaubeten ihm Mußе, mit solcher Sorgfalt zu arbeiten.

Ein Künstler unserer Zeiten, dem Natur und Fleiß Gaben verliehen, höher zu steigen, und welcher Wahrheit und Richtigkeit in dieser Manier findet, sieht sich [32] genöthiget, mehr nach Brod, als nach Ehre, zu arbeiten. Er bleibet also in dem ihm üblichen Gleise, worinn er eine grössere Fertigkeit zu zeigen glaubet, und fähret fort, sein durch langwierige Uebung erlangtes Augenmaaß zu seiner Regel zu nehmen.

Dieses Augenmaaß, welches ihn vornehmlich führen muß, ist endlich durch practische Wege, die zum Theil sehr zweifelhaft sind, ziemlich entscheidend worden: wie fein und zuverläßig würde er es gemacht haben, wenn er es von Jugend auf nach untrüglichen Regeln gebildet hätte?

Würden angehende Künstler bey der ersten Anführung, in Thon oder in andere Materie zu arbeiten, nach dieser sichern Manier des Michael Angelo angewiesen, die dieser nach langen Forschen gefunden, so könten sie hoffen, so nahe, wie er, den Griechen zu kommen.

Alles, was zum Preiß der Griechischen Wercke in der Bildhauer-Kunst kan gesaget werden, solte nach aller Wahrscheinlichkeit auch von der Mahlerey der Griechen gelten. Die Zeit aber und die Wuth der Menschen hat uns die Mittel geraubet, einen unumstößlichen Ausspruch darüber zu thun.

Man gestehet den Griechischen Mahlern Zeichnung und Ausdruck zu; und das ist alles: Perspectiv, Composition und Colorit spricht man ihnen ab. Dieses Urtheil gründet sich theils auf halb erhobene Arbeiten, theils auf die entdeckten Mahlereyen der Alten (der Griechen kan man nicht sagen) in und bey Rom, in unterirdischen Gewölbern der Palläste des Mäcenas, des Titus, Trajans und der Antoniner, von welchen nicht viel über dreyßig bis itzo gantz erhalten worden, und einige sind nur in Mosaischer Arbeit.

Turnbull hat seinem Wercke von der alten Mahlerey[1] eine Sammlung der bekanntesten Stücke, von Camillo Paderni gezeichnet und von Mynde gestochen, [33] beygefüget, welche dem prächtigen und gemißbrauchten Papier seines Buchs den eintzigen Werth geben. Unter denselben sind zwey, wovon die Originale selbst in dem Cabinet des berühmten Artztes Richard Meads in London sind.

Daß Poußin nach der so genannten Aldrovandinischen Hochzeit studiret; daß sich noch Zeichnungen finden, die Annibal Caraccio nach dem vorgegebenen Marcus Coriolanus gemacht; und daß man eine grosse Gleichheit unter den Köpfen in Guido Reni Wercken, und unter den Köpfen auf der bekannten Mosaischen Entführung der Europa, hat finden wollen, ist bereits von andern bemercket.

Wenn dergleichen Fresco-Gemählde ein gegründetes Urtheil von der Mahlerey der Alten geben können; so würde man den Künstlern unter ihnen aus Ueberbleibseln von dieser Art auch die Zeichnung und den Ausdruck streitig machen wollen.

Die von den Wänden des Herculanischen Theaters mit samt der Mauer versetzte Mahlereyen mit Figuren in Lebens-Grösse, geben uns, wie man versichert, einen schlechten Begrif davon. Der Theseus, als ein Ueberwinder des Minotauren, wie ihm die jungen Athenienser die Hände küssen und seine Knie

[1] Turnbull's Treatise on ancient Painting, 1740. fol.

umfassen: die Flora nebst den Hercules und einen Faun: der vorgegebene Gerichtsspruch des Decemvirs Appius Claudius, sind nach dem Augen-Zeugniß eines Künstlers zum Theil mittelmäßig und zum Theil fehlerhaft gezeichnet. In den mehresten Köpfen ist, wie man versichert, nicht allein kein Ausdruck, sondern in dem Appius Claudius sind auch keine guten Charactere.

Aber eben dieses beweiset, daß es Mahlereyen von der Hand sehr mittelmässiger Meister sind; da die Wissenschaft der schönen Verhältnisse, der Umrisse der Cörper, und des Ausdrucks bey Griechischen Bildhauern, auch ihren guten Mahlern eigen gewesen seyn muß.

Diese den alten Mahlern zugestandene Theile der Kunst lassen den neueren Mahlern noch sehr viel Verdienste um dieselbe. [34]

In der Perspectiv gehöret ihnen der Vorzug unstreitig, und er bleibt, bey aller gelehrten Vertheidigung der Alten, in Ansehung dieser Wissenschaft, auf Seiten der Neueren. Die Gesetze der Composition und Ordonnance, so starck auch Echion in derselben gewesen seyn mag, waren den Alten nur zum Theil und unvollkommen bekannt; wie die erhobenen Arbeiten von Zeiten, wo die Griechischen Künste in Rom geblühet, darthun können.

In der Colorit scheinen die Nachrichten in den Schriften der Alten und die Ueberbleibsel der alten Mahlerey auch zum Vortheil der neueren Künstler zu entscheiden.

Verschiedene Arten von Vorstellungen der Mahlerey sind gleichfalls zu einen höheren Grad der Vollkommenheit in neuern Zeiten gelanget. In Viehstücken und Landschaften haben unsere Mahler allem Ansehen nach die alten Mahler übertroffen. Die schöneren Arten von Thieren unter andern Himmel-Strichen scheinen ihnen nicht bekannt gewesen zu seyn; wenn man aus einzelnen Fällen, von dem Pferde des Marcus Aurelius, von den beyden Pferden in Monte Cavallo, ja von den vorgegebenen Lysippischen Pferden über dem Portal der S. Marcus-Kirche in Venedig, von dem Farnesischen Ochsen und den übrigen Thieren dieses Gruppo, schliessen darf.

Es ist hier im Vorbeygehen anzuführen, daß die Alten bey ihren Pferden die Diametralische Bewegung der Beine nicht beobachtet haben, wie an den Pferden in Venedig und auf alten Müntzen zu sehen ist. Einige Neuere sind ihnen hierinn aus Unwissenheit gefolget, und so gar vertheidiget worden.

Unsere Landschaften, sonderlich der Niederländischen Mahler, haben ihre Schönheit vornehmlich dem Oel-Mahlen zu dancken: ihre Farben haben dadurch mehrere Kraft, Freudigkeit und Erhobenheit erlanget, und die Natur selbst unter einem dickern und feuchtern Himmel hat zur Erweiterung der Kunst in dieser Art nicht wenig beygetragen. [35]

Es verdienten die angezeigten und einige andere Vorzüge der neueren Mahler vor den alten, in ein grösseres Licht, durch gründlichere Beweise, als noch bisher geschehen ist, gesetzet zu werden.

Zur Erweiterung der Kunst ist noch ein grosser Schritt übrig zu thun. Der Künstler, welcher von der gemeinen Bahn abzuweichen anfängt, oder wircklich abgewichen ist, suchet diesen Schritt zu wagen; aber sein Fuß bleibet an dem jähesten Ort der Kunst stehen, und hier siehet er sich hülflos.

Die Geschichte der Heiligen, die Fabeln und Verwandlungen sind der ewige und fast einzige Vorwurf der neueren Mahler seit einigen Jahrhunderten: Man hat sie auf tausenderley Art gewandt

12 so starck … seyn mag *fehlt in Gedanken2*

und ausgekünstelt, daß endlich Ueberdruß und Eckel den Weisen in der Kunst und den Kenner überfallen muß.

Ein Künstler, der eine Seele hat, die dencken gelernet, läßt dieselbe müßig und ohne Beschäftigung bey einer Daphne und bey einem Apollo; bey einer Entführung der Proserpina, einer Europa und bey dergleichen. Er suchet sich als einen Dichter zu zeigen, und Figuren durch Bilder, das ist, allegorisch zu mahlen.

Die Mahlerey erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemühet, dasselbe zu erreichen, wie die Schriften der Alten bezeugen. Aristides, ein Mahler, der die Seele schilderte, hat so gar, wie man sagt, den Character eines gantzen Volcks ausdrücken können. Er mahlete die Athenienser, wie sie gütig und zugleich grausam, leichtsinnig und zugleich hartnäckig, brav und zugleich feige waren. Scheinet die Vorstellung möglich, so ist sie es nur allein durch den Weg der Allegorie, durch Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten.

Der Künstler befindet sich hier wie in einer Einöde. Die Sprachen der wilden Indianer, die einen grossen Mangel an dergleichen Begriffen haben, und [36] die kein Wort enthalten, welches Erkentlichkeit, Raum, Dauer u. s. w. bezeichnen könte, sind nicht leerer von solchen Zeichen, als es die Mahlerey zu unseren Zeiten ist. Derjenige Mahler, der weiter dencket als seine Palette reichet, wünschet einen gelehrten Vorrath zu haben, wohin er gehen, und bedeutende und sinnlich gemachte Zeichen von Dingen, die nicht sinnlich sind, nehmen könte. Ein vollständig Werck in dieser Art ist noch nicht vorhanden: die bisherigen Versuche sind nicht beträchtlich genug, und reichen nicht bis an diese grosse Absichten. Der Künstler wird wissen, wie weit ihm des Ripa Iconologie, die Denck-Bilder der alten Völcker von van Hooghe Genüge thun werden.

Dieses ist die Ursach, daß die grösten Mahler nur bekannte Vorwürfe gewählet. Annibal Caraccio, an statt, daß er die berühmtesten Thaten und Begebenheiten des Hauses Farnese in der Farnesischen Gallerie, als ein Allegorischer Dichter durch allgemeine Symbola und durch sinnliche Bilder hätte vorstellen können, hat hier seine gantze Stärcke blos in bekannten Fabeln gezeiget.

Die Königliche Gallerie der Schildereyen in Dreßden enthält ohne Zweifel einen Schatz von Wercken der grösten Meister, der vielleicht alle Gallerien in der Welt übertrift, und Se. Majestät haben, als der weiseste Kenner der schönen Künste, nach einer strengen Wahl nur das Vollkommenste in seiner Art gesuchet; aber wie wenig historische Wercke findet man in diesem Königlichen Schatz! von Allegorischen, von dichterischen Gemählden noch weniger.

Der grosse Rubens ist der vorzüglichste unter grossen Mahlern, der sich auf den unbetretenen Weg dieser Mahlerey in grossen Wercken, als ein erhabener Dichter, gewaget. Die Luxenburgische Gallerie, als sein gröstes Werck, ist durch die Hand der geschicktesten Kupferstecher der gantzen Welt bekannt worden.

Nach ihm ist in neueren Zeiten nicht leicht ein erhabeneres Werck in dieser Art unternommen und ausgeführet worden, dergleichen die Cuppola der Kayserlichen [37] Bibliothec in Wien ist, von Daniel Gran gemahlet, und von Sedelmayern in Kupfer gestochen. Die Vergötterung des Hercules in Versailles als eine Allusion auf den Cardinal Hercules von Fleuri, von Le Moine gemahlet, womit Franckreich als

9 Aristides … die Seele > *Gedanken2:* Parrhasius, ein Maler, der wie Aristides die Seele

mit der grösten Composition in der Welt pranget, ist gegen die gelehrte und sinnreiche Mahlerey des deutschen Mahlers, eine sehr gemeine und kurtzsichtige Allegorie: sie ist wie ein Lob-Gedicht, worinn die stärcksten Gedancken sich auf den Nahmen im Calender beziehen. Hier war der Ort, etwas Grosses zu machen, und man muß sich wundern, daß es nicht geschehen ist. Man siehet aber auch zugleich ein, hätte auch die Vergötterung eines Ministers den vornehmsten Plafond des Königlichen Schlosses zieren sollen, woran es dem Mahler gefehlet.

Der Künstler hat ein Werck vonnöthen, welches aus der gantzen Mythologie, aus den besten Dichtern alter und neuerer Zeiten, aus der geheimen Weltweißheit vieler Völcker, aus den Denckmählern des Alterthums auf Steinen, Müntzen und Geräthen diejenige sinnliche Figuren und Bilder enthält, wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet worden. Dieser reiche Stoff würde in gewisse bequeme Classen zu bringen, und durch eine besondere Anwendung und Deutung auf mögliche einzelne Fälle, zum Unterricht der Künstler, einzurichten seyn.

Hierdurch würde zu gleicher Zeit ein grosses Feld geöfnet, zur Nachahmung der Alten, und unseren Wercken einen erhabenen Geschmack des Alterthums zu geben.

Der gute Geschmack in unseren heutigen Verzierungen, welcher seit der Zeit, da Vitruv bittere Klagen über das Verderbniß desselben führete, sich in neueren Zeiten noch mehr verderbet hat, theils durch die von Morto, einem Mahler von Feltro gebürtig, in Schwang gebrachte Grottesken, theils durch nichts bedeutende Mahlereyen unserer Zimmer, könnte zugleich durch ein gründlicheres Studium der Allegorie gereiniget werden und Wahrheit und Verstand erhalten. [38]

Unsere Schnirckel und das allerliebste Muschelwerck, ohne welches itzo keine Zierrath förmlich werden kan, hat manchmahl nicht mehr Natur, als Vitruvs Leuchter, welche kleine Schlösser und Palläste trugen. Die Allegorie könnte eine Gelehrsamkeit an die Hand geben, auch die kleinsten Verzierungen dem Ort, wo sie stehen, gemäß zu machen.

Reddere personae scit conuenientia cuique.
HOR.

Die Gemählde an Decken und über den Thüren stehen mehrentheils nur da, um ihren Ort zu füllen, und um die ledigen Plätze zu decken, welche nicht mit lauter Vergöldungen können angefüllet werden. Sie haben nicht allein kein Verhältniß mit dem Stand und mit den Umständen des Besitzers, sondern sie sind demselben so gar oftmahls nachtheilig.

Der Abscheu vor den leeren Raum füllet also die Wände; und Gemählde von Gedancken leer, sollen das Leere ersetzen.

Dieses ist die Ursach, daß der Künstler, dem man seiner Willkühr überläßt, aus Mangel allegorischer Bilder oft Vorwürfe wählet, die mehr zur Satire, als zur Ehre desjenigen, dem er seine Kunst weihet, gereichen müssen: und vielleicht, um sich hiervor in Sicherheit zu stellen, verlanget man aus feiner Vorsicht von dem Mahler, Bilder zu machen, die nichts bedeuten sollen.

Es macht oft Mühe, auch dergleichen zu finden, und endlich

- - velut aegri somnia, vanae
Fingentur species.
HOR.

2 Mahlers, *Gedanken2:* Künstlers

Man benimmt also der Mahlerey dasjenige, worinn ihr gröstes Glück bestehet, nehmlich die Vorstellung unsichtbarer, vergangener und zukünftiger Dinge. [39]

Diejenigen Mahlereyen aber, welche an diesem oder jenem Ort bedeutend werden könten, verliehren das, was sie thun würden, durch einen gleichgültigen oder unbequemen Platz, den man ihnen anweiset.

Der Bauherr eines neuen Gebäudes
Dives agris, dives positis in foenere [foenore] nummis.
HOR.

wird vielleicht über die hohen Thüren seiner Zimmer und Säle kleine Bilder setzen lassen, die wider den Augen-Punct und wider die Gründe der Perspectiv anstoßen. Die Rede ist hier von solchen Stücken, die ein Theil der festen und unbeweglichen Zierathen sind; nicht von solchen, die in einer Sammlung nach der Symmetrie geordnet werden.

Die Wahl in Verzierungen der Bau-Kunst ist zuweilen nicht gründlicher: Armaturen und Tropheen werden allemahl auf ein Jagd-Haus eben so unbequem stehen, als Ganymedes und der Adler, Jupiter und Leda unter der erhobenen Arbeit der Thüren von Ertzt, am Eingang der S. Peters-Kirche in Rom.

Alle Künste haben einen gedoppelten Endzweck: sie sollen vergnügen und zugleich unterrichten, und viele von den grösten Landschafft-Mahlern haben daher geglaubet, sie würden ihrer Kunst nur zur Hälfte ein Genüge gethan haben, wenn sie ihre Landschaften ohne alle Figuren gelassen hätten.

Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im Verstand getunckt seyn, wie jemand von dem Schreibe-Griffel des Aristoteles gesaget hat: Er soll mehr zu dencken hinterlassen, als was er dem Auge gezeiget, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedancken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernet hat. Hat er einen Vorwurf, den er selbst gewählet, oder der ihm ge[40] geben worden, welcher dichterisch gemacht, oder zu machen ist, so wird ihn seine Kunst begeistern, und wird das Feuer, welches Prometheus den Göttern raubete, in ihm erwecken. Der Kenner wird zu dencken haben, und der bloße Liebhaber wird es lernen.

Friedrichstadt, gedruckt bey Christian Heinrich Hagenmüller

geben worden, welcher dichteriſch gemacht, oder zu machen iſt, ſo wird ihn ſeine Kunſt begeiſtern, und wird das Feuer, welches Prometheus den Göttern raubete, in ihm erwecken. Der Kenner wird zu dencken haben, und der bloße Liebhaber wird es lernen.



Friedrichſtadt,
gedruckt bey Chriſtian Heinrich Hagenmüller.

Sendschreiben über die Gedanken

Von der Nachahmung der Griechischen Werke

in der Malerey und Bildhauerkunst

1756

Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst.



1756.

Sendschreiben

über die Gedanken

Von der Nachahmung der griechischen Werke

in der

Malerey und Bildhauerkunst.

Mein Freund!

Sie haben von den Künsten und von den Künstlern der Griechen geschrieben, und ich hätte gewünscht, daß Sie mit ihrer Schrift, wie die griechischen Künstler mit ihren Werken, verfahren wären. Sie stelleten sie den Augen aller Welt und sonderlich der Kenner blos, ehe sie dieselben aus den Händen liessen, und ganz Griechenland urtheilete über ihre Werke in den grossen Spielen, sonderlich in den Olympischen. Sie wissen, daß Aetion sein Gemälde von Alexanders Vermählung mit der Roxane dahin brachte. Sie hätten mehr als einen Proxenides, der dort

den

Mein Freund!

Sie haben von den Künsten und von den Künstlern der Griechen geschrieben, und ich hätte gewünscht, daß Sie mit ihrer Schrift, wie die griechischen Künstler mit ihren Werken, verfahren wären. Sie stelleten sie den Augen aller Welt und sonderlich der Kenner blos, ehe sie dieselben aus den Händen liessen, und ganz Griechenland urtheilete über ihre Werke in den grossen Spielen, sonderlich in den Olympischen. Sie wissen, daß Aetion sein Gemälde von Alexanders Vermählung mit der Roxane dahin brachte. Sie hätten mehr als einen Proxenides, der dort [48] den Künstler richtete, nöthig gehabt. Wenn sie nicht gar zu heimlich mit ihrer Schrift gewesen wären, so hätte ich dieselbe, ohne den Namen des Verfassers zu melden, einigen Kennern und Gelehrten, mit denen ich hier in Bekantschaft gekommen bin, vor dem Druck mittheilen wollen.

Einer von ihnen hat zweymal Italien und die Gemälde der größten Meister an dem Orte selbst, wo sie gemacht sind, ganze Monate ein jedes angesehen. Sie wissen, daß man allein auf diese Art ein Kenner wird. Ein Mann der ihnen so gar zu sagen weiß, welche von Guido Reni Altarblättern auf Taffend oder auf Leinwand gemalet sind; was vor Holz Raphael zu seinen Transfiguration genommen, u. s. w. dessen Urtheil, glaube ich, würde entscheidend gewesen seyn!

Ein anderer unter meinen Bekanten hat das Alterthum studiret: er kennet es am Geruche;

Callet & artificem solo deprendere odore.
Sectani Sat.

er weiß wie viel Knoten an der Käule des Hercules gewesen sind; wie viel des Nestors Becher nach dem heutigen Maas enthalten: ja man sagt, er werde endlich im Stande seyn, alle die Fragen zu beantworten, welche Kaiser Tiberius den Sprachlehrern vorgeleget hat.

Noch ein anderer hat seit vielen Jahren nichts als alte Münzen angesehen. Er hat viel neue Entdeckungen gemacht, sonderlich zu einer Geschichte der alten Münzmeister; und man sagt, er werde die Welt aufmerksam machen durch einen Vorläufer von den Münzmeistern der Stadt Cyzicum.

Wie sicher würden Sie gefahren seyn, wenn ihre Arbeit vor den Richterstuhl solcher Gelehrten wäre gebracht worden! Diese Herren haben mir [49] ihre Bedenken über dieselbe eröfnet: es ist mir leid um Ihre Ehre, wenn dergleichen öffentlich erscheinen solten.

Unter andern Einwürfen wundert sich der erste, daß Sie die beyden Engel auf dem Raphael der Königlichen Gallerie zu Dreßden nicht beschrieben haben. Man hat ihm gesagt, daß ein Maler von Bologna, da er dieses Stück zu St. Sixt in Piacenz gesehen, voller Verwunderung in einem[1] Briefe ausruft; „O! was vor ein Engel aus dem Paradiese"! Dieses deutet er auf diese Engel, und er behauptet, daß es die schönsten Figuren in Raphaels Werke seyn.

Er könnte ihnen auch vorwerfen, der Raphael sey in der Art beschrieben, wie Raguenet[2] einen H. Sebastian von Beccafumi, einen Hercules mit dem Antäus von Lanfranc u. s. w. schildert.

Der zweyte glaubet, der Bart des Laocoon hätte eben so viel Aufmerksamkeit in Ihrer Schrift als der eingezogene Leib desselben verdienet. Ein Kenner der Werke der Griechen, sagt er, muß den Bart

[1] Lettere d' alcuni Bolognesi Vol. I. p. 159.
[2] Raguenet Monumens de Rome, Paris, 12.

des Laocoons mit eben den Augen ansehen, mit welchen der P. Labat den Bart des Moses von Michael Angelo angesehen hat . Dieser erfahrne Dominicaner,

Qui mores hominum multorum vidit & vrbes,

hat nach so vielen Jahrhunderten aus dem Barte der Statue bewiesen, wie Moses seinen Bart getragen, und wie die Juden denselben tragen müssen, wenn sie wollen Juden heissen[3]. [50]

Sie haben nach dieses Mannes Meinung ohne alle gelehrte Kentniß von dem Peplon der Vestalen geschrieben: an der Beugung des Schleyers über der Stirn der größten Vestale hätte er Ihnen vielleicht eben so viel entdecken können, als Cuper von der Spitze[1] des Schleyers an der Figur der Tragoedie auf der berühmten Vergötterung des Homers gesagt hat.

Es fehlet auch der Beweis, daß die Vestalen wirklich von der Hand eines griechischen Meisters sind. Unser Verstand bringt uns sehr oft nicht auf Sachen die uns natürlich einfallen solten. Wenn man Ihnen beweisen wird, daß der Marmor zu diesen Figuren nicht Lychnites gewesen, so kann es nicht fehlen, die Vestalen verlieren nebst Ihrer Schrift einen grossen Werth. Sie hätten nur sagen dürfen, der Marmor habe grosse Körner: Beweis genug über eine griechische Arbeit; wer wird Ihnen so leicht darthun können, wie groß die Körner seyn müssen, um einen griechischen Marmor von dem Marmor von Luna, den die alten Römer nahmen, zu unterscheiden. Ja, was noch mehr ist, man will sie nicht einmahl vor Vestalen halten.

Der Münzverständige hat mir von Köpfen der Livia und der Agrippina gesagt, welche das von Ihnen angegebene Profil nicht haben. An [51] diesem Orte, meinet er, hätten Sie die schönste Gelegenheit gehabt, von dem, was die Alten eine viereckigte Nase nennen, zu reden, welches zu Ihren Begriffen von der Schönheit gehöret hätte. Unterdessen wird Ihnen bekannt seyn, daß die Nase an einigen der berühmtesten griechischen Statuen, als an der mediceischen Venus, und an den picchinischen Meleager viel zu dicke scheinet, als daß sie unsern Künstlern ein Muster der schönen Natur seyn könnte.

Ich will Sie nicht kränken mit viel Zweifeln und Einwürfen, die wider Ihre Schrift vorgebracht sind, und welche zum Eckel wiederholet wurden, da ein academischer Gelehrter, der den Character des homerischen Margites zu erlangen strebet, dazu kam. Man zeigte ihm die Schrift; er sahe sie an und legte sie weg. Der erste Blick war ihm also schon anstössig gewesen, und man sahe es ihm an, daß er um sein Urtheil befragt seyn wolte, welches wir alle thaten. Es scheinet eine Arbeit, fieng er an, über welche sich des Verfassers Fleiß nicht in Unkosten hat setzen wollen: ich finde nicht über vier bis fünf Allegata, und diese sind zum Theil nachlässig angegeben, ohne Blatt und Capitel zu bemerken. Es kann nicht fehlen, er hat seine Nachrichten aus Büchern genommen, die er sich anzuführen schämet.

Endlich muß ich Ihnen sagen, daß jemand etwas in der Schrift will gefunden haben, was mir noch itzo in derselben verdeckt geblieben ist; nemlich, daß die Griechen als die Erfinder der Malerey und

[3] Labat Voyag. en Espagne & en Ital. T. III. p. 213. – Michel Ange étoit aussi savant dans l'Antiquitè que dans l'Anatomie, la Sculpture, la Peinture & l'Architecture, & puisqu'il nous a representé Moyse avec une belle & si longue barbe, il est sûr & doit passer pour constant, que ce Prophête la portoit ainsi, & par une consequence necessaire les Juifs, qui pretendent le copier avec exactitude, & qui font la plus grande partie de leur religion de l'observance des usages, qu'il a laissé, doivent avoir de la barbe comme lui, ou renoncer à la qualité des Juifs.

[1] Apotheos. Homeri. p. 81. 82.

Bildhauerkunst angegeben worden; welches ganz falsch ist, wie sich derselbe zu erklären beliebet. Er hat gehöret, daß es die Egypter gewesen, oder noch ein älter Volk, welches er nicht kenne. [52]

Man kann auch aus den unerheblichsten Einfällen Nutzen ziehen: unterdessen ist klar, daß Sie nur allein von dem guten Geschmacke in diesen Künsten haben reden wollen, und die erste Erfindung einer Kunst verhält sich mehrentheils zu dem Geschmacke in derselben, wie das Saamenkorn zu der Frucht. Man kann die Kunst in der Wiege unter den Egyptern in späteren Zeiten, und die Kunst in ihrer Schönheit unter den Griechen auf ein und eben demselben Stücke vergleichen. Man betrachte den Ptolomäus Philopator von der Hand des Aulus, auf einem geschnittenen Steine, und neben besagten Kopfe ein paar Figuren[1] eines egyptischen Meisters, um das geringe Verdienst seiner Nation um diese Künste einzusehen.

Die Form und den Geschmack ihrer Gemälde haben Middleton[2] und andere beurtheilet. Die Gemälde von Personen in Lebensgrösse auf zwo Mumien in dem Königlichen Schatze der Alterthümer zu Dreßden geben von der elenden Malerey der Egypter deutliche Beweise. Diese beyden Körper sind unterdessen unter mehr als einem Umstande merkwürdig, und ich werde meinem Schreiben eine kleine Nachricht von denselben beyfügen.

Ich kann nicht leugnen, mein Freund, ich muß diesen Erinnerungen zum Theil Recht widerfahren lassen. Der Mangel angeführter Schriften gereichet Ihnen zu einigem Vorurtheil: die Kunst aus blauen Augen schwarze zu machen hätte wenigstens ein Allegatum verdienet. Sie machen es fast wie Democritus; Was ist der Mensch? fragte man ihn: etwas das wir alle wissen, antwortete er. Welcher vernünftige Mensch kann alle griechische Scholiasten lesen! [53]

Ibit eo, quo vis, qui zonam perdidit –
HORAT.

Diese Erinnerungen haben mich unterdessen veranlasset, die Schrift mit einem andern Auge, als vorher geschehen war, durchzugehen. Man ist insgemein gar geneigt, der Waage durch das Gewicht der Freundschaft oder des Gegentheils den Ausschlag geben zu lassen. Ich würde mich im ersteren Fall befinden: Allein um dieses Vorurtheil zu heben, werde ich meine Einwürfe so weit zu treiben suchen, als es mir möglich ist.

Die erste und andere Seite will ich Ihnen schenken; ob ich schon über die Vergleichung der Diana des Virgils mit der Nausicaa des Homers, und über die Anwendung derselben, ein paar Worte sagen könnte. Ich glaube auch, die Nachricht auf der zweyten Seite von den gemißhandelten Stücken des Correggio, welche vermuthlich aus des Herrn Graf Tessins Briefen genommen ist, hätte können erläutert werden mit einer Nachricht von dem Gebrauche, den man zu eben der Zeit von den Stücken der besten Meister in Stockholm gemacht hat.

Man weis, daß in der Eroberung der Stadt Prag a. 1648. den 15 Julii durch den Graf Königsmark, das beste aus der kostbaren Sammlung von Gemälden Kaiser Rudolphs II. weggenommen und nach

[1] Stosch Pierr. grav. pl. XIX.
[2] Monum. antiquit. p. 255.

Schweden geführet ist.[1] Unter denselben waren etliche Stücke des Correggio, die derselbe für den Herzog Friderich von Mantua gearbeitet hatte, und die dieser dem Kaiser schenkte. Die berühmte Leda, und ein Cupido der an seinen Bogen arbeitet, waren die vornehmsten von besagten Stücken.[2] [54]

Die Königin Christina, die zu derselben Zeit mehr Schulwissenschaft als Geschmack hatte, verfuhr mit diesen Schätzen, wie Kaiser Claudius mit einem Alexander von der Hand des Apelles, der den Kopf der Figur ausschneiden, und an desselben Stelle des Augustus Kopf setzen ließ.[1] Aus den schönsten Gemälden schnitte man in Schweden die Köpfe, Hände und Füsse heraus, die man auf eine Tapete klebete; das übrige wurde dazu gemalet. Dasjenige, was das Glück gehabt hat, der Zerstümmelung zu entgehen, sonderlich die Stücke vom Correggio, nebst den Gemälden, welche die Königin in Rom angekauft hat, kamen in den Besitz des Herzogs von Orleans, der 250 Stücke vor 90,000 Scudi erstanden: unter denselben waren eilf Gemälde von der Hand des Correggio.

Ich bin auch nicht allerdings zu frieden, daß Sie den nordischen Ländern allein vorwerfen, daß der gute Geschmack bey ihnen spät bekannt geworden, und dieses aus ihrer geringen Achtung schöner Gemälde. Wenn dieses von dem Geschmacke zeuget, so weis ich nicht, wie man von unsern Nachbarn urtheilen könnte. Da Bonn die Residenz der Churfürsten von Cölln, in der so genannten fürstenbergischen Sache, nach dem Tode Maximilian Henrichs, von den Franzosen erobert wurde, ließ man die grossen Gemälde von ihren Ramen ohne Unterschied herausschneiden, und über die Bügel der Wagen spannen, auf welchen die Geräthe und die Kostbarkeiten des churfürstlichen Schlosses nach Frankreich abgeführet wurden. Glauben Sie nicht, daß ich mit bloß historischen Erinnerungen, wie ich angefangen habe, fortfahren werde. Ehe ich Ihnen aber [55] meine Zweifel bringe, kann ich nicht umhin, Ihnen zwey allgemeine Puncte vorzuhalten.

Sie haben zum ersten in einem Stile geschrieben, wo oft die Deutlichkeit unter der Kürze zu leiden scheinet. Haben Sie besorget, Sie möchten künftig zu der Strafe desjenigen Spartaners, der mehr als drey Worte gesaget, verdammet werden; nemlich Guicciardins Krieg von Pisa zu lesen? Wo ein allgemeiner Unterricht der Endzweck ist, das muß für jedermann faßlich seyn. Die Speisen sollen mehr nach dem Geschmack der Gäste, als nach dem Geschmack der Köche zugerichtet werden,

Coenae fercula nostrae
Malim conuiuis, quam placuisse coquis.

Hernach geben Sie sich fast in einer jeden Zeile mit einer allzugrossen Passion für das Alterthum blos. Ich hoffe, Sie werden der Wahrheit etwas einräumen, wenn ich in der Folge meiner Anmerkungen, wo mir etwas in diesem Puncte anstössig scheinet, erinnere.

Der erste besondere Einwurf, den ich Ihnen mache, ist auf der dritten Seite. Erinnern sie sich allezeit, daß ich glimpflich mit Ihnen verfahre; ich habe die zwo ersten Seiten unangefochten gelassen;

non temere a me
Quiuis ferret idem.
HOR.

1 Puffendorf reb. Suec. L. XX. §. 50. p. 796.
2 Sandrart Acad. Pict. P. II. L. 2. c. 6. p. 118 conf. St. Gelais descr. des Tabl. du Palais Royal p. 52. seq.

1 Plin. Hist. Nat. L. 35. c. 10.

Itzo werde ich anfangen in der gewöhnlichen Form der Beurtheilungen einer Schrift mit Ihnen zu verfahren.

Der Verfasser redet von gewissen Nachlässigkeiten in den Werken der griechischen Künstler, die man ansehen soll, wie Lucian den Jupiter des Phidias zu Pisa will angesehen haben[1], „den Jupiter selbst, nicht den [56] Schemmel seiner Füsse“; und man konnte demselben über dem Schemmel vielleicht nichts, über die Statue selbst aber ein grosses Vergehen vorwerfen.

Ist es nichts, daß Phidias seinen sitzenden Zevs so groß gemacht hat, daß er bey nahe an die Decke des Tempels gereichet, und daß man befürchten müssen, der Gott werde das ganze Dach abwerfen, wenn es ihm einmahl einfallen solte aufzustehen?[1] Man hätte weislicher gehandelt, diesen Tempel ohne Dach, wie den Tempel des olympischen Jupiters zu Athen zu lassen[2].

Es ist keine Unbilligkeit, wenn man von dem Verfasser eine Erklärung fordert, was er unter seinen Begrif der Nachlässigkeiten verstehet. Es scheinet, als wenn die Fehler der Alten unter diesem Namen zugleich mit durchschleichen sollten, welche man sehr geneigt wäre, wie der griechische Dichter Alcäus ein Mahl auf dem Finger seines geliebten Knabens, uns vor Schönheiten auszugeben. Man siehet vielmals die Unvollkommenheiten der Alten, wie ein väterlich Auge die Mängel seiner Kinder, an.

Strabonem
Appellat Paetum pater, & Pullum, male parvus
Si cui filius est.
HORAT.

Wären es Nachlässigkeiten von der Art, welche die alten „Parerga“[3] nenneten, und dergleichen man wünschte, daß Protogenes in seinem Ialysus begangen hätte, wo der grosse Fleiß des Malers an ein Rebhun den ersten Blick auf sich zog, zum Nachtheil der Hauptfigur, so wären sie [57] wie gewisse Nachlässigkeiten an dem Frauenzimmer, welche zieren. Weit sicherer wäre es gewesen, den Diomedes des Dioscorides gar nicht anzuführen; der Verfasser aber, der diesen Stein gar zu wohl zu kennen scheinet, wolte sich gleich anfänglich wider alle Einwendungen über die Fehler der alten Künstler verwahren, und da er glauben können, wenn man ihm in einer der berühmtesten und schönsten Arbeiten der Griechen, wie der Diomedes ist, Fehler zeigen würde, daß dieses zugleich wenigstens ein Vorurtheil wider geringere Werke der Künstler dieser Nation geben können, so suchte er eine ganz leichte Abfertigung, und meinete alle Fehler unter dem glimpflichen Ausdruck der Nachlässigkeiten zu bedecken.

Wie! wenn ich zeige, daß Dioscorides weder Perspectiv noch die gemeinsten Regeln der Bewegung des menschlichen Körpers verstanden, ja so gar wider die Möglichkeit gehandelt habe? Ich werde es wagen; aber

incedo per ignes
Suppositos cineri doloso
HOR.

1 Lucian. de hist. scrib.

1 Strabo Geogr. L. VIII. p. 542.
2 Vitruv. L. III. c. I.
3 Plin. Hist. Nat. L. 35. c. 10.

und ich würde vielleicht nicht zu erst Fehler in diesem Steine entdecken, aber mir ist gänzlich unbekannt, daß jemand dieselben schriftlich mitgetheilet habe.

Der Diomedes des Dioscorides ist eine Figur, die entweder sitzet, oder die sich von dem Sitze heben will; denn die Action desselben ist zweydeutig. Er sitzet aber nicht; welches offenbar ist: er kann sich aber auch nicht heben; welches in der Action, die er macht, nicht geschehen kann.

Die Bemühung die unser Körper anwendet, von einem Sitze aufzustehen, geschiehet den Regeln der Mechanik zu folge, nach den Mittelpunct der Schwere zu, welchen der Körper sucht. Diesen suchet der sich he[58]bende Körper zu erhalten, wenn er die im Sitzen vorwerts gelegten Beine nach sich ziehet;[1] und auf unserm Steine ist hingegen das rechte Bein gestreckt. Die Bemühung sich zu erheben fängt sich an mit aufgehobenen Fersen, und die Schwere ruhet in diesem Augenblicke nur auf den Zehen; welches Felix[2] in seinem geschnittenen Diomedes beobachtet hat: hier hingegen ruhet die ganze Fußsohle.

In einer sitzenden Stellung, in welcher Diomedes ist, mit dem untergeschlagenen linken Beine, kann der Körper, wenn er sich erheben will, den Mittelpunct seiner Schwere nicht blos durch das Zurückziehen der Beine finden; folglich sich unmöglich durch diese Bewegung, die er sich giebt, allein heben. Diomedes hat in der linken Hand, welche auf dem untergeschlagenen Beine ruhet, das geraubte Palladium, und in der rechten Hand ein kurzes Schwerdt, dessen Spitze nachlässig auf dem Postamente liegt. Des Diomedes Körper äussert also weder die erste und natürliche Bewegung der Füsse, die zu einer jeden ungezwungenen Aufrichtung eines sitzenden nothwendig ist, noch auch die Kraft der stützenden Arme, die in einer ungewöhnlichen Lage des Sitzens zum heben erfordert wird; folglich kann sich Diomedes nicht heben.

Zu gleicher Zeit ist die Figur in dieser Action betrachtet, ein Fehler wider die Perspectiv begangen.

Der Fuß des linken untergeschlagenen Beins berühret das Gesims des Postaments, welches über die Grundfläche, worauf es selbst und der vordere ausgestreckte Fuß ruhet, hervorraget; folglich ist die Linie, die [59] der hintere Fuß beschreiben würde, auf dem Steine die vördere, und diejenige, welche der vordere Fuß macht, die hintere.

Wäre auch diese Stellung möglich, so ist sie wider den Character in den meisten Werken der griechischen Künstler, als welche allezeit das Natürliche, das Ungezwungene gesucht haben, welches niemand in einer so gewaltsamen Verdrehung des Diomedes finden kann.

Ein jeder der sich bemühen wird, diese Stellung im Sitzen möglich zu machen, wird dieselbe beynahe unmöglich finden. Könnte man aber dieselbe durch Mühe endlich erhalten, ohne sich aus vorhergegangenen Sitzen in dieselbe zu setzen, so wäre sie dennoch wider alle Wahrscheinlichkeit: denn welcher Mensch wird sich mit Fleiß in einem so peinlichen Stande die äusserste Gewalt anthun?

Felix, welcher vermuthlich nach dem Dioscorides gelebet, hat zwar seinen[1] Diomedes in der Action gelassen, welche sein Vorgänger demselben gegeben hat, aber er suchte das Gezwungene derselben wo nicht zu heben, doch wenigstens erträglicher vorzustellen durch die dem Diomedes gegen über gestellete

[1] Borell. de motu animal. P. I. c. 18. prop. 142. p. 142. edit. Bernoul.
[2] Stosch. Pierr. grav. pl. 35.

[1] Stosch. Pierr. grav. pl. 35.

Figur des Ulysses, welcher, wie man sagt, die Ehre des geraubten Palladii dem Diomedes nehmen, und ihm dasselbe hinterlistiger Weise entreissen wollen. Diomedes setzt sich also zur Gegenwehr und durch die Heftigkeit, welche der Held äussert, bekommt dessen Stellung einige mehrere Wahrscheinlichkeit.

Eine sitzende Figur kann Diomedes eben so wenig seyn, welches der freye und ungedruckte Contour der Theile des Gesässes und des Schenkels zeiget: es könnte auch der Fuß des untergeschlagenen entfernteren Beins nicht sichtbar seyn; zugeschweigen, daß eben dieses Bein mehr aufwerts gebogen stehen müste. [60]

Der Diomedes beym Mariette[1] ist vollends wider alle Möglichkeit: denn das linke Bein ist wie ein zugelegtes Taschenmesser untergeschlagen, und der Fuß, welcher nicht sichtbar ist, hebt sich so hoch, daß er nirgend auf etwas ruhen kann.

Kann man dergleichen Fehler mit dem Titel der Nachlässigkeiten entschuldigen, und würde man sie in den Werken neuerer Meister mit solchem Glimpfe übergehen?

Dioscorides hat sich in der That in dieser seiner berühmten Arbeit nur als einen Copisten des Polyclets gezeiget. Man glaubt,[2] dieser sey eben der Polyclet, dessen Doryphorus den griechischen Künstlern die höchste Regel in menschlichen Verhältnissen gewesen. Sein Diomedes war also vermuthlich das Urbild des Dioscorides; und dieser hat einen Fehler vermieden, den jener begangen hatte. Das Postament, über welches der Diomedes des Polyclets schwebet, ist wider die bekanntesten Regeln der Perspectiv gearbeitet. Das untere und das obere Gesims desselben machen zwo ganz verschiedene Linien, da sie doch aus einem Puncte fortlaufen solten.

Mich wundert, daß Perrault nicht auch aus geschnittenen Steinen Beweise zur Behauptung der Vorzüge der neueren Künstler über die Alten genommen hat. Ich glaube, es werde dem Verfasser und dessen Schrift nicht nachtheilig seyn, wenn ich, ausser meinen Erinnerungen, auch den Quellen nachspüre, woher er einige von besonderen Stellen und Nachrichten genommen hat.[61]

Von der Speise, welche den jungen Ringern unter den Griechen der ältesten Zeiten vorgeschrieben gewesen, redet[1] Pausanias. Ist dieses eben der Ort, den man in der Schrift vor Augen gehabt hat, warum ist hier Milchspeise überhaupt angegeben, da der griechische Text von weichen Käse redet? Dromevs von Stymphilos hat an dessen Stelle das Fleischessen aufgebracht, wie eben daselbst gemeldet wird.

Mit der Nachforschung über das große Geheimnis der Griechen, aus blauen Augen schwarze zu machen, hat es mir nicht gelingen wollen. Ich finde nur einen einzigen Ort, und diesen beym Dioscorides,[2] der von dieser Kunst sehr nachlässig, und nur wie im Vorbeygehen redet. Hier wäre der Ort gewesen, wo der Verfasser seine Schrift merkwürdiger machen können, als vielleicht durch seinen neuen Weg in Marmor zu arbeiten. Newton und Algarotti würden hier den Weisen mehr Aufgaben und den Schönen mehr Reizungen vorlegen können. Diese Kunst würde von den deutschen Schönen höher geschätzt

1 Mariette Pierr. grav. T. II. n. 94.
2 Stosch. Pierr. grav. pl. 54.

1 Pausan. L. VI. c. 7. p. 470.
2 Dioscor. de re medica L. V. c. 179. conf. Salmas. Exercit. Plin. c. 15. p. 134. b.

werden, als von den griechischen, bey denen grosse und schöne blaue Augen seltener, als die schwarzen gewesen zu seyn scheinen.

Grüne Augen waren zu einer gewissen Zeit Mode.

Et si bel oeil Vert & riant & clair
Le Sire de Coucy Chanson

ich weis nicht, ob die Kunst einigen Antheil an der Farbe derselben gehabt hat.

Ueber die Blattergruben würden auch ein paar Worte aus dem Hippocrates zu reden seyn, wenn man sich in Worterklärungen einzulassen gesonnen wäre. [62]

Ich bin im übrigen der Meinung, die Verstellung, die ein Gesicht durch Blattern leidet, verursache einem Körper keine so grosse Unvollkommenheit, als diejenige war, die man an den Atheniensern bemerken wollen. So wohlgebildet ihr[1] Gesicht war, so armseelig war ihr Körper an dem Hintertheile.[2] Die Sparsamkeit der Natur an diesen Theilen war wie der Ueberfluß derselben bey den Enotoceten in Indien, die so grosse Ohren sollen gehabt haben, daß sie sich derselben anstatt der Küssen bedienet.

Ueberhaupt glaube ich, unsere Künstler würden vielleicht eben so gute Gelegenheit haben können, das schönste Nackende zu studiren, wie in den Gymnasien der Alten geschehen. Warum nutzen sie diejenige nicht, die man den Künstlern in Paris vorschlägt,[3] in heissen Sommertagen längst den Ufern der Seine, um die Zeit, da man sich zu baden pfleget, zu gehen, wo man das Nackende von sechs bis zu funfzig Jahren wählen kann? Nach solchen Betrachtungen hat Michael Angelo in seinem berühmten[4] Carton von dem Kriege von Pisa vermuthlich die Figuren der Soldaten entworfen, die sich in einem Flusse baden, und über dem Schall einer Trompete aus dem Wasser springen, zu ihren Kleidern eilen, und dieselben über sich werfen.

Einer von den anstössigsten Orten in der Schrift ist ohne Zweifel derjenige, wo zu Ende der zehenten Seite die neueren Bildhauer gar zu tief [63] unter die griechischen herunter gesetzt werden. Die neueren Zeiten haben im Starken und Männlichen mehr als einen Glycon, und im Zärtlichen, Jugendlichen und Weiblichen mehr als einen Praxiteles aufzuweisen. Michael Angelo, Algardi und Schlüter, dessen Meisterstücke Berlin zieren, haben musculöse Körper, und

— invicti membra Glyconis
HOR.

so erhaben und männlich als Glycon selbst gearbeitet; und im Zärtlichen könnte man beynahe behaupten, daß Bernini, Fiammingo, Le Gros, Rauchmüller und Donner die Griechen selbst übertroffen haben.

Unsere Künstler kommen darinn überein, daß die alten Bildhauer nicht verstanden, schöne Kinder zu arbeiten, und ich glaube, sie würden zur Nachahmung viel lieber einen Cupido vom Fiammingo als vom Praxiteles selbst wählen. Die bekannte Erzählung von einem Cupido, den Michael Angelo gemacht, und den er neben einen Cupido eines alten Meisters gestellet, um unsere Zeiten dadurch zu lehren, wie

1 Aristoph. Nub. v. 1178.
2 Aristoph. Nub. v. 1365. & Scholiast. ad h. l.
3 Observat. sur les Arts & sur quelques Morceaux de Peinture & Sculpt. exposés au Louvre en 1748, p. 18.
4 Riposo di Raffaello Borghini. L. I. p. 46.

vorzüglich die Kunst der Alten sey, beweiset hier nichts: denn Kinder von Michael Angelo werden uns niemals einen so nahen Weg führen als es die Natur selbst thut.

Ich glaube, es sey nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, Fiammingo habe als ein neuer Prometheus Geschöpfe gebildet, dergleichen die Kunst wenige vor ihn gesehen hat. Wenn man von den mehresten Figuren von Kindern auf geschnittenen Steinen,[1] und auf erhobenen Arbei[64]ten[1] der Alten, auf die Kunst überhaupt schliessen darf, so wünschte man ihren Kindern mehr Kindisches, weniger ausgewachsene Formen, mehr Milchfleisch und weniger angedeutete Knochen. Eben dergleichen Bildung haben Raphaels Kinder und der ersten grossen Maler bis auf die Zeiten, da Franz Quenoy, genannt Fiammingo erschien, dessen Kinder, weil er ihnen mehr Unschuld und Natur gegeben, den Künstlern nach ihm eben dasjenige geworden, was Apollo und Antinous demselben im Jugendlichen sind. Algardi, der zu gleicher Zeit gelebet, ist dem Fiammingo in Figuren von Kindern an die Seite zu setzen. Ihre Modelle in Thon sind unsern Künstlern schätzbarer als der Alten ihre Kinder in Marmor; und ein Künstler, den ich namentlich anzuführen mich nicht schämen dürfte, hat mich versichert, daß in sieben Jahren, so lange er in der Academie der Künstler zu Wien studiret, er niemand wisse, der nach einem dasigen Antiquen Cupido gezeichnet habe.

Ich weis auch nicht, was es vor ein Begrif von einer schönen Form bey den griechischen Künstlern gewesen, die Stirn an Kindern und jungen Leuten mit herunterhängenden Haaren zu bedecken. Ein Cupido[2] vom Praxiteles, ein Patroclus[3] auf einem Gemälde beym Philostratus war also vorgestellet; und Antinous erscheinet weder in Statuen und Brustbildern, noch auf geschnittenen Steinen und auf Münzen anders: und vielleicht verursacht dergleichen Stirn dem Liebling des Hadrians die trübe und etwas melancholische Mine, welche man an dessen Köpfen bemerket. [65]

Giebt eine offene und freye Stirn einem Gesichte nicht mehr edeles und erhabenes? und scheinet Bernini das Schöne in der Form nicht besser gekannt zu haben, als die Alten, da er dem damahls jungen Könige in Frankreich Ludewig XIV. dessen Brustbild er in Marmor arbeitete, die Haarlocken aus der Stirn rückte, welche dieser Prinz vorher bis auf die Augenbraunen herunterhängend getragen? „E. Majestät“, sagte der Künstler,[1] „ist König, und kann die Stirn der ganzen Welt zeigen.“ Der König und der ganze Hof trugen die Haare von der Zeit an, so wie es Bernini gut gefunden hatte.

Eben dieses grossen Künstlers Urtheil über die erhobene Arbeit an dem Monumente Pabst Alexanders VI.[2] kann Anlaß geben, über dergleichen Arbeit der Alten eine Anmerkung zu machen. „Die Kunst der erhobenen Arbeit bestehet darinn“, sagte er, „zu machen, daß dasjenige, was nicht erhoben ist, erhoben

[1] S. Den Cupido (a) des Solons; den Cupido der die Löwinnen führet vom (b) Sostratus, und ein Kind neben einem Faun vom (c) Axeochus. (a) Stosch. Pierr. grav. pl. 64. (b) Ibid. pl. 66. (c) Ibid. pl. 20.

[1] v. Bartoli Admiranda Rom. Fol. 50. 51. 61. Zanetti Statue antiche P. II. fol. 33.
[2] v. Callistrat. p. 903.
[3] v. Philostrat. Heroic.

[1] Baldinucci Vita del Cav. Bernino, p. 47.
[2] v. Ibid. p. 72.

scheine. Die fast ganz erhobenen Figuren am gedachten Monumente“ pflegte er zu sagen, „schienen, was sie wären, und schienen nicht, was sie nicht wären.“

Erhobene Arbeiten sind von den ersten Erfindern angebracht worden an Orten, welche man mit historischen oder allegorischen Bildern zieren wolte, wo aber ein Gruppo von freystehenden Statuen, auch in Absicht des Gesimses, weder Platz noch ein bequemes Verhältniß fand. Ein Gesims dienet nicht so wohl zur zierlichen Bekleidung, als vielmehr zur Verwahrung und Beschützung desjenigen Theils eines Werks und Gebäudes, woran es stehet. Die Vorlage desselben sey allezeit dem Nutzen [66] gemäß, den es leisten soll, nemlich Wetter, und Regengüsse, und andere gewaltsame Beschädigungen von den Hauptttheilen abzuhalten. Hieraus folget, daß erhobene Arbeiten über die Bekleidung des Orts, welchen sie zieren, als dessen zufälliges Theil sie selbst nur sind, nicht hervorspringen sollen, indem es so wohl dem natürlichen Endzwecke eines Gesimses entgegen, als für die erhobenen Figuren selbst gefährlich seyn würde.

Die mehresten erhobenen Arbeiten der Alten sind bey nahe ganz freystehende Figuren, deren völliger Umriß unterarbeitet ist. Nun sind aber erhobene Arbeiten erlogene Bilder, und zu folge der Absicht ihrer Erfindung, nicht die Bilder selbst, sondern nur eine Vorstellung derselben; und die Kunst in der Malerey so wohl, als in der Poesie bestehet in der Nachahmung. Alles, was durch dieselbe wirklich und körperlich nach seiner Maaße also würde hervorgebracht werden, wie es in der Natur erscheinet, ist wider das Wesen der Kunst. Sie soll machen, daß das, was nicht erhaben ist, erhaben, und was erhaben ist, nicht erhaben scheine.

Aus diesem Grunde sind ganz hervorliegende Figuren in erhobenen Arbeiten eben so anzusehen, als feste und wirklich aufgeführte Säulen unter den Verzierungen eines Theaters, welche blos wie ein angenehmes Blendwerk der Kunst als solche unserem Auge erscheinen solten. Die Kunst erhält hier, so wie jemand von der Tragödie gesagt hat, mehr Wahrheit durch den Betrug, und Unwahrheit durch Wahrheit. Die Kunst ist es, welche macht, daß oft eine Copie mehr reizet, als die Natur selbst. Ein natürlicher Garten, und lebendige Bäume auf der Scene eines Theaters machen kein so angenehmes Schauspiel, als wenn dergleichen durch Künstler Hände glücklich dargestellt werden. Wir finden mehr zu bewundern an einer Rose von van Huysum, oder an einer Pappel von Vee[67]rendaal, als an denen, die der geschickteste Gärtner gezogen hat. Eine entzückende Landschaft in der Natur, ja das glückselige thessalische Tempe selbst wird vielleicht nicht die Würkung auf uns machen, die Geist und Sinne bey Betrachtung eben dieser Gegend durch den reizenden Pinsel eines Dieterichs erhalten müssen.

Auf diese Erfahrungen kann sich unser Urtheil über die erhobenen Arbeiten der Alten gründen. Die zahlreiche Sammlung der Königlichen Alterthümer in Dreßden enthält zwey vorzügliche Werke von dieser Art. Das eine ist eine Bacchanale an einem Grabmale: das andere ist ein Opfer des Priapus an einem grossen marmornen Gefässe.

Es ist ein absonderliches Theil der Kunst eines Bildhauers, erhobene Werke zu arbeiten: nicht ein jeder grosser Bildhauer ist hierinn glücklich gewesen. Matielli kann hier als ein Beyspiel dienen. Es wurden auf Befehl Kaiser Carls VI. von den geschicktesten Künstlern Modelle verfertiget zu dergleichen Arbeiten auf die beyden Spiralsäulen an der Kirche des H. Caroli Borromäi. Matielli, der allbereits einen grossen Ruf erlanget hatte, war einer der vornehmsten, die hierbey in Betrachtung gezogen wurden: allein seine Arbeit war nicht diejenige, welche den Preis erhielt. Die gar zu erhabene Figuren seines

Modells beraubeten ihn der Ehre eines so wichtigen Werks aus dem Grunde, weil die Masse des Steins durch die grossen Tiefen würde verringert und die Säulen geschwächt worden seyn. Mader heißt der Künstler, dessen Modelle vor seiner Mitwerber ihren größten Beyfall fanden, und die er an den Säulen selbst unvergänglich ausgeführet hat. Es ist bekannt, daß es eine Vorstellung des Heiligen ist, dem die Kirche geweihet worden. [68]

Ueberhaupt ist bey dieser Arbeit zu merken: Erstlich; daß nicht eine jede Action und Stellung zu derselben bequem sey, dergleichen sind allzustarke Verkürzungen, welche daher vermieden werden müssen. Zum andern: daß nachdem die einzelne modellirte Figuren wohl ordonnirt und gruppirt worden, der Durchmesser einer jeden derselben in der Tiefe, nach einem verjüngten Maasstabe zu den Figuren der erhobenen Arbeit selbst genommen werde, also, daß wenn z. E. der Durchmesser einer Figur einen Fuß gehalten, die Maas des Profils eben derselben Figur, nachdem sie halb oder weniger erhoben gearbeitet werden soll, in drey Zoll oder weniger gebracht werde; mit dieser nothwendigen Beobachtung, daß die Profile perspectivisch nicht allein gestellet, sondern in ihrer gehörigen Degradation verjüngt werden müssen. Je mehr Rundung der flach gehaltene Durchmesser einer Figur giebt, desto grösser ist die Kunst. Insgemein fehlet es der erhobenen Arbeit an der Perspectiv; und wo Werke von dieser Art keinen Beyfall gefunden, ist es meistentheils aus diesem Grunde geschehen.

Da ich nur eine kleine Anmerkung über die erhobene Arbeiten der Alten zu machen gedachte, merke ich, daß ich, wie jener alte Redner, bey nahe jemand nöthig hätte, der mich widerum in den Ton brächte. Ich bin über meine Grenzen gegangen; und mich deucht, es sey eine gewisse Beobachtung unter Scribenten, in Absicht der Erinnerungen über eine Schrift: keine zu machen, als über ausdrücklich in der Schrift befindliche bedenkliche Puncte. Zugleich erinnere ich mich, daß ich einen Brief und kein Buch schreiben will: es fält mir auch zuweilen ein, daß ich für mich selbst einen Unterricht ziehen könnte,

– vt vineta egomet caedam mea

HOR. [69]

aus dem Ungestüm gewisser Leute wider den Verfasser, die nicht zugeben wollen, daß man eins und das andere schreibe über Dinge, wozu sie gedungen worden.

Die Römer hatten ihren Gott Terminus, der die Aufsicht über die Grenzen und Marksteine überhaupt, und, wenn es diesen Herren gefält, auch über die Grenzen in Künsten und Wissenschaften hatte. Gleichwohl urtheileten Griechen und Römer über Werke der Kunst, die keine Künstler waren, und ihr Urtheil scheinet auch unsern Künstlern gültig. Ich finde auch nicht, daß der Küster in dem Tempel des Friedens zu Rom, der das Register über den Schatz von Gemälden der berühmtesten griechischen Meister, die daselbst aufgehänget waren, haben mochte, sich ein Monopolium der Gedanken über dieselbe angemasset, da Plinius die Gemälde mehrentheils beschrieben,

Publica materies priuati juris sit –

HOR.

Es wäre zu wünschen, daß Künstler selbst nach dem Beyspiel eines Pamphilus und eines Apelles die Feder ergreifen, und die Geheimnisse der Kunst denenjenigen, welche dieselben zu nutzen verstehen, entdecken möchten.

Ma di costor, che à lavorar s'accingono
Quattro quinti, per Dio, non sanno leggere

Salvator Rosa. Sat. III.

Zween oder drey haben sich hier verdient gemacht; die übrigen Scribenten unter ihnen haben uns nur historische Nachrichten von ihren Mitbrüdern ertheilet. Aber von der Arbeit, welche der berühmte Pietro da Cortona [70] und der P. Ottonelli[1] mit vereinigten Kräften angegriffen haben, hätte man sich einen grossen Unterricht auch für die späte Nachwelt der Künstler versprechen können. Ihre Schrift ist unterdessen, ausser den historischen Nachrichten, die man in hundert Büchern besser finden kann, fast zu nichts weiter nützlich, als

Ne scombris tunicae desint piperique cuculli.
Sectani Sat.

Wie gemein und niedrig sind die Betrachtungen über die Malerey von dem grossen Nicolas Poussin, welche Bellori[2] aus einer Handschrift als etwas seltenes mittheilet, und dem Leben dieses Künstlers beygefüget hat?

Der Verfasser hat ohnzweifel nicht für Künstler schreiben wollen; sie würden auch viel zu großmüthig seyn, als daß sie über eine so kleine Schrift einen Aristarchus vorstellen wolten. Ich erinnere dem Verfasser nur einige Kleinigkeiten, die ich einigermassen einzusehen im Stande bin; und ich werde es noch mit einigen wenigen Bedenken wagen.

Auf der eilften Seite hat man sich unterstanden, ein Urtheil des Bernini vor ungegründet zu erklären, und wider einen Mann aufzutreten, den man eine Schrift zu beehren nur hätte nennen dürfen. Bernini war der Mann, der in eben dem Alter, in welchem Michael Angelo die berühmte Copie eines Kopfs vom Pan, die man insgemein Studiolo[3] nennet, gearbeitet hat, das ist, im achtzehenden Jahre seines Alters eine [71] Daphne machte, wo er gezeiget, daß er die Schönheiten der Werke der Griechen kennen lernen, in einem Alter, wo vielleicht noch Dunkelheit und Finsternis beym Raphael war.

Bernini war einer von den glücklichen Köpfen, die zu gleicher Zeit Blüthen des Frühlings, und Früchte des Herbsts zeigen, und ich glaube nicht, daß man erweisen könne, daß sein Studium der Natur, woran er sich in reifern Jahren gehalten, weder ihn selbst, noch seine Schüler durch ihn übel geführet. Die Weichligkeit seines Fleisches war die Frucht dieses Studii, und hat den höchsten Grad des Lebens und der Schönheit, zu welchen der Marmor zu erheben ist. Die Nachahmung der Natur giebt den Figuren des Künstlers Leben, und belebt Formen, wie Socrates[1] sagt, und Clito der Bildhauer stimmet ihm bey. „Die Natur selbst ist nachzuahmen, kein Künstler“; gab Lysippus der grosse Bildhauer zur Antwort, da man ihn fragte, wem er unter seinen Vorgängern folgete? Man wird nicht leugnen können, daß die eifrige Nachahmung der Alten mehrentheils ein Weg zur Trockenheit werden kann, zu welcher die Nachahmung der Natur nicht leicht verleiten wird. Diese lehret Mannigfaltigkeit, wie sie selbst mannigfaltig ist, und die öftere Widerholung wird Künstlern, welche die Natur studiret haben, nicht können vorgeworfen werden. Guido, le Brun und einige andere, welche das Antique vornemlich studiret,

1 Trattato della Pittura e Scultura, uso & abuso loro, composto da un Teologo e da un Pittore, Fiorenza, 1652, 4.
2 Bellori Vite de' Pittori etc. p. 300.
3 Richardson. T. III. p. 94.

1 Xenoph. Memorab. L. III. c. 6. 7.

haben einerley Gesichtszüge in vielen Werken widerholet. Eine gewisse Idee von Schönheit war ihnen dermassen eigen geworden, daß sie dieselbe ihren Figuren gaben, ohne es zu wollen.

Was aber die blosse Nachahmung der Natur mit Hindansetzung des Antiquen betrift, so bin ich völlig der Meinung des Verfassers: aber zu [72] Beyspielen von Naturalisten in der Malerey würde ich andere Meister gewählet haben. Dem grossen Jordans ist gewiß zu viel geschehen. Mein Urtheil soll hier nicht allein gelten; ich berufe mich auf dasjenige, welches wie die übrigen Urtheile von Malern wenige verwerfen werden. „Jacob Jordans" sagt[1] ein Kenner der Kunst, „hat mehr Ausdruck und Wahrheit als Rubens".

„Die Wahrheit ist der Grund und die Ursach der Vollkommenheit und der Schönheit; eine Sache, von was vor Natur sie auch ist, kann nicht schön und vollkommen seyn, wenn sie nicht wahrhaftig ist, alles was sie seyn muß, und wenn sie nicht alles das hat, was sie haben muß".

Die Richtigkeit des obigen Urtheils vorausgesetzt, so wird nach dem Begrif von der Wahrheit in einer berühmten[2] Originalschrift, Jordans mit mehrern Recht unter die größten Originale, als unter die Affen der gemeinen Natur zu setzen seyn. Ich würde hier an die Stelle dieses grossen Künstlers einen Rembrant, und für den Stella einen Raoux oder einen Vatteau gesetzt haben; und alle diese Maler thun nichts anders, als was Euripides zu seiner Zeit gethan hat; sie stellen die Menschen vor, wie sie sind. In der Kunst ist nichts klein und geringe; und vielleicht ist auch aus den so genannten holländischen Formen und Figuren ein Vortheil zu ziehen, so wie Bernini die Caricaturen genutzet hat. Dergleichen übertriebenen Figuren hat er, wie man versichert, eins der größten Stücke der Kunst zu danken gehabt, nemlich[3] die Freyheit seiner Hand, und seit [73] dem ich dieses gelesen, habe ich angefangen etwas anders zu denken über die Caricaturen, und ich glaube, man habe einen grossen Schritt in der Kunst gemacht, wenn man eine Fertigkeit in denselben erlanget hat. Der Verfasser giebt es als einen Vorzug bey den Künstlern des Alterthums an, daß sie über die Grenzen der gemeinen Natur gegangen sind: thun unsere Meister in Caricaturen nicht eben dieses? und niemand bewundert sie. Es sind vor einiger Zeit grosse Bände von solcher Arbeit unter uns ans Licht getreten, und wenig Künstler achten dieselben ihres Anblicks würdig.

Ueber die vierzehende Seite werde ich dem Verfasser ein Urtheil unserer Academien vorlegen. Er behauptet mit dem Tone eines Gesetzgebers, „die Richtigkeit des Contours müsse allein von den Griechen erlernet werden." In unseren Academien wird insgemein gelehret, daß die Alten von der Wahrheit des Umrisses einiger Theile des Körpers wirklich abgegangen sind, und daß an den Schlüsselbeinen, am Ellenbogen, am Schienbeine, an den Knien, und wo sonst grosse Knorpel liegen, die Haut nur über die Knochen gezogen scheinet, ohne wahrhaftig deutliche Anzeigung der Tiefen und Höhlungen, welche die Apophyses und Knorpel an den Gelenken machen. Man weiset junge Leute an, solche Theile, wo unter der Haut nicht viel fleischigtes lieget, eckigter zu zeichnen; und eben so im Gegentheil, wo sich das meiste Fett ansetzet. Man hält es ordentlich vor einen Fehler, wenn der Umriß gar zu sehr nach

1 Argenville Abregé des Vies des Peintr. T. II.
2 Rochefaucault Pensées.
3 Franchezza del tocco v. Baldinucci Vita del Cav. Bernino p. 66.

dem alten Geschmacke ist. Ganze Academien in Corpore, die also lehren, werden doch, hoffe ich, nicht irren können.

Parrhasius selbst, „der größte im Contour", hat „die Linie, welche das Völlige von dem Ueberflüssigen scheidet", nicht zu treffen gewust: [74] Er ist, wie man[1] berichtet, da er die Schwulst vermeiden wollen, in das Magere verfallen. Und Zeuxis hat vielleicht seinen Contour wie Rubens gehalten, wenn es wahr ist, daß er völligere Theile gezeichnet, um seine Figuren ansehnlicher und vollkommner zu machen. Seine weiblichen Figuren hat er nach Homers Begriffen[2] gebildet, dessen Weiber von starker Statur sind. Der zärtliche Theocrit selbst malet seine Helena[3] fleischigt und groß, und Raphaels Venus in der Versammlung der Götter des kleinen farnesischen Pallastes in Rom, ist nach gleichförmigen Ideen einer weiblichen Schönheit entworfen. Rubens hat also wie Homer und wie Theocrit gemalet: was kann man mehr zu seiner Vertheidigung sagen?

Der Character des Raphaels in der Schrift ist richtig und wahr entworfen: aber würde nicht eben das, was Antalcidas der Spartaner einem Sophisten sagte, der eine Lobrede auf den Hercules ablesen wolte, auch hier gelten? „Wer tadelt ihn", sagte er. Was die Schönheiten betrift, die man in dem Raphael der Königlichen Gallerie zu Dreßden, und ins besondere an dem Kinde auf den Armen der Madonna finden wollen, so urtheilet man sehr verschieden darüber.

ὃ σὺ θαυμάζεις,τοῦθ' ἑτέροισι γέλως

Lucian. Epigr. I.

Der Verfasser hätte eben so rühmlich die Person eines Patrioten annehmen können wider einige jenseit der Alpen, denen alles, was niederländisch ist, Eckel macht: [75]

Turpis Romano Belgicus ore color.

Propert. L. II. Eleg. 8.

Ist nicht die Zauberey der Farben etwas so wesentliches, daß kein Gemälde ohne dieselbe allgemein gefält, und daß durch dieselbe viel Fehler theils übergangen, theils gar nicht angemerket werden? Diese machet nebst der grossen Wissenschaft in Licht und Schatten den Werth der niederländischen Stücke. Sie ist dasjenige in der Malerey, was der Wohlklang und die Harmonie der Verse in einem Gedichte sind. Durch diese Zauberey der dichterischen Farben verschwinden dessen Vergehungen, und derjenige, welcher ihn mit dem Feuer, worinn er gedichtet, lesen kann, wird durch die göttliche Harmonie in solche Entzückung mit fortgerissen, daß er nicht Zeit hat an das, was anstössig ist, zu gedenken.

Bey Betrachtung eines Gemäldes ist etwas, was vorangehen muß; dieses ist die Belustigung der Augen, sagt[1] jemand; und diese bestehet in den ersten Reitzungen, anstatt daß dasjenige, was den Verstand rühret, allererst aus der Ueberlegung folget. Die Colorit ist überdem allein Gemälden eigen; Zeichnung suchet man in jedem Entwurfe, in Kupferstichen und dergleichen; und diese scheinet in der

1 Plin. Hist. Nat. L. 35. c. 10.
2 Quintil. Instit. Orat. L. 12. c. 10.
3 Idyll. 18. v. 29.

1 de Piles Conversat. sur la Peint.

That eher als jene von Künstlern erlanget zu seyn. Ein grosser Scribent in der Kunst[2] will auch bemerkt haben, daß die Coloristen viel später als die dichterischen Maler in Ruf gekommen sind. Kenner wissen, wie weit es dem berühmten Poussin in der Colorit gelungen ist; und alle diejenigen,

Qui rem Romanam Latiumque augescere student.

Ennius. [76]

werden hier die niederländischen Maler vor ihre Meister erkennen müssen. Ein Maler ist ja eigentlich nichts anders, als ein Affe der Natur, und je glücklicher er diese nachäffet, desto vollkommener ist er.

Ast heic, quem nunc tu tam turpiter increpuisti.

Ennius.

Der zärtliche Van der Werf, dessen Arbeiten mit Golde aufgewogen werden, und nur allein die Cabinette der Grossen in der Welt zieren, hat sie für jeden welschen Pinsel unnachahmlich gemacht. Es sind Stücke, welche die Augen der Unwissenden, der Liebhaber und der Kenner auf sich ziehen. „Ein jeder Poet, welcher gefällt", sagt der critische englische Dichter, „hat niemahls übel geschrieben", und wenn der niederländische Maler dieses erhält, so ist sein Beyfall allgemeiner, als derjenige, den die richtigste Zeichnung von Poussin hoffen kan.

Man zeige mir viel Gemälde von Erfindung, Composition und Colorit, wie einige von Gerhards Lairesse Hand sind. Alle unparteyische Künstler in Paris, die das allervorzüglichste, und ohne Zweifel das erste Stück in dem Cabinet der Schildereyen des Herrn De la Boixieres kennen, ich meine, die Stratonice, werden mir Beyfall geben müssen.

Die Geschichte des Vorwurfs, welchen der Künstler hier ausgeführet, ist nicht die gemeinste. König Seleucus I. trat seine Gemalin Stratonice, eine Tochter des berühmten Demetrius Poliorcetes, seinem Sohne Antiochus ab, der aus heftiger Neigung gegen die Königin, als seine Stiefmutter, in eine gefährliche Krankheit gefallen war. Der Artzt [Erasistratus] fand nach langen Forschen die wahre Ursach derselben, und zur Genesung des Prinzen das einzige Mittel in der Gefälligkeit des Vaters gegen die Liebe seines [77] Sohns. Der König begab sich seiner Gemalin, und ernennete zu gleicher Zeit den Antiochus zum König der Morgenländer.

Lairesse hat eben diese Geschichte zweymahl gemalet: die Stratonice des Hn. Boixieres ist das kleinere, die Figuren halten etwa anderthalb Fuß, und im Hinterwerke ist dieses verschieden von jenem.

Die Hauptperson des Gemäldes Stratonice ist die edelste Figur; eine Figur, die der Schule des Raphaels selbst Ehre machen könnte. Die schönste Königin,

Colle sub Idaeo vincere digna Deas

Ovid. Art.

Sie nahet sich mit langsamen und zweifelhaften Schritten zu dem Bette ihres bestimmten neuen Gemals; aber annoch mit Geberden einer Mutter, oder vielmehr einer heiligen Vestale. In ihrem Gesichte, welches sich in dem schönsten Profil zeigt, lieset man Schaam und zugleich eine gefällige Unterwerfung unter dem Befehl des Königs. Sie hat das sanfte ihres Geschlechts, die Majestät einer Königin, die Ehrfurcht bey einer heiligen Handlung, und alle Weisheit in ihrem Betragen, die in einem

[2] du Bos Refl. sur la Poesie & sur la Peint.

so feinen und ausserordentlichen Umstande, wie der gegenwärtige ist, erfordert wurde. Ihr Gewand ist meisterhaft geworfen, und es kann die Künstler lehren, wie sie den Purpur der Alten malen sollen. Es ist nicht allgemein bekannt, daß der Purpur die Farbe von Weinblättern gehabt, wenn sie anfangen welk zu werden, und zu gleicher Zeit ins röthliche fallen[1].

König Seleucus stehet hinter ihr in einer dunklen Kleidung, um die Hauptfigur noch mehr zu heben, und theils um die Stratonice nicht in [78] Verwirrung zu setzen, theils um den Prinzen nicht beschämt zu machen, oder dessen Freude zu stöhren. Erwartung und Zufriedenheit schildern sich zu gleicher Zeit in seinem Gesichte, welches der Künstler nach dem Profil der besten Köpfe auf dessen Münzen genommen hat.

Der Prinz, ein schöner Jüngling, der auf seinem Bette halb nackend aufgerichtet sitzt, hat die Aehnlichkeit vom Vater und von seinen Münzen. Sein blasses Gesicht zeuget von dem Fieber, welches in seinen Adern gewütet, allein man glaubt schon den Anfang der Genesung zu spüren aus der wenigen aufsteigenden Röthe, die nicht durch die Schaam gewürkt worden.

Der Arzt und Priester Erasistratus, ehrwürdig wie des Homers Calchas, welcher vor dem Bette stehet, ist die aus Vollmacht des Königs redende Person, und erkläret dem Prinzen den Willen des Königs; und indem er ihm mit der einen Hand die Königin zuführet, so überreicht er ihm mit der andern Hand das Diadem. Freude und Verwunderung wollen aus dem Gesichte des Prinzen bey Annäherung der Königin hervorbrechen,

Und jedem Blick von ihr wallt dessen Herz entgegen
HALLER

die aber durch die Ehrfurcht in der edelsten Stille erhalten werden, so daß er gleichsam sein Glück mit gebäugten Haupte zu überdenken scheinet.

Alle Character, die der Künstler seinen handelnden Personen gegeben, sind mit solcher Weisheit ausgetheilet, daß ein jeder derselben dem andern Erhobenheit und Nachdruck zu geben scheinet.

Auf die Stratonice, als die Hauptperson fällt die größte Maasse des Lichts, und sie ziehet den ersten Blick auf sich. Der Priester stehet im [79] schwächern Lichte, er hebet sich aber durch die Action, die man ihm gegeben: er ist der Redner, und ausser ihm regieret eine allgemeine Stille und Aufmerksamkeit. Der Prinz, welcher nach der Hauptfigur vornemlich merkwürdig seyn muste, ist mehr beleuchtet; und da des Künstlers Verstand zum vornehmsten Theil seines Gruppo weislicher eine schöne Königin, als einen kranken Prinzen, der es vermöge der Natur der Sachen hätte seyn sollen, wählete, so ist dieser dennoch dem Ausdruck nach, das vorzüglichste im ganzen Gemälde. Die größten Geheimnisse der Kunst liegen in dessen Gesicht.

quales nequeo monstrare & sentio tantum.
Iuuenal Sat. VII.

Die Regungen der Seele, die mit einander zu streiten scheinen, fliessen hier mit einer friedlichen Stille zusammen. Die Genesung meldet sich in dem siechen Gesichte, so wie die Ankündigung der ersten

[1] v. Lettre de M. Huet sur la Pourpre: dans les Dissertat. de Tilladet Tom. II. p. 169.

nahen Blicke der Morgenröthe, die unter dem Schleyer der Nacht selbst den Tag, und einen schönen Tag zu versprechen scheinet.

Der Verstand und der Geschmack des Künstlers breiten sich durch sein ganzes Werk aus bis auf die Vasen, die nach den besten Werken des Alterthums in dieser Art, entworfen sind. Das Tischgestell vor dem Bette hat er, wie Homer, von Elfenbein gemacht.

Das Hinterwerk des Gemäldes stellet eine prächtige griechische Baukunst vor, deren Verzierungen auf die Handlung selbst zu deuten scheinen. Das Gebälke an einem Portal tragen Caryatiden, die einander umfassen, als Bilder einer zärtlichen Freundschaft zwischen Vater und Sohn, und zugleich einer ehelichen Verbindung. [80]

Der Künstler zeigt sich bey aller Wahrheit seiner Geschichte, als einen Dichter, und er machte seine Nebenwerke allegorisch, um gewisse Umstände durch Sinnbilder zu malen. Die Sphinxe an dem Bette des Prinzen deuteten auf die Nachforschung des Arztes, und auf die besondere Entdeckung der Ursach von der Krankheit desselben.

Man hat mir erzählt, daß junge Künstler jenseits der Gebürge, die dieses Meisterstück gesehen, da ihnen der Arm des Prinzen, der etwa um eine Linie zu stark seyn mag, ins Gesicht gefallen, vorbeygegangen, ohne nach den Vorwurf des Gemäldes selbst zu fragen. Wenn auch Minerva selbst gewissen Leuten, wie dem Diomedes, wolte den Nebel wegnehmen, so würden sie dennoch nicht erleuchtet werden.

– Pauci dignoscere possunt
Vera bona atque illis multum diuersa, remota
Erroris nebula.

Iuuenal. Sat.

Ich habe eine lange Episode gemacht; ich finde es aber gleichwohl billig, ein Werk, welches unter die ersten in der Welt kann gesetzet werden, da es so wenig Kenner gefunden, bekannt zu machen. Ich komme wieder auf die Schrift selbst.

Ich weiß nicht, ob dasjenige, was in Raphaels Figuren der Begrif einer „edlen Einfalt und stillen Grösse“ in sich fassen soll, nicht viel allgemeiner durch die so genannte „Natur in Ruhe“ von zwey nahmhaften Scribenten[1] bezeichnet worden. Es ist wahr, diese grosse Lehre giebt [81] ein vorzügliches Kennzeichen der schönsten griechischen Werke; aber die Anwendung derselben bey jungen Zeichnern ohne Unterschied, würde vielleicht eben so besorgliche Folgen haben, als die Lehre einer körnigten Kürze in der Schreibart bey jungen Leuten, welche sie verleiten würde, trocken, hart und unfreundlich zu schreiben. „Bey jungen Leuten“, sagt Cicero,[1] „muß allezeit etwas überflüssiges seyn, wovon man etwas abzunehmen finde: denn dasjenige, was gar zu schnell zur Reife gelanget ist, kann nicht lange Saft behalten. Von Weinstöcken sind die gar zu jungen Schößlinge eher abgeschnitten, als neue Reben gezogen, wenn der Stamm nichts taugt“. Ausserdem werden Figuren in einer ungerührten Stille von dem größten Theile der Menschen angesehen werden, so wie man eine Rede lesen würde, welche ehemahls vor den

[1] St. Real Cesarion Oeuvr. T. II. Le Blanc Lettre sur l’ exposit. des Ouvrages de Peint. etc. l’ an 1747. conf. Mr. de Hagedorn Eclaircissemens historiques sur son Cabinet p. 37.

[1] de Oratore L. II. c. 21.

Areopagiten gehalten worden, wo ein scharfes Gesetz dem Redner alle Erregung auch der menschlichsten und sanftesten Leidenschaften untersagte;[2] und alle dergleichen Bilder werden Schildereyen von jungen Spartanern vorzustellen scheinen, die ihre Hände unter ihren Mantel verstecken, in der größten Stille einhertreten, und ihr[e] Augen nirgend wohin, sondern vor sich auf die Erde richten mußten.[3]

Ueber die Allegorie in der Malerey bin ich mit dem Verfasser auch nicht völlig einerley Meinung. Durch die Anwendung derselben in allen Vorstellungen, und an allen Orten würde in der Malerey eben das geschehen, was der Meßkunst durch die Algebre widerfahren ist: der Zugang zur einen Kunst würde so schwer werden, als er zur andern geworden ist. Es kann nicht fehlen, die Allegorie würde endlich aus allen Gemälden Hieroglyphen machen. [82]

Die Griechen selbst haben nicht allgemein, wie uns der Verfasser überreden will, egyptisch gedacht. Der Plafond in dem Tempel der Juno zu Samos war nicht gelehrter gemalet, als die farnesische Gallerie. Es waren[1] die Liebeshändel des Jupiters und der Juno; und in dem Fronton eines Tempels der Ceres zu Eleusis war nichts, als die blosse Vorstellung einer Gewohnheit bey dem Dienste dieser Göttin.[2] Es waren zwey grosse Steine, die auf einander lagen, zwischen welchen die Priester alle Jahr eine schriftliche Anweisung über die jährlichen Opfer hervorsuchten; weil sie niemals ein Jahr wie das andere waren.

Was die Vorstellung desjenigen, was nicht sinnlich ist, betrift, so hätte ich mehr Erklärung davon gewünscht; weil ich jemand sagen hören, es verhalte sich mit Abbildung solcher Dinge, wie mit dem mathematischen Puncte, der nur gedacht werden kann; und er stimmet demjenigen bey,[3] der die Malerey auf Dinge, welche nur sichtbar sind, einzuschrenken scheinet. Denn was die Hieroglyphen betrift, fuhr er fort, durch welche die abgesondersten Ideen angedeutet werden: als[4] die Jugend durch die Zahl sechszehn; die Unmöglichkeit durch zwey Füsse auf dem Wasser; so müste man dieselben größtentheils mehr vor Monogrammen, als vor Bilder halten. Eine solche Bildersprache würde Gelegenheit geben zu neuen Chimären, und würde schwerer, als die sinesische zu erlernen seyn: die Gemälde aber würden den Gemälden dieser Nation nicht unähnlich werden.

[83]Parrhasius, glaubt eben dieser Widersacher der Allegorien, habe alle Widersprüche, die er bey den Atheniensern bemerket, ohne Hülfe der Allegorie vorstellen können; und vielleicht hätte er es in mehr als einem Stücke ausgeführet. Wenn er es auf diese Art nimmt.

Et sapit, & mecum facit, & Ioue iudicat aequo.
HOR.

Das Todesurtheil über die Befehlshaber der atheniensischen Flotte, nach ihrem Siege über die Lacedämonier, bey den arginusischen Inseln, gab dem Künstler ein sehr sinnliches und reiches Bild, die Athenienser gütig und zugleich grausam vorzustellen.

2 Aristot. Rhet. L. I. c. I. §. 4.
3 Xenoph. Respl. Laced. c. 3. §. 5.

1 Origen. contra Cels. L. IV. p. 196. edit. Cantabr.
2 Perrault explic. de la planche IX. sur Vitruve p. 62.
3 Theodoret. Dial. Inconfus. p. 76.
4 Horapoll. Hierogl. L. [I] c. 33. conf. Blakwall Enquiry of Homer, p. 170.

Der berühmte Theramenes, einer von den Befehlshabern, klagte seine Collegen an, daß sie die Körper der in der Schlacht gebliebenen nicht gesammlet, und ihnen die letzte Ehre erweisen lassen. Dieses war hinreichend, den größten Theil des Volks in Wuth zu setzen wider die Sieger, von welchen nur sechs nach Athen zurück kamen; die übrigen waren dem Sturm ausgewichen. Theramenes hielt eine sehr rührende Rede, in welcher er öftere Pausen machte, um die Klagen derjenigen, die ihre Eltern oder Anverwandte verlohren hatten, hören zu lassen. Er ließ zu gleicher Zeit einen Menschen auftreten, welcher vorgab, die letzten Worte der ertrunkenen gehört zu haben, die um Rache geschrien wider ihre Befehlshaber. Socrates der Weise, welcher damahls ein Glied des Raths war, erklärte sich nebst etlichen andern wider die Anklage; aber vergebens: die tapferen Sieger wurden anstatt der Ehrenbezeugungen, die sie hoffen konnten, zum Tode verurtheilet. Einer unter ihnen war der einzige Sohn des Pericles von der berühmten Aspasia. [84]

Parrhasius, der diese Begebenheit erlebet hat, war um so viel geschickter, durch die wahren Character der hier handelnden Personen seinem Bilde ohne Allegorie eine Deutung zu geben, die weiter, als auf die blosse Vorstellung einer Geschichte gieng; als welche noch itzo einem Künstler bequem genug seyn könnte, eben den Widerspruch in dem Character der Athenienser zu schildern.

Und endlich, meinet eben derselbe, komme dasjenige, was man Künstlern, und sonderlich Malern in Absicht der Allegorie aufzubürden sucht, auf eben die Forderung hinaus, die Columella an einen Landmann macht. Er[1] sähe gern, daß er ein Weltweiser wäre, wie Democritus, Pythagoras und Eudoxus gewesen.

Kann man hoffen mit den Allegorien in Verzierungen glücklicher zu seyn, als mit denen in Gemälden? Mich deucht, der Verfasser würde mehr Schwierigkeit finden, seine vermeinte gelehrte Bilder hier anzubringen, als Virgil fand, die Namen eines Vibius Caudex, eines Tanaquil Lucumo, oder eines Decius Mus in heroische Verse zu setzen.

Man solte vermuthen, das Muschelwerk würde in Verzierungen der Baukunst und sonst angebracht, nunmehro mit allgemeinen Beyfall angenommen zu seyn scheinen können. Ist denn weniger Natur in der Zierde, die dasselbe geben soll, als in den corinthischen Capitälern, wenn man auf den bekannten vorgegebenen Ursprung derselben siehet? Ein Korb, den man auf das Grab eines jungen Mädgens von Corinth mit einigen Spielsachen von ihr angefüllet, gesetzt, und mit einem breiten Ziegel bedeckt hatte, gab Gelegenheit zu der Form dieses Capitals. Es wuchs unter [85] demselben die Pflanze Acanthus hervor, die denselben bekleidete. Der Bildhauer Callimachus[1] fand an diesem bewachsenen Korbe so viel artiges, daß er das erste Capital zu einer corinthischen Säule nach diesem Modelle arbeitete.

Dieses Capital ist also ein Korb mit Blättern, und er soll das ganze Gebälke auf einer Säule tragen. Vielleicht fand man es zu Pericles Zeiten noch nicht der Natur und Vernunft gemäß genug, da es einem berühmten Scribenten[2] fremde scheinet, daß man anstatt der corinthischen Säulen, dem Tempel der

[1] de re rust. praef. ad L. I. §. 32. p. 392. edit. Gesn.

[1] Vitruv. L. IV. c. I.
[2] Pocock's Travels T. II.

Minerva zu Athen dorische gegeben hat. Mit der Zeit wurde diese scheinbare Ungereimtheit zur Natur, und man gewöhnete sich einen Korb, auf dem ein ganzes Gebäude ruhete, nicht mehr als anstössig anzusehen;

Quodque fuit vitium, desinit esse mora.
Ouid. Art.

Unsere Künstler überschreiten ja keine in der Kunst vorgeschriebene Gesetze, wenn sie neue Zierathen, die allezeit willkürlich gewesen, erdenken: die Erfindung ist itzo mit keinen Strafgesetzen, wie bey den Egyptern, beleget. Das Gewächs und die Form einer Muschel haben jederzeit etwas so liebliches gehabt, daß Dichter und Künstler so gar ungewöhnlich grosse Muscheln erdacht, und dieselben der Göttin der Liebe zu einem Wagen zugegeben haben. Das Schild Ancile, welches bey den Römern eben das, was in Troja das Palladium war, hatte[3] Einschnitte in Form einer Muschel; und es sind so gar alte[4] Lampen mit Muscheln gezieret. [86]

Die so leicht und frey gelegten muschelförmigen Schilder scheinet die Natur selbst nach den wunderbaren Wendungen unendlich verschiedener Seeschnecken den Künstlern dargebothen zu haben.

Es ist meine Absicht im geringsten nicht, mich zu einen Sachwalter der ungeschickten Verzierer unserer Zeit aufzuwerfen: ich will nur diejenigen Gründe einer ganzen Zunft (die Künstler werden mir hier dieses Wort verzeihen) anführen, durch welche dieselbe die Gründlichkeit ihres Verfahrens darzuthun gesucht haben; man wird hier Billigkeit genug finden.

Es wird erzählet, die Maler und Bildhauer in Paris hätten denenjenigen, welche Verzierungen arbeiten, den Namen der Künstler streitig machen wollen, weil weder der Verstand des Arbeiters, noch des Liebhabers in ihren Werken eine Beschäftigung finde, indem sie nicht durch die Natur, sondern durch eine gezwungene Kunst erzeuget worden. Ihre Vertheidigung soll folgende gewesen seyn.

Wir folgen der Natur in unserer Arbeit, und unsere Verzierungen bilden sich, wie die Rinde eines Baums, aus verschiedenen willkürlichen Einschnitten in dieselbe. Die Rinde wächst in mancherley Gestalten.

Alsdenn tritt die Kunst zur spielenden Natur, und verbessert und hilft derselben. Dieses ist der Weg, den wir in unsern Verzierungen nehmen und der Augenschein giebt, daß die mehresten derselben, auch in den Werken der Alten, von Bäumen, von Pflanzen, und deren Früchten und Blumen genommen worden.

Die erste und allgemeine Regel ist also hier die Mannigfaltigkeit, (wenn man der angeführten Vertheidigung Recht will widerfahren lassen) und nach dieser würkt die Natur, wie es scheinet, ohne Beobachtung [87] anderer Regeln. Diese Einsicht zeigte in den Verzierungen diejenige Art, welche die heutigen Künstler gewählet haben. Sie lerneten erkennen, daß in der Natur nichts dem andern gleich ist; sie giengen von der ängstlichen Zwillingsform ab, und überliessen den Theilen ihrer Verzierungen, sich zusammen zu fügen, so wie Epicurs Atomen gethan. Eine Nation, die sich in neuern Zeiten von allem Zwange in der bürgerlichen Gesellschaft zuerst frey gemacht, wurde auch in der Freyheit in diesem

[3] Plutarch. Num. p. 149. I. 14. edit. Bryani.
[4] Passerii Lucern.

Theile der Kunst unser Lehrer. Man gab dieser Art zu arbeiten die Benennung des Barroquegeschmacks, vermuthlich von einem Worte,[1] welches gebraucht wird bey Perlen und Zähnen, die von ungleicher Grösse sind.

Und endlich hat ja eine Muschel, glaube ich, eben ein so gutes Recht, ein Theil der Zierathen zu seyn, als es ein Ochsen oder Schafskopf hat. Es ist bekannt, daß die Alten dergleichen von der Haut entblößte Köpfe in die Frisen, sonderlich der dorischen Säulenordnung zwischen den Dreyschlitzen, oder in die Metopen, gesetzt. Sie befinden sich so gar in einem corinthischen Fries eines alten Tempels der Vesta[2] zu Tivoli: an Grabmälern: wie an einem Grabmale des metellischen Geschlechts bey Rom, und einem Grabmale des Munatius Plancus bey Gaeta:[3] an Vasen: wie an zwey derselben, unter den Königlichen Alterthümern in Dreßden. Einige neuere Baumeister, die diese Köpfe vielleicht als unanständig angesehen, haben an deren Stelle ihre dorischen Frisen theils[4] mit Donnerkeilen, dergleichen Jupiter zu führen pfleget; wie Vignole: theils mit Rosen; wie Palladio und Scamozzi gezieret. [88]

Wenn also Verzierungen eine Nachahmung des Spiels der Natur sind, wie aus obigen folgen kann, so wird alle angebrachte Gelehrsamkeit der Allegorie dieselben nicht schöner machen, sondern vielmehr verderben. Man wird auch wahrhaftig nicht viel Exempel beybringen können, wo die Alten allegorisch gezieret haben.

Ich weiß z. E. nicht, was vor eine Schönheit, oder vor eine Bedeutung der berühmte Graveur Mentor in der Eidexe gesucht hat, die er auf einem[1] Becher gegraben. Denn

– picti squallentia terga lacerti
Virg. Georg. IV. 13.

sind zwar das lieblichste Bild auf einem Blumenstücke einer Rachel Ruysch, nicht aber auf einem Trinkgeschirre. Was vor eine geheime Bedeutung haben Weinstöcke mit Vögeln, welche von den Trauben an denselben fressen, auf einem[2] Aschentopfe? Vielleicht sind diese Bilder eben so leer und willkürlich anzusehen, als es[3] die in einem Mantel gewürkte Fabel vom Ganymedes ist, mit welchem Aeneas den Cloanthus, als einen Preis in den Wettspielen zu Schiffe, beschenkte.

Und was vor widersprechendes haben endlich Tropheen auf ein fürstliches Jagdhaus? Glaubt der Verfasser, als ein eifriger Verfechter des griechischen Geschmacks, es erstrecke sich derselbe so gar bis auf die Nachahmung Königs Philippi, und der Macedonier überhaupt, von denen[4] Pausanias meldet, daß sie sich selbst keine Tropheen errichtet haben? Eine [89] Diana mit einigen Nymphen in ihrem Gefolge, nebst ihrem übrigen Jagdzeuge,

Quales exercet Diana choros, quam mille secutae
Hinc atque hinc glomerantur Oreades – –
Virg.

1 Menage Diction. Etimol. v. Barroque.
2 v. Desgodetz Edifices antiq. de Rome p. 91.
3 Bartoli Sepolcri antichi p. 67. ibid. fig. 91.
4 Perrault Notes sur Vitruv. L. IV. ch. 2. n. 21. p. 118.

1 Martial. L. III. Epigr. 41,1.
2 Bellori Sepolcri antichi fig. 99.
3 Virg. Aen. V. v. 250. seq.
4 L. IX. c. 40. p. 794. conf. Spanheim Not. sur les Cesars de l' Emp. Iulien. p. 240.

schiene etwa dem Orte gemässer zu seyn. Die alten Römer hängeten ja aussen an der Thüre ihrer Häuser die Waffen überwundener Feinde auf, die der Käufer nicht herabnehmen durfte, um dem Eigenthümer des Hauses eine immerwährende Erinnerung zur Tapferkeit zu geben. Hat man bey Tropheen vorzeiten diese Absicht gehabt, so glaube ich, können dieselbe nirgend zur Unzeit für grosse Herren angebracht werden.

Ich wünsche bald eine Antwort auf mein Schreiben zu sehen. Es kann Sie, mein Freund, nicht sehr befremden, daß es öffentlich erscheinet: in der Zunft der Schriftsteller ist man seit einiger Zeit mit Briefen verfahren, wie auf dem Theater, wo ein Liebhaber, der mit sich selbst spricht, zu gleicher Zeit das ganze Parterre als seine vertrautesten Freunde ansiehet. Man findet es aber im Gegentheil nicht weniger billig, Antworten

Quos legeret tereretque viritim publicus usus
HOR.

anzunehmen,

– & hanc veniam petimusque damusque vicissim.
HOR.

Nachricht von einer Mumie

in dem Königlichen Cabinet der Alterthümer

in Dressden.

Nachricht von einer Mumie in dem Königlichen Cabinet der Alterthümer in Dreßden.

Unter den egyptiſchen Mumien des Königlichen Cabinets befinden ſich zwey, welche vollkommen unverſehrt erhalten worden: ein Körper eines Mannes und eines Frauenzimmers. Die erſte iſt vielleicht die einzige Mumie in ihrer Art von allen denen, welche nach Europa gebracht und bekannt worden ſind; und dieſes wegen einer Schrift, die ſich auf derſelben befindet. Auſſer dem della Valle haben alle diejenigen, welche von Mumien geſchrieben, dergleichen auf egyptiſchen Körpern, welche ſie geſehen haben, nicht entdecket; und Kircher hat unter den Abzeichnungen von Mumien, die ihm von verſchiedenen Orten mitgetheilet worden, und die er in ſeinem egyptiſchen Oedipo beygebracht hat, nur die einzige mit einer Schrift, welche della Valle beſeſſen, und von welcher uns jener eine unrichtige Vorſtellung in [1] Holzſchnitt gegeben; und ſo ſind die [2] Copien, welche nach derſelben gemacht ſind. Auf dieſer Mumie ſtehen die Buchſtaben ET+TXI.

Eben dieſelbe Schrift ſtehet auf derjenigen Königlichen Mumie, von welcher hier eine kleine Nachricht folgen wird. Ich habe dieſelbe mit aller nur

[1] *Kircheri Oedip. Aegypt. T. III. p, 405. & p. 433.*
[2] *Bianchini Iſtor. Vniv. p. 412.*

[90] Unter den egyptischen Mumien des Königlichen Cabinets befinden sich zwey, welche vollkommen unversehrt erhalten worden: ein Körper eines Mannes und eines Frauenzimmers. Die erste ist vielleicht die einzige Mumie in ihrer Art von allen denen, welche nach Europa gebracht und bekannt worden sind; und dieses wegen einer Schrift, die sich auf derselben befindet. Ausser dem della Valle haben alle diejenigen, welche von Mumien geschrieben, dergleichen auf egyptischen Körpern, welche sie gesehen haben, nicht entdecket; und Kircher hat unter den Abzeichnungen von Mumien, die ihm von verschiedenen Orten mitgetheilet worden, und die er in seinem egyptischen Oedipo beygebracht hat, nur die einzige mit einer Schrift, welche della Valle besessen, und von welcher uns jener eine unrichtige Vorstellung in[1] Holzschnitt gegeben; und so sind die[2] Copien, welche nach derselben gemacht sind. Auf dieser Mumie stehen die Buchstaben EY✝YXI.

Eben dieselbe Schrift stehet auf derjenigen Königlichen Mumie, von welcher hier eine kleine Nachricht folgen wird. Ich habe dieselbe mit aller [91] nur möglichen Aufmerksamkeit untersucht, um versichert zu seyn, daß dieselbe nicht etwa von einer neuen Hand (da man weiß, daß auch dergleichen Körper durch der Juden Hände gehen) nach der von della Valle angegebenen Schrift, auf dieser nachgemacht worden. Es findet sich aber ganz deutlich, daß die Buchstaben mit eben der schwärzlichen Farbe gezogen worden, mit welcher das Gesicht, die Hände und Füsse gemalet sind. Der erste Buchstab auf unserer Mumie hat die Form eines grossen runden Griechischen E, und eben dieser Buchstab ist von della Valle mit einem eckigten E angezeiget, weil man in Druckereyen kein rundes E führet.

Alle vier Mumien des Königl. Cabinets sind in Rom, wie man weiß, erhandelt, und diese Nachricht bewog mich zu untersuchen, ob die Mumie mit der Schrift nicht etwa eben diejenige sey, welche della Valle besessen. Ich fand, daß die umständliche Beschreibung seiner zwo Mumien mit den beyden unversehrten Königl. Mumien vollkommen auch in den kleinsten Verzierungen übereinstimmete.

Diese beyden Mumien sind über die gewöhnlichen leinen Binden, womit dergleichen Körper unzählige mahl pflegen bewunden zu seyn, und welche nach Art eines Barrecan gewebet worden, in verschiedene (und wie jemand[1] an einer Mumie in Engeland bemerken wollen, in drey) Arten von gröberer Leinwand eingewickelt. Diese Leinwand ist durch besondere Bänder, fast wie Gurte, jedoch schmäler gearbeitet, befestiget, dergestalt, daß nicht die geringste Erhobenheit eines Theils des Gesichts zu sehen. Die oberste Decke ist eine feine Leinewand, welche mit einem gewissen dünnen Grund übertragen, häufig vergoldet, und mit allerhand Figuren gezieret ist: auf derselben ist die Figur des Verstorbenen gemalet. [92]

Auf der Mumie mit der Schrift bezeichnet, zeiget sich die Figur eines Mannes, der in seinen besten Jahren verstorben, mit wenigem und krausen Barthaare, nicht aber, wie ihn Kircher vorgestellet, als ein alter Greis mit einem langen und spitzen Barte. Die Farbe des Gesichts und der Hände ist braun: der Kopf ist umgeben mit vergoldeten Hauptbinden, auf denen köstliche Steine angedeutet worden. Am Halse ist eine goldene Kette gemalt, an welcher eine Art von einer Münze mit verschiedenen Charactern,

1 Kircheri Oedip. Aegypt. T. III. p. 405. & p. 433.
2 Bianchini Istor. Vniv. p. 412.

1 Nehem. Grew. Musaeum Societ. Reg. Lond. 1681. fol. p. I.

halben Monden u. s. w. bezeichnet, hänget, und über derselben raget der Hals eines Vogels hervor, welches vermuthlich ein Sperber oder ein Habicht war; man hat ihn auch auf andern Mumien auf der Brust gefunden.[1] In der rechten Hand hält die Person eine vergoldete Tasse mit etwas rothen angefüllet; und da die Priester dergleichen[2] bey den Opfern führeten, so könnte man muthmassen, der verstorbene sey ein Priester gewesen. An der linken Hand haben der Zeigefinger und der kleine Finger einen Ring, und in dieser Hand ist etwas rundes von dunkelbrauner Farbe, welches della Valle vor eine nahmhafte Frucht ausgiebt. Die Füsse sind wie die Beine blos, und mit Sohlen, von denen die Bänder zwischen den grossen Zehen hervorgehen, und mit einer Schleife auf dem Fusse selbst befestiget sind.

Unter der Brust stehet erwehnte Schrift.

Auf der zweyten Mumie ist die Figur eines jungen Frauenzimmers mit noch mehr Zierathen vorgestellet. Ausser den vielen gleichsam vergoldeten Münzen und andern Figuren, siehet man gewisse Vögel und vierfüssige Thiere, die etwas ähnliches mit einem Löwen haben; und näher gegen das Ende des Körpers einen Ochsen, welches vielleicht ein Apis ist. [93] An einer von den Ketten, welche die Person am Halse trägt, hängt ein vergoldetes Bild der Sonne. Sie hat Ohrgehänge, und an beyden Armen doppelte Armbänder: an beyden Händen Ringe, und an der linken Hand auf jeden Finger besonders einen: der Zeigefinger aber hat noch ausser dem einen Ring unter dem Nagel stecken: an der rechten Hand aber sind nur zwey Ringe. Mit dieser Hand hält die Figur, so wie die[1] Isis, ein kleines vergoldetes Gefäß, von der Art, wie der Griechen ihr Spondeion war, welches bey der Göttin die Fruchtbarkeit des Nils bedeutete: in der linken Hand, ist eine Art von Frucht, welche die Gestalt von Kornähren hat, und ins grünliche fält.

An der ersten Mumie hängen noch Siegel von Bley: so wie della Valle meldet.

Man vergleiche diese Beschreibung mit derjenigen, welche della Valle in seinen Reisen[2] von seinen zwo Mumien giebt, man wird finden, daß die Königlichen Mumien in Dreßden eben dieselben sind, die ein Egypter eben dem berühmten Reisenden aus einer mit Sand verschütteten tiefen Gruft (oder Brunnen) gezogen, und ihm verkauft hat; und ich glaube, daß sie von den Erben des della Valle in Rom erhandelt worden. In dem geschriebenen Verzeichnisse bey diesem Cabinet der Alterthümer findet sich über dem Kaufe nicht die geringste Nachricht.

Meine Absicht ist nicht, mich in Erklärung der Zierathen und Figuren einzulassen; man kann sich hierüber einigermassen unterrichten aus demjenigen, was della Valle selbst beygebracht hat: ich werde nur allein über gemeldete Schrift einige Anmerkungen machen. [94]

Die Egypter haben, wie bekannt ist, einen doppelten Character sich auszudrücken gehabt,[1] einen heiligen und einen gemeinen. Der erste war dasjenige, was wir Hieroglyphen nennen: der andere begrif ihre gewöhnliche Sprachzeichen, die allen Egyptern bekannt waren; und von diesen glaubt man durchgehends sey nichts auf unsere Zeiten kommen.

1 v. Gabr. Bremond Viaggi nell' Egitto, Roma, 1679. 4. p. L. I. c. 15. p. 77.
2 Clem. Alex. Strom. L. VI. p. 456.

1 Shaw Voyag. T. II. p. 123.
2 della Valle Viaggi Lettr. II. §. 9. p. 325. seq. |

1 Herodot. L. II. c. 36. Diod. Sic.

Wir wissen nichts weiter, als daß 25 Buchstaben[2] im egyptischen Alphabet gewesen. Della Valle ist sehr geneigt, durch die Schrift auf der Mumie das Gegentheil zu zeigen; und Kircher treibt seine Muthmassungen noch weiter, und sucht auf dieselbe ein neues Gebäude aufzuführen, welches er durch ein paar Ueberbleibsel von eben der Art zu unterstützen vermeinet. Er will beweisen,[3] daß die alte egyptische Sprache von der griechischen nicht weiter, als in der Mundart verschieden gewesen. Nach der Gabe, welche er besessen, etwas zu finden, wo es niemand gesucht hätte, entsiehet er sich nicht, einigen alten historischen Nachrichten eine angedichtete Auslegung zu geben, um sie zu seiner Absicht zu gebrauchen.

Herodot, sagt er, berichtet, der König Psammetichus habe Leute, die ihrer Sprache vollkommen mächtig gewesen, aus Griechenland nach Egypten kommen lassen, um seiner Nation die Reinigkeit der Sprache zu lehren. Folglich, schließt er, war in beyden Ländern einerley Sprache. Der griechische Geschichtschreiber[4] aber sagt gerade das Gegentheil. Obgedachter König hat sich, nach seinem ausdrücklichen Berichte, der Ionier und Carier, welche die Freyheit erhalten, sich in Egypten niederzulassen, bedienet, junge Leute in der griechischen Sprache unterrichten zu lassen, um Dolmetscher zu ziehen. [95]

Kirchers übrige vermeinte Beweise, dergleichen er aus den vielen Reisen der griechischen Weltweisen nach Egypten, und aus dem Verkehr beyder Nationen ziehet, die aber nicht einmahl die Stärke der Muthmassungen haben, sind hier nicht anzuführen. Denn aus der Wissenschaft, welche Democritus in der heiligen Sprache der Babylonier und Egypter erlanget,[1] ist klar, daß die Weltweisen allerdings die Sprache der Länder erlernet, welche sie besucht haben.

Ich weiß auch nicht, ob das Zeugniß des Diodorus, daß die ersten Einwohner in Attica eine egyptische Colonie[2] gewesen, hier zu einigem Beweise dienen könnte.

Die Schrift auf der Mumie würde zu kircherischen oder ähnlichen Muthmassungen Anlaß geben können, wenn die Mumie selbst dasjenige Alterthum hätte, welches ihr Kircher giebt. Cambyses, welcher Egypten erobert, hat die Priester theils verjaget, theils umbringen lassen; und Kircher behauptet aus dieser Nachricht, daß er den Dienst der Götter im ganzen Reiche abgeschaffet habe, und daß folglich kein Körper mehr balsamiret worden. Er berufet[3] sich abermahls auf den Herodot, und andere haben auf sein Wort getreulich nachgeschrieben. Es hat jemand noch mehr wissen wollen, indem er vorgegeben, die Egypter und Aethiopier hätten nur bis auf den Cambyses ihre verstorbenen[4] auf überkleisterten Leinen ihrer Mumien gemalet.

Herodot aber sagt kein Wort von gänzlicher Abschaffung des Gottesdiensts in Egypten, und noch weniger von Aufhebung des Gebrauchs, [96] ihre Körper vor der Fäulniß zu verwahren, nach des Cambyses Zeiten; und im Diodor von Sicilien ist ebenfalls nichts dergleichen zu finden: es ist vielmehr

2 Plutarch. de Isid. & Osir. p. 374.
3 Kircher Oedip. l. c. Ej. Prodrom. Copt. c. 7.
4 Herodot. L. II. c. 153.

1 Diogen. Laert. v. Democr.
2 Diodor. Sic. L. I. c. 29. edit. Wessel.
3 Kircher. Oedip. l. c. – it. Ejusd. China illustrata. P. III. c. 4. p. 151.
4 Alberti englische Briefe B....

aus seiner Nachricht, die er von den Anstalten der Egypter mit ihren Todten giebt, zu schliessen, daß dieselben noch zu seiner Zeit, das ist, da Egypten schon eine römische Provinz war, üblich gewesen.

Es ist also nicht zu erweisen, daß unsere Mumie älter sey, als die persische Eroberung von Egypten: und wenn sie es auch wäre, so weis ich nicht, ob nothwendig daraus folge, daß eine Schrift auf einem Körper, der auf egyptische Art gehandhabet worden, ich will auch setzen, der durch ihrer Priester Hände gegangen, in egyptischer Sprache seyn müsse.

Es kann ein Körper vielleicht eines in gewisser Maasse nationalisirten Ioniers oder Cariers seyn. Man weis, daß Pythagoras sich zu der Religion der Egypter bekennet, und daß er sich so gar[1] beschneiden lassen, um sich den Zutritt zu der versteckten Wissenschaft der Priester dadurch zu erleichtern. Ja die Carier feyerten den Dienst der Isis nach Art der Egypter, und giengen noch weiter als diese in dem Aberglauben; sie zerfetzten sich so gar das Gesicht bey den Opfern an die Göttin.[2]

Das Wort auf der Mumie ist ein griechisches Wort, wenn anstatt des ι der Diphtonge ει gesetzt wird: oder es ist hier aus Nachlässigkeit eine gewöhnliche Verwechselung geschehen,[3] die man auf griechischen Marmorn, noch mehr aber in Handschriften wahrgenommen hat; und mit eben dieser Endung findet sich dieses Wort[4] auf einem geschnittenen Steine und bedeutet: Lebe wohl. Es war der gewöhnliche Nachruf der [97] lebenden an die verstorbene, und eben dieses Wort findet sich auf alten Grabschriften[1] so wohl, als öffentlichen[2] Verordnungen; in Briefen war es ein gewöhnlicher[3] Schluß.

Auf einer alten Grabschrift findet sich das Wort ΕΥΨΥΧΙ;[4] die Form des Ψ auf alten Steinen und Handschriften kommt[5] dem dritten Buchstaben in dem Worte ΕΥ✝ΥΧΙ völlig bey, und es könnte auch für das letztere genommen seyn.

Ist aber die Mumie ein Körper aus späteren Zeiten, so ist die Vermuthung eines griechischen Worts auf derselben nach meiner Meinung noch leichter zu finden. Die runde Form des Ε würde nach dem vermeinten Alterthume desselben, über die Schrift einigen Verdacht erwecken können. Man[6] hat den Buchstaben in dieser Form weder auf Steinen noch auf Münzen, die von Kaiser Augustus Zeit gemacht worden, angetroffen. Allein auch dieser Verdacht wird gehoben, wenn man annimmt, daß die Egypter nicht allein bis auf Augustus Zeiten, sondern vielleicht auch nachher fortgefahren, ihre Körper zu balsamiren.

Egyptisch kann das Wort, wo von die Rede ist, nicht seyn. Denn erstlich zeugen die Ueberbleibsel dieser alten Sprache in der heutigen coptischen dawider; hernach ist das Wort von der Linken zur

1 Clem. Alex. Strom. L. I. p. 354. edit. Pott.
2 Herod. L. II. c. 61.
3 Montfaucon Palaeogr. graeca L. III. c. 5. p. 230. Kuhn. Not. ad. Pausan. L. II. p. 128.
4 Augustin. Gemm. P. II. tab. 32.

1 Gruter Corp. inscr. p. DCCCLXI. ευτυχειτε χαιρετε.
2 Prideaux marm. Oxon. 4. & 179.
3 Demosth. Orat. pro Corona p. 485. & 499. edit. Frf. 1604.
4 Gruter. Corp. Inscr. p. DCXLI. 8.
5 Montfaucon. Palaeogr. L. IV. c. 10. p. 336. 338.
6 Montfaucon. l. c. L. II. c. 6. p. 152.

Rechten geschrieben; wie dieses auch an dem Zuge[7] gewisser egyptischer Charactere be [98] merkt worden: welches bey den Egyptern umgekehrt geschahe,[1] so wie auch die Hetrurier geschrieben haben. Diejenige Schrift[2] aber, welche Maillet entdecket, hat von niemand können erkläret werden. Die Griechen hingegen haben schon 600. Jahr vor der christlichen Zeitrechnung die Manier aller Abendländer im Schreiben gehabt, wie die sigäische Aufschrift, der man ein solches Alter giebt, zeigen kann.[3]

Eben dieses gilt von der Schrift auf einem Stücke Stein[4] mit egyptischen Figuren, die dem P. Kircher von Carl Vintimiglia, einem Patritio aus Palermo, mitgetheilet worden. Die Buchstaben ITIΨIXI sind zwey Worte, und bedeuten; „es komme die Seele." Mit diesem Steine ist eben das geschehen, was mit dem geschnittenen Kopfe Königs Ptolomäus Philopator vorgenommen ist. Hier hat eine egyptische Hand zwey unförmliche Figuren hinzugefüget, und auf gedachtem Steine kann die Schrift ein Zusatz von einem Griechen seyn. Die Sprachkundigen werden wissen, daß man nicht viel zu ändern nöthig hat, um dieselbe in die Rechtschreibung zu setzen.

7 Descript. de l'Egypt. par Mascrier. Lettr. VII. p. 23.

1 Herod. L. II.
2 Descript. de l'Egypte. l. c.
3 Chishul Inscr. Sig. p. 12.
4 Kircher. Obelisc. Pamph. c. 8. p. 147.

Erläuterung der Gedanken

von der Nachahmung der griechischen Werke

in der Malerey und Bildhauerkunst;

und Beantwortung des Sendschreibens

über diese Gedanken.

1756

Erläuterung der Gedanken

von der

Nachahmung der griechischen Werke

in der

Malerey und Bildhauerkunst;

und

Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken.



1756.



Erläuterung der Gedanken
von der
Nachahmung der griechischen Werke
in der
Malerey und Bildhauerkunst;
und
Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken.

Ich habe nicht geglaubet, daß meine kleine Schrift einiges Aufmerken verdienen, und Urtheile über sich erwecken würde. Sie ist nur für einige Kenner der Künste geschrieben, und dieserwegen schien es überflüssig, ihr einen gewissen gelehrten Anstrich zu geben, den eine Schrift durch Anführungen von Büchern

[101] Ich habe nicht geglaubet, daß meine kleine Schrift einiges Aufmerken verdienen, und Urtheile über sich erwecken würde. Sie ist nur für einige Kenner der Künste geschrieben, und dieserwegen schien es überflüssig, ihr einen gewissen gelehrten Anstrich zu geben, den eine Schrift durch Anführungen von Büchern [102] erhalten kann. Künstler verstehen, was man mit halben Worten von der Kunst schreibet, und da es der größte Theil unter ihnen vor „thörigt hält" und halten muß, „auf das Lesen mehr Zeit zu wenden als auf das Arbeiten", wie ein alter Redner lehret, so macht man, wenn man sie nichts neues lehren kann, sich wenigstens durch die Kürze bey ihnen gefällig; und ich bin überhaupt der Meinung, da das schöne in der Kunst mehr auf feine Sinnen und auf einen geläuterten Geschmack, als auf ein tiefes Nachdenken beruhet, daß des Neoptolemus Satz,[1] „philosophire; aber mit wenigen", sonderlich in Schriften dieser Art zu beobachten sey.

Einige Stellen in meiner Schrift würden eine Erklärung annehmen, und da eines ungenannten Erinnerungen über dieselbe an das Licht getreten sind, so wäre es billig, daß ich mich erklärte und zugleich antwortete. Die Umstände aber, in welchen ich mich bey meiner nahe bevorstehenden Reise befinde, verstatten mir weder dieses noch jenes nach meinen gemachten Entwurfe auszuführen. Von etlichen Bedenken wird auch der Verfasser des Sendschreibens, seiner Billigkeit gemäß, meine Antwort im voraus haben errathen können; nemlich keine Antwort zu erhalten. Eben so ungerührt höre ich das Geschrey wider die Stücke vom Correggio an, von denen man gewiß weiß, daß sie nicht allein nach Schweden[2] gekommen, sondern daß sie auch im königlichen Stalle zu Stockholm gehänget haben.† Meine Vertheidigung würde wenigstens nicht viel anders [103] werden, als des Aemilius Scaurus seine wider den Valerius von Sucro war: „dieser läugnet, ich bejahe; Römer! wem von beyden glaubt ihr?"

Im übrigen kann diese Nachricht noch weniger bey mir als bey den Hn. Grafen von Tessin selbst zum Nachtheil der schwedischen Nation gedeutet werden. Ich weiß nicht, ob der belesene Verfasser der umständlichen Lebensbeschreibung der Königin Christina anders geurtheilet hat; weil er uns ohne alle Nachricht gelassen über den Schatz von Gemälden, der von Prag nach Stockholm gebracht worden; über die gegen den Maler Bourdon bezeugte unerfahrne Freygebigkeit der Königin; und über den schlechten Gebrauch, den man von so berühmten Stücken des Correggio gemacht hat. In einer Reisebeschreibung durch Schweden[1] von einem berühmten Manne in Diensten dieser Crone wird gemeldet, daß in Lincöping ein mit sieben Docenten versehenes Gymnasium, aber kein einziger

1 Cic. de Orat. L. II. c. 37.

2 Argenuille Abregé de la Vie des Peintr. T. II. p. 287.

† Man könnte denenjenigen, welche die Geschlechtsregister der Gemälde studiren, noch eins und das andere Stück von den größten italienischen Meistern, nebst einer Folge von Besitzern derselben, namhaft machen von denen, welche ehemals in Schweden gewesen sind. Die Zerstörung der Stadt Troja von Friedrich Barocci, ist ein solches. Es kam vermittelst des Herzogs von Urbino in Kaiser * Rudolphs II. Hände, und befindet sich itzo in des Herzogs von Orleans Gallerie. ** In der Beschreibung derselben geschiehet keine Meldung, woher es gekommen. Eben diese Vorstellung von eben dem Meister ist in dem *** borghesischen Pallaste zu Rom.

* Baldinucci Notiz. de' Profess. del disegno. Fiorenz. 1702, fol. p. 113. 114.

** St. Gelais Descr. du Cabinet Royal. p. 159.

*** Baldinucci Notiz. l. c.

1 Freyh. Hårlemanns Reise durch einige schwedische Prov. p. 21.

Handwerker noch Arzt sey. Dieses könnte dem Verfasser übel gedeutet werden, und gleichwohl muß es nicht geschehen seyn.

[104] Ueber die Nachlässigkeiten in den Werken der griechischen Künstler würde ich mich bey erlaubter Musse umständlicher erkläret haben. Die Griechen kannten die gelehrte Nachlässigkeit; wie ihr Urtheil über das Rebhun des Protogenes zeiget: aber man weiß auch,[1] daß es der Maler ganz und gar ausgelöschet hat. Der Jupiter des Phidias aber war nach den erhabensten Begriffen der Gottheit, die alles erfüllet, gearbeitet; es war ein Bild wie des Homers[2] Eris, die auf der Erde stand, und mit dem Kopf bis in den Himmel reichte; es war gleichsam nach dem Sinn der heiligsten Dichtkunst entworfen: „Wer kann ihn fassen etc." Man ist so billig gewesen, dergleichen Freyheit, die sich Raphael genommen, von den natürlichen Verhältnissen in seinem Carton vom Fischzuge Petri abzugehen,[3] zu entschuldigen, ja dieselbe nöthig zu finden. Die Critic über den Diomedes scheinet mir gründlich; aber deswegen nicht wider mich: Die Action desselben an und vor sich betrachtet, der edle Umriß und der Ausdruck werden allezeit unsern Künstlern ein grosses Beyspiel zur Nachahmung bleiben können: und weiter war der Diomedes des Dioscorides meiner Absicht nicht gemäß.

Meine Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst betreffen vier Hauptpuncte. I. von der vollkommenen Natur der Griechen. II. Von dem Vorzug ihrer Werke. III. Von der Nachahmung derselben. IIII. Von der Griechen ihrer Art zu denken in Werken der Kunst, sonderlich von der Allegorie.

Den ersten Punct habe ich wahrscheinlich zu machen gesuchet: bis zur völligen Ueberzeugung werde ich hier, auch mit den seltensten Nachrichten [105] nicht gelangen können. Diese Vorzüge der Griechen scheinen sich vielleicht weniger auf die Natur selbst, und auf den Einfluß des Himmels, als auf die Erziehung derselben zu gründen.

Unterdessen war die glückseelige Lage ihres Landes allezeit die Grundursach, und die Verschiedenheit der Luft und der Nahrung machte unter den Griechen selbst den Unterschied, der zwischen den Atheniensern[1] und ihren nächsten Nachbarn jenseit des Gebürges war.

Die Natur eines jeden Landes hat ihren Eingebohrnen so wohl, als ihren neuen Ankömlingen eine ihr einige Gestalt, und eine ähnliche Art zu denken gegeben. Die alten Gallier waren eine Nation, wie es die Franken aus Deutschland, ihre Nachkommen geworden sind. Die erste und blinde Wuth in Angriffen war jenen schon zu Cäsars Zeiten[2] eben so nachtheilig, wie es sich bey diesen in neuern Zeiten gezeiget hat. Jene hatten gewisse andere Eigenschaften, welche der Nation noch itzo eigen sind, und Kaiser Julian[3] berichtet, daß zu seiner Zeit mehr Tänzer, als Bürger in Paris gewesen.

Die Spanier hingegen handelten allezeit behutsam und mit einem gewissen kalten Blute; und eben dadurch machten sie den Römern die Eroberung ihres Landes so schwer.[4]

1 Strabo L. XIV. p. 652. al. 965. l. 11.
2 Il. δ' v. 443.
3 Richardson Essai etc. p. 38. 39.

1 Cic. de Fato, c. 4.
2 Strabo L. IV. p. 196. al. 299. l. 22.
3 Misopog. p. 342. l. 13.
4 Strabo L. III. p. 158. al. 238.

Man urtheile, ob die Westgothen, Mauritanier, und andere Völker, die dieses Land überschwemmet, nicht den Character der alten Iberier angenommen haben. Man nehme die Vergleichung zu Hülfe, die ein be[106]rühmter Scribent[1] bey einigen Nationen über die ehemaligen und jetzigen Eigenschaften derselben machet.

Eben so würksam muß sich auch der Himmel und die Luft bey den Griechen in ihren Hervorbringungen gezeiget haben, und diese Wirkung muß der vorzüglichen Lage des Landes gemäß gewesen seyn. Eine[2] gemässigte Witterung regierte durch alle Jahrszeiten hindurch, und die kühlen Winde aus der See überstrichen die wollüstigen Inseln im ionischen Meere, und die Seegestade des festen Landes; und vermuthlich auch aus diesem Grunde waren im Peloponnes alle Orte an der See angeleget, wie Cicero[3] aus des Dicäarchus Schriften zu behaupten suchet.

Unter einem so gemässigten, und zwischen Wärme und Kälte gleichsam abgewogenen Himmel spüret die Creatur einen gleich ausgetheilten Einfluß desselben. Alle Früchte erhalten ihre völlige Reife, und selbst die wilden Arten derselben gehen in eine bessere Natur hinüber; so wie bey Thieren, welche besser gedeyen und öfter werfen. Ein solcher Himmel, sagt[4] Hippocrates, bildet unter Menschen die schönsten und wohlgebildetesten Geschöpfe und Gewächse, und eine Uebereinstimmung der Neigungen mit der Gestalt. Das Land der schönen Menschen, Georgien, beweiset dieses, welches ein reiner und heiterer Himmel mit Fruchtbarkeit erfüllet.[5] Das Wasser allein soll so viel Antheil haben an unserer Gestalt, daß die Indianer[6] sagen, es könne keine Schönheiten geben in [107] Ländern, wo kein gut Wasser sey; und das Orakel selbst giebt dem Wasser der Arethuse[1] die Würkung, schöne Menschen zu machen.

Mich deucht, man könne auch aus der Sprache der Griechen auf die Beschaffenheit ihrer Körper urtheilen. Die Natur bildet bey jedem Volke die Werkzeuge der Sprache nach dem Einflusse des Himmels in ihren Ländern, also daß es Geschlechter giebt, welche wie die[2] Troglodyten mehr pfeifen als reden, und andere, die ohne Bewegung[3] der Lippen reden können. Die Phasianer in Griechenland hatten, wie man es von den Engeländern[4] sagt, einen heiseren Laut.

Unter einem rauchen Himmel werden harte Tone formirt, und die Theile des Körpers, welche hierzu dienen, haben nicht die feinsten seyn dürfen.

Der Vorzug der griechischen vor allen bekannten Sprachen ist unstreitig: ich rede hier nicht von dem Reichthume, sondern von dem Wohlklange derselben. Alle nordische Sprachen sind mit[5] Consonanten

1 du Bos. Reflex. sur la Poesie & sur la Peint. T. II. p. 144.
2 Herodot. L. III. c. 106.
3 Cic. ad Attic. L. VI. ep. 2.
4 Περὶ πόπων p. 288. edit. Foesii. Galenus ὅτι τὰ τῆς φυχῆς ἤθη τοῖς τοῦ σώματος κράσεσιν ἕπεται. fol. 171. B. l. 43. edit. Aldin .T. I.
5 Chardin Voyage en Perse T. II. p. 127. seq.
6 Iournal des Sçavans l'an 1684. Aur. p. 153.

1 ap. Euseb. Praepar. Euang. L. V. c. 29. p. 226. edit. Colon.
2 Plin. Hist. Nat. L. V. c. 8.
3 Lahontan Memoir. T. II. p. 217. conf. Wöldike de lingua Grönland. p. 144. seq. Act. Hafn. T. II.
4 Clarmont de aere, locis & aquis Angliae, Lond. 1672., 12.
5 Wotton's Reflex. upon antient and modern Learning, p. 4. Pope's Lett. to Mr. Walsh. s. Pope's Corresp. T. I. 74.

überladen, welches ihnen oftmals ein unfreundliches Wesen giebt. In der griechischen Sprache hingegen sind die Vocalen mit jenen dergestalt abgewechselt, daß ein jeder Consonant seinen Vocalen hat, der ihn begleitet: zwey Vocalen aber stehen nicht leicht bey einem Consonant, daß nicht so gleich durch die Zusammenziehung zwey in einem solten gezogen werden. Das sanfte der Sprache leidet nicht, daß sich eine Sylbe mit den drey rauhen [108] Buchstaben (ΘΦΧ) endige, und die Verwechselung der Buchstaben, die mit einerley Werkzeug der Rede gebildet werden, hatte füglich statt, wenn dadurch der Härte des Lauts konnte abgeholfen werden. Einige uns scheinbar harte Worte können keinen Einwurf machen, da wir die wahre Aussprache der griechischen so wenig als der römischen Sprache wissen. Dieses alles gab der Sprache einen sanften Fluß, machte den Klang der Worte mannigfaltig, und erleichterte zu gleicher Zeit die unnachahmliche Zusammensetzung derselben. Ich will nicht anführen, daß allen Sylben auch im gemeinen Reden ihre wahre Abmessung konnte gegeben werden, woran sich in den abendländischen Sprachen nicht gedenken läßt. Solte man nicht aus dem Wohlklange der griechischen Sprache auf die Werkzeuge der Sprache selbst schliessen können? Man hat daher einiges Recht zu glauben, Homer verstehe unter der[1] Sprache der Götter die griechische, und unter der Sprache der Menschen die phrygische.

Der Ueberfluß der Vocalen war vornehmlich dasjenige, was die griechische Sprache vor andern geschickt machte, durch den Klang und durch die Folge der Worte auf einander die Gestalt und das Wesen der Sache selbst auszudrücken. Zwey Verse im[2] Homer machen den Druck, die Geschwindigkeit, die verminderte Kraft im eindringen, die Langsamkeit im durchfahren, und den gehemmten Fortgang des Pfeils, welchen Pandarus auf den Menelaus abschoß, sinnlicher durch den Klang als durch die Worte selbst. Man glaubt den Pfeil wahrhaftig abgedruckt, durch die Luft fahren, und in den Schild des Menelaus eindringen zu sehen. [109]

Die Beschreibung des von Achilles gestellten Haufens seiner Myrmidoner,[1] wo Schild an Schild, und Helm an Helm, und Mann an Mann schloß, ist von dieser Art, und die Nachahmung derselben ist allezeit unvollkommen gerathen. Ein einziger Vers enthält diese Beschreibung; man muß ihn aber lesen, um die Schönheiten zu fühlen. Der Begrif von der Sprache würde bey dem allen unrichtig seyn, wenn man sich dieselbe als einen Bach, der ohne alles Geräusch (eine Vergleichung[2] über des Plato Schreibart) vorstellen wollte; sie wurde ein gewaltiger Strom, und konnte sich erheben, wie die Winde, die des Ulysses Segel zerrissen. Nach dem Klange der Worte,[3] die nur einen drey oder vierfachen Riß beschrieben, scheinet das Segel in tausend Stücke zu platzen. Aber ausser einem so wesentlichen Ausdrucke fand man dergleichen Worte[4] hart und unangenehm.

Eine solche Sprache erforderte also feine und schnelle Werkzeuge, für welche die Sprachen anderer Völker, ja die römische selbst nicht gemacht schienen; so daß sich ein griechischer[5] Kirchenvater beschweret, daß die römischen Gesetze in einer Sprache, die schrecklich klinge, geschrieben wären.

1 Lakemacher. Observ. philolog. P. III. Obs. 4. p. 250. seq.
2 Iliad. δ' v. 135.

1 Iliad. π' v. 215.
2 Longin. περὶ ὑπ. Sect. 13.§. 1.
3 Odyss. ί, v. 71. conf. Iliad. γ' v. 363. & Eustath. ad h. l. p. 424. l. 10. edit. Rom.
4 Eustath. l. c. conf. Id. ad Iliad. έ, p. 519. l. 43.
5 Gregor. Thaumat. Orat. paneg. ad Origenem. p. 49. l. 43.

Wenn die Natur bey dem ganzen Baue des Körpers, wie bey den Werkzeugen der Sprache verfähret, so waren die Griechen aus einem feinen Stoffe gebildet; Nerven und Muskeln waren aufs empfindlichste elastisch, und beförderten die biegsamsten Bewegungen des Körpers. In [110] allen ihren Handlungen äusserte sich folglich eine gewisse gelenksame und geschmeidige Gefälligkeit, welche ein munteres und freudiges Wesen begleitete. Man muß sich Körper vorstellen, die das wahre Gleichgewicht zwischen dem Mageren und Fleischigten gehalten haben. Die Abweichung auf beyden Seiten war den Griechen lächerlich, und ihre Dichter machen sich lustig über einen[1] Cinesias, einen[2] Philetas, und über einen[3] Agoracritus.

Dieser Begrif von der Natur der Griechen könnte dieselben vielleicht als Weichlinge vorstellen, die durch den zeitigen und erlaubten Genuß der Wollüste noch mehr entkräftet worden sind. Ich kann mich hierauf durch des Pericles Vertheidigung der Athenienser gegen Sparta, in Absicht ihrer Sitten, einigermassen erklären, wenn mir erlaubt ist, dieselbe auf die Nation überhaupt zu deuten: Denn die Verfassung in Sparta war fast in allen Stücken von der übrigen Griechen ihrer verschieden. „Die Spartaner", sagt[4] Pericles, „suchen von ihrer Jugend an durch gewaltsame Uebungen eine männliche Stärke zu erlangen; wir aber leben in einer gewissen Nachlässigkeit, und wir wagen uns nichts desto weniger in eben so grosse Gefährlichkeiten; und da wir mehr mit Musse, als mit langer Ueberdenkung der Unternehmungen, und nicht so wohl nach Gesetzen, als durch eine grosmüthige Freywilligkeit der Gefahr entgegen gehen, so ängstigen wir uns nicht über Dinge, die uns bevorstehen, und wenn sie wirklich über uns kommen, so sind wir nicht weniger kühn, sie zu ertragen, als diejenigen, welche sich durch eine anhaltende Uebung dazu [111] anschicken. Wir lieben die Zierlichkeit ohne Uebermasse und die Weisheit ohne Weichligkeit. Unser vorzügliches ist, daß wir zu grossen Unternehmungen gemacht sind."

Ich kann und will nicht behaupten, daß alle Griechen gleich schön gewesen sind: unter den Griechen vor Troja war nur ein Thersites. Dieses aber ist merkwürdig, daß in den Gegenden, wo die Künste geblühet haben, auch die schönsten Menschen gezeuget worden. Theben war unter einem[1] dicken Himmel gelegen, und die Einwohner waren dick und stark,[2] auch nach des Hippocrates Beobachtung[3] über dergleichen sumpfigte und wäßrigte Gegenden. Es haben auch die Alten schon bemerket, daß diese Stadt, ausser dem einzigen Pindarus, eben so wenig Poeten und Gelehrte aufzeigen können, als Sparta, ausser dem Alcman. Das attische Gebiet hingegen genoß einen reinen und heitern Himmel, welcher feine Sinne würkte, (die man[4] den Atheniensern beyleget,) folglich diesen proportionirte Körper bildete; und in Athen war der vornehmste Sitz der Künste. Eben dieses liesse sich erweisen von Sicyon, Corinth, Rhodus, Ephesus u. s. w. welches Schulen der Künstler waren, und wo es also denselben an schönen

1 Aristoph. Ran. v. 1485.
2 Athen. Deipnos. L. XII. c. 13. Aelian. Var. hist. l. IX. c. 14.
3 Aristoph. Equit.
4 Thucyd. l. II. c. 39.

1 Horat. L. II. ep. I. v. 244.
2 Cic. de Fato. c. 4.
3 περὶ τόπων. p. 204.
4 Cic. Orator, c. 8. conf. Dicaearch. Geogr. edit. H. Steph. c. 2. p. 16.

Modellen nicht fehlen konnte. Den Ort, welcher in dem Sendschreiben aus dem[5] Aristophanes zum Beweise eines natürlichen Mangels bey den Atheniensern angeführet worden, nehme ich, wie er muß genommen werden. Der Scherz des Poeten gründet sich auf eine Fabel vom Theseus. Mässig völlige Theile an dem Orte, wo [112]

Sedet aeternumque sedebit
Infelix Theseus,
Virg.

waren eine attische Schönheit. Man sagt,[1] daß Theseus aus seinem Verhafte bey den Thesprotiern nicht ohne Verlust der Theile, von welchen geredet wird, durch den Hercules befreyet worden, und daß er dieses als ein Erbtheil auf seine Nachkommen gebracht habe. Wer also beschaffen war, konnte sich rühmen, in gerader Linie von dem Theseus abzustammen, so wie ein Geburtsmahl in Gestalt eines Spiesses[2] einen Nachkommen von den Spartis bedeutete. Man findet auch, daß die griechischen Künstler an diesem Orte die Sparsamkeit der Natur bey ihnen, nachgeahmet haben.

In Griechenland selbst war unterdessen allezeit derjenige Stamm von der Nation, in welcher sich die Natur freygebig, doch ohne Verschwendung erzeigte. Ihre Colonien in fremde Länder hatten beynahe das Schicksal der griechischen Beredsamkeit, wenn diese aus ihren Grenzen gieng. „So bald die Beredsamkeit“, sagt[3] Cicero, „aus dem atheniensischen Hafen auslief, hat sie in allen Inseln, welche sie berühret hat, und in ganz Asien, welches sie durchzogen ist, fremde Sitten angenommen, und ist völlig ihres gesunden attischen Ausdrucks, gleichsam wie ihrer Gesundheit, beraubet worden.“ Die Ionier, welche Nileus nach der Wiederkunft der Herakliden aus Griechenland nach Asien führete, wurden unter dem heisseren Himmel noch wollüstiger. Ihre Sprache hatte wegen der gehäuften Vocalen in einem Worte, noch mehr spielendes. Die [113] Sitten der nächsten Inseln waren unter einerley Himmelstrich von den ionischen nicht verschieden. Eine einzige Münze[1] der Insel Lesbos kann hier zum Beweise dienen. In der Natur ihrer Körper muß sich also auch eine gewisse Abartung von ihren Stammvätern gezeiget haben.

Noch eine grössere Veränderung muß unter entfernteren Colonien der Griechen vorgegangen seyn. Diejenige, welche sich in Africa, in der Gegend Pithicussa niedergelassen hatten, fiengen an die Affen so ernstlich als die Eingebohrnen anzubeten; sie nenneten ihre Kinder so gar nach diesem Thiere .

Die heutigen Einwohner in Griechenland sind ein Metall, das mit dem Zusatz verschiedener andern Metalle zusammen geschmolzen ist, an welchen aber dennoch die Hauptmasse kenntlich bleibt. Die Barbarey hat die Wissenschaften bis auf dem ersten Saamen vertilget, und Unwissenheit bedecket das ganze Land. Erziehung, Muth und Sitten sind unter einem harten Regimente erstickt, und von der Freyheit ist kein Schatten übrig. Die Denkmale des Alterthums werden von Zeit zu Zeit noch mehr

5 Nubes, v. 1365.

1 Schol. ad Aristoph. Nub. v. 1010.
2 Plutarch. de sera num. vindict. p. 563. l. 9.
3 Cic. de Orat. L.

1 Golz. T. II. tab. 14.

vertilget, theils weggeführet; und in englischen Gärten stehen itzo Säulen[2] von dem Tempel des Apollo zu Delos. So gar die Natur[3] des Landes hat durch Nachlässigkeit seine erste Gestalt verlohren. Die Pflanzen in Creta[4] wurden allen andern in der Welt vorgezogen, und itzo siehet man an den Bächen und Flüssen, wo man sie suchen solte, nichts als wilde [114] Ranken und gemeine Kräuter.[1] Und wie kann es anders seyn, da ganze Gegenden, wie die Insel Samos, die mit Athen einen langwierigen und kostbaren Krieg zur See aushalten konnte,[2] wüste liegen.

Bey aller Veränderung und traurigen Aussicht des Bodens, bey dem gehemten freyen Strich der Winde durch die verwilderte und verwachsene Ufer, und bey dem Mangel mancher Bequemlichkeit, haben dennoch die heutigen Griechen viel natürliche Vorzüge der alten Nation behalten. Die Einwohner vieler Inseln, (welche mehr als das feste Land von Griechen bewohnt werden) bis in klein Asien, sind die schönsten Menschen, sonderlich was das schöne Geschlecht betrift, nach aller Reisenden Zeugniß.[3]

Die attische Landschaft giebt noch itzo, so wie ehemals,[4] einen Blick von Menschenliebe. Alle Hirten und alle Arbeiter auf dem Felde hiessen die beyden Reisegefährten Spon und Wheler willkommen, und kamen ihnen mit ihren Grüssen und Wünschen zuvor.[5] An den Einwohnern[6] bemerkt man noch itzo einen sehr feinen Witz, und eine Geschicklichkeit zu allen Unternehmungen.

Es ist einigen eingefallen, daß die frühzeitige Uebungen der schönen Form der griechischen Jugend mehr nachtheilig als vortheilhaft gewesen. Man könnte glauben, daß die Anstrengung der Nerven und Muskeln dem jugendlichen Umrisse zarter Leiber anstatt des sanften Schwungs etwas eckigtes und fechtermässiges gegeben. Die Antwort hierauf liegt zum [115] theil in dem Character der Nation. Ihre Art zu handeln und zu denken war leicht und natürlich; ihre Verrichtungen geschahen, wie Perikles sagt, mit einer gewissen Nachlässigkeit, und aus einigen Gesprächen des Plato[1] kann man sich einen Begrif machen, wie die Jugend unter Scherz und Freude ihre Uebungen in ihren Gymnasien getrieben; und daher will er in seiner[2] Republic, daß alte Leute sich daselbst einfinden sollen, um sich der Annehmlichkeiten ihrer Jugend zu erinnern.

Ihre Spiele nahmen mehrentheils bey Aufgang[3] der Sonne ihren Anfang, und es geschahe sehr oft, daß Socrates so früh diese Orte besuchte. Man wählte die Frühstunden, um sich nicht in der Hitze zu

2 Diodor. Sic. L. XX. p. 763. al. 449.
3 Stukely's Itinerar. III. p. 32.
4 Theophrast. hist. plant. L. IX. c. 16. p. 1131. l. 7. edit. Amst. 1644, fol. Galen. de Antidot. I. fol. 63. B. l. 28. Id. de Theriac. ad Pison. fol. 85. A. l. 20.

1 Tournefort Voyage Lettr. I. p. 10. edit. Amst.
2 Belon Observ. L. II. ch. 9. p. 151. a.
3 Belon Observ. L. III. ch. 34. p. 350. b. Corn. le Brun. Voyage, fol. p. 169.
4 Dicaearch. Geogr. c. I. p. 1.
5 Voyage de Spon & Wheler. T. II. p. 75. 76.
6 Wheler's Iourney into Greece p. 347.

1 Conf. Lysis, p. 499. edit. Frf. 1602.
2 Plato de Repl.
3 Plato de Leg. L. VII. p. 892. l. 30. 36. conf. Petiti. Leg. Att. p. 296. Maittaire Marm. Arundell. p. 483. Gronov. ad Plauti Bacchid. v. ante solem exorientem.

entkräften, und so bald die Kleider abgelegt waren, wurde der Körper mit Oele, aber mit dem schönen attischen Oele überstrichen, theils sich vor der empfindlichen Morgenluft zu verwahren; wie man auch sonst in der größten Kälte[4] zu thun pflegte; theils um die heftigen Ausdünstungen zu vermindern, die nichts als das[5] Ueberflüssige wegnehmen solten. Das Oel solte auch die Eigenschaft haben[6] stark zu machen. Nach geendigten Uebungen gieng man insgemein ins Bad, wo der Körper von neuen mit Oele gesalbet wurde, und Homer sagt von einem Menschen, der auf solche Art frisch aus dem Bade kömmt, daß er[7] länger und stärker scheine, und den unsterblichen Göttern ähnlich sey. [116]

Auf einer Vase,[1] welche Carl Patin besessen, und in welcher, wie er muthmasset, die Asche eines berühmten Fechters verwahret gewesen, kann man sich die verschiedenen Arten und Grade des Ringens bey den Alten sehr deutlich vorstellen.

Wären die Griechen beständig barfuß, wie sie selbst die Menschen aus der Heldenzeit[2] vorstelleten, oder allezeit nur auf einer angebundenen Sohle gegangen, wie man insgemein glaubt, so würde ohne Zweifel die Form ihrer Füsse sehr gelitten haben. Allein es läßt sich erweisen, daß sie auf die Bekleidung und auf die Zierde ihrer Füsse mehr, als wir verwandt haben. Die Griechen hatten mehr als zehen Namen, wodurch sie Schuhe bezeichneten.[3]

Die Bedeckung, welche man in den Spielen um die Hüfte trug, war bereits weggethan vor der Zeit, da die Künste in Griechenland anfiengen zu blühen;[4] und dieses war für die Künstler nicht ohne Nutzen. Wegen der Speise der Ringer in den grossen Spielen, in ganz uralten Zeiten, fand ich es anständiger von der Milchspeise überhaupt als von weichen Käse zu reden.

Ich erinnere mich hier, daß man die Gewohnheit der ersten Christen, die ganz nackend getauft worden, fremde ja unerweislich finde, unten ist mein Beweis;[5] ich kann mich in Nebendingen nicht weitläuftig einlassen. [117]

Ich weiß nicht, ob ich mich auf meine Wahrscheinlichkeiten über eine vollkommenere Natur der alten Griechen beziehen darf: ich würde bey dem zweyten Puncte an der Kürze viel gewinnen. Charmoleos, ein junger Mensch von Megara, von dem ein einziger Kuß auf zwey Talente geschätzt wurde,[1] muß gewiß würdig gewesen seyn, zu einem Modelle eines Apollo zu dienen, und diesen Charmoleos, den Alcibiades, den Charmides, den[2] Adimantus konnten die Künstler alle Tage einige Stunden sehen, wie sie ihn zu

4 Galen. de simpl. Medic. facult. L. II. c. 5. fol. 9. A. Opp. T. II. Frontin. Strateg. L. I. c. 7.
5 Lucian. de Gymnas. p. 907. Opp. T. II. ed. Reitz.
6 Dionys. Halic. Art. Rhet. c. I. §. 6. de vidicendi in Demosth. c. 29. edit. Oxon.
7 Odyss. τ'. v. 230.

1 Patin. Numism. Imp. p. 160.
2 Philostrat. Epist. 22. p. 922. conf. Macrob. Saturn. L. V. c. 18. p. 357. edit. Lond. 1694, 8. Hygin fab. 12.
3 conf. Arbuthnot's Tables of antient Coins. ch. 6. p. 116.
4 Thucyd. L. I. c. 6. Eustath. ad. Il. ψ. p. 1324. l. 16.
5 Cyrilli Hieros. Catech. Mystag. II. c. 2. 3. 4. p. 284. 85. edit. Th. Milles, Oxon. 1703. fol. Ios. Vicecomitis Observ. de antiq. Baptismi ritibus, L. IV. c. 10. p. 286–289. Binghami Orig. Eccles. T. IV. L. XI. c. 11. Godeau Hist. de l'Eglise T. I. L. III. p. 623.

1 Lucian. Dial. Mort. X. §. 3.
2 Idem Navig. c. 2. p. 248.

sehen wünschten. Die Künstler in Paris hingegen will man auf ein Kinderspiel verweisen; und über dem sind die äussersten Theile der Körper, die nur im Schwimmen und Baden sichtbar sind, an allen und jeden Orten ohne Bedeckung zu sehen. Ich zweifle auch, daß derjenige,[3] der in allen Franzosen mehr finden will, als die Griechen in ihren Alcibiades gefunden haben, einen so kühnen Ausspruch behaupten könnte.

Ich könnte auch aus dem vorhergehenden meine Antwort nehmen über das in dem Sendschreiben angeführte Urtheil der Academien, daß gewisse Theile des Körpers eckigter, als bey den Alten geschehen, zu zeichnen sind. Es war ein Glück für die alten Griechen und für ihre Künstler, daß ihre Körper eine gewisse jugendliche Völligkeit hatten; sie müssen aber dieselbe gehabt haben: denn da an griechischen Statuen die Knöchel an den Händen eckigt genug angemerkt sind, welches an andern in dem Sendschreiben benannten Orten nicht geschehen ist, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sie die Natur also gebildet, unter sich gefunden haben. [118]

Der berühmte borghesische Fechter von der Hand des Agasias von Ephesus hat das Eckigte, und die bemerkten Knochen nicht, wo es die Neuren lehren: er hat es hingegen, wo es sich an anderen griechischen Statuen befindet. Vielleicht ist der Fechter eine Statue, welche ehemals an Orten, wo die grossen Spiele in Griechenland gehalten wurden, gestanden hat, wo einem jeden Sieger dergleichen gesetzet wurde. Diese Statuen musten sehr genau nach eben der Stellung, in welcher der Sieger den Preiß erhalten hatte, gearbeitet werden, und[1] die Richter der olympischen Spiele hielten über dieses Verhältnis eine genaue Aufsicht: ist nicht hieraus zu schliessen, daß die Künstler alles nach der Natur gearbeitet haben?

Von dem zweyten und dritten Puncte meiner Schrift ist bereits von vielen geschrieben worden: meine Absicht, wie es von selbst zeigen kann, war also nur, den Vorzug der Werke der alten Griechen und die Nachahmung derselben mit wenigen zu berühren. Die Einsicht unserer Zeiten fordert sehr viel von Beweisen in dieser Art, wenn sie allgemein seyn sollen, und sie setzen allezeit eine nicht geringe vorläufige Einsicht voraus. Unterdessen sind die Urtheile vieler Scribenten über der Alten ihre Werke in der Kunst zuweilen nicht reifer, als manche Urtheile über ihre Schriften. Könnte man von jemand, der von den schönen Künsten überhaupt schreiben wollen, und die Quellen derselben so wenig gekannt hat, daß er dem Thucydides, dessen Schreibart dem Cicero, wegen ihrer körnigten Kürze und Höhe, wie er selbst bekennet,[2] dunkel war, den Character der[3] Einfalt andichtet; könnte man, sage ich, von einem solchen Richter ein wahres Ur[119]theil über die griechischen Werke in der Kunst hoffen? Auch in einer fremden Tracht muß Thucydides niemanden also erscheinen. Ein anderer Schriftsteller scheinet mit dem Diodor von Sicilien eben so wenig bekannt zu seyn, da er ihn vor einen Geschichtschreiber

3 De la Chambre Discours, ou il est prouvé que les François sont les plus capables de tous les Peuples de la perfection de l' Eloquence, p. 15.

1 Lucian. pro. Imagin. p. 490. edit. Reitz. T. II.
2 Cic. Brut. c. 7. & 83.
3 Considerations sur les revolutions des Arts. Paris. 1755, p. 33.

hält, der den[1] Zierlichkeiten nachläuft. Mancher bewundert auch etwas an der Arbeit der Alten, was keine Aufmerksamkeit verdienet. „Kennern“ sagt[2] ein Reisebeschreiber, „ist der Strick, mit welchem Dirce an den Ochsen gebunden ist, das schönste an dem größten Gruppo aus dem Alterthum, welches unter dem Namen il Toro Farnese bekannt ist.“

Ah miser aegrota putruit cui mente salillum.

Ich kenne die Verdienste der neuern Künstler, die in dem Sendschreiben denen aus dem Alterthume entgegen gesetzet sind: aber ich weiß auch, daß jene durch Nachahmung dieser geworden, was sie gewesen sind, und es würde zu erweisen seyn, daß sie gemeiniglich, wo sie von der Nachahmung der Alten abgewichen, in viele Fehler des größten Haufens derjenigen neuern Künstler, auf die ich nur allein in meiner Schrift gezielet, verfallen sind.

Was den Umriß der Körper betrift, so scheinet das Studium der Natur, an welches sich Bernini in reifern Jahren gehalten hat, diesen grossen Künstler allerdings von der schönen Form abgeführet zu haben. Eine Charitas von seiner Hand an dem Grabmahle Pabst Urban VIII. soll gar zu fleischigt seyn,[3] und eben diese Tugend an dem Grabmale Alexander VII. [120] will man so gar häßlich finden. Gewiß ist, daß man die Statue Königs Ludwig XIV. zu Pferde, an welcher Bernini funfzehen Jahr gearbeitet, und welche übermässige Summen gekostet, nicht hat gebrauchen können. Der König war vorgestellet, wie er einen Berg der Ehre hinauf reiten wolte: die Action des Helden aber so wohl als des Pferdes ist gar zu wild und gar zu übertrieben. Man hat daher einen Curtius, der sich in den Pfuhl stürzt, aus dieser Statue gemacht, und sie stehet itzo in dem Garten der Tuillerie. Die sorgfältigste Beobachtung der Natur muß also allein nicht hinlänglich seyn zu vollkommenen Begriffen der Schönheit, so wie das Studium der Anatomie allein die schönsten Verhältnisse des Körpers nicht lehren kann. Lairesse hat diese, wie er selbst berichtet, nach den Skelets des berühmten Bidloo genommen. Man kann jenen vor einen gelehrten in seiner Kunst halten; und dennoch findet man, daß er vielmals in seinen Figuren zu kurz gegangen ist. Die gute römische Schule wird hierinn selten fehlen. Es ist nicht zu läugnen, die Venus des Raphaels bey dem Göttermale scheinet zu schwer zu seyn, und ich möchte es nicht wagen, den Namen dieses grossen Mannes in einem Kindermorde von ihm, welchen Marcantonio gestochen, über eben diesen Punct, wie in einer seltenen[1] Schrift von der Malerey geschehen, zu rechtfertigen. Die weiblichen Figuren haben eine gar zu volle Brust, und die Mörder dagegen ausgezehrte Körper. Man glaubt die Absicht bey diesem Contrapost sey gewesen, die Mörder noch abscheulicher vorzustellen. Man muß nicht alles bewundern: die Sonne selbst hat ihre Flecken.

Man folge dem Raphael in seiner besten Zeit und Manier, so hat man, wie er, keine Vertheidiger nöthig; und Parrhasius und Zeuxis die in dem [121] Sendschreiben in dieser Absicht, und überhaupt die holländischen Formen zu entschuldigen, angeführet worden, sind hierzu nicht dienlich. Man erklä-

1 Pagi Discours sur l'hist. Grecque p. 45.
2 Nouveau Voyage d'Hollande, de l'Allem. de Suisse & d'Italie par Mr. de Blainville.
3 Richardson's Account. etc. 294. 95.

1 Chambray Idée de la Peint. p. 46. au Mans. 1662. 4.

ret zwar die daselbst berührte Stelle des[1] Plinius, welche den Parrhasius betrift, in dem Verstande, wie sie dort angebracht worden, nemlich,[2] „daß der Maler in das Magere verfallen sey, da er die Schwulst vermeiden wollen“. Da man aber, wenn Plinius verstanden, was er geschrieben hat, voraussetzen muß, daß er sich selbst nicht habe widersprechen wollen, so muß dieses Urtheil mit demjenigen, worinn er kurz zuvor dem Parrhasius den Vorzug in den äussersten Linien, das ist, in dem Umrisse zuschreibet, verglichen und übereinstimmend gemacht werden. Die eigentlichen Worte des Plinius sind; „Parrhasius scheine mit sich selbst verglichen, sich unter sich selbst herunter zu setzen, in Ausdrückung der mittlern Körper“. Es ist aber nicht klar, was „mittlere Körper“ seyn sollen. Man könnte es von denjenigen Theilen des Körpers verstehen, welche der äusserste Umriß einschließt. Allein ein Zeichner soll seinen Körper von allen Seiten, und nach allen Bewegungen kennen: er wird denselben nicht allein vorwerts, sondern auch von der Seite, und von allen Puncten gestellet, verstehen zu zeichnen, und dasjenige, was im ersteren Falle von dem Umrisse eingeschlossen zu seyn scheinen könnte, wird in diesem Falle der Umriß selbst seyn. Man kann nicht sagen, daß es für einen Zeichner mittlere Theile des Körpers giebt: (ich rede nicht von dem Mittel des Leibes:) eine jede Muskel gehöret zu seinem äussersten Umrisse und ein Zeichner, der fest ist in dem äussersten Umrisse, aber nicht in dem Umrisse derjenigen Theile, welche der äusserste einschließt, ist ein Begrif, der sich weder an sich selbst, noch [122] in Absicht auf einen Zeichner gedenken läßt. Es kann hier die Rede ganz und gar nicht von dem Umrisse seyn, auf welchem das Magere oder die Schwulst beruhet. Vielleicht hat Parrhasius Licht und Schatten nicht verstanden, und den Theilen seines Umrisses ihre gehörige Erhöhung und Vertiefung nicht gegeben; welches Plinius unter dem Ausdrucke der „mittleren Körper“ oder „der mittleren Theile desselben“ kann verstanden haben; und dieses möchte die einzige mögliche Erklärung seyn, welche die Worte des Plinius annehmen können. Oder es ist dem Maler ergangen, wie dem berühmten La Fage, den man vor einen grossen Zeichner halten kann: man sagt, so bald er die Palette ergriffen und malen wollen, habe er seine eigene Zeichnung verdorben. Das Wort „Geringer“ beym Plinius gehet also nicht auf den Umriß. Mich deucht, es können des Parrhasius Gemälde ausser den Eigenschaften, die ihnen obige Erklärung giebt, nach Anleitung der Worte des Plinius, auch noch diesen Vorzug gehabt haben, daß die Umrisse sanft im Hintergrunde vermalet und vertrieben worden, welches sich in den mehresten übrig gebliebenen Malereyen der Alten, und in den Werken neuerer Meister zu Anfange des sechzehenden Jahrhunderts nicht findet, in welchen die Umrisse der Figuren mehrentheils hart gegen den Grund abgeschnitten sind. Der vermalte Umriß aber gab den Figuren des Parrhasius dennoch allein ihre wahre Erhobenheit und Ründung nicht, da die Theile derselben nicht gehörig erhöhet und vertieft waren; und hierinn war er also unter sich selbst herunterzusetzen. Ist Parrhasius der größte im Umrisse gewesen, so hat er eben so wenig in das Magere, als in die Schwulst verfallen können.

Was des Zeuxis weibliche Figuren betrift, die er nach Homers Begriffen stark gemacht, so ist daraus nicht zu schliessen, wie in dem Send[123]schreiben geschehen, daß er sie stark, wie Rubens, das ist, zu fleischigt gehalten. Es ist zu glauben, daß das spartanische Frauenzimmer, vermöge ihrer Erziehung,

[1] Plin. Hist. Nat. L. 35. c. 10.
[2] (Durand) Extrait de l'hist. de la Peint. de Pline p. 56.

eine gewisse männliche jugendliche Form gehabt hat, und gleichwohl waren es, nach dem Bekäntnisse des ganzen Alterthums, die größten Schönheiten in Griechenland; und also muß man sich das Gewächs der Helena einer Spartanerinn, beym Theocrit[1] vorstellen.

Ich zweifle also, daß Jacob Jordans, dessen Vertheidigung man in dem Sendschreiben mit vielem Eifer ergriffen hat, seines gleichen unter den griechischen Malern finden würde. Ich getraue mich mein Urtheil von diesem grossen Coloristen allezeit zu behaupten. Der Verfasser des so genannten Auszugs von dem Leben der Maler hat die Urtheile über dieselbe fleissig gesammlet; aber sie zeugen nicht an allen Orten von einer grossen Einsicht in die Kunst, und manche sind unter so vielen Umständen angebracht, daß ein Urtheil auf mehr als auf einen Künstler ins besondere könnte angewendet werden.

Bey dem freyen Zutritte, welchen Ihro Königl. Maj. in Pohlen allen Künstlern und Liebhabern der Kunst verstatten, kann der Augenschein mehr lehren, und ist überzeugender, als das Urtheil eines Scribenten: ich berufe mich auf die Darbringung im Tempel und auf den Diogenes vom gedachtem Meister. Aber auch dieses Urtheil von Jordans hat eine Erläuterung nöthig, wenigstens in Absicht der Wahrheit. Der allgemeine Begrif von Wahrheit solte auch in Werken der Kunst statt finden, und nach demselben ist das Urtheil ein Rätzel. Der einzige mögliche Sinn desselben möchte etwa folgender seyn.

Rubens hat nach der unerschöpflichen Fruchtbarkeit seines Geistes wie Homer gedichtet; er ist reich bis zur Verschwendung: er hat das [124] wunderbare wie jener gesucht, so wohl überhaupt, wie ein dichterischer und allgemeiner Maler, als auch ins besondere, was Composition, und Licht und Schatten betrift. Seine Figuren hat er in der vor ihm unbekannten Manier, die Lichter auszutheilen, gestellet, und diese Lichter welche auf die Hauptmasse vereinigt sind, sind stärker als in der Natur selbst zusammen gehalten, um auch dadurch seine Werke zu begeistern, und etwas ungewöhnliches in dieselbe zu legen. Jordans, von der Gattung niederer Geister, ist in dem Erhabenen der Malerey mit Rubens, seinem Meister, keinesweges in Vergleichung zu stellen: er hat an die Höhe desselben nicht reichen, und sich über die Natur nicht hinaus setzen können. Er ist also derselben näher gefolget, und wenn man dadurch mehr Wahrheit erhält, so möchte Jordans den Character einer mehrern Wahrheit als Rubens verdienen. Er hat die Natur gemalet, wie er sie gefunden.

Wenn der Geschmack des Alterthums der Künstler Regel in Absicht der Form und der Schönheit nicht seyn soll, so wird gar keine anzunehmen seyn. Einer würde seiner Venus, wie ein[1] neuerer namhafter Maler gethan, ein gewisses französisches Wesen geben: ein anderer würde ihr eine Habichtsnase machen; da es würklich geschehen,[2] daß man die Nase an der mediceischen Venus also gebildet finden wollen: noch ein anderer würde ihr spitzige und spillenförmige Finger zeichnen, wie der Begrif einiger Ausleger der Schönheit, welche Lucian beschreibet, gewesen. Sie würde uns mit sinesischen Augen ansehen, wie alle Schön[125]heiten aus einer neuern italienischen Schule; ja aus jeder Figur würde man das

[1] Theocrit. Idyll. 18. v. 29.

[1] Observat. sur les Arts & sur quelques Morceaux de Peinture & de Sculpt. exposés au Louvre en 1748. p. 65.
[2] Nouvelle diuision de la Terre par les differentes éspeces d'hommes etc. dans le Iourn. des Sçav. l'an 1604 [1684] Avr. p. 152.

Vaterland des Künstlers ohne Belesenheit errathen können. Nach des[1] Democritus Vorgeben sollen wir die Götter bitten, daß uns nur glückliche Bilder vorkommen, und dergleichen Bilder sind der Alten ihre.

Die Nachahmung der Alten in ihrem Umrisse völlig gebildeter Körper kann unsern Künstlern, wenn man will, eine Ausnahme in Absicht der fiammingischen Kinder gestatten. Der Begrif einer schönen Form läßt sich bey jungen Kindern nicht eigentlich anbringen: man sagt; ein Kind ist schön und gesund: aber der Ausdruck der Form begreift schon die Reife gewisser Jahre in sich. Die Kinder vom Fiammingo sind itzo bey nahe wie eine vernünftige Mode, oder wie ein herrschender Geschmack, dem unsere Künstler billig folgen, und die Academie in Wien, welche geschehen lassen, daß man den antiquen Cupido den Abgüssen vom Fiammingo nachgesetzt, hat dadurch von der Vorzüglichkeit der Arbeit neuerer Künstler in Kindern über eben die Arbeiten der Alten keine Entscheidung, wie mich deucht, gegeben; welches der Verfasser des Sendschreibens aus dieser angebrachten Nachricht möchte ziehen wollen. Die Academie ist bey dieser Nachsicht dennoch bey ihrer gesunden Lehrart und Anweisung zur Nachahmung des Alterthums geblieben. Der Künstler, welcher dem Verfasser diese Nachricht mitgetheilet, ist, so viel ich weiß, meiner Meinung. Der ganze Unterschied ist dieser: die alten Künstler giengen auch in Bildung ihrer Kinder über die gewöhnliche Natur, und die neuern Künstler folgen derselben. Wenn der Ueberfluß, welchen diese ihren Kindern geben, keinen Einfluß hat in ihre Begriffe von einem jugendlichen Körper [126] und von einem reifen Alter, so kann ihre Natur in dieser Art schön seyn: aber der Alten ihre ist deswegen nicht fehlerhaft.

Es ist eine ähnliche Freyheit, die sich unsere Künstler in dem Haarputze ihrer Figuren genommen haben, und die ebenfalls bey aller Nachahmung der Alten bestehen kann. Will man sich aber an die Natur halten, so fallen die vordern Haare viel ungezwungener auf die Stirn herunter, wie es sich in jedem Alter bey Menschen, die ihr Leben nicht zwischen dem Kamme und dem Spiegel verliehren, zeigen kann: folglich kann auch die Lage der Haare an Statuen der Alten lehren, daß diese allezeit das einfältige und das wahre gesucht haben; da es gleichwohl bey ihnen nicht an Leuten gefehlet, die sich mehr mit ihrem Spiegel, als mit ihrem Verstande unterhalten, und die sich auf die Symmetrie ihrer Haare so gut als der zierlichste an unsern Höfen verstanden. Es war gleichsam ein Zeichen einer freyen und edlen Geburt, die Haare so, wie die Köpfe und Statuen der Griechen zu tragen.[1]

Die Nachahmung des Umrisses der Alten ist unterdessen auch von denen, welche hierinn nicht die glücklichsten gewesen sind, niemals verworfen worden, aber über die Nachahmung der edlen Einfalt und der stillen Grösse sind die Stimmen getheilt. Dieser Ausdruck hat selten allgemeinen Beyfall gefunden, und Künstler haben mit demselben allezeit viel gewaget. Also sahe man diese wahre Grösse an dem[2] Hercules vom Bandinello in Florenz als einen Fehler an: in dem[3] Kindermorde des Raphaels verlanget man mehr wildes und schreckliches in den Gesichtern der Mörder. [127]

[1] Plutarch. Vit. Aemil. p. 147. edit. Bryani T. II.

[1] Lucian. Navig. s. votum. c. 2. p. 249.
[2] Borghini Riposo L. II. p. 129.
[3] Chambray Idée de la Peint. p. 47.

Nach dem allgemeinen Begriffe „der Natur in Ruhe“ könnten die Figuren vielleicht den jungen Spartanern des Xenophon ähnlich werden, welches der Verfasser des Sendschreibens auch nach der Regel der „stillen Grösse“ besorget; ich weiß auch, daß der größte Theil der Menschen, wenn auch der Begrif meiner Schrift allgemein fest gesetzt und angenommen wäre, ein Gemälde nach diesem Geschmacke des Alterthums gearbeitet, dennoch ansehen könnte, wie man eine Rede vor den Areopagiten gehalten, lesen würde. Allein der Geschmack des größten Haufens kann niemahls Gesetze in der Kunst geben. In Absicht des Begrifs „der Natur in Ruhe“ hat der Hr. von Hagedorn in seinem Werke, welches mit so vieler Weisheit als Einsicht in dem Feinsten der Kunst abgefasset ist, vollkommen Recht, in grossen Werken mehr Geist und Bewegung zu verlangen. Aber diese Lehre hat allezeit viel Einschränkung nöthig: niemals so viel Geist, daß ein ewiger Vater einem rächenden Mars, und eine Heilige in Entzückung einer Bacchante ähnlich werde.

Wem dieser Character der höhern Kunst unbekannt ist, in dessen Augen wird eine Madonna vom Trivisano, eine Madonna vom Raphael niederschlagen: ich weiß, daß selbst Künstler geurtheilet haben, die Madonna des erstern sey dem Königl. Raphael ein wenig vorteilhafter Nachbar. Es schien daher nicht überflüssig, vielen die wahre Grösse des seltensten aller Werke der Gallerie in Dreßden zu entdecken, und diesen gegenwärtig einzigen unversehrten Schatz von der Hand dieses Apollo der Maler, welcher in Deutschland zu finden ist, denen die ihn sehen, schätzbarer zu machen.

Man muß bekennen, daß der Königliche Raphael in der Composition der Transfiguration desselben nicht beykommt; dahingegen hat jenes [128] Werk einen Vorzug, den dieses nicht hat. An der völligern Ausarbeitung der Transfiguration hat Giulio Romano vielleicht eben so viel Antheil als dessen grosser Meister selbst, und alle Kenner versichern, daß man beyde Hände in der Arbeit sehr wohl unterscheiden könne. In jenem aber finden Kenner die wahren ursprünglichen Züge von eben der Zeit des Meisters, da derselbe die Schule zu Athen im Vatican gearbeitet hat. Auf den Vasari will ich mich hier nicht noch einmahl berufen.

Ein vermeinter Richter der Kunst, der das Kind in den Armen der Madonna so elend findet, ist so leicht nicht zu belehren. Pythagoras siehet die Sonne mit andern Augen an als Anaxagoras: jener als einen Gott, dieser als einen Stein, wie ein alter[1] Philosoph sagt. Der Neuling mag Anaxagoras seyn: Kenner werden der Parthey des Pythagoras beytreten. Die Erfahrung selbst kann ohne Betrachtung des hohen Ausdrucks in den Gesichtern des Raphaels Wahrheit und Schönheit finden und lehren. Ein schönes Gesicht gefällt, aber es wird mehr reizen, wenn es durch eine gewisse[2] überdenkende Mine etwas ernsthaftes erhält. Das Alterthum selbst scheinet also geurtheilet zu haben: ihre Künstler haben diese Mine in alle Köpfe des Antinous gelegt; die mit den vordern Locken bedeckte Stirn desselben giebt ihm dieselbe nicht. Man weiß ferner, daß dasjenige, was bey dem ersten Augenblicke gefällt, nach demselben vielmahls aufhöret zu gefallen: was der vorübergehende Blick hat sammlen können, zerstreuet ein aufmerksamers Auge, und die Schminke verschwindet. Alle Reizungen erhalten ihre Dauer durch Nachforschung und Ueberlegung, und man sucht in das verborgene gefällige tiefer einzu[129]

[1] Maxim. Tyr. Diss. 25. p. 303. edit. Marklandi.
[2] v. Spectator n. 418.

dringen. Eine ernsthafte Schönheit wird uns niemahls völlig satt und zufrieden gehen lassen; man glaubt beständig neue Reizungen zu entdecken: und so sind Raphaels und der alten Meister ihre Schönheiten beschaffen: nicht spielend und liebreich, aber wohlgebildet und erfüllet mit einer[1] wahrhaften und ursprünglichen Schönheit. Durch Reizungen von dieser Art ist Cleopatra durch alle Zeiten hindurch berühmt worden. Ihr[2] Gesicht setzte niemand in Erstaunen, aber ihr Wesen hinterließ bey allen, die sie ansahen, sehr viel zurück, und sie siegte ohne Wiederstand, wo sie wolte. Einer[3] französischen Venus vor ihrem Nachttische wird es ergehen, wie jemand von dem Sinnreichen beym Seneca geurtheilet hat: es verliehret viel, ja vielleicht alles, wenn man es sucht zu erforschen.

Die Vergleichung zwischen dem Raphael und einigen grossen holländischen und neuern italiänischen Meistern, welche ich in meiner Schrift gemacht habe, betrift allein das Tractament in der Kunst. Ich glaube, das Urtheil über den mühsamen Fleiß in den Arbeiten der ersteren wird eben dadurch, daß derselbe hat versteckt seyn sollen, noch gewisser: denn eben dieses verursachte dem Maler die größte Mühe. Das[4] schwerste in allen Werken der Kunst ist, daß dasjenige, was sehr ausgearbeitet worden, nicht ausgearbeitet scheine; diesen[5] Vorzug hatten des Nicomachus Gemälde *[nicht]*.

Van der Werff bleibet allezeit ein grosser Künstler, und seine Stücke zieren mit Recht die Cabinette der Grossen in der Welt. Er hat sich [130] bemühet, alles wie von einem einzigen Gusse zu machen: alle seine Züge sind wie geschmolzen, und in der übertriebenen Weichlichkeit seiner Tinten ist, so zu sagen, nur ein einziger Ton. Seine Arbeit könnte daher emailliret eher als gemalet heissen.

Unterdessen gefallen seine Gemälde. Aber kann das Gefällige ein Hauptcharacter der Malerey seyn? Alte Köpfe von Dennern gefallen auch: wie würde aber das weise Alterthum urtheilen? Plutarch würde dem Meister aus dem Munde eines Aristides oder eines Zeuxis sagen: „Schlechte[1] Maler, die das Schöne aus Schwachheit nicht erreichen können, suchen es in Warzen und Runzeln“. Man erzählet vor gewiß, daß Kaiser Carl VI. den ersten Kopf von Dennern, den er gesehen, geschätzt, und an demselben die fleissige Art in Oel zu malen bewundert habe. Man verlangte von dem Meister noch einen dergleichen Kopf, und es wurden ihm etliche tausend Gulden für beyde bezahlet. Der Kaiser, welcher ein Kenner der Kunst war, hielt sie beyde gegen Köpfe vom van Dyk und vom Rembrant, und soll gesagt haben; „er habe zwey Stücke von diesem Maler, um etwas von ihm zu haben, weiter aber verlange er keine mehr, wenn man sie ihm auch schenken wolle“. Eben so urtheilete ein gewisser Engeländer von Stande: man wolte ihm dennerische Köpfe anpreisen; „Meinet ihr“, gab er zur Antwort, „daß unsere Nation Werke der Kunst schätzet, an welchen der Fleiß allein, der Verstand aber nicht den geringsten Antheil hat?“

Dieses Urtheil über Denners Arbeit folget unmittelbar auf den Van der Werff nicht deswegen, daß man eine Vergleichung zwischen beyden Meistern zu machen, gesonnen wäre; denn er reichet bey wei-

1 Philostr. Icon. Anton. p. 91.
2 Plutarch.
3 Observat. sur les Arts. etc. p. 65.
4 Quintil. Inst. L. IX. c. 4.
5 Plutarch. Timoleon. p. 142.

1 Plutarch. adul. & amici disc. p. 53. D.

ten nicht an van der Werfs Verdienste: sondern nur durch jenes Arbeit, als durch ein [131] Beyspiel zu zeigen, daß ein Gemälde, welches gefällt, eben so wenig ein allgemeines Verdienst habe, als ein Gedicht, welches gefällt, wie der Verfasser des Sendschreibens scheinet behaupten zu wollen.

Es ist nicht genug, daß ein Gemälde gefällt; es muß beständig gefallen: aber eben dasjenige, wodurch der Maler hat gefallen wollen, macht uns seine Arbeit in kurzer Zeit gleichgültig. Er scheinet nur für den Geruch gearbeitet zu haben: denn man muß seine Arbeit dem Gesichte so nahe bringen als Blumen. Man wird sie beurtheilen, wie einen kostbaren Stein, dessen Werth der geringste bemerkte Tadel verringert.

Die größte Sorgfalt dieser Meister gieng also blos auf eine strenge Nachahmung des allerkleinsten in der Natur: man scheuete sich das geringste Härchen anders zu legen, als man es fand, um dem schärfsten Auge, ja wenn es möglich gewesen wäre, selbst den Vergrösserungsgläsern das unmerklichste in der Natur vorzulegen. Sie sind anzusehen als Schüler das Anaxagoras, der den Grund der menschlichen Weisheit in der Hand zu finden glaubte. So bald sich aber diese Kunst weiter wagen, und die grössern Verhältnisse des Körpers, und sonderlich das Nackende hat zeichnen wollen, so gleich zeigt sich

Infelix operis summa, quia ponere totum
Nescit.

HOR.

Die Zeichnung bleibt bey einem Maler, wie die Action bey dem Redner des Demosthenes das erste, das zweyte und das dritte Ding.

Dasjenige was in dem Sendschreiben an den erhobenen Arbeiten der Alten ausgesetzet ist, muß ich zugestehen, und mein Urtheil ist aus meiner Schrift zu ziehen. Die geringe Wissenschaft der Alten in der Perspectiv, welche ich daselbst angezeigt habe, ist der Grund zu dem Vor[132]wurf, den man den Alten in diesem Theile der Kunst machet: ich behalte mir eine ausführliche Abhandlung über demselben vor.

Der vierte Punct betrift vornemlich die Allegorie.

Die Fabel wird in der Malerey insgemein Allegorie genannt; und da die Dichtkunst nicht weniger[1] als die Malerey die Nachahmung zum Endzweck hat, so macht doch diese allein ohne Fabel[2] kein Gedicht, und ein historisches Gemälde wird durch die blosse Nachahmung nur ein gemeines Bild seyn, und man hat es ohne Allegorie anzusehen, wie Davenant's so genanntes Heldengedicht Gondibert, wo alle Erdichtung vermieden ist.

Colorit und Zeichnung sind vielleicht in einem Gemälde, was das Sylbenmaaß, und die Wahrheit oder die Erzählung in einem Gedichte sind. Der Körper ist da: aber die Seele fehlet. Die Erdichtung, die Seele der Poesie, wie sie Aristoteles nennet, wurde ihr zuerst durch den Homer eingeblasen, und durch dieselbe muß auch der Maler sein Werk beleben. Zeichnung und Colorit sind durch anhaltende Uebung zu erlangen: Perspectiv und Composition, und diese im eigentlichsten Verstande genommen, gründen sich auf festgesetzte Regeln; folglich ist alles dieses mechanisch, und es brauchts nur, wenn ich so reden darf, mechanische Seelen, die Werke einer solchen Kunst zu kennen und zu bewundern.

[1] Aristot. Rhet. L. I. c. II. p. 61. edit. Lond. 1619. 4.
[2] Plato Phaed. p. 46. l. 44.

Alle Ergötzlichkeiten bis auf diejenigen, die dem größten Haufen der Menschen den unerkannten grossen Schatz, die Zeit, rauben, erhalten ihre Dauer, und verwahren uns vor Eckel und Ueberdruß nach der Maasse, wie sie unsern Verstand beschäftigen. Blos sinnliche Empfindungen aber gehen nur bis an die Haut, und würken wenig in den Verstand. [133] Die Betrachtung der Landschaften, der Frucht- und Blumenstücke macht uns ein Vergnügen von dieser Art: der Kenner, welcher sie siehet, hat nicht nöthig mehr zu denken, als der Meister; der Liebhaber oder der Unwissende gar nicht.

Ein historisches Gemälde, welches Personen und Sachen vorstellet, wie sie sind, oder wie sie geschehen, kann sich blos durch den Ausdruck der Leidenschaften in den handelnden Personen von Landschaften unterscheiden: unterdessen sind beyde Arten nach eben der Regel ausgeführet, im Wesen eins; und dieses ist die Nachahmung.

Es scheinet nicht widersprechend, daß die Malerey ebenso weite Gränzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich dem Maler möglich sey, dem Dichter zu folgen, so wie es die Music im Stande ist zu thun. Nun ist die Geschichte der höchste Vorwurf, den ein Maler wählen kann; die blosse Nachahmung aber wird sie nicht zu dem Grade erheben, den eine Tragödie oder ein Heldengedicht, das Höchste in der Dichtkunst, hat. Homer hat aus Menschen Götter gemacht, sagt[1] Cicero; das heißt, er hat die Wahrheit nicht allein höher getrieben, sondern er hat, um erhaben zu dichten, lieber das unmögliche,[2] welches wahrscheinlich ist, als das blos mögliche gewählet; und Aristoteles setzt hierinn das Wesen der Dichtkunst, und berichtet uns, daß die Gemälde des Zeuxis diese Eigenschaft gehabt haben. Die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bey dem Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen. [134]

Diese Höhe kann ein Historienmaler seinen Werken nicht durch einen über die gemeine Natur erhabenen Umriß, nicht durch einen edlen Ausdruck der Leidenschaften allein geben: man fordert eben dieses von einem weisen Portraitmaler, und dieser kann beydes erhalten ohne Nachtheil der Aehnlichkeit der Person, die er schildert. Beyde bleiben noch immer bey der Nachahmung; nur daß dieselbe weise ist. Man will so gar in van Dyks Köpfen die sehr genaue Beobachtung der Natur als eine kleine Unvollkommenheit ansehen; und in allen historischen Gemälden würde sie ein Fehler seyn.

Die Wahrheit, so liebenswürdig sie an sich selbst ist, gefällt und machet einen stärkeren Eindruck, wenn sie in einer Fabel eingekleidet ist: was bey Kindern die Fabel, im engsten Verstande genommen, ist, das ist die Allegorie einem reifen Alter. Und in dieser Gestalt ist die Wahrheit in den ungesittetesten Zeiten angenehmer gewesen, auch nach der sehr alten Meinung, daß die Poesie älter als Prosa sey, welche durch die Nachrichten von den ältesten Zeiten verschiedener Völker bestätiget wird.

Unser Verstand hat ausserdem die Unart, nur auf dasjenige aufmerksam zu seyn, was ihm nicht der erste Blick entdecket, und nachlässig zu übergehen, was ihm klar wie die Sonne ist: Bilder von der letzten Art werden daher, wie ein Schif im Wasser, oftmals nur eine augenblickliche Spur in dem Gedächtnisse hinterlassen. Aus keinem andern Grunde dauren die Begriffe von unserer Kindheit länger, weil wir alles, was uns vorgekommen, als ausserordentlich angesehen haben. Die Natur selbst lehret uns also, daß

[1] Cic. Tusc. L. I. c. 26.
[2] Aristot. Poet. c. 25.

sie nicht durch gemeine Sachen beweget wird. Die Kunst soll hierinn die Natur nachahmen, sagt der[1] Scribent der Bücher von der Redekunst, sie soll erfinden, was jene verlanget. [135]

Eine jede Idee wird stärker, wenn sie von einer oder mehr Ideen begleitet ist, wie in Vergleichungen, und um so viel stärker, je entfernter das Verhältniß von diesen auf jene ist: denn wo die Aehnlichkeit derselben sich von selbst darbiethet, wie in Vergleichung einer weissen Haut mit Schnee, erfolgt keine Verwunderung. Das Gegentheil ist dasjenige, was wir Witz, und was Aristoteles unerwartete Begriffe nennet: er fordert eben dergleichen[1] Ausdrücke von einem Redner. Je mehr unerwartetes man in einem Gemälde entdecket, desto rührender wird es; und beydes erhält es durch die Allegorie. Sie ist wie eine unter Blättern und Zweigen versteckte Frucht, welche desto angenehmer ist je unvermutheter man sie findet; das kleinste Gemälde kann das größte Meisterstück werden, nachdem die Idee desselben erhaben ist.

Die Nothwendigkeit selbst hat Künstlern die Allegorie gelehret. Anfänglich wird man sich freylich begnüget haben, nur einzelne Dinge von einer Art vorzustellen; mit der Zeit aber versuchte man auch dasjenige, was vielen einzelnen gemein war, das ist, allgemeine Begriffe auszudrücken. Eine jede Eigenschaft eines einzelnen giebt einen solchen Begrif, und getrennt von demjenigen, was ihn begreift, denselben sinnlich zu machen, muste durch ein Bild geschehen, welches einzeln wie es war, keinem einzelnen insbesondere, sondern vielen zugleich zukam.

Die Egypter waren die ersten, die solche Bilder suchten, und ihre Hieroglyphen gehören mit unter dem Begrif der Allegorie. Alle Gottheiten des Alterthums, sonderlich der Griechen, ja die Namen derselben kamen[2] aus Egypten: die Göttergeschichte aber ist nichts als Allegorie und machet den größten Theil derselben auch bey uns aus. [136]

Jene Erfinder aber gaben vielen Dingen, sonderlich ihren Gottheiten, solche Zeichen, die zum Theil unter den Griechen beybehalten wurden, deren Bedeutung man oftmals so wenig durch Hülfe der uns aufbehaltenen Scribenten finden kann, daß es diese vielmehr vor ein Verbrechen wider die Gottheit hielten,[1] dieselben zu offenbaren, wie mit dem[2] Granatapfel in der Hand der Juno zu Samos geschehen. Es wurde ärger als ein Kirchenraub gehalten, von den[3] Geheimnissen der eleusischen Ceres zu reden.

Das Verhältniß der Zeichen mit dem Bezeichneten gründete sich auch zum Theil auf unbekannte oder unbewiesene Eigenschaften der ersteren. Von dieser Art war der Roßkäfer, als ein Bild der Sonne bey den Egyptern, und diese solte das Insect vorstellen, weil man glaubte,[4] daß kein Weibgen in seinem

1 Rhet. ad Herenn. L. III.

1 Aristot. Rhet. l. III. c. 2. §. 4. p. 180.
2 Herodot. L. II. c. 50.

1 Herodot, L. II. c. 3. c. 47. conf. L. II. c. 61. Pausan. L. II. p. 71. l. 45. p. 114. l. 57. L. V. p. 317. l. 6.
2 Pausan. L. II. c. 17. p. 148. l. 24.
3 Arrian. Epict. L. III. c. 21. p. 439. edit. Vpton.
4 Plutarch. de Isid. & Osir p. 355. Clem. Alex. Strom. L. V. p. 657. 58. edit. Potteri. Aelian. Hist. Anim. L. 10. c. 15.

Geschlechte sey, und daß er sechs Monate in der Erde und eben so lange Zeit ausser derselben lebe. Eben so solte die Katze, weil man wolte bemerkt haben,[5] daß sie so viel Junge als Tage in einem Umlaufe des Monds zu werfen pflege, ein Bild der Isis oder des Monds seyn.

Die Griechen, welche mehr Witz und gewiß mehr Empfindung hatten, nahmen nur diejenigen Zeichen von jenen an, die ein wahres Verhältniß mit dem Bezeichneten hatten, und vornehmlich welche sinnlich wa[137]ren: ihren Göttern gaben sie durchgehends[1] menschliche Gestalten. Die Flügel bedeuteten bey den Egyptern schnelle und wirksame Dienste: das Bild ist der Natur gemäß; Flügel stelleten bey den Griechen eben dieses vor, und wenn die Athenienser ihrer Victoria die gewöhnlichen Flügel nicht gaben, wolten sie dadurch den[2] ruhigen Aufenthalt derselben in ihrer Stadt vorstellen. Eine Gans bedeutete dort einen behutsamen[3] Regenten, und man gab in Absicht hierauf den Vordertheilen an Schiffen die Gestalt einer Gans. Die Griechen behielten dieses Bild bey, und der alten ihre Schiffschnäbel endigen sich mit einem[4] Gänsehals.

Der Sphinx ist von den Figuren, die kein klares Verhältniß zu ihrer Bedeutung haben, vielleicht die einzige, welche die Griechen von den Egyptern angenommen haben: er bedeutete bey jenen beynahe[5] eben das, was er bey diesen lehren solte, wenn er vor dem Eingange ihrer Tempel stand. Die[6] Griechen gaben ihrer Figur Flügel, und bildeten den Kopf mehrentheils frey ohne Stola; auf einer[7] atheniensischen Münze hat der Sphinx dieselbe behalten.

Es war überhaupt der griechischen Nation eigen, alle ihre Werke mit einem gewissen offenen Wesen, und mit einem Character der Freude zu be[138]zeichnen: die Musen lieben keine fürchterliche Gespenster; und wenn selbst Homer seinen Göttern egyptische Allegorien in dem Mund leget, geschiehet es insgemein, und sich zu verwahren, mit einem „Man saget". Ja wenn der Dichter Pampho vor den Zeiten des Homers, seinen Jupiter beschreibet,[1] wie er in Pferdemist eingewickelt ist, so klinget es zwar mehr als egyptisch, in der That aber nähert es sich dem hohen Begriffe des englischen Dichters.

As full, as perfect in a hair as heart,
As full, as perfect in vile Man that mourns,
As the rapt Seraph that adores and burns. Pope.

Ein Bild, dergleichen die[2] Schlange ist, die sich um ein Ey geschlungen, auf einer tyrischen Münze des dritten Jahrhunderts, wird schwerlich auf einer griechischen Münze zu finden seyn. Auf keinem einzigen

5 Plutarch. l. c. p. 376. Aldrovand. de quadruped. digit. vivipar. L. III. p. 574.

1 Strabo. L. XVI. p. 760. al. 1104.
2 Pausan. L. III. p. 245. l. 21.
3 Kircher. Oedip. Aeg. T. III. p. 64. Lucian. Navig. s. votum. c. 5. Bayf. de re naval. p. 130. edit. Bas. 1537. 4.
4 Scheffer. de re nav. L. III. c. 3. p. 196. Passerii. Lucern. T. II. tab. 93.
5 Lactant. ad. v. 255. L. VII. Thebaid.
6 Beger Thes. Palat. p. 234. Numism. Musell. Reg. & Pop. tab. 8.
7 Haym Tesoro Brit. T. I. p. 168.

1 ap. Philostr. Heroic. p. 693.
2 Vaillant. Num. Colon. Rom. T. II. p. 136. conf. Bianchini Istor. Vniv. p. 74.

ihrer Denkmale ist eine fürchterliche Vorstellung: sie vermieden dergleichen noch mehr als gewisse so genannte unglückliche Worte. Das Bild des Todes erscheinet vielleicht nur auf[3] einem einzigen alten Steine: aber in einer Gestalt, wie man es bey ihren[4] Gastmalen aufzuführen pflegte; nemlich sich durch Erinnerung der Kürze des Lebens zum angenehmen Genusse desselben aufzumuntern: der Künstler hat den Tod nach der Flöte tanzen lassen. Auf einem andern Steine[5] mit einer römischen Inschrift ist ein Todtengerippe mit zwey Schmetterlingen, als Bildern der Seele, von denen der eine von einem Vogel gehaschet wird, welches auf die Seelenwanderung zielen soll; die Arbeit aber ist von spätern Zeiten. [139]

Man hat auch angemerket,[1] daß, da alle Gottheiten geweihete Altäre gehabt haben, weder unter den Griechen noch Römern ein Altar des Todes gewesen,[2] ausser an den entlegensten Küsten der damals bekannten Welt.

Die Römer haben in ihrer besten Zeit gedacht wie die Griechen, und wo sie die Bildersprache einer fremden Nation angenommen haben, so sind sie den Grundsätzen ihrer Vorgänger und Lehrer gefolget. Ein Elephant, der in[2] spätern Zeiten unter die geheimen Zeichen der Egypter aufgenommen wurde, (denn auf den vorhandenen ältesten Denkmalen dieser Nation ist das Bild[3] dieses Thiers so wenig als ein Hirsch, ein Strauß und ein Hahn zu finden) bedeutete[4] verschiedenes, und vielleicht auch die Ewigkeit, unter welchem[5] Begriffe der Elephant auf einigen römischen Münzen stehet; und dieses wegen seines langen Lebens. Auf einer Münze Kaiser Antonins führet dieses Thier zur Ueberschrift das Wort: Munificentia:[6] wo es aber nichts anders bedeuten kann, als grosse Spiele, in welchem man Elephanten mit aufführete.

Es ist aber meine Absicht eben so wenig den Ursprung aller allegorischen Bilder bey den Griechen und Römern zu untersuchen, als ein Lehrgebäude der Allegorie zu schreiben. Ich suche nur meine Schrift über diesen Punct zu rechtfertigen, mit dieser Einschränkung, daß die Bil[140]der, worinn die Griechen und Römer ihre Gedanken eingekleidet haben, vor allen Bildern anderer Völker, und vor übelentworfenen Gedanken einiger Neueren das Studium der Künstler seyn müssen.

Es können einige wenige Bilder als Beyspiele dienen, wie die griechischen und guten römischen Künstler gedacht haben, und wie es möglich sey, ganz abgesonderte Begriffe sinnlich vorzustellen. Viele Bilder auf ihren Münzen, Steinen und andern Denkmalen haben ihre bestimmte und angenommene Bedeutung, einige aber der merkwürdigsten, welche die ihrige noch nicht allgemein haben, verdienten sie zu bekommen.

3 Mus. Flor. T. I. tab. 91. p. 175.
4 Petron. Satyr. c. 34.
5 Spon. Miscell. Sect. I. tab. 5.

1 in extremis Gadibus. v. Eustath. ad Il. ί, p. 744. l. 4. edit. Rom. Idem ad Dionys. περιηγ. ad v. 453. p. 84. edit. Oxon. 1712.
2 Kircher Oedip. T. III. p. 555. Cuper. de Elephant. Exercit. I. c. 3. p. 32.
3 Kirch. Oedip. Aeg. T. III. p. 555.
4 Horapollo Hierogl. L. II. c. 84.
5 Cuper. l. c. Spanh. Diss. T. I. p. 169.
6 Agost. Dialog. II. p. 68.

Man könnte die allegorischen Bilder der Alten unter zwo Arten fassen, und eine höhere und gemeinere Allegorie setzen, so wie überhaupt in der Malerey dieser Unterschied statt finden kann. Bilder von der ersteren Art sind diejenigen, in welchen ein geheimer Sinn der Fabelgeschichte oder der Weltweisheit der Alten liegt: man könnte auch einige hieher ziehen, die von wenig bekannten, oder geheimnisvollen Gebräuchen des Alterthums genommen sind.

Zur zweyten Art gehören Bilder von bekanterer Bedeutung, als persönlich gemachte Tugenden und Laster u. s. w.

Bilder von der ersten Art geben den Werken der Kunst die wahre epische Grösse: eine einzige Figur kann ihr dieselbe geben: je mehr Begriffe sie in sich fasset, desto höher wird sie, und jemehr sie zu denken veranlasset, desto tiefer ist der Eindruck, den sie machet, und um so viel sinnlicher wird sie also.

Die Vorstellung der Alten von einem Kinde, welches in der Blüte seiner Jugend stirbt, war ein solches: sie maleten ein Kind in den[1] Armen [141] der Aurora entführet; ein glückliches Bild: vermuthlich von der Gewohnheit, die Leichen junger Leute beym Anbruche der Morgenröthe zu begraben, hergenommen; der gemeine Gedanke der Künstler vom heutigen Wuchs ist bekannt.

Die Belebung des Körpers durch Einflössung der Seele, einer der abgesondertesten Begriffe, ist durch die lieblichsten Bilder sinnlich, und zugleich dichterisch von den Alten gemalet. Ein Künstler, der seine Meister nicht kennet, würde zwar durch die bekannte Vorstellung der Schöpfung eben dieses anzudeuten glauben: sein Bild aber würde in aller Augen nichts anders als die Schöpfung selbst vorstellen, und diese Geschichte scheinet zur Einkleidung eines blos philosophischen menschlichen Begrifs und zur Anwendung desselben an ungeweiheten Orten zu heilig: zu geschweigen, daß er zur Kunst nicht dichterisch genug ist. In Bildern der ältesten Weisen und Dichter eingekleidet erscheinet dieser Begrif Theils auf[1] Münzen, Theils auf[2] Steinen. Prometheus bildet einen Menschen von dem Thone, von welchem man noch zu[3] Pausanias Zeiten grosse versteinerte Klumpen in der Landschaft Phocis zeigte; und Minerva hält einen Schmetterling, als das Bild der Seele, auf dem Kopf derselben. Auf der angeführten Münze Antonini Pii, wo hinter der Minerva ein Baum ist, um den sich eine Schlange gewunden hat, hält man es vor ein Sinnbild der Klugheit und Weisheit des Prinzen.

Es ist nicht zu leugnen, daß die Bedeutung von vielen allegorischen Bildern der alten auf blosse Muthmassungen beruhet, die daher von un[142]sern Künstlern nicht allgemein angewendet werden können. Man hat in der Figur eines Kindes auf einem geschnittenen Steine, welches einen Schmetterling auf einen Altar setzen will, den[1] Begrif einer Freundschaft bis zum Altar, das ist, die nicht über die Gränzen der Gerechtigkeit gehet, finden wollen. Auf einem andern Steine soll die Liebe, die den Zweig

[1] Hom. Odyss. ε, v. 121. conf. Heraclid. Pontic. de Allegoria Homeri p. 492. Meurs. de Funere. c. 7.

[1] Venuti Num. max. moduli tab. 25. Romae, 1739, fol.
[2] Bellori Admiranda. fol. 80.
[3] Pausan. L. X. p. 806. l. 16.

[1] Licet. Gemm. Anul. c. 48.

eines alten Baums, als ein vorgegebenes Bild der Weisheit, auf welchen eine so genannte Nachtigal sitzet, nach sich zu ziehen bemühet,[2] die Liebe zur Weisheit vorstellen. Eros, Himeros und Pothos waren bey den Alten diejenigen Bilder, welche die Liebe, den Appetit und das Verlangen andeuteten: diese drey Figuren will man[3] auf einem geschnittenen Steine finden. Sie stehen um einen Altar, auf welchem ein heiliges Feuer brennet. Die Liebe hinter dasselbe, so daß sie nur mit dem Kopfe hervorraget; der Appetit und das Verlangen auf beyden Seiten des Altars: jener nur mit einer Hand im Feuer, in der andern aber mit einem Kranze: dieser mit beyden Händen im Feuer.

Eine Victorie, die einen Anker krönet, auf einer Münze Königs Seleucus, war sonst als ein Bild des Friedens und der Sicherheit, den der Sieg verschaffet, angesehen; bis man die wahre Erklärung gefunden. Seleucus soll mit einem[4] Mahle in der Gestalt eines Ankers gebohren seyn, welches Zeichen nicht allein dieser König, sondern auch die[5] Seleucider, dessen Nachkommen, zur Bezeichnung ihrer Abkunft, auf ihre Münzen prägen lassen. [143]

Wahrscheinlicher ist die Erklärung, die man einer Victorie[1] mit Schmetterlingsflügeln an ein Siegeszeichen gebunden, giebt. Man glaubt unter derselben einen Held zu finden, der als ein Sieger, wie Epaminondas, gestorben. In Athen war[2] eine Statue und ein Altar der Victoria ohne Flügel, als ein Bild des unwandelbaren Glücks im Kriege: der angebundene Sieg könnte hier eine ähnliche Bedeutung erlauben, verglichen mit dem[4] angeschlossenen Mars zu Sparta. Die Art von Flügeln, die der Psyche eigen ist, war der Figur vermuthlich nicht von ohngefähr gegeben, da ihr sonst Adlersflügel gehören: vielleicht liegt der Begrif der Seele des verstorbenen Helden unter denselben verborgen. Die Muthmassungen sind erträglich, wenn eine Victorie an Tropheen von Waffen überwundener Völker gebunden, sich mit einem Sieger dieser Völker reimen liesse.

Die höhere Allegorie der Alten ist freylich ihrer größten Schätze beraubet auf uns gekommen; sie ist arm in Ansehung der zweyten Art. Diese hat nicht selten mehr als ein einziges Bild zu einem einzigen Ausdruck. Zwey verschiedene finden sich auf Münzen Kaisers Commodus, die Glückseligkeit der Zeit bezeichnen. Das eine[5] ist ein sitzendes Frauenzimmer mit einem Apfel oder Kugel in der Rechten, und mit einer Schaale in der linken Hand unter einem grünen Baume: vor ihr sind drey Kinder, von welchen zwey in einer Vase oder in einem Blumentopfe, als das gewöhnliche Symbo[144]lum der Fruchtbarkeit. Das andere bestehet aus vier Kindern, welche die vier Jahrszeiten vorstellen durch die Sachen, welche sie tragen: die Unterschrift beyder Münzen ist: „Glückseligkeit der Zeiten."

2 Beger Thes. Brand. T. I. p. 182.
3 Ibid. p. 251.
4 Iustin. L. XV. c. 4. p. 412. edit. Gronov.
5 Spanh. Diss. T. I. p. 407.

1 Ap. D. C. de Moezinsky.
2 Pausan. L. V. p. 447. l. 22.
[3 Ibid. L. I. p. 52. l. 4.*]*
4 Ibid. L. III. p. 245. l. 20.
5 Morel. Specim. rei num. tab. 12. p. 132. conf. Spanh. ep. IV. ad Morel. p. 247.

Diese und alle andere Bilder, welche eine Schrift zur Erklärung nöthig haben, sind vom niedrigen Range in ihrer Art: und einige würden ohne dieselbe für andere Bilder können genommen werden. Die[1] Hofnung und die[2] Fruchtbarkeit könnte eine Ceres, der[3] Adel einer Minerva seyn. Der Gedult[4] auf einer Münze Kaisers Aurelianus fehlen auch die wahren Unterscheidungszeichen, so wie der Muse Erato; und die Parcen sind allein[5] durch ihre Bekleidung von den Gratien unterschieden. Unterdessen sind andere Begriffe, die in der Moral unmerkliche Gränzen haben, wie es die Gerechtigkeit und die Billigkeit ist, von den Künstlern der Alten sehr wohl unterschieden. Jene wird[6] mit aufgebundenen Haaren und einem Diadem in einer ernsthaften Mine, so wie sie[7] Gellius malet, diese wird mit einem holden Gesichte und mit fliegenden Haaren vorgestellet. Aus der Waage, welche diese hält, steigen Kornähren hervor, welche man auf die Vortheile der Billigkeit deutet; zuweilen hält sie in der andern Hand ein Horn des Ueberflusses.

Unter die vom stärkeren Ausdrucke gehöret der Friede auf einer[8] Münze Kaisers Titus. Die Göttin des Friedens stützt sich mit dem lin[145]ken Arm auf eine Säule, und in eben der Hand hält sie einen Zweig von einem Oelbaume, in der andern des Mercurs Stab über einen Schenkel eines Opferthiers, welcher auf einem kleinen Altare liegt. Diese Hostie deutet auf die unblutigen Opfer der Göttin des Friedens: man schlachtete dieselben ausser dem Tempel, und auf ihren Altar wurden nur die Schenkel gebracht, um denselben nicht mit Blut zu beflecken.

Gewöhnlich siehet man den Frieden mit einem Oelzweige und Stabe des Mercurs, wie[1] auf einer Münze eben dieses Kaisers; oder auch auf einem Sessel, welcher auf einem Haufen hingeworfener Waffen stehet, wie auf einer[2] Münze vom Drusus: auf einigen[3] von des Tiberius und Vespasianus Münzen verbrennet der Friede Waffen.

Auf einer Münze Kaisers Philippus ist ein edles Bild: eine schlafende Victoria. Man kann sie mit besserem Rechte auf einen zuversichtlichen gewissen Sieg, als auf die Sicherheit der Welt deuten, was sie nach der Unterschrift vorstellen soll. Eine ähnliche Idee enthielt dasjenige Gemälde, wodurch man dem atheniensischen Feldherrn Timotheus ein blindes Glück in seinen Siegen vorwerfen wolte.[4] Man malete ihn schlafend, und das Glück, wie es Städte in ihr Netz fieng.

Zu dieser Classe gehöret der Nil mit seinen sechszehen[5] Kindern im Belvedere zu Rom. Dasjenige Kind, welches mit den Kornähren und den Früchten in dem Horn des Nils, gleich hoch stehet, bedeu-

1 Spanh. Diss. T. I. p. 154.
2 Spanh. Obs. ad Iuliani Imp. Orat. I. p. 282.
3 Montfaucon Ant. expl. T. III.
4 Morel. Specim. rei num. tab. 8. p. 92.
5 Artemidor. Oneirocr. L. II. c. 49.
6 Agost. Dialog. II. p. 45. Roma. 1650. fol.
7 Noct. Att. L. XIV. c. 4.
8 Tristan. Comment. hist. des Emper. T. I. p. 297.

1 Numism. Musell.. Imp. R. tab. 38.
2 Ibid. tab. 11.
3 Ibid. tab. 29. Erizzo Dichiaraz. di medagl. ant. P. II. p. 130.
4 Plutarch. Syll. p. 50. 51.
5 conf. Philostr. Imag. p. 737.

tet [146] die größte Fruchtbarkeit; diejenigen von den Kindern aber, die über das Horn und dessen Früchte hinauf gestiegen, deuten auf Miswachs. Plinius[1] giebt uns die Erklärung davon. Egypten ist am fruchtbarsten, wenn der Nil sechszehen Fuß hoch steiget, wenn er aber über diese Maas kommt, ist es dem Lande eben so wenig zuträglich, als wenn der Fluß die gewünschte Maas nicht erreichet. In des Roßi seiner Sammlung sind die Kinder weggelassen.

Was sich von allegorischen Satyren findet, gehöret mit zu dieser zweyten Art. Ein Exempel giebt der Esel aus der Fabel[2] des Gabrias, den man mit einer Statue der Isis beladen hatte, und welcher die Ehrfurcht des Volks gegen das Bild auf sich deutete. Kann der Stolz des Pöbels unter den Grossen in der Welt sinnlicher vorstellet werden?

Die höhere Allegorie würde aus der gemeinern können ersetzet werden, wenn diese nicht gleiches Schicksal mit jener gehabt hätte. Wir wissen z. E. nicht, wie die Beredsamkeit oder die Göttin Peitho gebildet gewesen; oder wie Praxiteles die Göttin des Trostes Parergon, von welchem[3] Pausanias Nachricht giebt, vorgestellet habe. Die[4] Vergessenheit hatte einen Altar bey den Römern; vielleicht war auch dieser Begrif persönlich gemacht. Eben dieses läßt von der Keuschheit gedenken, deren[5] Altar man auf Münzen findet; ingleichen von der[6] Furcht, welcher Theseus geopfert hat. [147]

Unterdessen sind die übrig gebliebenen Allegorien von Künstlern neuerer Zeiten noch nicht insgesamt verbraucht: es sind vielen unter diesen hier und da einige unbekannt geblieben; und die Dichter und die übrigen Denkmale des Alterthums können noch allezeit einen reichen Stof zu schönen Bildern darreichen. Diejenigen, welche zu unseren und unserer Väter Zeiten dieses Feld haben bereichern, und nicht weniger zum Unterricht als zur Erleichterung der Künstler arbeiten wollen, hätten Quellen, die so rein und reich sind, suchen sollen. Es erschien aber eine Zeit in der Welt, wo ein grosser Haufe der Gelehrten gleichsam zur Ausrottung des guten Geschmacks sich mit einer wahrhaften Raserey empörete. Sie fanden in dem, was Natur heißt, nichts als kindische Einfalt, und man hielt sich verbunden, dieselbe witziger zu machen. Junge und Alte fingen an Devisen und Sinnbilder zu malen, nicht allein für Künstler, sondern auch für Weltweise und Gottesgelehrte; und es konnte kaum ferner ein Grus ohne ein Emblema anzubringen, bestellet werden. Man suchte dergleichen lehrreicher zu machen durch eine Unterschrift desjenigen, was sie bedeuteten, und was sie nicht bedeuteten. Dieses sind die Schätze nach die man noch itzo gräbet. Nachdem nun einmal diese Gelehrsamkeit Mode worden war, so wurde an die Allegorie der Alten gar nicht mehr gedacht.

Das Bild der[1] Freygebigkeit war bey den Alten eine weibliche Figur mit einem Horne des Ueberflusses in der einen Hand und in der andern die Tafel eines römischen Congiarii. Die römische Freygebigkeit

1 Plin. Hist. Nat. L. XVIII. c. 47. Agost. Dial. III. p. 104.
2 Gabriae Fab. p. 169. in Aesop. fab. Venet. 1709, 8.
3 Pausan. L. I. c. 43. p. 105. l. 7.
4 Plutarch. Sympos. L. IX. qu. 6.
5 Vaillant Numism. Imp. T. II. p. 135.
6 Plutarch. Vit. Thes. p. 26.

1 Agost. Dial. II. p. 66. 67. Numism. Musell. Imp. Rom. tab. 115.

schien vielleicht gar zu sparsam; man gab der[2] selbst gemachten in jeder [148] Hand ein Horn, und das eine umgekehrt, um auszustreuen. Auf den Kopf setzte man ihr einen Adler, der, ich weiß nicht was, hier bedeuten solte. Andere[1] maleten eine Figur mit einem Gefässe in jeder Hand.

Die Ewigkeit[2] saß bey den Alten auf einer Kugel oder vielmehr auf einer Sphäre mit einem Spiesse in der Hand; oder sie[3] stand, mit der Kugel in der einen Hand und im übrigen wie jene; oder eine Kugel in der Hand, und ohne Spieß; oder[4] auch mit einem fliegenden Schleyer um den Kopf. Unter so verschiedenen Gestalten findet sich die Ewigkeit auf Münzen der Kaiserinn Faustina. Den neuern Allegoristen schien dieses zu leicht gedacht:[5] sie maleten uns etwas schreckliches, wie vielen die Ewigkeit selbst ist; eine weibliche Gestalt bis auf die Brust, mit Kugeln in beyden Händen; das übrige des Körpers ist eine Schlange, die in sich selbst zurück gehet mit Sternen bezeichnet.

Die Vorsicht hat[6] mehrentheils zu ihren Füssen eine Kugel und einen Spieß in der linken Hand. Auf einer[7] Münze Kaisers Pertinax hält die Vorsicht die Hände ausgestreckt gegen eine Kugel, welche aus den Wolken zu fallen scheinet. Eine[8] weibliche Figur mit zwey Gesichtern schien den Neuern bedeutender zu seyn. [149]

Die[1] Beständigkeit siehet man auf einigen Münzen Kaisers Claudius, sitzend und stehend mit einem Helme auf dem Haupte und einem Spiesse in der linken Hand; auch ohne Helm und Spieß: aber allezeit mit einem auf das Gesicht gerichteten Zeigefinger, als wenn sie etwas ernstlich behaupten wolte. Bey[2] den Neuern konnte die Vorstellung dieser Tugend ohne Säulen nicht förmlich werden.

Es scheinet, Ripa habe oft seine eigene Figuren nicht verstanden zu erklären. Das Bild der[3] Keuschheit hält bey ihm in der einen Hand eine Geissel, (welche wenig Reitzung zur Tugend giebt) und in der andern Hand ein Sieb. Der Erfinder dieses Bildes, von dem es Ripa geborget, hat vermuthlich auf die Vestalin Tuccia zielen wollen; Ripa, dem dieses nicht eingefallen ist, kommt mit den gezwungensten Einfällen hervor, die nicht verdienen, daß sie wiederholet werden.

Ich spreche durch den gemachten Gegensatz unseren Zeiten das Recht der Erfindung allegorischer Bilder nicht ab: es können aber aus der verschiedenen Art zu denken einige Regeln gezogen werden für diejenigen, welche diesen Weg betreten wollen.

2 Ripa Iconol. n. 87.

1 Thesaur. de arguta dict.
2 Numism. Musell. Imp. R. tab. 107.
3 Ibid. tab. 106.
4 Ibid. tab. 105.
5 Ripa Iconol. P. I. n. 53.
6 Agost. Dial. II. p. 57. Numism. Musell. l. c. tab. 68.
7 Agost. l. c.
8 Ripa Iconol. P. I. n. 135.

1 Agost. Dial. II. p. 47.
2 Ripa Iconol. P. I. n. 31.
3 Ibid. P. I. n. 25.

Von dem Character einer edlen Einfalt haben sich die alten Griechen und Römer niemals entfernet: das wahre Gegentheil von derselben siehet man in Romeyn de Hooghe Bildersprache. Von vielen seiner Einfälle kann man sagen, wie Virgil von dem Ulmbaume in der Hölle

Hanc sedem somnia vulgo
Vana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent.
Aen. VI.

[150] Die Deutlichkeit gaben die Alten ihren Bildern mehrentheils durch solche ihnen zugegebene Zeichen, die dieser und keiner andern Sache eigen sind, (etliche wenige, die oben angezeiget worden, ausgenommen) und zu eben dieser Regel gehöret die Vermeidung aller Zweydeutigkeit, wider welche man in Allegorien der Neueren gehandelt hat,[1] wo der Hirsch die Taufe und auch die Rache, ein nagendes Gewissen und die Schmeicheley bedeuten soll. Die Ceder soll ein Bild eines Predigers und zugleich irrdischer Eitelkeiten, eines Gelehrten und einer sterbenden Wöchnerinn seyn.

Die Einfalt und Deutlichkeit begleitete allezeit ein gewisser Wohlstand. Ein Schwein, welches bey den Egyptern einen[2] Nachforscher der Geheimnisse soll bezeichnet haben, würde nebst allen Schweinen, welche Cäsar Ripa und andere Neuere angebracht haben, als ein unanständiges Bild von ihnen angesehen worden seyn: ausser da, wo dieses Thier gleichsam das Wappen eines Orts war, wie auf den eleusischen[3] Münzen zu sehen.

Endlich waren die Alten bedacht, das bezeichnete mit seinem Zeichen in ein entfernteres Verhältniß zu stellen. Nebst diesen Regeln soll die allgemeine Beobachtung bey allen Versuchen in dieser Wissenschaft billig seyn, die Bilder, wo möglich, aus der Mythologie und aus der ältesten Geschichte zu wählen.

Man hat in der That einige neuere Allegorien, (wenn ich neu nennen darf, was völlig in dem Geschmacke des Alterthums ist,) die vielleicht neben den Bildern der alten höhern Allegorie zu setzen sind.

Zwey Brüder aus dem Hause Barbarigo, die in der Würde eines Doge zu Venedig unmittelbar[4] auf einander gefolget sind, werden vor[151]gestellet[1] unter den Bildern des Castor und Pollux. Dieser theilete nach der Fabel mit jenem die Unsterblichkeit, welche ihm allein vom Jupiter zuerkannt wurde: und in der Allegorie überreichet Pollux, als der Nachfolger, seinem verstorbenen Vorgänger, der durch einen Todtenkopf bezeichnet wird, eine Schlange, so wie dieselbe pflegt die Ewigkeit vorzustellen; dadurch anzudeuten, daß der verstorbene Bruder durch die Regierung des lebenden, so wie dieser selbst, verewiget werde. Auf der Rückseite einer erdichteten Münze unter beschriebenen Bilde, stehet ein Baum, von dem ein abgebrochener Zweig herunter fällt, mit einer Ueberschrift aus der Aeneis:

Primo avulso non deficit alter.

1 v. Picinelli Mund. symb.
2 Shaw. Voyag. T. I.
3 Haym. Tesoro Brit. T. I. p. 219.
4 Egnatius de exempl. illustr. Viror. Venet l. V. p. 133.

1 Numism. Barbad. gent. n. 37. Padova. 1732. fol.

Ein Bild auf einer von Königs Ludewig XIV. Münzen verdienet hier auch angemerkt zu werden.[2] Es wurde dieselbe gepräget, da der Herzog von Lothringen, welcher bald die französische bald die österreichische Parthey ergrif, nach der Eroberung von Marsal, aus seinen Landen weichen muste. Der Herzog ist hier Proteus, wie sich Menelaus desselben mit List bemächtiget, und ihn bindet, nachdem er vorher alle mögliche Formen angenommen hatte. In der Ferne ist die eroberte Vestung, und in der Unterschrift ist das Jahr derselben angezeiget. Die Bedeutung der Allegorie hätte die Ueberschrift: Protei artes delusae; nicht nöthig gehabt.

Ein gutes Exempel der gemeinern Allegorie ist[3] die Gedult oder vielmehr die Sehnsucht, das sehnliche Verlangen unter dem Bilde einer weiblichen Figur, die mit gefaltenen Händen die Zeit an einer Uhr betrachtet. [152]

Bisher haben freylich die Erfinder der besten malerischen Allegorien noch immer aus den Quellen des Alterthums allein geschöpfet, weil man niemanden ein Recht zugestanden, Bilder für Künstler zu entwerfen, da denn also keine allgemeine Aufnahme derselben statt gefunden. Von den meisten bisherigen Versuchen ist dergleichen nicht zu hoffen gewesen: in der ganzen Iconologie des Ripa sind etwa zwey oder drey erträglich,

Apparent rari nantes in gurgite vasto;

und die[1] verlohrne Mühe durch einen Mohr, der sich wäschet, vorgestellet, möchte noch das beste seyn. In einigen guten Schriften sind Bilder versteckt und zerstreuet, wie die Dumheit und der Tempel derselben in[2] dem Zuschauer ist: diese müste man sammlen und allgemeiner machen. Es ist ein Weg, Wochen- und Monatschriften sonderlich unter Künstlern beliebt zu machen: ein Beytrag von guten allegorischen Bildern würde dieses würken. Wenn die Schätze der Gelehrsamkeit der Kunst zufliessen, so könnte die Zeit erscheinen, daß der Maler eine Ode eben so gut als eine Tragödie schildern würde.

Ich will selbst versuchen ein paar Bilder anzugeben: Regeln und viel Exempel unterrichten am besten. Ich finde die Freundschaft allenthalben schlecht vorgestellet, und die Sinnbilder derselben verdienen nicht einmahl beurtheilet zu werden: sie sind mehrentheils mit fliegenden und beschriebenen Wimpeln; man weiß, wie tief alsdenn die Begriffe liegen.

Ich würde diese größte menschliche Tugend durch Figuren zweyer ewigen Freunde aus der Heldenzeit, des Theseus und des Pirithous [153] malen. Auf[1] geschnittenen Steinen gehen Köpfe unter dem Namen des ersteren: auf einem[2] andern Steine erscheinet der Held mit der Keule, die er dem Periphetes, einem Sohne des Vulcans, genommen hat, von der Hand des Philemons: Theseus kann also den Erfahrnen im Alterthume kentlich gemacht werden. Zu Entwerfung des Bildes einer Freundschaft

2 Medailles de Louis le Grand. a. 1663. Paris, 1702. fol.
3 Thesaur. de argut. dict.

1 Ripa Iconol. P. II. p. 166.
2 Spectator edit. 1724. Vol. II. p. 201.

1 Canini Imag. des Heros. n. I.
2 Stosch. Pierr. grav. pl. 51.

in der größten Gefahr könnte ein Gemälde zu Delphos dienen, welches[3] Pausanias beschreibet. Theseus war vorgestellet, wie er sich mit seinem Degen in der einen Hand, und mit dem Degen, welchen er seinem Freunde von der Seite gezogen hatte, in der andern Hand, gegen die Thesprotier zur Gegenwehr setzet. Oder der Anfang und die Stiftung ihrer Freundschaft, so wie sie[4] Plutarch beschreibet, könnte ebenfalls ein Vorwurf dieses Bildes seyn. Ich habe mich gewundert, daß ich unter den Sinnbildern von weltlichen und geistlichen grossen Helden und Männern aus dem Hause Barbarigo keins gefunden habe, auf einen wahren Menschen und ewigen Freund. Nicolaus Barbarigo war ein solcher: er stiftete mit Marco Trivisano eine Freundschaft, die ein ewiges Denkmal verdienet hätte:

Monumentum aere perennius.

Ihr Andenken ist in einer kleinen[5] raren Schrift erhalten.

Ein Bild des Ehrgeizes könnte ein kleiner Umstand aus dem Alterthume geben. Plutarch bemerkt, daß man der Ehre mit[6] entblößtem [154] Haupte geopfert habe. Alle übrige Opfer,[1] das an den Saturnus ausgenommen, geschahen mit einer Decke über den Kopf. Gedachter Scribent[2] glaubt, daß die gewöhnliche Ehrenbezeigung unter Menschen zu der Beobachtung bey diesen Opfer Gelegenheit gegeben habe; da es vielleicht das Gegentheil seyn kann. Es kann auch dieses Opfer[3] von den Pelasgern herrühren, die mit entblößtem Haupte zu opfern pflegten. Die Ehre wird vorgestellet[4] durch eine weibliche Figur mit Lorbern gekrönet, die ein Horn des Ueberflusses in der einen, und eine hasta in der andern Hand hält. In Begleitung der Tugend, die eine männliche Figur mit einem Helme ist, stehet sie auf einer[5] Münze Kaisers Vitellius: die Köpfe dieser Tugenden siehet man auf einer Münze[6] von Cordus und Calenus.

Ein Bild des Gebets könnte aus dem Homer genommen werden. Phönix, der Hofmeister des Achilles, suchet den ihm anvertrauten Held zu besänftigen, und dieses thut er in einer Allegorie. „Du must wissen, Achilles“, sagt er, „daß die Gebete Töchter des Jupiters sind.[7] Sie sind krum worden durch vieles knien; ihr Gesicht ist voller Sorgen und Runzeln, und ihre Augen sind beständig gegen den Himmel gerichtet. Sie sind ein Gefolge der Göttin Ate, und gehen hinter ihr. Diese Göttin gehet ihren Weg mit einer kühnen und stolzen Mine, und leicht zu Fuß, wie sie ist, läuft sie durch die ganze Welt, und ängstiget und quälet die Menschen[155]kinder. Sie suchet den Gebeten auszuweichen, welche ihr unablässig folgen, um diejenigen Personen, welche jene verwundet, zu heilen. Wer diese Töchter des Jupiters ehret, wenn sie sich ihm nähern, genießt viel gutes von ihnen; wenn man sie aber verwirft, bitten sie ihren Vater, der Göttin Ate Befehl zu geben, einen solchen wegen der Härte seines Herzens zu strafen“.

3 Pausan. L. X. p. 870. 71.
4 Vit. Thes. p. 29.
5 De monstrosa amicitia respectu perfectionis inter Nic. Barbar. & Marc. Trivisan. Venet. ap. Franc. Baba. 1628. 4.
6 Vit. Marcelli. Ortelii Capita Deor. L. II. fig. 41.

1 Thomasin. Donar. vett. c. 5.
2 Plutarch. Quaest. Rom. p. 266. F.
3 Vulp. Latium. T. I. L. I. c. 27. p. 406.
4 Agost. Dialog II. p. 81.
5 Agost. l. c.
6 Ibid. & Beger. Obs. in Numism. p. 56.
7 Il. í, v. 498. conf. Heraclides Pontic. de Allegoria Homeri. p. 457. 58.

Man könnte auch aus einer bekanten alten Fabel ein neues Bild machen. Salmacis und der Knabe, den sie liebte, wurden in eine Quelle verwandelt, welche weibisch machte; also daß

Quisquis in hos fontes vir venerit, exeat inde
Semivir: & tactis subito mollescat in undis.
Ovid. Metam. L. IV.

Die Quelle war bey Halicarnassus in Carien. Vitruv[1] glaubt, die Wahrheit dieser Erdichtung gefunden zu haben. Einige Einwohner aus Argos und Trözene, sagt er, begaben sich dahin, und vertrieben die Carier und Leleger, die sich ins Gebürge retteten, und anfiengen die Griechen mit Streifereyen zu beunruhigen. Einer von den Einwohnern, welcher besondere Eigenschaften in dieser Quelle entdecket hatte, legte bey derselben ein Gebäude an, wo diejenigen die den Brunnen gebrauchen wolten, ihre Bequemlichkeit hatten. Es fanden sich Barbaren so wohl als Griechen hier ein, und jene gewöhneten sich an die sanften griechischen Sitten, und legten freywillig ihr wildes Wesen ab. Die Vorstellung der Fabel selbst ist Künstlern bekannt: die Erzählung des Vitruvs könnte ihnen Anleitung geben ein Bild eines Volks zu machen, welches gesittet und menschlich geworden, wie die Russen unter Peter I. angefangen ha[156]ben. Die Fabel des Orpheus könnte zu eben dieser Vorstellung dienen: es kommt auf den Ausdruck an, ein Bild vor das andere bedeutender zu machen.

Ist dasjenige, was ich allgemein über die Allegorie gesagt habe, nicht überzeugend genug die Nothwendigkeit derselben in der Malerey darzuthun, so werden wenigstens die Bilder, welche als Beyspiele angebracht sind, zur Rechtfertigung meines Satzes dienen können; „daß sich die Malerey auf Dinge erstrecke, die nicht sinnlich sind."

Die beyden größten Werke der allegorischen Malerey, die ich in meiner Schrift angeführet habe, nemlich die luxenburgische Gallerie und die Cuppola der kaiserlichen Bibliothec zu Wien, können zeigen, wie ihre Meister die Allegorie glücklich und dichterisch angewendet haben.

Rubens wolte Henrich IV. als einen menschlichen Sieger malen, der in Bestrafung der frevelhaften Aufrührer und meichelmörderischer Majestätbeleidiger dennoch Gelindigkeit und Gnade blicken läßt. Er gab seinem Held die Person des Jupiters, welcher den Göttern Befehl ertheilet, die Laster zu strafen und zu stürzen. Apollo und Minerva drücken ihre Pfeile auf dieselben ab, und die Laster, als Ungeheuer gebildet, fallen übereinander zu Boden. Mars will in voller Wuth alles vollend zernichten; die Venus aber, als das Bild der Liebe, hält ihn sanft bey dem Arme zurück: der Ausdruck der Göttin ist so redend gemacht, daß man dieselbe gleichsam den Gott des Krieges bitten höret: Wüte nicht mit grausamer Rache wider; sie sind gestraft.

Daniel Gran's ganze Arbeit an der[1] Cuppola ist eine Allegorie auf die kaiserliche Bibliothec, und alle seine Figuren sind gleichsam Zweige [157] von einem einzigen Stamme. Es ist ein malerisches Heldengedicht, welches nicht von den Eyern der Leda anfängt, sondern wie Homer vornemlich nur

[1] Architect. L. II. c. 8.

[1] v. Repraesentatio Bibliothecae Caesareae, Viennae, 1737, fol. obl.

den Zorn des Achilles besinget, so verewiget des Künstlers Pinsel nur allein des Kaisers Sorgfalt für die Wissenschaften. Die Anstalten zum Baue der Bibliothec hat der Künstler also vorgestellet.

Die kaiserliche Majestät erscheinet unter einer sitzenden weiblichen Figur mit einem kostbaren Hauptschmucke, auf deren Brust ein goldenes Herz an einer Kette hänget, als ein Bild des gutthätigen Herzens dieses Kaisers. Mit dem Befehlsstabe giebt diese Figur den Befehl zum Baue. Unter ihr sitzet ein Genius mit Winkel, Palette und Eisen; ein anderer schwebet über ihr mit dem Bilde der drey Gratien, welche auf den guten Geschmack in dem ganzen Baue deuten. Neben der Hauptfigur sitzet die allgemeine Freygebigkeit mit einem angefülleten Beutel in der Hand, und unter derselben ein Genius mit der Tafel des römischen Congiarii, und hinter derselben die österreichische Freygebigkeit mit gewürkten[1] Lerchen in ihren Mantel. Aus dem Horne des Ueberflusses fangen etliche Genii die ausgeschütteten Schätze und Belohnungen auf, um dieselbe denen um Künste und Wissenschaften, sonderlich um die Bibliothec verdienten Männer auszutheilen. Auf die befehlende Person richtet die persöhnlich gemachte Befolgung des gegebe[158]nen Befehls ihr Gesicht, und drey Kinder halten das Modell des Gebäudes.

Neben dieser Figur stehet ein alter Mann, der auf einer Tafel den Bau ausmißt, und unter ihm ein Genius mit einem Senkbleye, zur Vorstellung der eingerichteten Befolgung. Zur Seite des Alten sitzet die sinnreiche Erfindung mit dem Bilde der Isis in der rechten Hand, und mit einem Buche in der Linken, die Natur und Wissenschaft als Quellen der Erfindung anzuzeigen, deren schwere Auflösungen das Bild eines Sphinx, welches vor ihr lieget, abbildet.

Die Vergleichung dieses Werks mit den grossen Plafond von le Moine zu Versailles, die ich in meiner Schrift gemacht habe, ist blos als zwischen den neuesten und größten Arbeiten unserer Zeiten in Deutschland und Frankreich angestellet. Die grosse Gallerie des erwehnten Lustschlosses von Carl le Brun gemalet, ist ohne Zweifel das Höchste in der dichterischen Malerey, was nach dem Rubens ausgeführet worden, und Frankreich kann sich rühmen, daß es an dieser und der luxenburgischen Gallerie die gelehrtesten Werke der Allegorie in der Welt habe.

Die Gallerie von le Brun stellet die Geschichte Ludewig XIV. vom pyrenäischen bis zum nimwegischen Frieden vor in neun grossen und achtzehen kleinen Feldern. Dasjenige Gemälde, wo der König den Krieg wider Holland beschließt, enthält allein eine sinnreiche und hohe Anwendung bey nahe der ganzen Mythologie, und ist von Simoneau dem Aeltern gestochen. Der Reichthum desselben erfordert eine Beschreibung, die für eine kleine Schrift zu stark werden würde: man urtheile aus ein paar kleinern Compositionen unter diesen Gemälden, was der Künstler im Stande gewesen zu denken und auszudrücken. Er malete den berühm[159]ten Uebergang der französischen Völker über den Rhein.[1] Sein Held sitzet auf einem Kriegeswagen mit einem Donnerkeile in der Hand, und Hercules, als ein Bild des heroischen Muths, treibet den Wagen mitten durch die unruhigen Wellen. Die Figur, welche Spanien

[1] Aus dem Adler auf den Heerschildern der alten österreichischen Marggrafen sind mit der Zeit Lerchen geworden. *Man hat dieselbe aus Unwissenheit von einer erdichteten Lerchenlegion der Römer herleiten wollen: welches als eine Fabel gründlich widerleget worden. v. Hergott. Monum. gentis Austr. T. I. Diss. II.

* Fuggers Spieg. der Ehren B. II. c. I. p. 152. Fuhrmann Oester. Hist. Th. I. p. 25. & 200.

[1] Lepicié Vies des prem. Peintres du Roi T. I. p. 64.

vorstellet, wird von dem Strohme mit fortgerissen: der Gott des Rheins ist bestürtzt und läßt sein Ruder fallen: die Victorien kommen herzugeflogen, und halten Schilder, auf welche die Namen der Städte, die nach diesem Uebergange erobert sind, angedeutet worden. Europa siehet voller Verwunderung zu.

Eine andere Vorstellung betrift den Friedensschluß. Holland läuft, ohnerachtet es durch den Reichsadler beym Rocke zurück gehalten wird, dem Frieden entgegen, welcher vom Himmel herab kömmt, umgeben mit den Geniis der Scherze und des Vergnügens, die allenthalben Blumen ausstreuen. Die Eitelkeit mit Pfauenfedern gekrönt sucht Spanien und Deutschland zurück zu halten, diesem mit ihnen verbundenen Staate zu folgen; aber da sie die Höhle sehen, wo für Frankreich und Holland Waffen geschmiedet wurden, und die Fama in den Lüften höreten, die sie bedrohet, so lenken sie sich gleichfalls zum Frieden. Das erste von diesen zwey Bildern ist an Höhe mit Homers berühmter Beschreibung von Neptuns Fahrt auf dem Meere, und dem Sprunge der unsterblichen Pferde desselben zu vergleichen.

Nach dergleichen grossen Beyspielen wird es dennoch der Allegorie in der Malerey nicht an Gegnern fehlen, so wie es der Allegorie im Homer schon im Alterthume ergangen ist. Es giebt Leute von so zärtlichen Gewissen, daß sie die Fabel neben der Wahrheit gestellet, nicht ertragen [160] können: eine einzige Figur eines Flusses auf einem so genannten heiligen Vorwurfe ist vermögend ihnen Aergerniß zu geben. Poußin wurde getadelt, weil er, auf seiner Erfindung Moses, den Nil persönlich gemacht hatte.[1] Eine noch stärkere Parthey hat sich wider die Deutlichkeit der Allegorie erkläret; und in diesem Puncte hat le Brun ungeneigte Richter gefunden und findet sie noch itzo. Aber wer weiß nicht, daß Zeit und Verhältniß mehrentheils Deutlichkeit und das Gegentheil zu machen pflegt? Da Phidias seiner Venus zuerst eine Schildkröte zugegeben, waren vielleicht wenige von der Absicht des Künstlers unterrichtet, und derjenige, welcher eben dieser Göttin zuerst Fesseln angeleget, hat viel gewaget. Mit der Zeit wurden diese Zeichen so bekannt als es die Figur war, welcher sie beygeleget worden. Aber die ganze Allegorie hat, wie[2] Plato von der Dichtkunst überhaupt saget, etwas rätzelhaftes, und ist nicht für jederman gemacht. Wenn die Besorgung, denen undeutlich zu seyn, die ein Gemälde wie ein Getümmel von Menschen ansehen, der Künstler bestimmen sollte, so würde er auch alle ausserordentliche fremde Ideen ersticken müssen.[3] Die Absicht des berühmten Friderich Barocci mit einer[4] Kirsche auf einem Martyrertod des H. Vitalis, die ein junges Mädgen [161] über einen Specht hielt, der nach derselben schnappete, war nothwendig sehr vielen ein Geheimniß. Die Kirsche bedeutete die Jahreszeit, in welcher der Heilige seinen Geist aufgegeben hatte.

Alle grosse Machinen und Stücke eines öffentlichen Gebäudes, Palastes etc. erfordern billig allegorische Malereyen. Das, was groß ist, hat einerley Verhältniß: eine Elegie ist nicht gemacht, grosse Begebenheiten in der Welt zu besingen. Ist aber eine jede Fabel eine Allegorie zu ihrem Orte? Sie hat es

1 Eben diese Geschichte und warhaftig von Poußins Hand ist auf der Königlichen Gallerie zu Dreßden. Man siehet, wie vortheilhaft sich der Künstler der Figur des Flusses zu seiner Composition bedienet hat.

2 Plato Alcibiad. II. p. 457. l. 30.

3 Baldinucci Notiz. de' Profess. del disegno p. 118.

4 Argenville Abregé de la Vie des Peintres hat, wie es scheinet, das Wort Ciliegia nicht verstanden; weil er gesehen, daß es ein Zeichen des Frühlings seyn sollen, so machte er aus der Kirsche einen Sommervogel; den Hauptvorwurf des Gemäldes ließ er unberührt, und nahm nur das Mädgen allein.

weniger Recht zu seyn, als der Doge verlangen könnte dasjenige in Terra ferma vorzustellen, was er zu Venedig ist. Wenn ich richtig urtheile, so gehöret die farnesische Gallerie nicht unter die allegorischen Werke. Vielleicht habe ich dem Annibal an diesem Orte in meiner Schrift zu viel gethan, wenn die Wahl nicht bey ihm gestanden: man weiß,[1] daß der Herzog von Orleans vom Coypel die Geschichte des Aeneas in seine Gallerie verlanget.

Des Rubens[2] Neptun auf der Königlichen Gallerie zu Dreßden, war ehemals für den prächtigen Einzug des Infant Ferdinands von Spanien, als Gouverneur der Niederlande, in Antwerpen gemacht; und daselbst war es an einer[3] Ehrenpforte ein allegorisches Gemälde. Der Gott des Meers, der beym Virgil den Winden Frieden gebietet, war dem [162] Künstler ein Bild der nach ausgestandenen Sturm glücklichen Farth und Anländung des Prinzen in Genua. Itzo aber kann es weiter nichts, als den Neptun beym Virgil vorstellen.

Vasari[1] hat nach der gleichsam bekannten und angenommenen Absicht bey Gemälden an Orten, dergleichen ich namhaft gemacht habe, geurtheilet, wenn er in Raphaels bekanntem Gemälde im Vatican, welches unter dem Namen der Schule zu Athen bekannt ist, eine Allegorie finden wollen; nemlich die Vergleichung der Weltweisheit und Sterndeutung mit der Theologie: da man doch[2] nichts weiter in demselben zu suchen hat, als was man augenscheinlich siehet, das ist, eine Vorstellung der Academie zu Athen.

Im Alterthume hingegen war eine jede Vorstellung der Geschichte einer Gottheit in dem ihr geweiheten Tempel auch zugleich als ein allegorisches Gemälde anzusehen, weil die ganze Mythologie ein Gewebe von Allegorie war. Homers Götter, sagt jemand unter den Alten, sind natürliche Gefühle der verschiedenen Kräfte der Welt; Schatten und Hüllen edler Gesinnungen. Für nichts anders sahe man die Liebeshändel des Jupiters und der Juno an einem Plafond eines Tempels dieser Göttin zu Samos an. Durch den Jupiter wurde[3] die Luft und durch die Juno die Erde bezeichnet. [163]

Endlich muß ich mich über die Vorstellung der Widersprüche in den Neigungen des atheniensischen Volks, von der Hand des Parrhasius, erklären. Ich will zugleich einen Fehler anmerken, den ich in meiner Schrift begangen habe: an die Stelle dieses Malers ist in der Schrift Aristides gesetzt, welchen man insgemein den Maler der Seele hieß. In dem Sendschreiben hat man sich den Begrif von besagtem Gemälde sehr leicht und bequem gemacht: man theilet es zu mehrerer Deutlichkeit in verschiedene Gemälde ein. Der Künstler hat gewiß nicht so gedacht: denn so gar ein Bildhauer, Leochares, machte eine Statue des atheniensischen Volks, so wie man einen[1] Tempel unter diesem Namen hatte, und die

1 Lepicié Vies des prem. Peintr. P. II. p. 17. 18.
2 Recueil d' Estamp. de la Gall. de Dresde fol. 48.
3 Pompa & Introitus Ferdinandi Hisp. Inf. p. 15. Antv. 1641. fol.

1 Vasari Vite de' Pittori etc. P. III. Vol. I. p. 76.
2 Chambray Idée de la Peint. p. 107. 108. Bellori Descriz. delle Imagini dipinte da Rafaello etc.
3 Heraclid. Pontici Allegor. Homeri p. 443. 462. inter Th. Gale Opusc. Mythol.

1 Iosephi Antiquit. L. XIV. c. 8. p. 699. edit. Haverc.

Gemälde, deren Vorwurf das Volk zu Athen war, scheinen wie des Parrhasius Werk ausgeführet gewesen zu seyn. Man[2] hat noch keine wahrscheinliche Composition desselben entwerfen können, oder da man es mit der Allegorie versuchet, so ist eine schreckliche Gestalt erschienen, wie[3] diejenige ist, die uns Tesoro malet. Das Gemälde des Parrhasius wird allezeit ein Beweis bleiben, daß die Alten gelehrter als wir in der Allegorie gewesen.

Meine Erklärung über die Allegorie überhaupt, begreift zugleich dasjenige in sich, was ich über die Allegorie in Verzierungen sagen könnte: da aber der Verfasser des Sendschreibens besondere Bedenken über dieselbe angebracht hat, so will ich diesen Punct wenigstens berühren. [164]

In allen Verzierungen sind die beyden vornehmsten Gesetze: Erstlich, der Natur der Sache und dem Orte gemäß, und mit Wahrheit; und Zweitens, nicht nach einer willkührlichen Phantasie zu zieren.

Das erste Gesetz, welches allen Künstlern überhaupt vorgeschrieben ist, und von ihnen verlanget, Dinge dergestalt zusammen zu stellen, daß das eine auf das andere eine Verhältniß habe, will auch hier eine genaue Uebereinstimmung des Verzierten mit den Zierathen.

– Non ut placidis coeant immitia –

HOR.

Das Unheilige soll nicht zu dem Heiligen, und das Schreckhafte nicht zu dem Erhabenen gestellet werden; und aus eben diesem Grunde verwirft man[1] die Schaafsköpfe in dem Metopen der dorischen Säulen an der Capelle des luxenburgischen Palais in Paris.

Das zweyte Gesetz schließt eine gewisse Freyheit aus, und schrenkt Baumeister und Verzierer in viel engere Grenzen ein als selbst die Maler. Dieser muß sich zuweilen so gar nach der Mode in historischen Stücken bequemen, und es würde wider alle Klugheit seyn, wenn er sich mit seinen Figuren in seiner Einbildung allezeit nach Griechenland versetzen wolte. Aber Gebäude und öffentliche Werke, die von langer Dauer seyn sollen, erfordern Verzierungen, die einen längern Perioden als Kleidertrachten haben, das ist, entweder solche, die sich viele Jahrhunderte hindurch in Ansehen erhalten haben und bleiben werden, oder solche, die nach den [165] Regeln, oder nach dem Geschmacke des Alterthums gearbeitet worden; Widrigenfalls wird es geschehen, daß Verzierungen veralten und aus der Mode kommen, ehe das Werk, wo sie angebracht sind, vollendet worden.

Das erste Gesetz führet den Künstler zur Allegorie: das zweyte zur Nachahmung des Alterthums; und dieses gehet vornehmlich die kleinern Verzierungen an.

Kleinere Verzierungen nenne ich diejenigen, welche Theils kein Ganzes ausmachen, Theils ein Zusatz der grösseren sind. Muscheln sind bey den Alten nirgend, als wo es der Fabel, wie bey der Venus und den Meergöttern, oder wo es dem Orte gemäß gewesen, wie in Tempeln des Neptuns geschehen, angebracht worden: Man glaubt auch, daß[1] alte Lampen mit Muscheln gezieret, in Tempeln dieser Gottheit

2 Dati Vite de' Pittori p. [I]73.
3 Thesaur. Idea argut. dict. Cap. III. p. 84.

1 Blondel Mais. de plaisance. T. II. p. 26.

1 Passerii Lucernae fict. tab. 51.

gebraucht worden sind. Sie können also an vielen Orten schön ja bedeutend seyn; wie in den[2] Festons an dem Rathhause zu Amsterdam.

Die Schaaf- und Stierköpfe geben so wenig eine Rechtfertigung des Muschelwerks, wie der Verfasser des Sendschreibens vielleicht glaubt, daß sie vielmehr den Misbrauch desselben darthun können. Diese von der Haut entblößten Köpfe hatten nicht allein ein Verhältniß zu den Opfern der Alten; sondern man glaubt auch, sie[3] hätten die Kraft dem [166] Blitze zu widerstehen, und Numa wolte hierüber einen besonderen Befehl vom Jupiter bekommen haben.[1] Das Capital einer corinthischen Säule kann eben so wenig zu dem Muschelwerk, als ein Beyspiel eines scheinbar ungereimten Zieraths gesetzt werden, der durch die Länge der Zeit Wahrheit und Geschmack erhalten. Der Ursprung dieses Capitals scheinet weit natürlicher und vernünftiger zu seyn, als Vitruvs Angeben ist. Diese Untersuchung aber gehöret in ein Werk der Baukunst. Pocoke, welcher glaubt, daß die corinthische Ordnung vielleicht nicht sonderlich bekannt gewesen, da Pericles den Tempel der Minerva gebauet, hätte sich erinnern sollen, daß dieser Göttin ihren Tempeln dorische Säulen gehören, wie[2] Vitruv lehret.

Man muß in diesen Verzierungen so wie überhaupt in der Baukunst verfahren. Diese erhält eine grosse Manier, wenn die Eintheilung der Hauptglieder an den Säulenordnungen aus wenig Theilen bestehet; wenn dieselben eine kühne und mächtige Erhobenheit und Ausschweifung erhalten. Man gedenke hierbey an die canellirten Säulen am Tempel [167] des Jupiters zu Agrigent, in deren[1] einzigem Reife ein Mensch füglich stehen konnte. Diese Verzierungen sollen nicht allein an sich wenig seyn, sondern sie sollen auch aus wenig Theilen bestehen, und diese Theile sollen groß und frey ausschweifen.

Das erste Gesetz (um wieder auf die Allegorie zu kommen) könnte in sehr viel subalterne Regeln zergliedert werden: die Beobachtung der Natur der Sachen aber und der Umstände ist allezeit das allgemeine Augenmerk der Künstler; und was die Beyspiele betrift, so scheinet hier der Weg der Widerlegung lehrreicher als der Weg der Vorschrift.

Arion auf einem Delphine reitend, so wie er als ein Gemälde zu einer Sopraporte in einem[2] neuern Werke der Baukunst, wiewohl nicht mit Vorsatz, wie es scheinet, angebracht ist, würde nach der gewöhnlichen Deutung nur allein in Sälen und Zimmern eines Dauphin von Frankreich, dem Orte gemäß seyn: an allen Orten aber, wo dieses Bild nicht entweder auf Menschenliebe, oder auf Hülfe und Schutz, welchen Künstler, wie Arion finden, ziehen kann, würde es nicht bedeutend seyn. In der Stadt Tarent

2 Quellinus Maison de la Ville d'Amst. 1655. fol.
3 Arnob. adv. gentes L. V. p. 157. edit. Lugd. 1651. 4.

1 Man deutet auch dergleichen Stierkopf auf der Rückseite einer goldenen atheniensischen Münze, dessen rechte Seite einen Kopf des Hercules mit einer Käule hat, auf die * Arbeiten desselben: es soll auch der Kopf, wie man muthmasset, ein Sinnbild der Stärke oder des Fleisses oder der ** Gedult seyn.
* Haym Tesoro Brit. T. I. p. 182. 83.
** Hypnerotomachia Polyphili, fol. 27. Venet. ap. Ald. 15. fol.
2 Vitruv. L. I. c. 2.

1 Diodor. Sic. L. XIII. p. 375. al. 507.
2 Blondel Maisons de Plais.

hingegen könnte eben dieses Bild, doch ohne Leyer, noch itzo, an allen öffentlichen Gebäuden seinen Ort zieren: denn die alten Tarentiner, die des Neptuns Sohn Taras vor ihren Erbauer hielten, prägten denselben, wie er auf einem Delphine ritt, auf ihre Münzen.

Man hat wider die Wahrheit gehandelt in den Verzierungen eines Gebäudes, an dessen Aufführung eine ganze Nation Theil hat; an dem [168] Palais Bleinheim des Herzogs von Marlborough,[1] wo über zwey Portale ungeheure Löwen von Stein gehauen liegen, welche einen kleinen Hahn in Stücken reissen: die Erfindung ist nichts als ein sehr gemeines Wortspiel.

Es ist nicht zu läugnen, man hat eins oder ein paar Beyspiele von ähnlich scheinenden Gedanken aus den Alterthume, wie die Löwinn auf dem Grabmale der Liebste des Aristogitons, mit Namen Leäna war, welches dieser Person als eine Belohnung aufgerichtet wurde, wegen der bezeigten Beständigkeit in der Marter des Tyrannen, um von ihr ein Geständniß der Mitverschwornen wider ihn zu erpressen. Ich weiß nicht, ob dieses Grabmal zur Rechtfertigung der Wortspiele in neueren Verzierungen dienen könnte. Die Liebste des Märtyrers der Freyheit zu Athen war eine Person von berüchtigten Sitten, deren Namen man Bedenken trug auf ein öffentliches Denkmal zu setzen. Eine gleiche Beschaffenheit hat es mit den[2] Eidexen und Fröschen an einem Tempel, wodurch die beyden Baumeister[3] Saurus und Batrachus ihre Namen, die sie nicht offenbar andeuten durften, zu verewigen suchten. Gedachte Löwinn hatte keine Zunge und dieser Gedanke gab der Allegorie Wahrheit. Die Löwinn, welche auf der berühmten Lais[4] Grab gesetzt wurde, war vermuthlich von jener eine Copie, und hielt hier mit den Vorderfüssen einen Widder, als[5] ein Gemälde ihrer Sitten. In übrigen wurde auf dem Grabmal tapferer Leute insgemein ein Löwe gesetzt. [169]

Es ist zwar nicht zu verlangen, daß alle Verzierungen und Bilder der Alten auch so gar auf ihren Vasen und Geräthe allegorisch seyn sollen. Die Erklärung von vielen derselben würde auch entweder sehr mühsam werden, oder auf blossen Muthmassungen beruhen. Ich unterstehe mich nicht zu behaupten, daß z. E. eine irdene[1] Lampe in der Gestalt eines Ochsenkopf eine immerwährende Erinnerung nützlicher Arbeiten bedeute, so wie das Feuer ewig ist. Eben so wenig möchte ich[2] hier die Vorstellung eines Opfers des Pluto und der Proserpine suchen. Das Bild aber eines trojanischen Prinzen, den Jupiter entführet und ihn zu seinen Liebling erwählet, war in dem Mantel eines Trojaners von grosser und rühmlicher Deutung; und also ein wahre Allegorie, welche man in dem Sendschreiben nicht hat finden wollen. Die Bedeutung der Vögel, die von Trauben fressen, scheinet einem Aschentopfe eben so gemäß zu seyn, als es der junge Bacchus, den Mercurius der Leucothea zu säugen überbringet, auf einer grossen marmornen[3] Vase von dem Athenienser Salpion gearbeitet, ist. Die Vögel können den Genuß des

1 v. Spectator. N. 59.
2 Pausan. L. I. c. 43. l. 22.
3 Plin. Hist. Nat. L. 36. c. 5.
4 Pausan. L. II. c. 2. p. 115. l. 11.
5 Pausan. L. IX. c. 40. p. 795. l. 11.

1 Aldrovand. de quadrup. bisulc. p. 141.
2 Bellori Lucern. sepulcr. P. I. fig. 17.
3 Spon Miscell. Sect. II. Art. I. p. 25.

Vergnügens vorstellen, welches der Verstorbene in den elyseischen Feldern haben wird: so wie dieses nach der herrschenden Neigung im Leben zu geschehen pflegte: man weiß[4], daß Vögel ein Bild der Seele waren. Man will auch bey einem Sphinx auf einem[5] Becher des Künstlers Absehen auf die Begebenheiten des Oedipus in Theben, als dem Vaterlande des Bacchus, [170] dem der Becher geweihet seyn sollen, finden. Die Eydexe aber auf einem Trinkgeschirre des Mentors kann den Besitzer desselben anzeigen, welcher vielleicht Sauros geheissen hat.

Ich glaube, man habe Ursach in den mehresten Bildern des Alterthums Allegorien zu suchen, wenn man erweget, daß sie so gar allegorisch gebauet haben. Ein solches Werk war die den[1] sieben freyen Künsten geweihete Gallerie zu Olympia, in welcher ein abgelesenes Gedicht durch den Widerhall siebenmal wiederholet wurde. Ein Tempel des Mercurs, der anstatt der Säulen, auf Hermen, oder auf Thermen, wie man itzo spricht, ruhete,[2] auf einer Münze Kaisers Aurelianus, kann einigermassen mit hieher gehören. In dem Fronton ist ein Hund, ein Hahn und eine Zunge: Figuren deren Auslegung bekannt ist.

Noch gelehrter war der Bau des Tempels der Tugend und der Ehre welchen Marcellus unternahm. Da er die Beute, welche er in Sicilien gemacht hatte, hierzu bestimmete, wurde ihm sein Vorhaben durch die Oberpriester, deren Gutachten er vorher einholete, untersaget, unter dem Vorwande, daß ein einziger Tempel nicht zwo Gottheiten fassen könnte. Marcellus ließ also zwey[3] Tempel nahe an einander bauen, dergestalt, daß man durch den Tempel der Tugend gehen muste, um in [171] den Tempel der Ehre zu gelangen; um dadurch zu lehren, daß man allein durch Ausübung der Tugend zur wahren Ehre geführet werde. Dieser Tempel war[1] vor der Porta Capena. Es fällt mir hierbey ein ähnlicher Gedanke ein. Die Alten[2] pflegten Statuen von häßlichen Satyrs zu machen, welche hohl waren: wenn man sie öfnete, zeigten sich kleine Figuren der Gratien. Wolte man nicht dadurch lehren, daß man nicht nach dem äusseren Scheine urtheilen solle, und daß dasjenige, was der Gestalt abgehet, durch den Verstand ersetzet werde?

Ich befürchte, daß einige Bedenken in dem Sendschreiben wider meine Schrift von mir können übergangen worden seyn, auf die ich zu antworten gewillet war. Ich entsinne mich hier auf die Kunst der Griechen aus blauen Augen schwarze zu machen: Dioscorides[3] ist der einzige Scribent, der von derselben Meldung gethan hat. Es ist in dieser Kunst auch in neuern Zeiten ein Versuch geschehen. Eine gewisse Gräfin in Schlesien war eine bekannte Schönheit unserer Zeiten: man fand sie vollkommen; nur hätten einige gewünscht, daß sie statt der blauen Augen schwarze gehabt hätte. Sie erfuhr den Wunsch

4 Beger Thes. Palat. p. 100.
5 v. Buonarroti Osserv. sopra alcuni Medagl. Proem. p. XXVI. Roma. 1698. 4.

1 Plutarch. de garrulit. p. 502.
2 Tristan Comment. hist. des Emp. T. I. p. 632.
3 Plutarch. Marcel. p. 277.

1 Vulpii Latium T. II. L. 2. c. 20. p. 175.
2 Banier Mythol. T. II. L. I. ch. 11. p. 181.
3 Dioscor. de re medica. L. V. c. 179.

ihrer Anbeter, und wendete alle Mittel an, die Natur zu ändern, und es gelung ihr: sie bekam schwarze Augen; wurde aber blind. [172]

Ich habe mir selbst und vielleicht auch dem Sendschreiben kein Genüge gethan: Allein die Kunst ist unerschöpflich, und man muß nicht alles schreiben wollen. Ich suchte mich in der mir vergönneten Muße angenehm zu beschäftigen, und die Unterredungen mit meinem Freunde, Herrn Friedrich Oeser, einem wahren Nachfolger des Aristides, der die Seele schilderte, und für den Verstand malete, gaben zum Theil hierzu die Gelegenheit. Der Name dieses würdigen Künstlers und Freundes soll den Schluß meiner Schrift zieren.

Leipzig, gedruckt bey Johann Gottlob Emmanuel Breitkopf.

Reifere Gedancken

Über die Nachahmung der Alten

In der Zeichnung und Bildhauerkunst.

Nachlass Paris vol. 57

[p. 80r] Es ist beynahe ein Jahrhundert verfloßen, da ein großes Theil einer Nation mit Blindheit geschlagen nichts als was neu war schätzte, und dieser Periode heißt bey ihnen die güldne Zeit der Künste. Ja diese Blindheit war fast ein allgemeines Übel dieser Zeiten, und in Rom dem Sitz der Künste, war es von <weit> gefährlicheren Folgen. Es war diejenige Zeit, wo der eitele Pracht der Höfe überhand nahm und die Verzärtelung, Faulheit und Knechtschaft der Völker beförderte. Die Wissenschaften waren in Händen der Gelehrten nach der Mode, der Gelehrten der Vorkammern und man suchte <nur> viel zu wissen um viel zu reden, geschwinde und mit wenig Mühe zu erscheinen. Man <verkürtzte> gedachte sich den Weg zu den Quellen der Wissenschaften zu verkürtzen, und dadurch wurden die Quellen <ungel ver> weniger geachtet und endlich unbekant: und das Verderbniß gieng von den Wissenschaften über unter die Künste. Die Schriften der <Grie> Weisen aus Griechenland wurden so wenig <gelesen> als die Statuen ihrer Künstler angesehen, und die Zahl derjenigen die mit einem wahren Verständniß die Werke der alten Kunst betrachteten, war dennoch <viel> weit geringer als dererjenigen <die hier und da versteckt> welche die Denckmale des Verstandes und der Gelehrsamkeit dieser Nation zur eigenen Zufriedenheit untersuchten. [p. 80v]

Da Homer in seiner Sprache wie in Athen erkläret wurde, und man sich ein Bedenken machte, angeführte Griechische Stellen zu übersetzen, weil es <niem> wenige nöthig hatten, da war die Zeit der Kenntniß des Alterthums unter Gelehrten und Künstlern, und Ariosto, Raphael und Michael Angelo machten <unsterbliche> ewige Werke, und arbeiteten für die Unsterblichkeit. Der damalige Flor der Griechischen Gelehrsamkeit war freilich nicht die nächste Ursach der Nachahmung des Alterthums bey erwehnten beyden Künstlern. Aber es lag in ihr der <...> entferntere Grund hiezu. Die allgemeine Kentnis der Griechen lehrte denken wie sie <und flößte einen Geist der Freyheit ein> und durch die Weisen breitete sich der Geist der Freyheit aus: <deswegen lehret Hobbes die Lesung der Alten der Jugend zu untersagen> welcher wie Hobbes lehret nicht leichter ersticket werden kan, als wenn der Jugend die Lesung der Alten untersaget würde. Viele <Zeiten> Länder hatten ein sanftes Joch die unter dem Zwange seufzen, und unter der Menschlichkeit war soviel Ungleichheit nicht eingeführet. Aber die Gelehrten dieser Zeit hatten ein großes und noch näheres Antheil an der Größe zu welcher Raphael und Michael Angelo gelanget sind. Ihre Freunde waren diejenigen die Xenophon und Plato gebildet hatten, und deren Schriften ihrer Nation dasjenige sind, was jene aller Welt seyn solten.

Man hörete nach der Zeit nicht gantz und gar auf nach den Werken der Alten zu studiren aber die Kunst wurde Handwerksmäßig getrieben selbst unter den Carracci, und diejenigen [p. 81v] welche ihre Schüler wurden mehr angewiesen zur Fertigkeit der Hand und zur Nachahmung ihrer Meister als zu den hohen Schönheiten der alten Künstler. Eben so gieng es <...> mehrentheils mit der Anweisung zur Lesung <der> einiger Schriften der alten Griechen.

6 der Gelehrten der Vorkammern *am rechten Rand nachgetragen* *7* gedachte *nachgetragen* *9* weniger ge *nachgetragen* *10* wurden *nachgetragen* *11* mit einem *nachgetragen* *12* weit *nachgetragen* *18* ewige *nachgetragen* *24* Länder *nachgetragen* *26* und noch näheres An *nachgetragen* *27* hatten *nachgetragen*

[p. 81r] Von der Nachahmung der Alten.
<Von der Achtung der Alten;>
<Die Nachahmung setzt die Kenntnis voraus>

Kap. l Von der Nachahmung überhaupt.
§ 1: Worin sie besteht.
§ 2: Wie weit sie von den Neueren erreicht worden;
§ 3: Wenn man sie hintangesetzt.
§ 4: Von den Ursachen der Hintansetzung der Nachahmung.
a) der Verfall der griech. Litteratur;
b) die Eitelkeit und Pracht der Höfe;
c) die Schuld der Künstler selbst.

Ankündigungen und Rezensionen

zu den
Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst
zum
Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst
und der
Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst

Ankündigungen

In: The Gentleman's Magazine, and Historical Chronicle Bd. 35, 1765 S. 240

[Angezeigt wird die Übersetzung: Reflections on the painting and sculpture of the Greeks: With Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art, translated from The German Original of the Abbé Winkelmann by Henry Fusseli, London 1765].

15. Reflections on the painting and sculpture of the Grecks, translated from the German of the Abbe Winkleman; by Henry Fussel, A. M. 51 Millar

In: Allgemeine Deutsche Bibliothek 2. Bd. 2. St., 1766 S. 311

[Anzeige der Übersetzung: Reflections on the painting and sculpture of the Greeks: With Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art, translated from The German Original of the Abbé Winkelmann by Henry Fusseli, London 1765].

Vermischte Nachrichten.
Des Herrn Abt Winkelmann unter uns so berühmte *Gedanken von der Nachahmung der Griechen* ec. nebst seinen *Abhandlungen von der Empfindung der Schönheit* und *von der Grazie in den Werken der Kuns*t sind nunmehr auch ins englische übersezt unter dem Tittel: Reflections on the Painting und Sculpture of the Greeks: With Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art, translated from the German Original by Henry Fusseli. M. A. in 8. Der Uebersetzer ist ein Sohn des berühmten Zürchischen Malers Füßli, dem wir die Geschichte der Schweizerischen Maler und das allgemeine Künstlerlexicon, zu danken haben.
Eben dieses Schriftstellers: Historie der Kunst, kommt bey Harrnvelt in Amsterdam französisch in gr. 8. heraus. Der Uebersetzer ist Herr Robinet, der bekannte Verfasser des Buchs de la Nature. Bey unserm Verleger werden Exemplarien zu haben seyn.

Rezensionen

In: Neustes aus der anmuthigen Gelehrsamkeit V, 1755 S. 537–544. [Johann Christoph Gottsched]

[537]
Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst.
Vos Exemplaria græca
Nocturna versate manu, versate diurna. Hor.
1755. in 4. 6 Bogen.

So wunderlich es ist, wenn manche Gelehrte in dem Vorurtheile stehen; daß nichts wahr, gelehrt und schön in allen Wissenschaften sey, was nicht griechisch, oder doch zum wenigsten lateinisch geschrieben ist: und so billig deswegen der berühmte Rousseau, dergleichen Wahn an einem Pedanten seiner Zeit, in einem lustigen Liede ausgelachet hat; darinn unter andern folgende Strophen stehen:

Le Traducteur Dandiniere,
Tous les Matins,
Va voir dans leur Cimetiere,
Grecs & Latins,
Pour leur rendre ses respects
Vivent les Grecs! Etc.

Il a fait un coup de Maitre
Des plus heureux:
Car pour les faire paroitre
Forts & nerveux;
Il les a fait durs & secs,
Vivent les Grecs!

Vormes lui fait ses recruës,
D'admirateurs.
Il va criant par les ruës:
Chers Auditeurs!
Voila des vers bien corrects:
Vivent les Grecs!

L' Auteur lui même proteste,
Qu'ils font charmants.
Et comme il est fort modeste.
Ses jugemens,
Ne fauroient être suspects:
Vivent les Grecs! Etc.

[538]
So gewiß ist es gleichwohl, daß in gewissen Künsten die Griechen die ersten und größten Meister gewesen, denen man billig, in allem, was wirklich schön ist, nachahmen soll.

Der geschickte Herr Verfasser der gegenwärtigen artigen Schrift behauptet solches mit sehr gutem Grunde von der Malerey und Bildschnitzerkunst. Er eignet seinen Tractat, aller Billigkeit nach, Sr. kön. Maj. in Pohlen und churfürstl. Durchl. zu Sachsen zu; als einem Herrn, der mit der größten Kenntniß schöner Kunstwerke, auch die Liebe zu denselben verbindet, und in seinem königlichen Sitze, mit vielen Kosten einen großen Schatz derselben zusammengebracht hat. Ein sehr wohlgezeichneter und gestochener Kupferleisten stellet hiebey jenen persischen Landmann vor, der seinem Monarchen eine Hand voll Wassers zum Geschenke darboth. Er unterschreibt seinen Namen **Winkelmann**.

Den Anfang machet der Herr Verf. von dem Ursprunge des guten Geschmackes; und er behauptet, daß selbiger sich zuerst in Griechenland gebildet. Wenn aber Plato sagen soll: Minerva habe dieß Land wegen der gemäßigten Jahreszeiten, den Griechen angewiesen; als ein Land, welches kluge Köpfe hervorbringen würde: so hat der gute Plato wohl nicht vorhergesehen, wie dumm eben diese gemäßigte Jahreszeiten, die heutigen Griechen lassen würden. Der Geschmack nun, fährt der H. V. fort, sey diesem Volke eigen geblieben, und habe sich nicht weit von Griechenland entfernet. Unter dem nordischen Himmel sey er gewiß damals ganz [539] fremd gewesen, als ein Stück vom Correggio im königlichen Stalle zu Stockholm ein Fenster verkleiden müssen: wiewohl das Zufälle sind, die auch da, wo Geschmack genug ist, sich ungefähr zutragen können.

Die Regierung des hochsel. Kön. Augusts ist zweifelsfrey der glückliche Zeitpunct gewesen, da die schönen Künste in Sachsen eingeführet worden. Unter seinem preiswürdigen Nachfolger aber, sind sie diesem Lande eigen worden: und durch sie breitet sich der gute Geschmack itzo überall aus. Die kostbarsten Schätze von Wälschland im Bildhauen und Malen, sind unter diesen beyden Herren nach Dresden gezogen worden. Sie stehen daselbst täglich den Augen aller Kenner und Liebhaber ausgestellet: ja Se. Maj. haben nicht eher geruhet, bis auch wahrhafte griechische Muster vom ersten Range, den Künstlern zur Nachahmung gegeben worden. Dresden ist also itzund, in dieser Absicht, das deutsche Athen.

Von diesen griechischen Meisterstücken gilt auch, was man sonst vom **Homer** gesaget: Wer ihn verstehen gelernet, der habe ihn auch bewundern gelernet. **Laokoons** Schnitzbild ist so unnachahmlich, als die **Ilias** und **Odyssee**. Die römischen Stücke verhalten sich gegen die alten griechischen, wie **Virgils Aeneis** gegen jene Gedichte; oder wie **Dido**, gegen die **Nausikaa**.

Es giebt indessen in den griechischen Kunstwerken auch Nachläßigkeiten; z. E. der Delphin an der mediceischen Venus u. a. m. Die Rückseite der griechischen Münzen von ägyptischen und syri-[540]schen Königen kömmt der Vorderseite selten gleich. Aber auch die Fehler der Künstler sind lehrreich*. Man muß sie, wie Lucian des Phidias Jupiter, betrachten; nämlich den Gott selbst, nicht seinen Fußschemel. Sie zeigen aber in ihren Hauptwerken noch etwas mehr, als die Natur; nämlich gewisse idealische Schönheiten, die man nirgend so vollkommen antrifft.

Hier erkläret der Herr Verf. seine besondre Meynung: daß der schönste Körper unter uns, so schön vielleicht nicht sey, als die alten griechischen gewesen. Er meynet, ein sanfter reiner Himmel hätte in diesem Volke, bey den frühzeitigen Leibesübungen, eine edlere Gestalt gewirket. Er meynet ein junger Spartaner, der niemals in Windeln gebunden gewesen, vom 7ten Jahre an auf harter Erde geschlafen, und im Ringen und Schwimmen geübet worden, müßte eine weit bessere Bildung bekommen haben, als ein junger Sybarit dieser Zeit, der von Kindheit an verzärtelt worden. Die Spiele der Griechen hätten den Jünglingen einen großen Sporn gegeben; sich dazu lange vorher zu bereiten. Diese Uebungen aber hätten sie sehr geschickt gemachet. Auch die Kleidung der Alten soll bequemer gewesen seyn, geschickte Körper zu bilden, als die unsrige; weil wir uns am Halse, um die Hüften, und Knie so fest binden und schnüren. Selbst die jungen Spartanerin-[541]nen sind halb nacket gegangen, so daß sie die Hüften gewiesen. Ja man wäre endlich in der Kunst schöne Kinder zu zeugen, so weit gegangen, daß man auch

* Z. E. die an sich schöne Schlußvignette dieser Schrift, die den Sokrates vorstellet, wie er die Bildsäule der Gratien schnitzet, hat den Fehler, daß derselbe schon mit einem großen Barte und einer Glatze daran arbeitet; da er doch diese Kunst nur jung getrieben hat.

aus blauen Augen schwarze zu machen gewußt. Kann man nun die Verehrung der alten Griechen noch höher treiben?

Auch die heutigen griechischen Insulanerinnen sollen noch von dem schönen Geblüte der Alten etwas übrig haben, und daher schöner seyn. Hernach haben die Alten nichts von Pocken und Blattern gewußt, welche itzt so manches Gesicht verderben. Die venerischen Uebel und englische Krankheit kannte man noch nicht. Daher brachtens denn die griechischen Künstler in Nachbildung der schönen Natur weiter, als die Aegypter: deren Vaterland doch die Wiege der schönen Künste gewesen. Die nackten Kampfspiele der jungen Leute wurden endlich von den Künstlern so fleißig, als von den Weisen besuchet; und man studirte die Abdrücke der zu Boden geworfenen Ringer im Sande. Diese zieht der Hr. Verfasser allen heutigen akademischen Zeichnungen, gedungner Personen, die sich mit einer kalten Seele zur Schau stellen, und keine edle Leidenschaft ausdrücken, weit vor.

Endlich bekamen die Alten auch nackte weibliche Schönheiten öffentlich zu sehen. Phryne zog sich bey den eleusinischen Spielen, vor den Augen alles Volkes, fasennackt aus, und badete sich, nach einem Gelübde, in der See: und beym Aufsteigen aus dem Wasser, zeichnete man eine Venus **Anadyomene**, d. i. eine entkleidete Venus, nach ihr. Schade! ewig [542] Schade! daß die heutigen Phrynen nicht noch eben desgleichen thun! Wie viel große Künstler würden wir nicht bekommen?

Auch die Schauspiele nackter Kämpfer, die man von Rom nach Griechenland brachte, bothen solche Muster dar. Kresias studirte hier seinen sterbenden Fechter: dem mans ansehen konnte, wie viel von seiner Seele noch in ihm war.

Zu der bloß eingebildeten Schönheit, rechnet der Hr. Verf. auch, daß an den Durchschnitten (**Profilen**) göttl. Gesichter, Stirn und Nasen aus einer geraden Linie bestanden. Wir haben bisher auf Münzen, auch an menschlichen, zumal weibl. Figuren, dergleichen Linialgesichter bemerket; aber sie (mit Erlaubniß zu sagen!) niemals für schön halten können: ob wir gleich gedacht, daß es vielleicht eine griechische Nationalbildung gewesen seyn mag; wie die stumpfen Nasen bey Mohren und Kalmucken.

Wir müßten die ganze Schrift abdrucken, wenn wir alles Schöne und Sonderbare daraus mittheilen wollten. Es ist schwer, einen Auszug aus einer Schrift zu geben, die so voll Witz, als Belesenheit und Kenntniß ist; und dabey mehr nach einer natürlichen Lebhaftigkeit, als nach einer ängstlichen Lehrart schmecket. Wir versichern aber, daß Geist und Geschmack überall darinn herrschen; und die lehrreichsten Anmerkungen für alle Künstler und Liebhaber darinn vorkommen. Zugleich freuen wir uns, daß in dem Sitze unsers allergnädigsten Landesherrn solche Federn zu finden sind, die in den schönen Kün-[543]sten, wie eine andere, in satirisch moralischen Werken, zu Mustern dienen können.

Wir haben auch mit Vergnügen bemerket, daß hier des ersten und schönsten herkulanischen Alterthums, welches in Dresden befindlich ist, zum erstenmale öffentlich mit gehörigem Ruhme gedacht worden. Es sind solches **die drey Vestalinnen**, ein unvergleichliches Stück von griechischer Kunst: welches Se. Kön. Maj. aus der Prinz **Eugenischen** Verlassenschaft, für eine große Geldsumme erkaufet; nachdem selbiges dem ersten, schon im Anfange dieses Jahrhunderts, als der Erstling aller herkulanischen Entdeckungen, von dem Prinzen **von Elbœf** geschenket worden war.

Solche Seltenheiten sind in Dresden noch weit mehrere befindlich: wie aus den **Marbres antiques**, und den Kupfern der königl. Bildergalerie erhellet: und Liebhaber solcher Stücke habens also künftig nicht einmal nöthig, nach Wälschland zu gehen. Gleichwohl ist itzo wirklich ein geborner Dresdener,

der junge **Menks**, in der Malerakademie zu Rom Director derselben: so wie **Will**, ein gebohrner Heß, zu Paris der größte Kupferstecher, und **Graveur du Roi** ist. Selbst in Dresden ist, außer einem trefflichen Miniatür- und Schmelzmaler, Hrn. Göbeln, ein berühmter und geschickter Bildschnitzer, von dessen marmornen Meisterstücken, hier theils auf der Rathsbibliothek, theils in dem Richterischen Cabinette, die schönsten Proben zu sehen sind. Apollo und Merkur sowohl, als die in allerley Stellungen spielenden Kinder, sind gewiß vielen ita-[544]lienischen Meisterstücken an die Seite zu setzen. Und was haben wir nicht für geschickte Zeichner, Maler, und Kupferstecher an unsern **Zinken, Crusiussen, Hausmannen, Lischevsken, Bernigerothen,** und **Sisangen** in Leipzig? Wenn das so fortgeht, werden wir bald auswärtigen Völkern nichts beneiden dörfen.

In: N. XXVIII. der Neuen Zeitungen von gelehrten Sachen, April 1756, Dresden, in: Neuer Zeitungen von Gelehrten Sachen auf das Jahr 1756, Erster Theil, [hrsg. von Johann Gottlieb Krause] S. 253–255 No. XXVII. Leipzig, den 1. April. - No. XXXV. Leipzig, den 29. April. [Anonym]

[Die Rezension erschien mit identischem Wortlaut in: Zweyter Jahrgang Der reisenden und correspondirenden Pallas oder Kunst-Zeitung [...], hrsg. von der Kayserl. Franciscischen Academie freyer Künsten in Augsburg, 1756 S. 203–205]

[253]
Dreßden.
Im Verlage der Waltherischen Buchhandlung hat Herr **Winkelmann** vor einiger Zeit herausgegeben: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Dichtkunst: 6 Bogen in 4. Der Herr Verfaßer, der diese Schrift Seiner Königl. Majestät, unserm allergnädigsten Landesherrn, allerunterthänigst zugeeignet hat, untersuchet darinne die Ursachen, warum die alten Künstler solche Muster der Natur in ihren Werken haben liefern können. Er zählet dahin verschiedene Gewohnheiten, die zu unsern Zeiten ganz abgekommen sind. Z. E. unter den Griechen hatten die Künstler Gelegenheit, sich mit der schönen Natur bekannt zu machen, indem sie öfters nackende Personen beyderley Geschlechts öffentlich sehen konnten. Solchergestalt tanzten zu Sparta die jungen Mädgen, an gewissen Festen, ganz nackend vor den Augen der jungen Leute. Die nackenden Fechter, und dergleichen Schauspiele, waren ebenfalls nichts ungewöhnliches. Ueberdieses machten sich die griechischen Künstler gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten, so wohl einzelner Theile, als ganzer Verhältnisse der Körper, zu bilden; dergleichen Raphael nachher bey seinen Stücken auch gethan. Denn die neuern Werke unterscheiden sich von den Griechen, durch viele kleine Künsteleyen, welche die Alten weit sparsamer, und der schönen Natur weit gemäßere, anzubringen gewußt. Der Herr Verfaßer betrachtet auch, wie die Schönheit der Arbeiten bey Künstlern beschaffen seyn würde, deren einer die Natur allein, der andere die Werke der Griechen nachahmte. Dieserwegen beurtheilet er verschiedene prächtige Stücke, die uns von den Alten noch übrig sind. Unter andern gedenket er der drey Vestalinnen, die allerersten Stücke, welche die Spur zu den unterirrdischen Schätzen des Herkulanum gezeigt ha-[254]ben, und die anfänglich 1706. in Portici bey Neapel gefunden, nachher in den Besitz des Prinzen Eugenius nach Wien, und zuletzt nach

Dresden, gebracht worden sind. Man kann die griech. Meisterstücke durch nichts besser unterscheiden, als durch die edle Einfalt, und durch die stille Größe, so wohl in der Stellung, als im Ausdrucke. Herr Winkelmann beweiset dieses besonders an dem Laocoon. Er leget den Lesern auf mehr als eine Weise vor Augen, wie diese Meister die schöne Natur zu erreichen gewußt, und welche Kunst sie im Contour und der Drapperie angewandt haben. Die Nachforschung über ihre Art zu arbeiten, setzt er hinzu, wäre ein nöthiges Augenmerk der Künstler, um in der Nachahmung derselben glücklicher zu seyn. Die heutigen Meister machen die Modelle nach den alten Mustern zu arbeiten, meistentheils von Thon, der aber nicht so gut ist, wie die Modelle von Wachse. Der Verfaßer zeiget wie die unsrigen bey ihren Modellen verfahren, und giebt die Fehler an, die dabey nothwendig vorgehen müssen. Am Ende erwähnet der geschickte Herr Verfaßer noch einige Arten der Gemählde, worinnen sich manche Neuere, bey verschiedenen Völkern, hervorgethan haben.

Wider diese Gedanken des Herrn **Winkelmanns**, hat ein **Ungenannter** ein Sendschreiben von 7 Bogen herausgegeben, worinnen er verschiedene sehr dienliche Anmerkungen, über des obgedachten Herrn Verfaßers Gedanken anstellet. Z. E. Er glaubt: daß Dioscorides, den Herrn W. so sehr erhoben, weder Perspektiv, noch die gemeinsten Regeln der Bewegung des menschlichen Körpers, verstanden, daß Herr W. manches merkwürdige bey den von ihm angeführten Stücken des Alterthums unberührt gelassen; daß die neuern Zeiten eben so große und noch größere Meister im Bildhauen, als die Alten gehabt; welches im Starken und Männlichen Mi-[255]chael Angelo, Algardi und Schlüter; im Zärtlichen aber Bernini, Fiammingo, le Gros, Rauchmüller, und Donner, beweisen könnten; daß dem Bernini und Jordans vom Herrn W. zu viel geschehen; daß die Richtigkeit des Umrisses nicht so sehr nach dem alten Geschmacke müsse eingerichtet werden, u. s. w. Am Ende findet sich noch eine Nachricht von einer Mumie, in dem Königlichen Cabinette der Alterthümer.

Diesem Sendschreiben hat Herr **Winkelmann** eine zweyte Schrift von 9 Bogen, unter folgendem Titel entgegen gesetzt: Erläuterungen der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken. Er hat darinnen nicht nur die vier Hauptpunkte seiner ersten Schrift verschiedentlich erweitert und bestätiget, sondern auch sich bemühet, die Einwendungen seines Aristarchs abzulehnen. Alle diese drey Schriften sind sehr sauber und mit schönen Vignetten zusammen gedruckt worden: so daß auch durch diesen Umstand das Vergnügen und der Nutzen der Leser merklich befördert wird.

In: Neustes aus der anmuthigen Gelehrsamkeit VI, 1756 S. 859–868. [Johann Christoph Gottsched]

[859]
Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, zweyte vermehrte Auflage, Dresden und Leipzig, 1756. im Verlage der Waltherischen Handlung in 4. 172 S.

Wir haben es gleich bey der ersten Ausgabe dieses Werkchens vorher gesehen, daß es mehr Liebhaber finden würde, als die damalige schwache Auflage befriedigen konnte. Es erscheint aber diese zweyte mit merklichen Vermehrungen. Wir wollen uns also bey demjenigen nicht [860] abermal aufhalten,

was schon in der ersten Ausgabe gestanden; wiewohl sich auch dabey noch eins und das andre würde sagen lassen.*

Wir gehen also nur zu der starken Vermehrung, womit die neue Auflage bereichert worden. Ein großer Liebhaber und Kenner der schönen Künste, der Herr Leg. R. von Hagedorn, hat an den Herrn Winkelmann, als Verf. des Tractats, ein weitläuftiges Sendschreiben, über die Ged. von der Nachahm. der griechischen Werke, abgelassen. Dieses geht von der 40sten bis a. d. 98ste Seite, und hält Anmerkungen in sich, die sowohl von dem feinen Geschmacke, als von der großen Belesenheit des Herrn Leg. Raths zeugen. Es ist überaus angenehm, wenn man freundschaftliche Bemühungen anwenden sieht, die schönen Künste zu bearbeiten; und wenn selbst die Uneinigkeit in Meynungen, der Freundschaft unbeschadet, der Welt Vortheile bringt, die sie von zänkischen Kritikastern nicht erwarten kann.

Außer dem ist Herr v. H. ein Mann, der eine geübte Feder führet, und das, was er witzig denket, mit vollkommener Schönheit zu sagen weis. Er [861] zeiget dieses gleich im Anfange. „Mein Freund, hebt er an: Sie haben von den Künsten und Künstlern der Griechen geschrieben; und ich hätte gewünschet, daß Sie mit ihrer Schrift, wie die griechischen Künstler mit ihren Werken, verfahren wären. Sie stelleten sie den Augen aller Welt, und sonderlich der Kenner bloß, ehe sie dieselben aus den Händen ließen: und ganz Griechenland urtheilete von ihren Werken in den großen Spielen, sonderlich in den olympischen. Sie wissen, daß Aetion sein Gemäld von Alexanders Vermählung mit der Roxane, dahin brachte. Sie hätten mehr als einen Proxenides, der dort den Künstler richtete, nöthig gehabt. Wenn Sie nicht gar zu heimlich mit ihrer Schrift gewesen wären: so hätte ich dieselbe, ohne den Namen des Verfassers zu melden, einigen Kennern und Gelehrten, mit denen ich hier in Bekanntschaft gekommen bin, vorm Drucke mittheilen wollen.

Einer von ihnen, hat zweymal Italien, und die Gemälde der größten Meister an den Orten selbst, wo sie gemachet sind, ganze Monathe angesehen. Sie wissen, daß man nur auf diese Art ein Ken-[862]ner wird. Ein Mann, der ihnen so gar zu sagen weis, welche von des **Guido Reni** Altarblättern auf Taffend, oder auf Leinwand gemalet sind; was für Holz Raphael zu seiner Transfiguration genommen, u. s. w. Dessen Urtheil, glaube ich, würde entscheidend gewesen seyn!

Ein andrer von meinen Bekannten hat das Alterthum studiret. Er kennt es am Geruche.

Callet et Artificem solo deprendere odore.
Sect. Sat.

Er weis, wie viel Knoten an Herkuls Käule gewesen, wie viel Nestors Bächer, nach heutigem Maaße gehalten; ja man saget, er werde endlich in Stande seyn, alle Fragen zu beantworten, die Kaiser Tiber den Sprachlehrern vorgeleget hat.

Noch ein andrer hat seit vielen Jahren nichts als alte Münzen angesehen. Er hat viel neue Entdeckungen, sonderlich zur Geschichte der alten Münzmeister gemachet: und man saget: er werde

* Nur eine kleine Probe mag dieses geben. Der Herr V. saget: in Griechenland habe sich der gute Geschmack zuerst gebildet. Dieß kommt uns bedenklich vor, wenn wir die Ueberreste der ägyptischen und hetrurischen Kunstwerke betrachten; die einen so unstreitigen guten Geschmack verrathen. Hätten wir nun noch mehrere Stücke davon, so würde sichs noch deutlicher zeigen, daß [861] die Griechen nur Schüler und Nachahmer dieser Völker gewesen. Hernach folget gleich: Minerva habe den Griechen, wegen der gemäßigten Jahreszeiten, ihren Wohnplatz da angewiesen, als in einem Lande, welches kluge Köpfe hervorbringen würde. Ist das nicht zu französisch philosophiret? Warum bringt denn Griechenland nicht noch itzo kluge Köpfe hervor, nämlich solche, die nicht nur Fähigkeit, sondern auch wirklich Geschicklichkeit zeigen?

die Welt, durch einen Vorläufer von den Münzmeistern der Stadt **Cyzicum** sehr aufmerksam machen. Wie sicher würden sie gefahren seyn, wenn ihre Arbeit vor den Richtstuhl solcher Gelehrten wäre gebracht worden. etc.

Mit einem so feinen satirischen Salze weis der Herr L. R. v. H. seine Schriften zu würzen. Er fährt damit noch weiter fort, Vorwürfe und Ausstellungen solcher gel. Kenner, zu melden; die aber insgesamt lächerlich sind, und bald einen Engel aus Raphaels Werken, bald aber den Bart Laoko[o]ns [863] und Mosis, bald die Peplen der Vestalen, bald den Schleyer der größten Vestale zu Dresden betreffen. Diese Vestalen überhaupt, finden viel Widerspruch. Es ist nicht bewiesen, daß sie von griechischen Händen sind. Der Marmor, daraus sie bestehen, soll nicht Lychnites seyn; ja sie sollen nicht einmal Vestalen seyn.

Der Münzengrübler hat gesaget: der V. hätte die schönste Gelegenheit vorbey gelassen zu sagen, was die Alten durch eine viereckigte Nase meynen. Aber H. v. H. hat das Herz zu sagen, daß die Nasen an einigen der berühmtesten griechischen Statüen, ja an der mediceischen Venus selbst, viel zu dick scheint, als daß sie unsern Künstlern für ein Muster der schönen Natur seyn könnte: ein Urtheil, welches ein hiesiger blinder Verehrer des Alterthums, der nun zu seinen Vätern gefahren, gewiß für eine Lästerung gehalten haben würde.

Indessen kömmt derselbe auf einige ernstliche Erinnerungen, die er selbst machet. Die eine betrifft die Rettung des Nordens, von dem Vorwurfe des fehlenden Geschmackes. In Schweden ist das Bild eines großen Künstlers in einem Stalle gefunden worden. Der Herr Verf. meynt, dieß sey aus **Teßins** Briefen genommen. Aber es steht schon in der Christina Leben. Nichts ist begreiflicher, als solch ein Schicksal, wenn von Soldaten, Städte geplündert werden. Sollen denn alle Musquetier Geschmack haben? Indessen dienet es den Deutschen und Schweden zu großem Troste, daß auch französische Seelen und Hände nicht besser mit [864] schönen Schildereyen umgegangen. Als Bonn, die Residenz des Churf. zu Cöln von den Franzosen geplündert ward, schnitten sie die großen Gemälde ohne Unterschied aus den Rähmen, und spanneten sie über die Bügel der Feldwagen, worauf die Kostbarkeiten des churfürstlichen Schlosses nach Frankreich geführet wurden. Das waren nun die feinsten Kenner von Europa, die unter einerley Clima mit dem griechischen Himmel, gebohren und erzogen waren.

Doch das war nur der Eingang. In dem folgenden wird er noch ersthafter: und seine Erinnerungen betreffen 1) die griechischen Nachläßigkeiten. Z. E. daß Phidias seinen Zeus zu groß gemachet; weil er mit dem Kopfe das Dach des Tempels würde durchgestoßen haben, wenn er aufgestanden wäre. Man müsse auch den Begriff der Nachläßigkeiten bestimmen, und ja nicht alle Fehler der Alten unter diesem Namen mit durchschleichen lassen. Z. E. wie ein Bewundrer der alten Münzen, die ungeheuren Aehren in der Hand einer Ceres, auf einer Münze, wohl gar zu einer Schönheit machen wollte; ob sie gleich wider alles malerische Verhältniß der Größen waren. Da sieht ein solcher blinder Anbether des Alterthums seine Schnitzer wie ein Vater die Mängel seiner Kinder an:

Strabonem
Appellat Pætum pater, et pullum, male parvus
Si cui filius est.

[865] Der H. v. H. schreibt hier vollkommen nach unserm Sinne, als ein Kenner ohne Vorurtheil; der auch den Alten nichts schenket, um der Abgötterey vorzubeugen, dazu gewisse Leute gegen sie so geneigt sind. Das Rebhuhn des Protogenes bey seinem Jalysus, des Dioscorides Diomedes, in einem geschnitte-

nen Steine, des Felix Verbesserung davon, der Diomedes beym Mariette, Polyklets Doryphorus, u. d. m.

A. d. 61. S. wird von dem Geheimnisse der Griechen, aus blauen Augen schwarze zu machen, geredet; wo es an Zeugnissen der Alten fehlen will. Der Mangel der Blattergruben wird bey den Atheniensern durch einen andern Fehler ersetzet, der sie am Hintertheile getroffen. Das Nackende der Griechen, soll zu Paris an der Seyne, vom 6ten bis zum 50sten Jahre im Sommer zu sehen seyn; wir wissen nicht, ob an beyden Geschlechtern?

Auf d. 63. S. werden die neuern Bildhauer vertheidiget, die man gar zu tief unter die griechischen herunter gesetzet. Wenigstens haben die Alten keine schöne Kinder bilden können. In Wien hat in sieben Jahren kein Mensch nach einem antiquen Cupido zeichnen wollen. Ihre mit Haaren bedeckten Stirnen taugen nichts. Selbst Antinous erscheint überall so finster. Bernini zog Lud. dem XIV. die Haarlocken aus den Augen, und sagte ihm: Ein König könne seine Stirn der ganzen Welt zeigen: und das ward bey Hofe zur Mode.

Die halberhabenen Figuren werden aus ihrer Quelle hergeleitet. An den Säulen der Borromäi Kirche zu Wien, trug dadurch nicht Matielli, [866] sondern Mader, ein Deutscher, den Preis davon. Die Gedanken davon sind gründlich. Er bescheidet sich zwar, daß er ausschweife; allein solche Ausschweifungen sind allen Künstlern nützlich, wenn sie selbige nur lesen wollten. Es wäre zu wünschen, daß sie selbst die Geheimnisse ihrer Kunst beschreiben möchten. Allein das übersteigt ihre Kräfte. Salvator Rosa schreibt mit Wahrheit von ihnen:

Ma di costor, che à lavorar s'accingono
Quattro quinti, per dio, non sanno leggere.
Sat. M.

das ist.

Doch von der Künstler Zahl, die sich zur Arbeit wendet,
Kann kaum der vierte Mann, ja kaum der fünfte lesen.

Unser Sandrart hat was mehr gekonnt, und auf ihn berufet sich alles. Allein, außer einigen historischen Nachrichten, ist seine Anweisung überaus seicht und unzulänglich. Ja, es fehlet ihm überall an Theorie.

Auf der 70. und 71. S. kommen schöne Nachrichten vom Michel Angelo und Bernini vor. Auf der 72sten vertheidigt er den Jordans; und das Urtheil eines Kenners, von der Wahrheit, im malerischen Ausdrucke, ist werth, daß man es auch hier lese, weil es so vielfältig übertreten wird: wenn unsre Künstler uns in Kleidern, die wir nicht tragen, bey großen Säulen und Tapeten, die wir in unsern Häusern gar nicht haben, u. d. m. schildern. „Die Wahrheit, heißt es, ist der Grund und die Ursache der Vollkommenheit und der Schönheit: **eine Sa-**[867]**che, von was für Natur sie auch ist, kann NB. nicht schön und vollkommen seyn, wenn sie nicht wahrhaftig ist, alles was sie seyn muß; und wenn sie nicht alles das hat, was sie haben muß.**

So würden wir fortgehen, und noch viel schönes anmerken können, wenn unser Platz es zuließe. Allein wir wollen das Werk nicht entbehrlich machen, sondern nur Lust dazu erwecken. Derjenige Künstler, der das Herz, und Verstand genug hat, dieß zu lesen, wird uns gewiß dafür danken."

Auf eine so freundschaftliche Aufforderung eines großen Kenners, gehörte gewiß eine artige Antwort. Und daran hat es Herr Winkelmann nicht fehlen lassen. Die Einsicht, Bescheidenheit, und Billigkeit

führen auch ihm die Feder. Er hat sie aber als ein Reisefertiger aufgesetzet, und ihr folglich nicht alle Vollkommenheit geben können. Doch ist eine schöne Gelehrsamkeit und Belesenheit von malerischen und bildhauerischen Werken, der Hauptcharackter der Schreibart des Herrn Verfassers.

Es würde uns zu weit führen, wenn wir alle Antworten, die der Herr Verf. seinem Freunde giebt, beybringen wollten. Er übergeht indessen nichts. Einiges räumet er billig ein, weil es ihm nicht zuwider ist; einiges schränket er ein; einiges vertheidigt er. Z. E. des Phidias Jupiter; weil es die Unendlichkeit Gottes vorstellen sollen, die alles erfüllet, und nirgends recht Raum hat. Ferner das Clima der Griechen. Er erläutert es mit dem Beyspiele der Franzosen; und meynet Spuren ge-[868]funden zu haben, daß die Gallier zu Cäsars Zeiten schon eben solche Leute gewesen, als die heutigen Nachkommen der deutschen Franken. Er führet ein Zeugniß Kaiser Julians an: daß zu seiner Zeit mehr Tänzer, als Bürger zu Paris gewesen. Er führet noch mehr Beyspiele, Gründe und Zeugnisse an, die beweisen sollen, daß das Clima schöne Menschen bilde. Uns hat indessen das alles nicht überzeuget. Schöne Leute sind überall selten. Von der Sprache glauben wir eben das. Pohlen hat einerley Clima mit Frankreich. Aber sind ihre Sprachen gleich sanft? Italien und Griechenland auch: und doch klaget ein griechischer Gregor. Thaumaturgus im Paneg: an den Origenes: daß die römischen Gesetze in einer Sprache geschrieben wären, die schrecklich klänge. Aber freylich waren die Griechen so sehr in sich allein verliebt, als die heutigen Franzosen.

Es ist indessen ein großes Vergnügen, alles das zu lesen, was dieser freundschaftliche Streit zweener großen und gelehrten Kenner der schönen Künste hervor gebracht hat. Wenn man den einen liest, so giebt man ihm recht: und wenn man die Antwort liest, so zweifelt man, ob sie nicht eben so gründlich ist. Wie gut wäre es um die kaiserliche Akad. der Künste zu Augsp. bestellet, wenn sie viel solche Mitglieder hätte!

In: Freymüthige Nachrichten von Neuen Büchern und andern zur Gelehrtheit gehörigen Sachen. Zürich 1756, 13. Jg. S. 335. [Anonym]

Dresden und Leipzig. Im Verlag der Waltherischen Handlung ist herausgekommen: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. Zweyte vermehrte Auflage. 1756. 4to. Der Herr Verfasser dieser Gedanken schreibt ungemein erhaben und rednerisch. Nachdem er einen sehr prächtigen Eingang von dem guten Geschmacke der alten Griechischen Künstler gemacht hat; so versichert er uns, das Dresden nunmehro Athen vor die Künstler werden müsse. Man muß dem Herrn Verfasser den wohlverdienten Ruhm beylegen, daß er eine grosse Känntniß von dem wahren Schönen in der Mahlerey und Bildhauerkunst besitzt, und daß er in der Geschichte der besten Künstler stark bewandert ist. Er empfiehlt die Nachahmung der Natur bey Uebung der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, mit einem feuerreichen Nachdruck. Sein Wunsch, daß unsere Schönen sich noch heutiges Tages zu Vermehrung der Kunst möchten nackend sehen lassen, wie ehemals von den Griechinnen geschahe, würde ihn in den Verdacht bringen, daß noch etwas anders, als die blosse Liebe zur Beförderung der Vollkommenheit der Kunst, darunter verborgen stecke; aber dazu ist er viel zu

ernsthaft. Man kan in der That seine Gedanken nicht ohne ein durchdringendes Vergnügen lesen. Gleichwohl fanden sie Widerspruch; jedoch auf eine sehr gesittete und unterrichtende Art. Es trat ein gedrucktes Sendschreiben gegen ihn an das Licht, in welchem man ihm verschiedene wichtige Einwürffe machte. Der Herr Verfasser der Gedanken beantwortete selbiges bald hernach, und wir glauben, daß die Liebhaber der Mahlerey und Bildhauer-Kunst wohl thun würden, wenn sie alles dieses mit besonderer Aufmerksamkeit durchgiengen.

In: Bibliothek der schönen Wissenschaft und freyen Künste 1757 Bd. 1, 1. St. S. 332–347. Friedrich Nicolai

[332]
Ueber die Nachahmung der griech. Werke
IV.
***Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke, in der Malerey und Bildhauerkunst.* Zweyte vermehrte Auflage. Dreßden und Leipzig, 1756, in Verlag der Waltherischen Handlung, 172 Seiten, in groß Quarto.**

Herr **Winkelmann**, welcher sich jetzt auf eine Reise nach Italien begeben hat, von welcher die schönen Künste ohnstreitig großen Nutzen haben werden, ist bekanntermaßen der Verfasser dieser vortrefflichen Schrift. Sie zeiget einen scharfsinnigen Kenner der schönen Künste an, und enthält bey ungemein viel neuen Ideen, so viel merkwürdiges, daß sie einem jeden, welcher nur einigermaßen, über die schönen Künste und ihre schätzbarsten Werke urtheilen will, durchaus unentbehrlich ist. Auch die Ausländer haben durch eine* italiänische und französische Übersetzung Gelegenheit bekommen, diese Schrift zu bewundern.

Ob es nun also gleich scheinen möchte, als wenn diese Schrift schon genugsam bekannt seyn könnte, so haben wir doch von einem Werke um so weniger gänzlich schweigen wollen, je seltener die deutschen Schriften sind, welche von den schönen Künsten handeln. Wir wollen uns nur, so viel möglich [333] einschränken, und den Inhalt, so kurz als es seyn kann, darlegen.

Der gute Geschmack, welcher sich immer mehr und mehr ausbreitet, ist zuerst unter dem griechischen Himmel gebildet worden. Der einzige Weg für uns, groß und unnachahmlich zu werden, ist die Alten nachzuahmen, und sie mit dem Auge anzusehen, mit dem sie **Michael Angelo**, **Raphael** und **Poussin** angesehen haben, welche den guten Geschmack aus seiner Quelle schöpften, – **Laocoon*** war den Künstlern im alten Rom eben das, was er uns ist; eine vollkommene Regel der Kunst. Gewisse Nachlässigkeiten, welche sich in den Werken der alten Künstler befinden, können dieß nicht hindern; sie waren auch in ihren Nachlässigkeiten weise und fehlten niemals ohne zu unterrichten. – Die Kenner

* Die erstere ist nach der ersten Ausgabe in Dresden, und die andere in Paris gedruckt worden.
* Eine berühmte antike Bildsäule; die Geschichte des Laocoon ist aus dem zweyten Buch der Aeneis bekannt.

bemerken in den griechischen Meisterstücken, nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, d. i. gewisse idealischen Schönheiten derselben –

Der schönste Körper unter uns, würde an den schönsten griechischen Körper gewiß nicht reichen. Der sanfte Himmel und die frühzeitigen Leibesübungen gaben ihren Bildungen die edle Form, und den großen und männlichen Contour, welchen die griechischen Meister ihren Bildsäulen gegeben haben, ohne Dunst und überflüßigen Ansatz. Der Anzug der Griechen war so beschaffen, daß er der [334] bildenden Natur nicht den geringsten Zwang anthat, wie man von unserer heutigen pressenden und klemmenden Kleidung sagen muß; die Griechen waren sehr besorgt, schöne Kinder zu zeugen, und die Krankheiten, welche die Schönheit zerstören, als die Blattern, die venerischen Uebel und die englischen Krankheiten waren ihnen unbekannt; aus diesem allen kann man mit der größten Wahrscheinlichkeit die vorzügliche Schönheit ihrer Bildung vor der unsrigen behaupten. Da man sich außerdem in Griechenland von Jugend auf, der Lust und der Freude weihte, so hatten die Künstler öftere Gelegenheit die schöne Natur unverhüllet zu sehen: in den Gymnasien trieben die jungen Leute, welche die öffentliche Schamhaftigkeit bedeckte, ganz nackend ihre Leibesübungen; die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf den Schauplätzen; **Phryne** badete sich in den eleusinischen Spielen vor den Augen aller Griechen; die jungen Mädchen in Sparta tanzten an einem gewissen Feste nackend. Selbst die blutigen Fechterspiele wurden Schulen der Künstler. **Ctesilas** studirte hier seinen sterbenden Fechter, **an welchem man sehen konnte, wie viel von seiner Seele noch in ihm übrig war.**

Diese häufige Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlaßte sie, sich sowohl gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten, einzelner Theile als ganze Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild, war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur. So bildete **Raphael** seine **Galathea**; nach solchen [335] erhabenen Begriffen bildeten die Griechen Götter und Menschen – Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die idealische Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche. Wer Erleuchtung genug hat, in das innerste der Schönheit hineinzuschauen, wird in den griechischen Figuren, in Vergleichung mit den Neuern, viele noch unentdeckte Schönheiten finden.

Die Nachahmung der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammelt die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins zusammen. Jenes heißt eine ähnliche Copie machen; es ist der Weg zu den **holländischen Figuren**. Dieses aber ist der Weg zum **allgemeinen schönen und idealischen Bildern desselben**, und diesen haben die Griechen genommen. Wenn der Künstler auf diesen Grund bauet, und sich von der griechischen Regel der Schönheit, Hand und Sinne führen läßt, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird; er wird bey Entdeckung der Schönheiten derselben diese mit dem vollkommen Schönen zu verbinden wissen, und durch Hülfe der ihm beständig gegenwärtigen erhabenen Formen, wird er sich selbst eine Regel werden; alsdann kann er von dem Marmor abgehen, und die Natur wo es nöthig ist, genauer nachahmen, z. B. in Gewändern.

Könnte auch die Nachahmung der Natur dem Künstler alles geben, so müßte doch die Richtigkeit des **Contours** von den Griechen allein erlernet wer-[336]den. Die Lienie, welche das Völlige der Natur von dem Ueberflüßigen scheidet, ist sehr fein, und zuweilen sind die größten neuern Meister, welche einen ausgehungerten Contour vermeiden wollen, in die Schwulst verfallen, und andere die diese ha-

ben vermeiden wollen, in das Magere. Der griechische Künstler hingegen hat seinen Contour in allen Figuren, wie auf die Spitze eines Haars gesetzt.

Unter dem Worte **Draperie**, begreift man alles, was die Kunst von Bekleidung des Nackenden der Figuren, und von gebrochnen Gewändern lehret. Diese Wissenschaft ist nach der schönen Natur und nach dem edlen Contour der dritte Vorzug der Werke des Alterthums. Die im hohen Styl gearbeitete Agrippina und die drey Vestalen unter den königlichen Antiken in Dresden, sind Beyspiele hievon, deren Geschichte der Herr Verfasser hier beschreibet. Doch muß man einigen großen Künstlern neuerer Zeiten die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie von der griechischen Art Figuren zu bekleiden, ohne Nachtheil der Natur und Wahrheit, abgegangen sind.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke, ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung, als im Ausdrucke; der Ausdruck in ihren Figuren zeiget bey allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. Der **Laocoon** des Bildhauers erhebt kein so erschreckliches Geschrey wie der Laocoon des **Virgils**; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen. **Laocoon** leidet, aber er leidet so wie des **Sophokles Philoktetes**: Sein [337] Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschen, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können. Der Ausdruck eines so großen Geistes gehet weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte aber auch Künstler und Weltweisen in einer Person.

Der gemeinste Geschmack der heutigen, sonderlich angehenden Künstler hingegen, ist das wahre Gegentheil hievon. Ihren Beyfall verdienet nichts, als worinn ungewöhnlige Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen, welches sie mit Geist, mit **Franchezza** ausgeführet heissen. Sie verlangen in jeder Figur einen **Aiax**, einen **Capaneus** zu sehen.

Das heftige und flüchtige gehet in allen menschlichen Handlungen voran, das gesetzte, das gründliche folget zuletzt. Dieses letztere aber gebraucht Zeit, um bewundert zu werden; es ist nur großen Meistern eigen: heftige Leidenschaften sind ein Vortheil auch für ihre Schüler.

Die edle Einfalt und stille Größe der griechischen Statuen ist zugleich das wahre Kennzeichen der griechischen Schriften aus den besten Zeiten, der Schriften aus **Sokrates** Schule; und diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Größe eines **Raphaels** machen, zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelanget ist.

Dieses wird durch **Raphaels** Gemälde von Attila und seine Madonna, wie auch die Vergleichung des St. Michaels von **Gnido** und von [338] **Concha** erläutert. Einige wollen dem Michael des **Concha** den Preis vor jenem geben, weil er Unwillen und Rache im Gesicht zeiget, anstatt, daß jener, nachdem er den Feind Gottes und der Menschen gestürzt, ohne Erbitterung mit einer heitern und ungerührten Mine über ihm schwebet; eben so ruhig und stille als **Addison** den rächenden Engel, welcher die Befehle des Herrn ausrichtet, in dem bekannten Gleichnisse in seinem Compaign malet.

Nun wäre noch die Nachforschung über die Art der Griechen zu arbeiten, ein nöthiges Augenmerk der Künstler. Der Herr Verfasser sagt hier viel nützliches von der Art zu arbeiten, deren sich die griechischen Bildhauer bedienten, und preiset den Künstlern die Methode des **Michael Angelo** an, vermittelst des Wassers alle Höhen und Vertieffungen eines Modells zu erforschen; weswegen wir aber den Leser der Kürze wegen auf die Schrift selbst verweisen müssen. –

Man gesteht den griechischen Malern Zeichnung und Ausdruck zu, und das ist alles: Perspectiv, Composition und Colorit spricht man ihnen ab. Dieses Urtheil gründet sich theils auf halberhabene Arbeiten, theils auf die entdeckten Malereyen der Alten, (der Griechen kann man nicht sagen) in und bey Rom u. s. w. Wann dergleichen Frescogemälde, von denen noch dazu wenige übrig sind, ein gegründetes Urtheil von der Malerey der Alten geben könnten; so würde man den Künstlern unter ihnen auch Zeichnung und Ausdruck streitig machen müssen, wovon uns die im Herkulan gefundenen Gemälde einen schlechten Begriff machen; [339] aber eben dieß zeiget auch, daß es Werke sehr mittelmäßiger Meister sind.

Inzwischen haben die neuen Maler den Vorzug in der Perspectiv, wie auch in der Composition, in der Ordonnance und dem Colorit. Verschiedene Arten von Vorstellungen in der Malerey haben auch einen höhern Grad der Vollkommenheit in den neuern Zeiten erlanget. Dergleichen sind die Viehstücke und Landschaften, welche letztere ihre Schönheit vornehmlich dem Oelmalen zu danken haben.

Zur Erweiterung der Kunst aber ist immer noch ein großer Schritt übrig zu thun. Durch die Allegorie konnte sie noch um ein großes erweitert werden. – Die Griechen haben sich bereits bemühet, dieses höchste Ziel der Malerey zu erreichen, nämlich Dinge, die nicht sinnlich sind, zu schildern. **Parrhasius** konnte so gar, wie man sagt den Charakter eines ganzen Volks ausdrücken. Er malete die Athenienser, wie sie gütig und zugleich grausam leichsinnig und zugleich hartnäckig, brav und zugleich feige waren. Wenn diese Vorstellung möglich ist, so ist sie es, nach des Herrn Verfassers Meynung bloß durch den Weg der Allegorie*, durch Bilder, welche allgemeine Begriffe bedeuten.

[340] Unter den Neuern ist der große **Rubens** der vorzüglichste, welcher sich in seinen Werken als ein großer Dichter gezeiget hat. Die Luxenburgische Gallerie, als sein größtes Werk, ist aller Welt bekannt. Nach derselben ist die Cuppola der kaiserlichen Bibliothek in Wien von **Daniel Gran** gemalet, zu bemerken.

Zur Ausbreitung der Allegorie wäre den Künstlern ein Werk vonnöthen, welches aus der ganzen Mythologie, aus den besten Dichtern alter und neuerer Zeiten, aus der geheimen Weltweisheit vieler Völker, aus den Denkmaalen des Alterthums auf Steinen, Münzen und Geräthen diejenigen sinnlichen Figuren und Bilder enthielte, wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet worden – Die Künstler wissen, daß des **Ripa** Iconologie und des **von Hooghe** Denkbilder alter Völker hierinne keine Genüge leisten können.

Wir würden durch die Allegorie auch Gelegenheit bekommen, in unsern heutigen Verzierungen, den Geschmack zu reinigen. An die Stelle der Schnirkel und des allerliebsten Muschelwerks, ohne welches jetzt keine Zierrath förmlich werden kann, [341] und anderer nichtsbedeutender Malereyen unserer Zimmer, könnten durch die Allegorie auch die kleinsten Verzierungen, dem Orte, wo sie stehen, gemäß gemacht werden.

* Vielleicht wäre noch ein Weg übrig; wann nämlich der Künstler den Charakter des Volks auf ein besonderes Beyspiel hätte zurückführen können. Entweder er hätte eine Geschichte gefunden, worinn das atheniensische Volk alle diese widersprechende Eigenschaften vereiniget hätte, oder er hätte verschiedene Geschichte, wo sie diese Eigenschaften einzeln [340] gezeiget hätten, also zusammen zu setzen gewußt, daß sie ein malerisches Ganze ausmachten. Oder er hätte diesen Charakter unter einer Fabel vorgestellet, welche letztere noch von der Allegorie weit unterschieden ist. Wir beziehen uns hier auf dasjenige, was der Hr. Verf. selbst S. 83 hiervon gesagt hat, wie auch auf die Abhandlung von den Quellen und Verbindungen der schönen Künste im Anfange dieses Stücks.

Wenn man die Allegorie verwerfen will, so benimmt man der Malerey das, worinn ihr größtes Glück besteht, nämlich die Vorstellung unsichtbarer vergangner und zukünftiger Dinge. – Der Künstler muß mehr zu denken hinterlassen, als er dem Auge gezeiget hat, und dieses wird er erhalten, wenn er seine Gedanken, in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernet hat.

Hierauf folget ein **Handschreiben über die Gedanken** u. s. w. worinnen ein Ungenannter dawider Einwürfe macht. Schade! daß dieser Ungenannte, wie man aus allem urtheilen kann, niemand anders ist, als der Verfasser der **Gedanken** selbst. Wir hätten gewünscht, Deutschland zu zween **Winkelmannen** Glück wünschen zu können!

Er machet wider die **Gedanken** verschiedene Einwürfe, denen man es ansieht, daß sie nicht im Ernste gemeynet sind. Z. B. Sie hätten vor dem Druck von einigen seyn wollenden Kennern sollen beurtheilet werden, welche hier verschiedentlich, und wie man uns hat versichern wollen, noch lebenden Originalen abgeschildert sind. Es werden hier zwar viel nützliche Anmerkungen gemacht, wir müssen sie aber der Kürze wegen übergehen, zumal da der erheblichsten Einwürfe, bey Gelegenheit der **Beantwortung** ohnedem wieder gedacht werden muß.

[342] Am Ende des Sendschreibens wird noch eine Nachricht von zweyen Mumien in dem königlichen Kabinet der Alterthümer, gegeben, und geschlossen, daß es eben dieselben sind, welche **della Valle** in seinen Reisen beschreibet.

Nun folget die **Erläuterung der Gedanken oder Beantwortung des vorigen Sendschreibens**. Der Herr Verfasser beantwortet erstlich kürzlich einige Einwürfe des Sendschreibens, und erläutert hierauf die vier Hauptstücke, welche er in den Gedanken abgehandelt hat: noch weiter, nämlich 1) die vollkommenere Natur der Griechen, 2) den Vorzug ihrer Werke im Contour und der stillen Größe, 3) die Art dieselbe nachzuahmen, 4) ihre Art zu denken in den Werken der Kunst, sonderlich vermittelst der Allegorie.

Die Vorzüge der Griechen in Absicht auf die Leibesbildung rührten zwar hauptsächlich von ihrer Erziehung her, unterdessen war die glückselige Lage ihres Landes allezeit die Grundursache davon. – Eine gemäßigte Witterung regierte durch alle Jahrszeiten hindurch, und die kühlen Winde aus der See überstrichen die wollüstigen Inseln im ionischen Meere, und die Seegestade des festen Landes. – Ein solcher Himmel, sagt **Hipokrates**, bildet unter Menschen die schönen und wohlgebildesten Geschöpfe und Gewächse und eine Uebereinstimmung der Neigungen mit der Gestalt. Selbst von der Sprache der Griechen könnte man auf die Gestalt ihrer Körper schließen; alle nordische Sprachen sind mit Consonanten überladen, welches ihnen oftmals ein unfreundliches Ansehen giebt. In der grie-[343] chischen Sprache hingegen sind die Vocalen mit jenen dergestalt abgewechselt, daß ein jeder Consonant seinen Vocalen hat, der ihn begleitet. – Eine solche Sprache erforderte feine und schnelle Werkzeuge; und wann die Natur bey dem ganzen Baue des Körpers, wie bey den Werkzeugen der Sprache verfährt, so waren die Griechen aus einem feinen Stoffe gebildet. Nerven und Muskeln waren aufs empfindlichste elastisch und beförderten die biegsamsten Bewegungen des Körpers. – Niemand wird behaupten, daß alle Griechen gleich schön gewesen sind: unter den Griechen vor Troja war nur ein **Thersites**. Theben war unter einem dicken Himmel gelegen, und die Einwohner waren dick und stark. Das attische Gebiet hingegen genoß einen reinen und heitern Himmel, welcher feine Sinne wirkte, folglich Körper bildete,

welche diesen proportionirt waren. Die Ionier waren wollüstige Weichlinge, und die Colonien, welche in fremde Länder giengen, arteten noch mehr aus.

Es ist einigen eingefallen, daß die frühzeitigen Uebungen, der schönen Form der griechischen Jugend, mehr nachtheilig als vortheilhaft gewesen. Die Antwort hierauf liegt zum Theil in dem Charakter der Nation. Ihre Art zu handeln und zu denken, war leicht und natürlich; ihre Uebungen wurden in den Gymnasien unter Scherz und Freude getrieben. Ihre Spiele nahmen mehrentheils bey Anfang der Sonne ihren Anfang, und der Körper wurde mit dem schönen attischen Oele bestrichen. Nach geendigten Uebungen gieng man insgemein ins Bad, wo der Körper von neuem mit Oele ge-[344]salbet wurde, und **Homer** sagt von einem Menschen, der auf solche Art frisch aus dem Bade kommt, daß er länger und stärker scheine und den unsterblichen Göttern ähnlich sey.

Wann es also höchst wahrscheinlich ist, daß die Griechen eine vollkommnere Bildung gehabt haben als wir, und daß die Künstler alle Tage solche schöne Modelle vor sich haben sehen können, so kann man wohl nicht zweifeln, daß ihr Contour ungemein viel vorzügliches haben müsse. Nur bloß in Absicht auf den Contour der Kinder kann man eine Ausnahme machen, und zugeben, daß die **fiammingischen*** Kinder den Antiken Kindern vorzuziehen sind.

Doch es hat niemand geläugnet, daß man die Alten in Absicht auf den Contour nachahmen müsse, aber die edle Einfalt und die stille Größe in ihren Werken hat selten allgemeinen Beyfall erhalten; allein der Geschmack des größten Haufen kann niemals Gesetze in der Kunst geben. – Ein vermeynter Richter der das Kind in den Armen der Madonna des **Raphael** elend findet, ist nicht so leicht zu belehren: Pythagoras, sagte ein alter Philosoph, siehet die Sonne mit andern Augen als Anaxagoras; jener als einen Gott, dieser als einen Stein. –

Dasjenige, was beym ersten Anblicke gefällt, höret nach demselben vielmals auf zu gefallen; alle Reizungen erhalten ihre Dauer durch Nachforschung und Ueberlegung; eine ernsthafte Schönheit [345] läßt uns niemals völlig satt und zufrieden gehen, weil man beständig neue Reizungen zu entdekken glaubt. So sind **Raphaels** und der alten Meister ihre Schönheiten beschaffen, nicht spielend und liebreich, aber wohlgebildet und erfüllet mit einer ernsthaften und ursprünglichen Schönheit.

Es folgen hier noch einige schöne Anmerkungen über das Gefällige im Malen, bey Gelegenheit der Manieren, des **von der Werf**, **Denners** und anderer Meister aus der niederländischen Schule.

Nun kommt der Herr Verfasser endlich auf die Erweiterung der Malerey, vermittelst der Allegorie, wovon er ein ungemeiner Vertheidiger ist. Er sucht die Meynung, die er davon in den **Gedanken** geäußert hat, durch philosophische Gründe, so wie durch Beyspiele sowohl aus dem Alterthume, als auch unter den Neuern von **Rubens**, **le Bruen**, **Daniel Gran**, und andere zu erläutern. Wir befürchten, daß wann die Künstler gänzlich den Absichten des Herrn Verfassers folgen sollten, anstatt der allegorischen Malerey eine **hieroglyphische** eingeführet werden möchte. Die Ursache, warum die Folgen aus verschiedenen seiner Schlüsse mit der Erfahrung nicht übereinstimmen, ist wohl darinn zu suchen, daß er **Fabel**, **Dichtung** und **Allegorie** nicht genugsam unterscheidet. Gleich sein erster nicht genugsam bestimmter Satz: (S. 132) **Die Fabel wird in der Malerey insgemein Allegorie genannt**, hat ihn auf diese Abwege

*Franz Quesnoy genannt Fiammingo, ein berühmter neuerer Bildhauer.

leiten müssen – Doch ein Mann wie Er, verirrt sich niemals anders, als auf blumigten Wegen, und also hat er bey Gelegenheit seiner besondern Meynung vortreffliche Anmerkungen gemacht.

[346] Der Raum verstattet uns nicht, uns bey diesem Theil seine **Erläuterung** länger aufzuhalten, zumal da wir, in Absicht auf den streitigen Satz, abermals unsere Leser auf die **Abhandlung von den Quellen und den Verbindungen der Künste** verweisen können, wo man sich bemühet hat, die Gränzen zu bestimmen, in welchen die Allegorie bleiben muß, wofern sie nicht in das Dunkle und Hieroglyphische fallen soll; und da wir nächstens Gelegenheit haben werden, diese Materie weiter auszuführen, und zugleich unsers Verfassers Gedanken davon näher zu untersuchen.

Die Schreibart des Herrn Verfassers ist lebhaft und angenehm, und von eben dem edlen Geschmack als seine Beurtheilungen über die Werke der schönen Künste; wir wissen keine deutsche Schrift, die in dieser Schreibart abgefaßt wäre. Die ausgesuchteste Belesenheit, zeigt sich allezeit gerade am rechten Orte, und bietet der tiefsten Einsicht in die schönen Künste eine freundschaftliche Hand. Der Ausdruck ist nachdrucksvoll und körnigt; man wird niemals ein Wort finden, welches unnöthig wäre: doch können wir nicht verschweigen, daß er aus allzugroßer Kürze zuweilen etwas dunkel wird; auch wird man einige kleine grammatikalische Unrichtigkeiten bemerken.

Sollten wir ein allgemeines Urtheil über diese Schrift fällen, so möchten wir sie mit **Raphaels** Madonna* vergleichen. – Man muß nicht die kleinen Zierlichkeiten einer witzigen Schrift darinn suchen, so wenig als das elfenbeinerne Fleisch eines **van der Werf** beym **Raphael**. Die kleinen [347] Mängel derselben kann jedermann sehen; die größten Schönheiten aber fallen nicht auf einmal ins Gesicht, sie entwickeln sich aber immer mehr, und wie die **stille Größe** in dem Meisterstücke des Künstlers. Man kann diese Schrift niemals betrachten, ohne neue Schönheiten zu entdecken, und ohne etwas dabey zu lernen.

Wir haben oben gesagt, daß die schönen Künste aus der Reise des Herrn **Winkelmann** nach Italien, großen Nutzen schöpfen würden; wir können daher nicht unterlassen, eine Stelle aus einem Briefe desselben aus Rom vom 1. Jun. des vorigen Jahres anzuführen, welcher uns von geneigter Hand mitgetheilet worden ist, wodurch diese angenehme Hoffnung bestätiget wird. Er schreibt: „Ich kam nach Rom, nur um zu **sehen**; ich finde aber so viel noch unbekannte Schätze, so viel Unrichtigkeit in allen Büchern, so sonderlich das Schöne in den Werken der Alten haben berühren wollen, daß ich die Gelegenheit, die sich mir anbietet, nutzen muß. Ich habe Plane zu verschiedenen Schriften gemacht, sonderlich zu einem Werke, von dem Geschmacke der griechischen Künstler. Diese Untersuchungen sollen mein Hauptwerk bleiben u. s. w.“

Alle Kenner und Liebhaber der schönen Künste werden auf die Ausführung dieses rühmlichen Vorhabens mit der größten Ungeduld warten, und wie glorreich wird es für unser Vaterland seyn, daß einer von seinen Söhnen denen Künsten ein neues Licht aufstecken wird, die vor kurzem nur noch bey unsern Nachbarn zu Hause zu seyn schienen.

* S. 26. und 27 dieser Gedanken.

In: Gazette Littéraire de L'Europe 1765 Bd. 5,1–2 Sp. 310–318 – Augmentée de plusieurs Articles qui ne se trouvent pas dans l'Edition de Paris. Janvier 1765.

[Rezensiert wird die Übersetzung: Réflexions sur l'imitation des Artists Grecs dans la Peinture et la Sculpture, par M. l'Abbe Winckelmann, in: Gazette littéraire de L'Europe 1765, Bd. 4 S. 114–121, 209–231, 365–379; Bd. 5 S. 105–121. Jean Baptiste Antoine Suard].

[310]
Réflexions sur l'imitation des Artistes Grecs dans la Peinture & la Sculpture: par M. l'Abbé Winckelman.
Ces Réflexions sont divisées en plusieurs Lettres écrites en Italien: nous en donnerons successivement la traduction. Le nom de l'Auteur nous dispense d'en faire l'éloge.
[311]
Lettre Premiere.
On peut dire que le bon goût a pris naissance dans la Grece & s'y est élevé au plus haut degré de perfection. Les inventions antérieures qui furent communiquées aux Grecs n'étoient encore que des essais grossiers qui sous l'heureuse influence du génie de ce peuple prirent une nouvelle forme & de nouveaux degrés de beauté, de grace ou d'utilité.

Minerve, nous dit-on, choisit pour la résidence de son peuple favori le climat agréable de la Grece comme le plus propre à favoriser le progrès de l'esprit & du génie par la douce & heureuse température qui y regne pendant les différentes saisons.

Le goût exquis qui se fait sentir dans les productions des Artistes Grecs leur a été particulier. Rarement a-t'il été transmis aux autres Nations sans perdre quelque chose de sa premiere pureté, & sa douce lumiere n'a pénétré que fort tard [312] dans les Régions Septentrionales. Il n'y a pas encore bien longtemps qu'on a vu à Stockholm plusieurs beaux tableaux du Correge employés à fermer les croisées des écuries du Roi.

Ce n'est qu'en imitant les anciens qu'on peut parvenir à exceller dans les Arts élégans & sublimes de la Peinture & de la Sculpture. On peut dire des Artistes de l'antiquité ce qu'on a dit d'Homere: plus nous étudierons leurs Ouvrages, plus nous les admirerons, parce que la véritable beauté brille d'autant plus qu'on l'examine avec plus de soin. Afin d'admirer le Laocoon, comme on admire Homere, il faut, pour ainsi dire, connoître cette fameuse statue, comme on connoît un intime ami avec qui l'on converse tous les jours. Nicomaque passoit chaque jour une heure ou deux avec l'Helene de Zeuxis; quelqu'un trouvant des défauts dans la composition de ce fameux tableau, **prenez mes yeux**, dit-il au Censeur, **& vous verrez que c'est une Divinité.**

[313] C'est avec de semblables yeux que Michel-Ange, Raphael & le Poussin regardoient les productions des anciens Artistes. Ils cherchoient à leur source le goût, le vrai & le beau. Raphael envoya en Grece plusieurs excellens Dessinateurs chargés de dessiner pour lui tous les Monumens précieux de l'antiquité qui avoient échappé aux ravages du temps.

Il ne faut pas s'imaginer cependant que les meilleures productions des plus fameux Peintres & Sculpteurs de la Grece soient exemptes de défauts. Il y en a, même en plus grand nombre qu'on ne le

croit communément, mais ce sont des taches légeres effacées par l'éclat des beautés qui les environnent; l'admiration qu'excitent les perfections de ces ouvrages ne permet presque pas d'en appercevoir les défauts. Quelques-uns des plus grands Artistes de l'antiquité bornoient leurs soins à finir la principale figure de chaque ouvrage & négligeoient le reste. Qui peut imaginer que le Dauphin & l'A-[314] mour qu'on voit aux pieds de la Vénus de Medicis soient l'ouvrage du même ciseau qui a donné à cette figure immortelle tant de grace & de beauté? Jettez les yeux sur la plus grande partie des Médailles des Rois d'Egypte & de Syrie, sur celles même dont le travail est le plus précieux, vous verrez que les têtes y sont finies avec le plus grand soin & que les autres parties de la Médaille y sont fort inférieures. Il faut considérer les productions de quelques Artistes anciens, comme Lucien considéroit le Jupiter de Phidias: il admiroit le Dieu sans faire attention au Piédestal.

On exige, pour la perfection de la Peinture, que l'imitation ne se borne pas à rendre scrupuleusement la nature telle qu'elle est, mais qu'elle en saisisse les apparences les plus frappantes, les formes les plus agréables & les plus grandes, qu'elle exprime enfin une nature choisie. Mais ceux qui sont en état de juger des productions des Artistes Grecs & qui cherchent à les imiter, trouveront dans leurs Chefs-[315] d'œuvres, non seulement cette nature choisie, mais quelque chose encore de plus beau & de plus sublime: ils y découvriront ce beau idéal dont le modele n'est pas visible dans la nature extérieure & qui suivant un ancien Commentateur de Platon, ne peut se trouver que dans l'ame humaine où il a été gravé par la source primitive de toute beauté.

La forme humaine, la plus belle & la mieux proportionnée que l'on puisse trouver chez les peuples modernes, ne ressembleroit peut-être pas plus aux plus beaux corps de l'ancienne Grece, qu'Iphicles ne ressembloit à son frere Hercule. La température d'une athmosphere douce, pure & sereine avoit sans doute une grande influence sur la constitution physique des Grecs; & les exercices mâles, auxquels ils étoient accoutumés dans leur jeunesse, perfectionnoient ce que la nature avoit commencé. Prenons un jeune Spartiate, descendu d'une race de héros, dont les mouvemens, pendant [316] son enfance, n'ont jamais été contraints par ces misérables entraves dont nous gênons & opprimons aujourd'hui la nature dans ses premiers développements; qui dès l'âge de sept ans s'est habitué à coucher sur la terre, & s'est de bonne heure endurci aux travaux & à la fatigue & dont les amusemens même, tels que la lutte, la nage, &c. ont contribué à fortifier son corps & à donner de la souplesse & de l'énergie à tous ses membres; prenons, dis-je, cette figure mâle & vigoureuse; plaçons-là en idée, à côté d'un Joli-homme moderne, d'un Sibarite de nos jours, & demandons à un habile Artiste lequel de ces deux modeles il choisiroit s'il avoit à représenter un Thésée, un Achille ou même un Bacchus. Un Peintre Grec voyant un jour deux statues de Thésée, dont l'une avoit un caractere mâle & l'autre un air efféminé, disoit: **celui-ci a été nourri de roses & celui-là de chair.**

Les jeux de la Grece étoient un [317] objet perpétuel d'émulation qui excitoit les jeunes gens à cultiver les exercices du corps; les loix obligeoient ceux d'entre eux qui prétendoient disputer le prix, à se préparer pour cette grande dispute pendant l'espace de dix mois. Les principaux prix n'étoient pas toujours remportés par ceux qui avoient atteint l'âge de virilité; nous voyons par les Odes de Pindare que quelques-uns des vainqueurs étoient encore dans le printemps de leur âge.

Voyez l'Indien léger & actif qui poursuit un cerf à la chasse; avec quelle vélocité & quelle liberté les esprits animaux coulent dans ses nerfs élastiques & bien tendus! Que de flexibilité dans ses muscles! Que

de souplesse dans ses mouvemens! Que de vîgueur dans tout son corps! Homére caracterise ordinairement ses héros par la vitesse des pieds & l'agilité à la course.

C'est dans ces exercices que le corps acquéroit ce contour mâle & élégant que les Artistes Grecs ont donné à leurs statues & qui n'a jamais rien de gratuit ni de superflu. [318]

Les jeunes Spartiates étoient obligés tous les dix jours de paroître tout nuds devant les Ephores, qui prescrivoient la plus austere diete à ceux qui paroissoient disposés à un excès d'embonpoint, incompatible également avec les belles proportions & avec la vigueur du corps. Il existe encore une loi de Pythagore, relative au même objet; c'est-là sans doute la raison qui engageoit les jeunes gens à faire usage du lait pendant tout le temps qu'ils se préparoient à disputer le prix dans les jeux publics.

Les Grecs évitoient avec le plus grand soin tout ce qui pouvoit tendre à altérer les traits du visage ou les proportions du corps. Alcibiade ne voulut pas apprendre à jouer de la flûte parce que cet instrument faisoit faire une grimace à la bouche; son exemple fut suivi par tous les jeunes Athéniens.

L'habillement des Grecs étoit formé de maniere qu'il laissoit à la nature toute la liberté de donner au corps ses justes proportions; les développemens réguliers & naturels [319] de chaque partie n'étoient jamais gênés ou modifiés par ces ajustemens qui déforment nos cols, nos hanches & nos cuisses; ces inventions modernes, qu'une fausse modestie a imaginées pour déguiser la beauté, étoient absolument inconnues aux Dames de la Grece.

Chacun sait aussi quel soin prenoient les Grecs pour augmenter la beauté de leurs enfans; le Gouvernement proposoit des récompenses pour encourager ces utiles & louables attentions. Ils avoient perfectionné cet art au point de changer la couleur des yeux. Il y avoit dans le Peloponese des prix proposés pour couronner la beauté; ceux qui avoient remporté la victoire dans ce singulier combat avoient pour récompense une armure complette qu'on suspendoit ensuite en leur honneur au Temple de Minerve. Il y avoit toujours des Juges compétens pour décider les disputes de cette nature; Aristote nous apprend que les Grecs enseignoient le dessin à leurs enfans, pour les mettre en [320] état de juger avec goût des proportions qui constituent la vraie beauté.

Aujourd'hui même encore les Isles de la Grece sont distinguées par la grace & la beauté de leurs habitans; les femmes y conservent toujours, malgré de mélange des races étrangeres, ces charmes particuliers du teint & de la figure qui sont une forte preuve de la beauté supérieure de leurs ancêtres, qu'ils regardent, d'après leurs Romanesques Chronologies, comme plus anciens que la Lune.

Ces maladies cruelles qui détruisent la régularité des traits, la fraîcheur du teint, les belles proportions du corps, étoient inconnues aux Grecs; on ne trouve ni dans leurs traditions aucune connoissance de la petite vérole, du rachitis, des maladies vénériennes, &c.

En un mot, tout ce que l'Art peut donner pour augmenter & conserver la santé, la beauté, la simétrie & la perfection du corps humain, fut mis sen usage par les Grecs; & c'est [321] ce qui les a rendus un modele d'imitation pour ceux qui cherchent la nature dans ses formes les plus gracieuses & les plus nobles.

Il est temps maintenant d'examiner l'influence de ces faits sur la perfection de la Peinture & de la Sculpture; cet objet fera la matiere de quelques autres Lettres.

In: The Critical Review. Or, Annals of Literature. By A Society of Gentlemen. Volume the Nineteenth, London 1765 S. 443–450. – London: Printed for A. Hamilton, in Falcon-Court, Fleet-Street. MDCCLXV.

[Rezensiert wird die Übersetzung: Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks: With Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art, translated from The German Original of the Abbé Winkelmann by Henry Fusseli, London 1765]

[443]

V. Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks: with Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art. Translated from the German Original of the Abbé Winkelmann, Librarian of the Vatican, etc. etc. By Henry Fusseli, A. M. 8vo. Pr. 41. Millar.

Mr. Winkelmann, whose name is well known to all connoisseurs in the fine arts, particularly those of painting and sculpture, arranges those reflections under different heads: his first chapter treats of Nature. By one of those digressions, however, that are not uncommon to men of genius, he sets out with Taste, which he informs us was not only original among the Greeks, but seemed also „quite (we keep by his translator's words) peculiar to their country." He then tells us, in no very polite terms, that painting and sculpture were despised in the northern zones „to such a degree, that the most valuable pieces of Correggio served only for blinds to the windows of the royal stables at Stockholm." This is a species of criticism which we think equally illiberal and unjust. The Roman consuls and generals imported the finest pieces of painting they could find in Greece to Rome; but shall we pronounce that all the Romans were destitute of taste, because Mummius, one of their consuls, who conquered Corinth, told the waggoners of his army, that if any of the pictures or statues he was sending off were damaged, „they should be obliged to put others as good in their room?"

The principle that runs through all Mr. Winkelmann's reflections is, that the Greek artists were the standards of painting and sculpture. „An antient Roman statue," says he, „compared to a Greek one, will generally appear like Virgil's Diana amidst her Oreads, in comparison of the Nausicaa of Homer, whom he imitated.[444]" Laocoon was the standard of the Roman artists, as well as ours; and the rules of Polycletus became the rules of art.

I need not put the reader in mind of the negligences to be met with in the most celebrated antient performances: the dolphin at the feet of the Medicean Venus, with the children, and the Parerga of the Diomedes by Dioscorides, being commonly known. The reserve of the best Egyptian and Syrian coins seldom equals the head, in point of workmanship. Great artists are **wisely negligent,** and even their errors instruct. Behold their works as Lucian bids you behold the Zeus of Phidias; **Zeus himself, not his footstool.**

It is not only nature which the votaries of the Greeks find in their works, but still more, something superior to nature; ideal beauties, brain born images, as Proclus says.

The most beautiful body of ours would perhaps be as much inferior to the most beautiful Greek one, as Iphicles was to his brother Hercules. The forms of the Greek, prepared to beauty, by the influence of

the mildest and purest sky, became perfectly elegant by their early exercises. Take a Spartan youth, sprung from heroes, undistorted by swaddling cloths; whose bed, from his seventh year, was the earth, familiar with wrestling and swimming from his infancy; and compare him with one of our young Sybarits, and then decide which of the two would be deemed worthy, by an artist, to serve for the model of a Theseus, an Achilles, or even a Bacchus. The latter would produce a Theseus fed on roses, the former a Theseus fed on flesh, to borrow the expression of Euphranor.

The grand games were always a very strong incentive for every Greek youth to exercise himself. Whoever aspired to the honours of these, was obliged, by the laws, to submit to a trial of ten months at Elis, the general rendezvous; and there the first rewards were commonly won by youths, as Pindar tells us. **To be like the god-like Diagoras,** was the fondest wish of every youth.

Behold the swift Indian outstripping in pursuit the hart: how briskly his juices circulate! how flexible, how elastic his nerves and muscles! how easy his whole frame! Thus Homer draws his heroes, and his Achilles he eminently marks for „being swift of foot."

By these exercises the bodies of the Greeks got the great and manly contour observed in their statues, without any bloated corpulency. The young Spartans were bound to appear every tenth day naked before the Ephori, who, when they perceived any inclinable to fatness, ordered them a scantier diet; nay, it was one of Pythagoras's precepts, to beware of growing too corpulent; and, perhaps for the same reason, [445] youths aspiring to wrestling-games were, in the remoter ages of Greece, during their trial, confined to a milk diet.

We shall here omit the objections to be found, in a subsequent part of this work, to the above passage, and substitute an observation of our own.

That the works of antient sculpture are very unequal must be owned, but to say „that great artists **are wisely negligent,**" is carrying an enthusiasm for antiquity to a ridiculous pitch. It is like being dull by design. We believe Virgil understood poetry as well as Mr. Winkelmann does painting, and in this respect both arts are to be judged by the same rules. Some critics have pretended to have found out in poetry those **wise** negligences with which our author is so enamoured in painting; but we chuse to call them by their real name, **palpable blemishes.** The imperfections of the Medicean Venus are evidently accidental, and owing partly to different hands being employed upon the statue, and partly to its having been left unfinished by the artist, which it appears to be, upon inspection. The sculptor, of the Laocoon seems to have been a very foolish artist, for no such negligences are discovered in his work. Virgil has exhibited, in his Aeneid, abundance of very ridiculous images; but he is so far from giving us negligences, that by his inimitable art, he has rendered them graceful, nay important. We can scarcely conceive any incident more ludicrous or more adapted to a fairy tale, than an old woman directing a great hero to pluck a golden bough growing in a thicket, and which was no sooner plucked than another supplied its place; but how has the poet ennobled this circumstance by his painting! The same hero and the old woman enter a little boat, that is to carry them over to hell. One of Mr. Winkelmann's genii in painting would very possibly have committed a **wise** negligence in exhibiting this boat as a perfect bucentaur or royal barge. Virgil did not think himself entitled to this disregard of truth, and he has painted their going on board with more nature, precision, and minuteness, than ever Teniers did a Dutch kitchen, of Hogarth a sleepy congregation.

Simul accipit alveo
Ingentem Aeneam, gemuit sub pondere cymba
Sutilis, & multam accipit rimosa paludem.

Mr. Winkelmann makes personal gracefulness and beauty local, and, in fact, confines it to Greece. That the people there, about to thousand years ago, were in general handsomer than in other parts of the then known world, may possibly be true; and we believe that food, air, exercise, and [446] easy, if not luxurious, habits of living, may contribute a great deal to bodily perfection. Notwithstanding this, we are apt to think, that our own island has produced as handsome men, and women too, as ever Greece did. Can any enthusiast for antiquity pretend that every Athenian was as handsome as their Apollo, or Venus, in marble? Or are we certain, that the Greeks in general were handsomer than the Romans, after the latter came to be as much civilized and inured to the softer habits of living?

„To form," says our author, „a just resemblance, and, at the same time, a handsomer one, being always the chief rule they observed, and which Polygnotus constantly went by; they must, of necessity, be supposed to have had in view a more beauteous and more perfect nature. And when we are told, that some artists imitated Praxiteles, who took his concubine Cratina for the model of his Cnidian Venus: or that others formed the graces from Lais; it is to be understood that they did so, without neglecting these great laws of the art. Sensual beauty furnished the painter with all that nature could give; ideal beauty with the awful and sublime; from that he took the **humane**, and from this the **divine**."

All this may be very true, but how does Mr. Winkelmann know that it is so? Quintilian, with whom he seems to be unacquainted, has described the characters of the Greek artists better than any author of antiquity; and he tells us, that even Polycletus, our author's favourite, confined himself to young figures; but (says he) though he gave a gracefulness to the human form **that exceeded truth,** he did not reach the majesty of the gods, and he always avoided painting any but youthful figures, the **leves genae**,* and whatever was defective in Polycletus, was possessed by Phidias and Alcamenes.

Mr. Winkelmann very sensibly observes, that Bernini, one of the greatest of the modern sculptors, but by no means wedded to the antique, paid a very great compliment to the Medicean Venus, when he said that, after many careful researches, he found that many of the charms which he thought [447] were peculiar to that statue, were to be discovered now and then in nature. „If this be true (continues he) the pointing out of nature as chiefly imitable, is leading us into a more tedious and bewildered road to the knowledge of perfect beauty, than setting up the antients for that purpose." Our author, however, seems to carry this consequence too far. He reasons in painting as some critics do in poetry, by confining all the beauties of nature to the works of the antients. May she, or rather does she, not possess some that were unknown to them? Did not Milton and Shakespear exhibit strokes of genius different from, and even superior to, any we find among the Greek and Latin poets? Why is the study of nature to be confined? Why should the works of one great artist bound those of the creation?

* „Diligentia ac decor in Polycleto supra caeteros: cui quanquam a plerisque tribuitur palma, tamen ne nihil detrahiatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum authoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviorem dicitur refugisse, nihil ausus ultra laeves genas. At quae Polycleto defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur." Quintilian lib. 12. cap.10.

Our author, however, is candid enough to admit that, after the ideal beauties (by which he means those that are caught from antiquity) are fixed in the mind, an artist may safely copy after nature; which Raphael himself before his death intended to do; but he thinks that the principal excellency of that great painter lay in his noble contour and the sublimity of his thoughts.

Mr. Winkelmann's second chapter treats of the contour, the standard of which he fixes in the Greek figures likewise, and contains many beautiful criticisms and judicious observations; but his fondness for antiquity has likewise betrayed him into some inconsistencies. „The line (says he) by which nature divides completeness from superfluity is but a small one, and, insensible as it often is, has been crossed even by the best moderns; while these, in shunning a meagre contour, became corpulent, those, in shunning that, grew lean.

Among them all, only Michael Angelo, perhaps, may be said to have attained the antique; but only in strong muscular figures, heroic frames; not in those of tender youth; nor in female bodies, which, under his bold hand, grew Amazons.

The Greek artist, on the contrary, adjusted his contour, in every figure, to the breadth of a single hair, even in the nicest and most tiresome performances, as gems. Consider the Diomedes and Perseus of Dioscorides, Hercules and Iole by Teucer, and admire the inimitable Greeks."

Had Mr. Winkelmann consulted the great critic we have last quoted, he would have perceived that Zeuxis, one of the greatest of the antient painters, was far from observing this precision of the contour: he fell into the very fault for which Rubens and Michael Angelo are blamed, viz. that of following Homer, in his contour of women, by making them [448] too large and masculine*. „Euphranor (says Mr. Winkelmann) famous after the epoch of Zeuxis, is said to have first ennobled the contour." We here shrewdly suspect that our author mistakes Euphranor for Parhasius, who was the contemporary of Zeuxis, and whom Quintilian elegantly calls the legislator of the contour, because his figures, both of gods and men, were drawn with such precision, that all succeeding painters in Greece found themselves under a necessity of following him.**

The third chapter of these reflections treats of drapery, and contains nothing new; but the author seems to have exerted himself uncommonly in the following chapter, on expression, which he says is the most eminent characteristic of the Greek works, and consists of a noble simplicity and sedate grandeur. He exemplifies this by the Laocoon, and the works of Raphael; and mentions the calmness and serenity of the angel whom Addison introduces into his Campaign. Some critics in painting, however, though they may agree with our author as to his definition, may differ with him as to the execution; and think that which he calls calmness and serenity, is in fact insensibility and dulness. The disquisition, like several others in this volume, seems more proper for philosophy than painting; and perhaps Mr. Winkelmann would have succeeded much better if he had stuck to the single principle, That it requires more genius to paint **sentiment** than **passion**. The fifth chapter treats of workmanship in sculpture, and is more curious than instructive: the sixth chapter contains a kind of

* Nam Zeusis plus membris corporum dedit, id amplius atque augustius ratus, atque (ut existimant) Homerum secutus, cui solidissima quaeque forma etiam in foeminis placet. Quintilian, lib. 12. c. 10.

** Ille vero ita circumcripsit omnia, ut eum legum latorem vocent, quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, caeteri tanquam ita necesse sit sequuntur. Ibid.

flight comparison between the Greek and the modern painting. Allegory fills the last chapter: and herewe cannot help thinking that Mr. Winkelmann's idea of a painter is somewhat like Don Quixote's of a knight-errant, as he requires he should be the very pink of perfection in all arts and sciences. In this, however, he goes farther than Cicero, who, in his pleadings for Archias, admits only of a secret relation between one liberal art and another.

The above reflections are followed by a letter, containing objections against them. We cannot help thinking that some of these objections are shrewd and sensible. The writer attacks [449] the Zeus or Jupiter of Phidias, the doctrines of wise negligences, and Mr. Winkelmann's other standards of perfection, with some humour and great smartness. He takes the part of the moderns; he vindicates Bernini, and impeaches the decisive tone with which our author pronounces that the precision of contour can only be learned from the Greeks. After this he describes the Stratonice of Lairesse, which he proposes as a model of fine composition, and ridicules Mr. Winkelmann's doctrine of allegorical painting. This letter is followed by an answer from Mr. Winkelmann, who displays in it great taste and erudition; though we cannot help thinking that in his observations on taste and beauty he has been somewhat arbitrary, and that in the*[,]* rules and standards he lays down, he pronounces too dogmatically, and has taken many controversial points for granted. We wish, for his own sake, that Mr. Winkelmann had published the name of the letter-writer, if he knew it; because some wicked critics may suspect it comes from the same hand that wrote the reflections, on purpose to introduce an answer to the objections.

Part of his work gives an account of a mummy in the royal cabinet of antiquities at Dresden, with an uncommon inscription; upon which our author, however, pronounces nothing decisive; nor indeed, was the meaning of it discovered, can we see of what importance it would be to the interest of learning. Mr. Winkelmann's instructions for a connoisseur are built upon the principles he lays down in his reflexions; and in one passage he treats Bernini as a destroyer of art, for having despised the strait line that unites the brow and the nose of the Greek statues. He may find an answer to this, and several of his other observations, in Hogarth's Analysis of Beauty; to which we refer our readers. A dissertation on grace finishes this volume; and our author very happily defines it to be the „harmony of agent and action." In this dissertation, Mr. Winkelmann prosecutes his favourite system, and his idolatry of the antients; but rises in his severity upon Bernini; nor does he spare even Michael Angelo, who, he says, has debauched the artists from grace.

With regard to the English translation of this work, it is not void of inaccuracies, arising perhaps, from the translator's being a foreigner, for he appears to be master of his original. Upon the whole, this book contains the best system of practical criticism upon painting and sculpture of any that has appeared in our or any other language. The author shews himself to be a complete master of his subject. If he has contemplated the fine models of antiquity and the works of Raphael with too favourable an eye, he has undoubtedly erred on the safe side, [450] Grace and sentiment never can injure truth and nature under the pencil or chissel of a great master; but the greatest masters have often followed nature so closely, as to injure those divine characteristics. The controversy between Mr. Winkelmann and his antagonist is of a very old standing; and though many writers, both English and French, have explained the theory of his principles with perhaps equal justness and precision, yet the work before us certainly tends, more than any other hitherto published, towards a reconciliation between the two manners.

In: The Monthly Review; or Literary Journal. By Several Hands. Volume 32, London, Printed for R. Griffiths. [...] 1, 1765 S. 456–466 [anonym]

[456]
Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks: With Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art. Translated from the German Original of the Abbé Winkelmann, Librarian of the Vatican, F. R. S. etc. By Henry Fusseli, A. M. 8vo. 5s. boards. Millar.

It may be thought difficult, at this time of day, to advance any thing new or important, on subjects so frequently and variously treated of, as the arts of antiquity. It is true, that scarce an anecdote of the ancient artists remains, that hath not been often repeated, and hardly any comparison of their works is to be made with those of the moderns, that hath not suggested [457] itself to one or other of the numerous writers on these curious topics. There is a wide difference, however, between the relation of mere facts, with a vague and superficial application of them, and that profound investigation of their truth and propriety, which is necessary to lead us to the true principles of grace and beauty; on the adoption of which the success both of ancient and modern artists depends. It is true the discovery of Herculaneum hath afforded opportunities, to the present age, of being somewhat farther acquainted with the sculpture and painting of the ancients. It hath contributed also, not a little, to revive the spirit of such investigations and enquiries; in many of which the truly ingenious, and among those the Abbé Winkelmann, have been successful. It is not long since our Author first published his Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks; a tract of no great extent, and written with all that closeness and conciseness of expression, which is usual to men perfectly versed in their subject, and writing for the use of adepts.* Prepossession and opinion prevail, however, so much in matters of **taste**, that our learned Abbé soon found himself under the necessity of illustrating his observations, and defending his own judgment, against the numerous objections that were made to his treatise. The publication of these objections he imputes to an anonymous writer; but the style and manner of the Objector are so much like those of our Author, that some may be led to conjecture, he might himself collect such objections together, with a view to the reply, which he intended to make; and which is here annexed, together with the Objectors letter in answer to the Reflections first published.

The Abbé Winkelmann is a professed, not to say enthusiastic, admirer of the ancients; the imitation of whom, he declares to be the only way for the moderns to become great. Agreeable to this prepossession in favour of the Greeks, he sets out with an attempt to persuade us that nature itself had attained in Greece a peculiar degree of perfection, superior to its state in other nations. „It is to the Greek climate, says he, we owe the Production of Taste, and from thence it spread at length over all the politer world. Every invention, communicated by foreigners to that nation, was but the seed of what it became afterwards, changing both its nature and size in a country, chosen, as **Plato says**, by Minerva, to be inhabited by the Greeks, as productive of every kind of genius.

* We learn from the foreign journalists, that the principal of these reflections were also published in the form of letters, in the Italian language.

„But this Taste was not only original among the Greeks, [458] but seemed also quite peculiar to their country: it seldom went abroad without loss, and was long ere it imparted its kind influences to more distant climes. It was, doubtless, a stranger to the northern zones, when Painting and Sculpture, those offsprings of Greece, where despised there to such a degree, that the most valuable pieces of **Corregio** served only for blinds to the windows of the royal stables at Stockholm."

Even an ancient Roman statue, continues our Author, compared to a Greek one, will generally appear like Virgil's Diana amidst her Oreads, in comparison of the Nausicaa of Homer, whom he imitated. Nay, „it is not only Nature which the votaries of the Greeks find in their works, but still more, something superior to nature; ideal beauties, brain-born images, as Proclus says.

The most beautiful body of ours would perhaps be as much inferior to the most beautiful Greek one, as Iphicles was to his brother Hercules. The forms of the Greeks, prepared to beauty, by the influence of the mildest and purest sky, became perfectly elegant by their early exercises. Take a Spartan youth, sprung from heroes, undistorted by swaddling-cloths; whose bed, from his seventh year, was the earth, familiar with wrestling and swimming from his infancy; and compare him with one of our young Sybarits, and then decide which of the two would be deemed worthy, by an artist, to serve for the model of a Theseus, an Achilles, or even a Bacchus. The latter would produce a Theseus fed on roses, the former a Theseus fed on flesh, to borrow the expression of Euphranor.

The grand games were always a very strong incentive for every Greek youth to exercise himself. Whoever aspired to the honours of these was obliged, by the laws, to submit to a trial of ten months at Elis, the general rendezvous; and there the first rewards were commonly won by youths, as Pindar tells us. **To be like the god-like Diagoras,** was the fondest wish of every youth.

Behold the swift Indian outstripping in pursuit the hart: how briskly his juices circulate! how flexible, how elastic his nerves and muscles! how easy his whole frame! Thus Homer draws his heroes, and his Achilles he eminently marks for 'being swift of foot.'

By these exercises the bodies of the Greeks got the great and manly Contour observed in their statues, without any bloated corpulency. The young Spartans were bound to appear every tenth day naked before the Ephori, who, when they perceived any inclinable to fatness, ordered them a scantier diet; nay, it [459] was one of Pythagoras's precepts, to beware of growing too corpulent; and, perhaps for the same reason, youths aspiring to wrestling-games were, in the remoter ages of Greece, during their trial, confined to a milk diet.

They were particularly cautious in avoiding every deforming custom; and Alcibiades, when a boy, refusing to learn to play on the flute, for fear of its discomposing his features, was followed by all the youth of Athens.

In their dress they were professed followers of nature. No modern stiffening habit, no squeezing stays hindered nature from forming easy beauty; the fair knew no anxiety about their attire, and from their loose and short habits the Spartan girls got the epithet of Phaenomorides.

We know what pains they took to have handsome children, but want to be acquainted with their methods: for certainly Quillet, in his Callipaedy, falls short of their numerous expedients. They even attempted changing blue eyes to black ones, and games of beauty were exhibited at Elis, the rewards consisting of arms consecrated to the temple of Minerva.

Those diseases which are destructive of beauty, were moreover unknown to the Greeks. There is not the least hint of the small-pox, in the writings of their physicians; and Homer, whose portraits are always so truly drawn, mentions not one pitted face. Venereal plagues, and their daughter the English malady, had not yet names.

And must we not then, considering every advantage which nature bestows, or art teaches, for forming, preserving, and improving beauty, enjoyed and supplied by the Grecians; must we not then confess, there is the strongest probability that the beauty of their persons excelled all we can have an idea of?"

According to this Writer also, not only nature was favourable to the Greeks in the beautiful formation of their persons; but their manners and political institutions equally contributed to give them those advantages, which were necessary to the perfection of the arts. „In vain, says he, would nature produce her noblest offsprings, in a country where rigid laws would choak her progressive growth, as in Egypt, that pretended parent of sciences and arts: but in Greece, where, from their earliest youth, the happy inhabitants were devoted to mirth and pleasure, where narrow-spirited formality never restrained the liberty of manners, the artist enjoyed nature without a veil.

The Gymnasies, where, sheltered by public modesty, the youths exercised themselves naked, were the schools of art. [460] These the philosopher frequented, as well as the artist. Socrates for the instruction of a Charmides, Autolycus, Lysis; Phidias for the improvement of his art by their beauty. Here he studied the elasticity of the muscles, the ever varying motions of the frame, the outlines of fair forms, or the Contour left by the young wrestler upon the sand. Here beautiful nakedness appeared with such a liveliness of expression, such truth and variety of situations, such a noble air of the body, as it would be ridiculous to look for in any hired model of our academies.

Truth springs from the feelings of the heart. What shadow of it therefore can the modern artist hope for, by relying upon a vile model, whose soul is either too base to feel, or too stupid to express the passions, the sentiment his object claims? unhappy he! if experience and fancy fail him.

The beginning of many of Plato's dialogues, supposed to have been held in the Gymnasies, cannot raise our admiration of the generous souls of the Athenian youth, without giving us, at the same time, a strong presumption of a suitable nobleness in their outward carriage and bodily exercises.

The fairest youths danced undressed on the theatre; and Sophocles, the great Sophocles, when young, was the first who dared to entertain his fellow-citizens in this manner. Phryne went to bathe at the Eleusinian games, exposed to the eyes of all Greece, and rising from the water became the model of Venus Anadyomene. During certain solemnities the young Spartan maidens danced naked before the young men: strange this may seem, but will appear more probable, when we consider that the Christians of the primitive church, both men and women, were dipped together in the same font.

Then every solemnity, every festival, afforded the artist opportunity to familiarize himself with all the beauties of nature."

These frequent occasions of observing nature, says our Author, taught the Greeks to go on still farther. They began to form certain general ideas of beauty, with regard to the proportions of the inferiour parts, as well as of the whole frame: these they raised above the reach of mortality, according to the superior model of some ideal nature. Thus Raphael formed his Galatea, as we learn by his letter to Count Baltazar Castiglione, where he says, „Beauty being so seldom found among the fair, I avail myself of a certain ideal image."

„Let any one, (continues the Abbé) sagacious enough to pierce into the depth of art, compare the whole system of the [461] Greek figures with that of the moderns, by which, as they say, nature alone is imitated; good heaven! what a number of neglected beauties will he not discover!

For instance, in most of the modern figures, if the skin happens to be any where pressed, you see there several little smart wrinkles: when, on the contrary, the same parts, pressed in the same manner on Greek statues, by their soft undulations, form at last but one noble pressure. These master pieces never shew us the skin forcibly stretched, but softly embracing the firm flesh, which fills it up without any tumid expansion, and harmoniously follows its direction. There the skin never, as on modern bodies, appears in plaits distinct from the flesh.

Modern works are likewise distinguished from the antient by parts; a crowd of small touches and dimples too sensibly drawn. In antient works you find these distributed with sparing sagacity, and, as relative to a completer and more perfect nature, offered but as hints, nay, often perceived only by the learned.

The probability still increases, that the bodies of the Greeks, as well as the works of their artists, were framed with more unity of system, a nobler harmony of parts, and a completeness of the whole, above our lean tensions and hollow wrinkles.

Probability, 'tis true, is all we can pretend to: but it deserves the attention of our artists and connoisseurs the rather, as the veneration professed for the antient monuments is commonly imputed to prejudice, and not to their excellence; as if the numerous ages, during which they have mouldered, were the only motive for bestowing on them exalted praises, and setting them up for the standards of imitation.

Such as would fain deny to the Greeks the advantages both of a more perfect nature and of ideal beauties, boast of the famous Bernini, as their great champion. He was of opinion, besides, that nature was possessed of every requisite beauty: the only skill being to discover that. He boasted of having got rid of a prejudice concerning the Medicean Venus, whose charms he at first thought peculiar ones; but, after many careful researches, discovered them now and then in nature.

He was taught then, by the Venus, to discover beauties in common nature, which he had formerly thought peculiar to that statue, and but for it, never would have searched for them. Follows it not from thence, that the beauties of the Greek statues being discovered with less difficulty than those of nature, are of course more affecting; not so diffused, but more harmoniously united? and if this be true, the pointing out of nature [462] as chiefly imitable, is leading us into a more tedious and bewildered road to the knowledge of perfect beauty, than setting up the ancients for that purpose: consequently Bernini, by adhering too strictly to nature, acted against his own principles, as well as obstructed the progress of his disciples."

In answer to these reflections, on the more perfect nature of the Greeks, the objector affects to rally the Author for want of perspicuity and precision, as well as for neglecting to authenticate the facts he hath sometimes advanced. Among several other remarks of this kind, he observes, that his researches concerning the mysterious art, said to be practised among the Greeks, of changing blue eyes into black ones, have not succeeded to his wish. „I find it mentioned (says the objector) but once, and that only by the bye, by Dioscorides. The author, by clearing up this art, might perhaps have thrown a greater lustre over his treatise, than by producing his new method of statuary. He had it in his power to fix the

eyes of the Newtons and Algarottis, on a problem worth their attention, and to engage the fair sex, by a discovery so advantageous to their charms, especially in Germany, where, contrary to Greece, large, fine, blue eyes are more frequently met with than black ones.

There was a time when the fashion required to be green eyed:

Et si bel oeil vert & riant & clair:

Le Sire de Coucy, chans.

But I do not know whether art had any share in their colouring. And as to the small-pox, Hippocrates might be quoted, if grammatical disquisitions suited my purpose.

However, I think, no effects of the small-pox on a face can be so much the reverse of beauty, as that defect which the Athenians were reproachfully charged with, viz. a buttock as pitiful as their face was perfect. Indeed nature, in so scantily supplying those parts, seemed to derogate as much from the Athenian beauty, as, by her lavishness, from that of the Indian Enotocets, whose ears, we are told, were large enough to serve them for pillows.

As for opportunities to study the nudities, our times, I think, afford as advantageous ones as the Gymnasies of the ancients. Tis the fault of our artists to make no use of that proposed to the Parisian artists, viz. to walk, during the summer season, along the Seine, in order to have a full view of the naked parts, from the sixth to the fiftieth year."

[463] In the Author's reply to the above objections of his antagonist, he gives them all the weight they deserve; adducing nevertheless several corroborating circumstances to prove what he had asserted. At the same time he admits that, with regard to this point, probability was all he pretended to; as it cannot be fully demonstrated, notwithstanding all the assistance of history.

The second point our Author insists on, is a manifest superiority in the characteristics of the works of the Grecian artists; the imitation of which he recommends to the moderns, rather than the immediate imitation of nature. In this subject of imitation, which our Author makes the third point under consideration, he observes, that „The imitation of beauty is either reduced to a single object, and is **individual**, or, gathering observations from single ones, **composes of these one whole.** The former we call copying, drawing a portrait; tis the straight way to Dutch forms and figures; whereas the other leads to general beauty, and its ideal images, and is the way the Greeks took. But there is still this difference between them and us: they enjoying daily occasions of seeing beauty, (suppose even not superior to ours) acquired those ideal riches with less toil than we, confined as we are to a few and often fruitless opportunities, ever can hope for. It would be no easy matter, I fancy, for our nature, to produce a frame equal in beauty to that of Antinous; and surely no idea can soar above the more than human proportions of a deity, in the Apollo of the Vatican, which is a compound of the united force of nature, genius, and art.

Their imitation discovering in the one every beauty diffused through nature, shewing in the other the pitch to which the most perfect nature can elevate herself, when soaring above the senses, will quicken the genius of the artist, and shorten his disciple-ship: he will learn to think and draw with confidence, feeing here the fixed limits of human and divine beauty.

Building on this ground, his hand and senses directed by the Greek rule of beauty, the modern artist goes on the surest way to the imitation of nature. The ideas of unity and perfection, which he acquired

in meditating on antiquity, will help him to combine, and to ennoble the more scattered and weaker beauties of our nature."

The fourth object of these reflections is the use of allegory in painting; which is highly commended by our Author, when attended with ingenuity and propriety. The objector makes several observations on the errors and absurdities to be met with in allegorical painting; but as he argues against the use of an art merely from the abuse of it, our Author finds no difficulty [464] in setting aside his arguments. The remarks of our ingenious Abbé, on this head, are closed with the following advice to the artists. „Let the artists pencil, like the pen of Aristotle, be impregnated with reason; that, after having satiated the eye, he may nourish the mind: and this he may obtain by allegory; investing, not hiding his ideas. Then, whether he chuse some poetical object himself, or follow the dictates of others, he **shall** be inspired by his art, **shall** be fired with the flame brought down from heaven by Prometheus, **shall** entertain the votary of art, and instruct the mere lover of it."

From our Authors instructions for the connoisseur, and his remarks on grace, we shall select the following passages, as farther proofs of his acknowledged taste and abilities.

„You call yourself a **Connoisseur**, and the first thing you gaze at, in considering works of art, is the workmanship, the delicacy of the pencilling, or the polish given by the chissel. – It was the idea however, its grandeur or meanness, its dignity, fitness, or unfitness, that ought first to have been examined: for industry and talents are independent of each other. A piece of painting or sculpture cannot, merely on account of its having been laboured, claim more merit than a book of the same sort. To work curiously, and with unnecessary refinements, is as little the mark of a great artist, as to write learnedly is that of a great author. An image anxiously finished, in every minute trifle, may be fitly compared to a treatise crammed with quotations of books, that perhaps were never read. Remember this, and you will not be amazed at the laurel leaves of Bernini's Apollo and Daphne, nor at the net held by Adam's statue of water at Potzdam: you will only be convinced that workmanship is not the standard which distinguishes the antique from the modern.

Be attentive to discover whether an artist had ideas of his own, or only copied those of others; whether he knew the chief aim of all art, beauty, or blundered through the dirt of vulgar forms; whether he performed like a man, or played only like a child.

Books may be written, and works of art executed, at a very small expence of ideas. A painter may mechanically paint a Madonna, and please; and a professor, in the same manner, may write metaphysics to the admiration of a thousand students. But would you know whether an artist deserves his name, let him invent, let him do the same thing repeatedly: for as one feature may modify a mien, so, by changing the attitude of one limb, the artist may give a new hint towards a characteristic [465] distinction of two figures, in other respects exactly the same, and prove himself a man. Plato, in Raphael's Athenian school, but slightly moves his finger: yet he means enough, and infinitely more than all Zucchari's meteors. For as it requires more ability to say much in a few words, than to do the contrary; and as good sense delights rather in things than shews, it follows, that one single figure may be the theatre of all an artist's skill: though, by all that is stale and trivial*! the bulk of painters would think it as tyrannical to

* This method of swearing in print, adopted by the Author or his Translator, is **stale** and **trivial** enough.

be sometimes confined to two or three figures, in great only, as the ephemeral writers of this age would grin at the proposal of beginning the world with their own private stock, all public hobby-horses laid aside: for fine cloaths make the beau. 'Tis hence that most young artists,

Enfranchis'd from their tutor's care,

choose rather to make their entrance with some perplex'd composition, than with one figure strongly fancied and masterly executed. But let him, who, content to please the few, wants not to earn either bread or applause from a gaping mob, let him remember that the management of a '**little**' more or less really distinguishes artist from artist; that the truly sensible produces a multiplicity, as well as quickness and delicacy of feelings, whilst the dashing quack trickles only feeble senses and callous organs; that he may consequently be great in single figures, in the smallest compositions, and new and various in repeating things the most trite. Here I speak out of the mouth of the ancients: this their works teach: and both our writers and painters would come nearer them, did not the one busy themselves with their words only, the other with their proportions."

Grace, our Author calls the harmony of agent and action. „It is (says he) a general idea: for whatever reasonably pleases in things and actions is gracious. Grace is a gift of heaven; though not like beauty, which must be born with the possessor: whereas nature gives only the dawn, the capability of this. Education and reflection form it by degrees, and custom may give it the sanction of nature. As water,

That least of foreign principles partakes,
Is best:

So Grace is perfect when most simple, when freest from finery, constraint, and affected wit. Yet always to trace nature through the vast realms of pleasure, or through all the windings of cha-[466]racters, and circumstances infinitely various, seems to require too pure and candid a taste for this age, cloyed with pleasure, in its judgments either partial, local, capricious, or incompetent. Then let it suffice to say, that Grace can never live where the passions rave; that beauty and tranquillity of soul are the centre of its powers. By this Cleopatra subdued Caesar; Anthony slighted Octavia and the world for this; it breathes through every line of Xenophon; Thucydides, it seems, disdained its charms; to Grace Apelles and Corregio owe immortality; but Michael Angelo was blind to it; though all the remains of antient art, even those of but middling merit, might have satisfied him, that Grace alone places them above the reach of modern skill."

It is for this reason, which our Author illustrates by **various** examples, that he advises our modern artists to be ever attentive to sacrifice to the Graces. „At Athens (says he) the Graces stood eastward in a sacred place. Our artists should place them over their work-houses; wear them in their rings; and court their sovereign charms to their last breath." Such is, in general, the design and substance of these **Reflections**.

In this publication is contained also an account of a mummy, in the Royal Cabinet of Antiquities at Dresden; concerning the inscriptions on which, M. Winkelmann differs from Kircher, Della Valle, and others.

In: Der nordische Aufseher, hrsg. von Johann Andreas Cramer, Bd. 3, Leipzig 1770 S. 258–269. Friedrich Gottlieb Klopstock

[Diese Rezension erschien mit identischem Wortlaut erneut als „Beurtheilung der Winkelmannischen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in den schönen Künsten“ in: Klopstock's kleine poetische und prosaische Werke, Bd. 2, hrsg. von Christian Daniel Friedrich Schubart, Frankfurt, Leipzig 1771 S. 189–199; dieselbe ebenfalls im Wortlaut übereinstimmend: „Die Winkelmannischen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke; beurtheilt von Klopstock“ in: Litterarische Chronik, [hrsg. von Johann Georg Heinzmann], Bern 1786 S. 394–404].

[258]
Hundert und funfzigstes Stück.
Winkelmann ist den Liebhabern der schönen Künste zu bekannt, als daß ich etwas zu seinem Lobe zu sagen nöthig hätte. Unterdeß wird es nicht überflüßig seyn, einige noch mehr in den Stand zu setzen, ihn richtig [259] zu beurtheilen. Außer diesem Zwecke habe ich noch den, ihm durch Kritiken meinen Beyfall zu bezeigen. Ich weiß sehr wohl, daß um dieser Art des Beyfalls einen rechten Werth zu geben, die Kritiken noch strenger seyn müssen, als ich sie machen kann; unterdeß werden die meinigen diesem großen Kenner doch zeigen, wie sehr mich seine Werke interessirt haben.

Der Titel von seiner ersten Schrift ist dieser: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst.

„Der einzige Weg für uns, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“ Ich würde diese Einschränkung hinzusetzen: In denen Arten der Schönheiten, die sie erschöpft haben. Denn, welches Genie würde nicht erschrecken müssen, wenn es sich nicht erlauben dürfte, an der Allgemeinheit jenes Satzes zu zweifeln. Haben zum Exempel die Griechen die Vorstellungen ausdrücken können, die wir uns von Engeln machen müssen? Aber wie vortrefflich haben sie nicht oft die Götter vorgestellt. Sollten wir nicht die Engel so machen? Gewiß nicht völlig so. Wir soll-[260]ten jene Vorstellungen der Götter übertreffen. Bisher zwar sind wir von diesem Uebertreffen sehr weit entfernt gewesen. Wir malen Kinderchen, Frauenzimmer, und wenn wir uns recht hoch schwingen, schöne Jünglinge, geben diesen Figuren Flügel, und bilden uns ein, Engel vorgestellt zu haben. Sogar Raphaels Michael ist ein Jüngling; und er sollte doch wenigstens ein Jupiter seyn, der eben gedonnert hat. Wenn nun Raphael vollends einen Todesengel hätte machen sollen; z. E. einen, durch dessen bloßen Anblick der erstgeborne Sohn Pharaos niedersinkt. Michael Angelo also, wird man sagen. Nein, der auch nicht. Denn er übertrieb zu oft. Der Contour des wahren Großen ist sehr fein. Wenn die Hand nur ein klein wenig ruckt; so kann es übertrieben werden. Wer also? Vielleicht ein noch ungeborner Künstler, dem es aufbehalten ist, die heilige Geschichte **würdig** vorzustellen, nämlich die meisten schon oft wiederholten, neu, und dann viele sehr erhabne, die noch niemals gemacht worden sind. Wie würde ich mich freuen, wenn er schon lebte, und dieses läse. Er ist es, der noch viel was anders sagen wür-[261]de als die Griechen haben sagen können. Gott vorzustellen, würde er sich niemals unterfangen, niemals! Aber den Versöhner der Menschen einigermaßen würdig abzubilden, würde er alle Kräfte seines Genies anstrengen, und sich den großen Empfindungen, welche die Religion giebt, ganz überlassen.

„Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden an ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur; sondern noch mehr als Natur." – Wenn es noch Natur ist, verschiedne zerstreute Schönheiten mit Urtheile in Einem Bilde zu vereinigen; so sehe ich nicht ein, was diese idealische Schönheit, dieses noch mehr als Natur seyn soll. Doch vielleicht könnte man einen höhern Grad desjenigen Vortrefflichen, das wir gesehen haben, so nennen. Auf diesen Stufen über der schönsten Natur würde ein Künstler auf- und niedersteigen, der es unternähme, Engel zu bilden.

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke, ist eine edle Einfalt, und eine stille Größe so wohl in der Stellung als im Ausdrucke.

[262] Alle Handlungen und Stellungen der griechischen Figuren, die mit diesem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsos nannten."

Es kömmt bey den Künsten überhaupt sehr darauf an, daß die Meister in denselben die feine Linie des Schönen finden. Unterdeß ist der Parenthyrsos meistentheils viel eher zu entdecken, als wenn die stille Größe ein wenig zu ruhig ist. Raphaels Christus am Oelberge hat mich zu dieser Anmerkung veranlaßt. Er hat nichts von dem, was die Schrift so stark ausdrückt, indem sie sagt: Und es kam, daß er mit dem Tode rang, und heftiger betete.

„Die Geschichte der Heiligen sind seit einigen Jahrhunderten der ewige und fast einzige Gegenstand der neuern Maler." – Hierauf wird vorgeschlagen, mehr allegorisch zu malen, als bisher geschehen ist.

Die beyden Hauptfehler der meisten allegorischen Gemälde sind, daß sie oft gar nicht oder doch sehr mühsam verstanden werden, [263] und daß sie, ihrer Natur nach, uninteressant sind. Man male eine fast gleichgültige Scene aus der Geschichte, und man zeige eine auserlesene Versammlung von den abstrakten Ideen, die wir allegorische Personen zu nennen pflegen; die erste wird dennoch mehr gefallen.

Ich bin sehr damit zufrieden, daß man endlich aufhöre, die Mythologie zu malen, man hätte schon lange aufhören können; aber die wahre heilige und weltliche Geschichte sey dasjenige, womit sich die größten Meister am liebsten beschäfftigen. Welch ein weites Feld! und wie interessant kann man hier besonders alsdann seyn, wenn die rechten Momente gewählt werden. Man kann so gar das Wiederholte wiederholen, und dennoch neu seyn. Zuerst will ich (so müßte der junge Künstler, der sich fühlt, zu sich selbst sagen) zuerst will ich für die Religion arbeiten! Hierauf soll die Geschichte meines Vaterlandes mein Werk seyn, damit auch ich etwas dazu beytrage, meine Mitbürger an die Thaten unsrer Vorfahren zu erinnern, und denjenigen Patriotismus unter uns wieder aufzuwecken, der sie beseelte! Hierauf – doch weder mein Leben, noch vieler [264] andrer, reicht zu, jene Unternehmungen bis zu einer gewissen Vollständigkeit auszuführen. Die heilige Geschichte also, und die Geschichte meines Vaterlandes. – Die andern mögen die Geschichte ihres Vaterlandes arbeiten. Was geht mich, wie interessant sie auch ist, so gar die Geschichte der Griechen und Römer an? – Aber wenn nur die Kupferstecher ihre unermüdete Gütigkeit behalten, und unsre Copisten bleiben! denn nur durch ihre Hülfe können unsre Arbeiten einen ausgebreiteten Nutzen haben. Ein verschloßnes Manuscript, und ein gedrucktes Buch, sind zwey sehr verschiedne Sachen. Wenn sie nur nicht aufwachen, und sich erinnern, daß es ihnen niemand wehrt, so wohl wie wir, Erfinder, Zeichner und Alles zu werden. –

Wie kann man gewiß seyn, daß sie niemals aufwachen werden? Und wenn sie erst einmal recht aufgewacht sind, so schlafen sie gewiß nicht wieder ein. Da führen wir dann unser unbemerktes Leben

in dem Exilio irgend eines Cabinets oder einer Galerie! Und dann kömmt noch überdieß die grausame Zeit, und wischt uns unsre geliebte Farbe weg. – Wenn [265] ich der Sache recht nachdenke, so sehe ich nicht ein, warum ich denn nothwendig ein Maler werden muß? – Die Colorit – haben nicht die großen Kupferstecher etwas, das der Colorit sehr nahe kömmt? Aber die Maler werden mehr geehrt. Vielleicht nicht von allen Kennern. Und wird man denn in diesem Vorurtheile bleiben, wenn die Kupferstecher aufhören, nichts als Copisten zu seyn? – Mein Entschluß ist gefaßt. Es sey denn! Weniger Ehre; aber mehr Nutzen! Vielleicht würde selbst Apelles so gedacht haben, wenn diese Kunst, deren vervielfältigte Werke so gar länger als der Marmor aufbehalten werden, zu seinen Zeiten erfunden gewesen wäre. Und vielleicht auch nicht weniger Ehre. Begeistre du mich nur, Genie der Erfindung und der Zeichnung, und leite meine Hand, daß ihr die Linie der Schönheit glücke; so – ist dieß nicht zu kühn gedacht? nein, nicht zu kühn, wenn ich es ausführe! so soll es noch Gemälde geben, die Copien von Kupferstichen sind. –

„Parrhasius hat so gar den Charakter eines ganzen Volkes ausdrücken können. Er [266] malte die Athenienser, wie sie gütig und zugleich feige waren. Diese Vorstellung ist allein durch den Weg der Allegorie möglich.

Außer, daß sie undeutlich und uninteressant hat seyn müssen, so hat sie auch, um die angezeigte Absicht zu erreichen, nicht anders als sehr gezwungen seyn können.

Es ist wahr, „daß Rubens der Vorzüglichste unter den großen Malern ist, der sich auf den unbetretnen Weg der allegorischen Malerey gewagt hat," allein was wir an Rubens am meisten bewundern, ist gewiß die Vermischung allegorischer Personen mit historischen nicht. Er kann uns hier eben so wenig gefallen, als uns Milton gefallen kann, wenn er die **Sünde** und den **Tod** mit den wirklichen Personen, den Engeln und den Menschen zugleich handeln lässt. Solche Zusammensetzungen sind sehr gute Exempel zu der bekannten Stelle aus dem Horaz:

Delphinum silvis appingunt.

„Der Künstler hat ein Werk nöthig, welches aus der ganzen Mythologie, aus den besten Dichtern alter und neuer Zeiten, aus der [267] geheimen Weltweisheit vieler Völker, aus den Denkmalen des Alterthums auf Steinen, Münzen und Geräthen, diejenigen sinnlichen Figuren und Bilder enthält, wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet werden."

Die Mythologie gehört hier nicht her. Wenn wir den Homer lesen, so sehen wir seine Götter als Personen an, die von den Heiden für wirklich sind gehalten worden. Sie sind also, in so fern wir uns an die Stelle der Griechen setzen, welches wir bey der Lesung des Homer thun müssen, historische Personen für uns. Sie werden freylich nicht **völlig** historische Personen für uns, weil wir sie nicht glauben; unterdeß sind sie doch von ganzen Nationen geglaubt worden, und dieß ist zu einem gewissen **Grade von Antheil,** den wir an ihren Thaten nehmen, zureichend. Nicht allein der Umstand, daß sie von ganzen Nationen als wirklich geglaubt worden sind, hindert, daß wir sie nicht als allegorische Personen denken mögen; sondern sie würden auch meistentheils sehr gezwungne und unvollständige Bilder von allgemeinen Begriffen seyn. Nun stelle man sich ein Gemälde vor, auf dem wirkliche Personen, [268] allegorische und mythologische wären. Z. E. **Leonidas** werde vom **Mars** nach Thermopylä geführt. Die **Freyheit** streue Blumen vor ihm her; und die **Unsterblichkeit** winke ihm von der Spitze der thermopylischen Gebirge entgegen. Erst **Leonidas**! Ein sehr ernsthafter und wahrer Gedanke, der unsre ganze Seele interessirt. Ein

großer Mann, der wirklich einmal gelebt hat, und sich nicht etwa nur der Gefahr für sein Vaterland zu sterben ausgesetzt hat; sondern der einem gewissen Tode für dasselbe entgegen gegangen ist. Und nun **Mars**. Was soll Mars bey ihm? Wir bemühen uns vergebens, ihn in der Gesellschaft des Leonidas gern zu sehen. Er ist ein bloßes Phantom für uns, ob wir gleich wissen, daß ihn die Griechen für einen Gott gehalten haben. Soll er den **Krieg** bedeuten? Wie viel verderbt uns diese in Panzer gekleidete abstrakte Idee. Eben so ist es mit der **Freyheit** und der **Unsterblichkeit**. Sie sind etwas Fremdes, etwas Fabelhaftes, das wir bey dem wirklichen Leonidas nicht haben mögen. Er steige mit dem Ernste und der Ruhe, mit der er sich für sein Vaterland aufopfert, das jähe Gebirge hinauf. Einige junge [269] Spartaner begleiten ihn voll Ehrfurcht und zurückgehaltnen Ungestüm; einige erwarten ihn oben, und schmücken sich zum Gefechte, oder werfen ihm Lorbeerkränze entgegen, die sie in das Blut eines noch rauchenden Opferthiers getaucht haben.

Ich bin unterdeß nicht so sehr gegen die Allegorie, daß ich nicht zugestände, „daß der Geschmack in unsern heutigen Verzierungen in der Baukunst durch ein gründliches Studium der Allegorie gereinigt werden, und Wahrheit und Verstand erhalten könnte."

Nicht allein hierzu, sondern auch zu Vignetten und Medaillen sind simple und deutliche Allegorien sehr brauchbar. Allein zur Verschönerung des Vortrefflichsten, was die Künste hervorbringen können, der historischen Werke, müssen sie nichts beytragen wollen.

In: Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, hrsg. von Herrn [Christian Adolf] Klotz. Vierter Band. welcher das 13te bis 16te Stück enthält, Halle 1770 S. 735–738. [Anonym]

[Die Ausführungen zu W.s Schriften sind Teil einer Rezension der anonym erschienenen Mitteilung: Einige Nachrichten von dem Leben des Abts Winkelmann, in: Unterhaltungen Bd. VIII, 3, Hamburg 1769 S. 195–217, vgl. Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, hrsg. von Herrn [Christian Adolf] Klotz. Vierter Band. welcher das 13te bis 16te Stück enthält, Halle 1770 S. 727–742: „Unterhaltungen, achter Band, erstes, 2tes und drittes Stück"].

[735] Endlich ließ er [Winckelmann] sich überreden, und schrieb die Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. Er eignete sie dem König zu, und erlangte dadurch eine monatliche Pension von acht Dukaten. Hierzu kam das Versprechen, daß er während seiner Reise zwölf haben sollte, und dies ist ihm nachher auch gehalten worden. Dazumal war noch der Herr von **Heinecke** erster Kunstrichter in Dreßden, „ein Mann, der sogar zu sagen weiß, welche von Guido Reni Altarblättern auf Taffent oder auf Leinwand gemalet sind, was für Holz Raphael zu seinen Transfigurationen genommen, ein Mann, der das Alterthum am Geruche kennt – callet et artificem solo dependere odore – der da weiß, wie viel Knoten an der Keule des Herkules gewesen, wie viel des Nestors Becher nach heutigem Maas enthalten, ja, von dem man sagt, er werde endlich im Stande seyn, alle die Fragen zu beantworten, welche Kaiser Tiber seinen Sprachlehrern vorgelegt." Einige lächerliche Kritiken, welche dergleichen Kunstrichter über W. Buch machten, veranlaßten das **Sendschreiben über die Gedanken**, in welchem

W. in der Rolle eines Fremden einige Dinge erläutert, welche ihm die damaligen Umstände in eigner Person zu sagen nicht erlaubten. Ich führe der Kürze wegen nur ein Beyspiel an. S. 44 der Gedanken sagt er: „Armaturen und Trophäen werden allemal auf einem Jagdhaus eben so unbequem stehen, als Ganymedes und der Adler, Jupiter und Leda unter der erhabenen Arbeit der Thüren von [736] Erzt am Eingang der St. Peterskirche zu Rom." Und S. 88 des Sendschreibens: „Und was vor widersprechendes haben endlich Trophäen auf einem fürstlichen Jagdhaus? Eine Diana mit einigen Nymphen in ihrem Gefolge, nebst ihrem übrigen Jagdzeuge schiene etwa dem Ort gemässer zu seyn." Dieses bezieht sich darauf: **Matielli** sollte die Verzierungen auf das Hubertusburger Jagdschloß machen, **Oeser** machte, wie zu den meisten Arbeiten des Matielli in Dreßden, die Erfindung, und zeichnete eine Diana mit ihren Nymphen u. s. f. Die Erfindung aber ward vom Hofe verworfen, und Matielli muste Armaturen darauf setzen. Winkelmann macht sich auch in dem Sendschreiben mit Fleiß einige Einwürfe, um sie in der **Erläuterung der Gedanken**, welche ein halb Jahr vor seiner Abreise aus Dreßden geschrieben worden, beantworten zu können. Die letzte Hälfte dieser Erläuterung (von S. 132 an) handelt von der **Allegorie**, und ist die wichtigste. Sie verdiente eine nähere Prüfung. Einige angegebene Allegorien lassen sich nicht gebrauchen. Z. E. S. 152 glaubt W. die beste Angabe in Ripas Ikonologie sey die der vergeblichen Mühe, unter dem Bilde eines sich waschenden Mohren. W. vergaß hier, daß der Mohr sich nicht wäscht, um weiß, sondern um rein zu werden. Lieber müste ihn ein Europäer waschen. Die grosse Belesenheit, welche in der Schrift herrscht, ist nicht mehr unbegreiflich, wenn man das nicht aus der Acht läßt, was in den Unterhaltungen von seinem Fleiß im Excerpiren gesagt wird; hierzu kam das glücklichste Gedächtniß. Diese Belesenheit ist auch die Quelle seines gedrungnen – oft allzu [737] abrupten – allegorischen, und körnigten Stils, aus welchem, wenn er sich nicht, wie bey W. mit der griechischen Simplicität vereinbart, leicht ein Hamannischer, Gerstenbergischer, oder Herderischer werden kann. Daher urtheilt Moses von den sokratischen Denkwürdigkeiten: „Die Schreibart hat viel Aehnlichkeit mit der Winkelmannischen. Derselbe körnigte aber etwas dunkle Stil, derselbe feine und edle Spott, dieselbe vertraute Bekanntschaft mit dem Geist des Alterthums." Daher, wenn der **Hypochondrist** von der Hamannischen Schreibart geredet hat, setzt er hinzu: „Ich liebe einen körnigten und geistreichen Ausdruck; **Winkelmann**, und sein Dreßdner Freund, der deutsche Caylus, **Klopstock, Zimmerman, Iselin, Moses**, sind auch in der Absicht sehr verehrungswürdige Namen: aber sollten sie deswegen **nachgeahmt** werden? Nachgeahmt **wollen** sie nicht seyn!" In W. neuern Schriften glaube ich hier und da einen Anstrich von dem Stil der Nation zu bemerken, unter der er lebte. Die Erläuterung ist am Schlusse **Oesern** gewidmet, dem er noch viel mehr Lobsprüche gemacht haben würde, wenn sie O. nicht verbeten hätte. **Oeser** ist es auch, von dem es S. 64 heißt: „Ein Künstler, den ich namentlich anzuführen mich nicht schämen dürfte, hat mich versichert, daß er in sieben Jahren, so lang er in der Akademie der Künstler zu Wien studiert, er niemand wisse, der nach einem dasigen antiken Kupido gezeichnet habe." (Man vergleiche damit S. 125) Ueberhaupt hat O. Winkelmann sehr viel Nachrichten von der Wiener Akademie mitgetheilt. (Siehe S. 41. S. 156) D[ah]er enthalten auch diese drey Schriften so [738] viel vortrefliche Regeln für den bildenden Künstler. Drey Vignetten, wo kein Name steht, rühren von Oesern her. Die erste stellt den Timanthes vor, der an dem Gemälde: das Opfer der Iphigenia, arbeitet; er hat die tragischen Dichter, besonders den Euripides vor sich; im Vorgrunde liegt der Torso des Herkules, Pinsel, und einige Farbengefässe. Die zweyte vor der Dedikation ist der Mann, der Alexandern eine Hand voll

Wasser brachte. Die dritte vor dem Sendschreiben ist Sokrates als Bildhauer, er macht die Grazien nach einem Modell, das er in einem Kasten mit Wasser liegen hat, nach W. Beschreibung S. 33–36. Der Kopf des Sokrates ist nach den Gemmen gezeichnet, und vollkommen ähnlich. [...]

Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dressdner Gallerie

Kommentar

Das Manuskript der Beschreibung ging verloren; erhalten ist eine Abschrift. Sie befindet sich heute in der Sammlung Kippenberg in Düsseldorf und stammt aus dem Nachlaß Carl Ludwig Fernows (1763–1808). Sie wurde erstmals 1923 im Jahrbuch der Sammlung Kippenberg Bd. 3 S. 5–23 von Hermann Uhde-Bernays mit einem kurzen Vorwort publiziert.
Fernow war – zusammen mit Heinrich Meyer – Herausgeber der Weimarer Winckelmann-Ausgabe (1808–1820), verstarb jedoch noch vor dem Erscheinen des zweiten Bandes der Ausgabe. Daß die Abschrift aus seinem Besitz den verlorenen Text W.s exakt wiedergibt, läßt sich zwar nicht mit letzter Sicherheit beweisen, doch spricht vieles dafür. Denn ebenfalls aus dem Nachlaß Fernows und von gleicher Schreiberhand stammen die Abschriften der *Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte* sowie mehrere Briefe W.s. (alle in der Sammlung Kippenberg). Da einige Briefe im Original erhalten sind, ließ sich an ihnen die Zuverlässigkeit des Abschreibers überprüfen und positiv bestätigen (so Uhde-Bernays ebd. S. 14). Schon die Vorlage der Abschrift dürfte fragmentiert gewesen sein. Anders Uhde-Bernays, der vermutete, daß dies mit dem unerwarteten Tod Fernows zusammenhänge. Für die vorliegende Ausgabe wurde der Text nochmals anhand einer Fotokopie der Handschrift überprüft.
Zur Entstehungsgeschichte und Datierung s. Rehm in: *KS* S. 303 und hier Einleitung S. IX–XI.



3,1 ***Correggio … eine sitzende Madonna:*** Antonio Allegri da Correggio, gen. Correggio (Correggio 1489–1534 Correggio), Die Madonna des heiligen Sebastian, um 1524, Pappelholz (vgl. W.: *„auf Leinewand"*), H. 265 cm, B. 161 cm (vgl. W.: *„Das größte Stück von Correggio"*), Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 151; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Correggio ist ein ital. Künstler, der vor allem in Parma wirkte. Seine Werkentwicklung markiert den Übergang von der Hochrenaissance zum Manierismus, was besonders gut an seinen Gemälden in der Dresdner Sammlung nachzuvollziehen ist. So zeigt sich die „Madonna des heiligen Franziskus" (s. Komm. zu 3,3) mit ihrer klassischen Dreieckskomposition, der ruhigen Figurensprache und der klaren Schilderung des Raums noch ganz der Tradition der Renaissance verhaftet. Die Altartafeln der „Madonna des heiligen Sebastian" und der „Madonna des heiligen Georg" (s. Komm. zu 3,6) sind dagegen durch den Manierismus geprägt. Das klassische Kompositionsprinzip der Renaissance ist in diesen beiden Altartafeln zugunsten einer dynamischen Verzahnung der thronenden Madonna mit den sie umgebenden Heiligen aufgegeben. Zudem wird durch die affektreichere Figurensprache eine stärkere emotionale Einbeziehung des Rezipienten erzielt. In ihrer gegensätzlichen Ausrichtung von Körper und Blick sind die Heiligen dem Betrachter und der Mutter Gottes stets zugleich zugewandt. Diese in sich gedrehten Körper sind ein typisches Merkmal des Manierismus. W. stellt Correggio in Hinblick auf dessen in den Dresdner Gemälden sichtbare künstlerische Entwicklung vor. Correggio war Mitte des 18. Jhs. der am meisten verehrte Künstler der Galerie. Seine von W. nicht angesprochene vierte Altartafel, „Die Heilige Nacht" (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 152), galt als der wertvollste Schatz der Sammlung. Eventuell hatte W. die „Heilige Nacht" für den Anfang seiner Abhandlung vorgesehen, die jedoch in dem Fragment nicht überliefert ist. Mit der Formulierung *„gleichfalls eine sitzende Madonna"* verweist er nicht auf die „Heilige Nacht", die keine thronende Madonna im Sinne eines Renaissance-Altarbildes zeigt. Vielmehr wird er Correggios „Madonna des heiligen Georg" meinen, auf die er an späterer Stelle (S. 3,6) kurz eingeht. Das zunächst vorgestellte Gemälde einer *„sitzende*[n] *Madonna mit etlichen Heiligen"* (Madonna des heiligen Sebastian) zeigt eine Sacra Conversazione (s. dazu Komm. zu 5,30–31). Im vorliegenden Werk thront die Mutter Gottes von Engeln umgeben auf Wolken. Vor ihr sind l. der hl. Sebastian und r. der hl. Rochus dargestellt. In der Mitte kniet der Bischof Geminianus, der Schutzheilige Modenas, dem zu Füßen ein Mädchen das Modell der Stadt hält (vgl. W.: *„sitzende Madonna mit etlichen Heiligen und einem Bischof in einem reichen Habit"*). W. ordnet das Gemälde der *„ersten Manier"* Correggios zu, d. h. er erachtet es irrtümlich der Malauffassung der Renaissance verwandt. Im Inventar Dresden 1747–1750 ist das Gemälde als „Opera insigne" hervorgehoben. Zudem wurde es in den 1753 erschienenen ersten Bd. des Galeriewerks der Königlichen Gemäldesammlung in Dresden, hrsg. von Carl Heinrich von Heinecken

(1707–1791), aufgenommen, das 50 großformatige Kupferstiche nach den Hauptwerken der Dresdner Gemäldesammlung enthält, die zudem in kunsttheoretischen Kommentaren erörtert werden. Die Aufnahme eines Gemäldes in das Galeriewerk dokumentiert dessen besondere Wertschätzung in Dresden. 1757 erschien der zweite Bd., die Herausgabe des dritten Bandes kam durch den Ausbruch des Siebenjährigen Kriegs (1756–1763) nicht zustande.

Zu W. und Correggio: *Gedancken* S. 56,11; *Sendschreiben Gedanken* S. 85,30; 86,1; 86,9; 86,11; *Erläuterung* S. 117,17; 117,26; *GK Kommentar* zu 49,39–40; *AGK Texte und Kommentar* S. 60,3–4, 64,3–4; *MI Kommentar* zu 76,23–77,3; *GK Materialien* S. 3,21, 26,35–37, 272, 345–349; Rehm in: *KS* S. 303–304 Komm. zu 1,2.

Lit.: Zu „Die Madonna des heiligen Sebastian" s. Inventar Dresden 1747–1750 fol. 21v (Innere Galerie) Nr. 7 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 120 lfd. Nr. 281); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 3; Inventar Dresden 1754 fol. 3r (Innere Galerie) Nr. 5; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 87; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 167; Cecil Gould, The Paintings of Correggio, London 1976 S. 203–204 o. Nr. – Zum Dresdner Galeriewerk s. Astrid Bähr, Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband, Hildesheim, Zürich, New York 2009 S. 166–213; Martin Schuster, Das Dresdener Galeriewerk. Die Publikation zur neuen Bildergalerie im umgebauten Stallgebäude, in: Dresdener Kunstblätter 53, 2009 S. 65–78.



3,3 ***eine andere Madonna:*** Antonio Allegri da Correggio, gen. Correggio, Die Madonna des heiligen Franziskus, 1514/1515, Pappelholz (vgl. W.: *„auf Leinewand"*), H. 299 cm, B. 245 cm, bezeichnet unten r. am Rand: ANTOIVS / DE / ALEGRIS / P., Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 150; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Sacra Conversazione (s. dazu unten Komm. zu 5,30–31) mit Madonna, die auf einem von zwei Putti getragenen Podest thront. L. von ihr ist der hl. Franziskus und hinter ihm der hl. Antonius von Padua dargestellt; r. Johannes der Täufer und hinter ihm die hl. Katharina (vgl. W.: *„eine andere Madonna* [...] *mit einem Evangelisten und dem H. Francisco zur Seiten und neben jeden eine Nonne"*). W. ordnet das Gemälde der *„ersten Manier"* Correggios zu und erachtete es damit zu Recht der Auffassung der Renaissance verwandt (s. Komm. zu 3,1). Das Gemälde wurde in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1).

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 304 Komm. zu 1,4; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 34v (Innere Galerie) Nr. 43 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 131 lfd. Nr. 482); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 1; Inventar Dresden 1754 fol. 13v (Innere Galerie) Nr. 155; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 87; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 167; Cecil Gould, The Paintings of Correggio, London 1976 S. 201–203 o. Nr.

3,4 ***Manier:*** Der Begriff ist aus dem ital. Maniera oder frz. Manière übernommen. Er wird meist auf den persönlichen Stil eines Künstlers bezogen und zunächst, wie auch bei W., ohne abwertenden Beigeschmack gebraucht. Als feststehender Terminus der Kunstlit. kann *„Manier"* in variierender Bedeutung auch eine historische Ordnung (antik, romanisch) oder die Art der Gestaltung (anmutig, malerisch) bezeichnen. – W. verwendet den Begriff an dieser Stelle im Sinne einer werkimmanenten Einordnung der Gemälde Correggios. Die Unterteilung in eine erste, zweite und dritte Manier markiert die wesentlichen Entwicklungsstufen des künstlerischen Œuvres. Diese Differenzierung geht auf Vasari zurück, der neben der „epochalen und regionalen Manier" ebenso die „Pluralität des Individualstils" thematisiert (zitiert bei Link-Heer 2001, s. unten). – Der Begriff findet sich auch in W.s späteren Schriften vielfach, vgl. *Gedancken* S. 70,39 (in ursprünglicher Bedeutung verwendet für die Handhabung, für die Art und Weise, in der etwas ausgeführt wird); *Schriften zur antiken Baukunst* S. 127 Komm. zu 7,7. W.s Gebrauch von (etwa) gleichbedeutend Manier (maniera), Stil, Geschmack und Gusto stellt Zeller S. 51–52 dar; vgl. Komm. zu 3,15; *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 87,29; *Gedancken* Komm. zu 56,1–2.

Lit.: DWB XII Sp. 1252, 1551 (1); Rehm in: *KS* S. 304 zu 1,6; Kreuzer, Studien S. 16–20; Käfer, Prinzipien S. 28–29; Manier und Manierismus, hrsg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2000; Ursula Link-Heer, Manier/manieristisch/Manierismus, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Karlheinz Barck [u. a.], Stuttgart, Weimar 2001 Bd. 3 S. 790–846 bes. S. 803.

3,4 ***Andrea Mantegna:*** Mantegna (Isola di Carturo bei Parma um 1431–1506 Mantua) ist ein Künstler der Renaissance, der zunächst in Padua tätig und seit 1459 Hofmaler der Gonzaga in Mantua war. Mantegna ist neben Giovanni Bellini (s. Komm. zu 3,23) einer der wichtigsten Vertreter der Renaissancemalerei in Oberitalien in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. Zu den Charakteristika seiner Malerei zählt die explizite Antikenrezeption. Er übte auf viele Künstler seiner Zeit einen großen Einfluß aus, unter anderem auch auf Correggio (s. Komm. zu 3,1), der gerade in seiner frühen Schaffensperiode noch stark der Auffassung der Renaissance verbunden ist. Auf eben diesen Aspekt verweist auch W., wenn er sagt, daß dessen *„erste* [...] *Manier* [...] *in des Andrea Mantegna seine fällt"*.

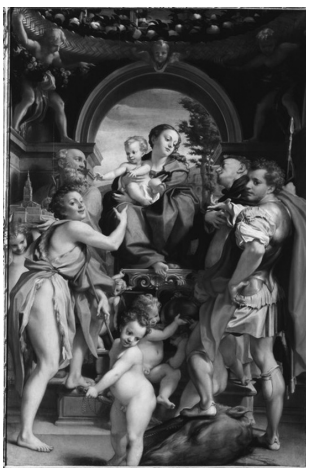
Zu W. und Mantegna s. Rehm in: *KS* S. 304 Komm. zu 1,6.

Lit.: Umberto Baldini, Valter Curzi, Cecilia Prete, Andrea Mantegna, Florenz 1997; Alberta de Nicolò Salmazo, Andrea Mantegna, Mailand 2004.

3,5 ***Richardson:*** Jonathan Richardson (Vater und Sohn), An Account of some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc. with Remarks, London 1722 S. 343. Im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 40r–40v findet sich die genaue Abschrift des entsprechenden Absatzes aus der frz. Ausgabe (Description de divers fameux tableaux, desseins, statues, bustes, bas-reliefs

etc. qui se trouvent en Italie avec des remarques II, Amsterdam 1728 S. 683–684) unter der Überschrift *„Madonna et S. George avec de jeunes Garçons de Correge dans da Galerie de Modene."* – Sie enthält eine Beschreibung der Gemälde Correggios, die sich damals noch in der herzoglichen Galerie in Modena befunden hatten. Die beiden Richardsons schließen an die Vorstellung der „Madonna des heiligen Georg" (s. Komm zu 3,6) einen Kommentar zur „Madonna des heiligen Sebastian" (s. Komm. zu 3,1) an, in dem sie vermerken: „[...] of the same Character with the last mention'd."

Lit. zu Jonathan Richardson Vater (1665–1745) und Sohn (1694–1771), engl. Porträtisten und Kunstschriftstellern, s. *Ville e Pallazzi di Roma* S. 180 und passim; *GK Kommentar* zu 755,26–28; *MI Kommentar* zu 104,5–8; *Statuenbeschreibungen* S. 20; Rehm in: *KS* S. 304–305 Komm. zu 1,6 (Richardson).

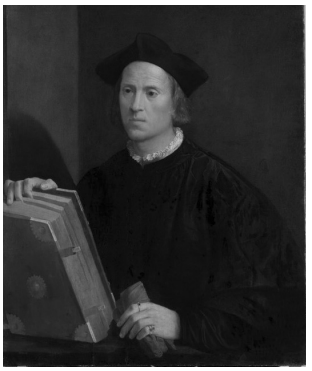


3,6 ***mit dem H. Georgen:*** Antonio Allegri da Correggio, gen. Correggio, Die Madonna des heiligen Georg, 1530/1532, Pappelholz, H. 285 cm, B. 190 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 153; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Sacra Conversazione (s. dazu unten Komm. zu 5,30–31) mit Madonna, die auf einem Postament thront. Zu ihrer Rechten befindet sich Johannes der Täufer. Er blickt auf den Betrachter und weist mit seinem rechten Arm auf die Mutter Gottes. Hinter ihm steht der Bischof Geminianus, der Schutzheilige Modenas, mit dem Modell der Stadt in beiden Händen. Zur Linken der Madonna ist vorn der hl. Georg zu erkennen. Seinen Fuß hat er auf den Kopf des Drachens gestellt. Hinter ihm befindet sich Petrus Martyr. Das Gemälde ist im Inventar Dresden 1747–1750 als „opera delle eccellenti dell'Autore" hervorgehoben. Zudem wurde es in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1).

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 305 Komm. zu 1,8; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 24r (Innere Galerie) Nr. 44 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 122 lfd. Nr. 318); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 2; Inventar Dresden 1754 fol. 11v (Innere Galerie) Nr. 117; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 90; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 167; Cecil Gould, The Paintings of Correggio, London 1976 S. 206–207 o. Nr.

3,7–8 ***Sprung von seiner ersten bis zu seiner vollkommensten Manier:*** W. verweist an dieser Stelle auf die künstlerische Entwicklung Correggios (s. Komm. zu 3,4). Wenn er diese mit den Worten umschreibt *„Man siehet mit Vergnügen und Verwunderung den Sprung* [...] ", zeichnet sich darin eine Parallele ab zu der Freude, mit der Heineken im Galeriewerk Dresden 1753 in Correggios „Die Madonna des heiligen Franziskus" (s. Komm. zu 3,3) ein Frühwerk dieses Künstlers erkennt: „Ognuno à avuto il suo principio, e il trovare le prime opere de'pennelli più celebri è un piacere degnissimo della curiosità di ciascheduno."

Lit.: Galeriewerk Dresden 1753, Nr. 1.



3,9 ***Portrait eines Medici:*** oberital., um 1530, Bildnis eines Gelehrten, Pappelholz, H. 82,5 cm, B. 69 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 155; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde zeigt das Bildnis eines unbekannten Mannes in schwarzem Gewand mit weißer Halskrause. Auf seinem Kopf trägt er eine schwarze Kappe. Vor ihm befindet sich ein großes geschlossenes Buch, das er mit seiner Rechten hält, wobei sich zwei seiner Finger wie zum Markieren zwischen die Seiten schieben. Das Werk galt bis ins 19. Jh. hinein als Porträt des Arztes von Correggio und wurde ebenso lange als eigenhändige Arbeit dieses Künstlers angesehen. Auch in den Inventaren der Zeit W.s ist es dergestalt eingetragen. W.s Urteil, daß das Gemälde nicht von der *„besten Manier"* Correggios sei, besagt, daß er es nicht zu den Hauptwerken des Künstlers zählt.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 305 Komm. zu 1,11; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 32v (Innere Galerie) Nr. 10 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 129 lfd. Nr. 453); Inventar Dresden 1754 fol. 3v (Innere Galerie) Nr. 17; Elio Monducci, Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie, Cinisello Balsamo 2004 S. 76–78 Nr. 9 A; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 164; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 391.

3,10 ***Modena:*** Die Provenienz *„aus Modena"*, auf die W. im Verlauf der *Beschreibung* immer wieder verweist, bezieht sich auf den damals sehr spektakulären Ankauf von 100 Gemälden aus der Sammlung Francescos III., Herzog von Modena. Mit dieser Akquisition war der Ruhm, den die Sammlung bereits in Modena genossen hatte, auf den Hof Friedrich Augusts II., Kurfürst von Sachsen, als August III. König in Polen, übertragen worden. Durch die zahlreichen Werke der wichtigsten ital. Künstler wie Correggio, Tizian, Veronese und Annibale Carracci, die so nach Dresden gelangten, stieg die Dresdner Sammlung zu einer der bedeutendsten in Europa auf.

Lit.: Johannes Winkler, Der Verkauf an Dresden. Dresden und Modena aus der Geschichte zweier Galerien, Modena 1989; Jadranka Bentini, Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense, Ausst.-Kat. Modena, Galleria und Palazzo Estense, Mailand 1998; Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferrareser Malerei in Dresden. 1480/1620, Ausst.-Kat., hrsg. von Gregor J. M. Weber, Turin u. a. 2003.



3,11 ***Titiano ... ein Frauenzimmer:*** Tiziano Vecellio, gen. Tizian (Pieve di Cadore um 1488/1490–1576 Venedig), Bildnis einer Dame in Weiss, um 1561, Leinwand, H. 102 cm, B. 86 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 170; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Nachdem W. mit Correggio (s. Komm. zu 3,1) den damals am meisten geschätzten Künstler der Dresdner Gemäldegalerie vorgestellt hat, geht er mit Tizian zur venezianischen Malerei über. Sie wird durch den Primat des Kolorits charakterisiert. Durch die Technik der Ölmalerei gelang es den Künstlern gegen Ende des 15. Jhs., die Übergänge von Licht und Schatten weicher zu modellieren. Gerade diesen Aspekt greift W. sodann auch am Ende seines Exkurs zur venezianischen Malerei mit Giorgione (s. Komm. zu 4,7–8) auf, den er als Initiator der Helldunkelmalerei (s. Komm. zu 4,10) begreift. Tizian ist einer der Hauptkünstler der venezianischen Hochrenaissance. Das von W. zunächst angesprochene Gemälde zeigt eine junge Frau in weißem Gewand. In ihrer Rechten hält sie einen Brautfächer (vgl. W.: *„Fächer* [...] *in Form des Tuchs an der Standarte"*). Die Identität der Dargestellten ist nicht überliefert. In der Lit. sind Lavinia, Tizians Tochter, oder Emilia, eine illegitime Tochter des Künstlers, als mögliche Modelle genannt. Unabhängig von der Identifizierung ist das Gemälde jedoch symbolisch als Ideal der weiblichen Schönheit zu verstehen, ein sehr beliebtes Bildthema in der venezianischen Renaissancemalerei. Daß W. das Werk als eines der *„merkwürdigsten"* von Tizian beschreibt, besagt, daß er ihm in seiner künstlerischen Wertschätzung gegenüber den anderen Gemälden in der Dresdner Galerie den Vorzug gibt. Man halte es *„für eins der schönsten Portraits von seinem Pinsel"* heißt es kurz darauf. Hinsichtlich der Identität der Dargestellten spricht W. Violanta, die Tochter Palma il Vecchios (s. Komm. zu 3,15), an. Entsprechend einer historischen Legende soll sie Tizians Geliebte gewesen sein, nachdem dessen Ehefrau verstorben war. Im Inventar Dresden 1747–1750 ist zu dem Sujet bemerkt: „l'autore l'à fatta per la sua innamorata". Das Gemälde wurde in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1). Ebenda wird es als „Ritratto dell'innamorata di Tiziano" vorgestellt.

Zu W. und Tizian s. Rehm in: *KS* S. 305 Komm. zu 1,13.

Quellen und Lit.: Inventar Dresden 1747–1750 fol. 30v (Innere Galerie) Nr. 60 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 128 lfd. Nr. 421); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 12; Inventar Dresden 1754 fol. 11r (Innere Galerie) Nr. 110; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 223; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 541; Harold E. Wethey, The Paintings of Titian I–III, London 1969–1975 Bd. 2, 1971 S. 114–115 Nr. 59; Tizian. Die Dame in Weiß, Ausst.-Kat. Dresden 2010, hrsg. von Andreas Henning, Günter Ohlhoff.

3,13–14 ***Nur schade, daß es zu hoch stehet:*** W. spricht mit diesem Verweis auf die Höhe der Hängung des Gemäldes ein Bedauern aus, das sich bis zu Beginn des 19. Jhs. zu einer konstant geäußerten Kritik an der Präsentation der Sammlung auswachsen sollte. Die Werke hingen in vier bis fünf Reihen übereinander und dicht aneinander gedrängt. Für den Besucher der Galerie ließen sich die in den oberen Reihen platzierten Gemälde allein durch die Höhe nur vage erkennen. Weiter war es in einigen Bereichen der Ausstellung durch die ungleichmäßige Ausleuchtung der Säle mit Tageslicht zu dunkel, auf zahlreichen Bildern ergaben sich störende Lichtreflexionen.

Lit.: Gregor J. M. Weber, Die Galerie als Kunstwerk. Die Hängung italienischer Gemälde in der Dresdner Galerie 1754, in: Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert, hrsg. von Barbara Marx, Amsterdam 2000 S. 229–242; Tristan Weddigen, Der visuelle Diskurs des Inventars – Geschmackliche und kunstgeschichtliche Argumentationsmuster in der Dresdener Gemäldegalerie des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Bd. 31, 2004 S. 97–103; Tristan Weddigen, Kennerschaft ausgestellt – Die erste Hängung der Dresdner Gemäldegalerie und das verlorene Inventar von 1747, in: Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staats, hrsg. von Barbara Marx, Karl-Siegbert Rehberg, München, Berlin 2006 S. 101–149; Tristan Weddigen, Ein Modell für die Geschichte der Kunst. Die Hängung der Dresdener Gemäldegalerie zwischen 1747 und 1856, in: Dresdener Kunstblätter 53, 2009 S. 44–58.

3,15 ***drey Gratien:*** Giacomo Negretti, gen. Palma il Vecchio (Serinalta bei Bergamo um 1480–1528 Venedig), Die drei Schwestern, um 1518/1520, Pappelholz, H. 88 cm, B. 123 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 189; 1743 aus dem Besitz der Familie Corner della Ca' grande in Venedig erworben. – Das Gemälde zeigt drei weibliche Figuren. Sie sind einander zugewandt und umarmen sich. Hinter ihnen öffnet sich eine weite Landschaft. Die Identität der Dargestellten oder die symbolische Bedeutung des Bildgegenstands ist ungeklärt. Im Lauf der Geschichte der Galerie hat das Werk verschiedene Deutungen erfahren. W. sieht die drei Grazien in dem Gemälde dargestellt (Euphrosyne, Thalia und Aglaia, vgl. *Gedancken* Komm. zu 60,34). Auch in den Galerieinventaren seiner Zeit ist das Thema dergestalt benannt. Mit den Worten *„in seiner ersten Art"* ordnet W. das Werk in das frühe Schaffen Tizians ein. Wenn W. als Charakteristikum dieser Phase den harten Kontur (s. Komm. zu 3,16) betont, ist damit die



noch recht zeichnerische Tendenz gemeint, die Tizians Frühwerk eigen ist. Unabhängig von W.s Einordnung des Gemäldes in das Œuvre Tizians ist es in den Galerieinventaren seiner Zeit Palma il Vecchio zugeschrieben, einem weiteren Hauptvertreter der venezianischen Hochrenaissance.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 305 Komm. zu 1,19; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 32v (Innere Galerie) Nr. 166 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 129 lfd. Nr. 451); Inventar Dresden 1754 fol. 7r (Innere Galerie) Nr. 62; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 167; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 397; Philip Rylands, Palma il Vecchio. L'opera completa, Mailand 1988 S. 216–217 Nr. 44.

3,15 ***Styl:*** Im Anschluß an die konkrete lat. Bezeichnung stilus für Griffel oder Schreibgerät bezeichnete der Begriff in übertragener Bedeutung zunächst die Art und Weise des schriftlichen oder mündlichen Ausdrucks, die im Hinblick auf übereinstimmende formale Eigenschaften zusammengefaßt werden konnte, vgl. *Gedancken* Komm. zu 56,1–2. Bis zur Festlegung auf die Form ‚Stil' schwankte die Lautgestalt, so auch bei W., der das Wort wohl in Anlehnung an das ital. Stile (Maniera), frz. Style (Manière), engl. Style (manner) offenbar erstmals im dt. Sprachgebrauch als Synonym für den Begriff *„Manier"* auf die Darstellungsweise in der bildenden Kunst und damit ein neues Sachgebiet anwendet, vgl. hier S. 8,12. Der Terminus, den lt. W. (vgl. *Br.* I Nr. 224 S. 394) der frz. Antiquar Caylus in die antike Kunstkritik eingeführt habe, dominiert in den späteren Schriften.

Lit.: DWB XVIII Sp. 2905–2931 mit mehren Belegen aus W.; Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 2. Aufl. Berlin 1960 S. 114; Käfer, Prinzipien S. 29–30; Frühklassizismus S. 441–442; Ulrich Pfisterer, Donatello und die Entdeckung der Stile. 1430–1445, München 2002 S. 20–21, 40–110; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals, passim.

3,16 ***harten Contours:*** W. differenziert den hier in frz. Diktion adaptierten Begriff, der ausgehend von Vasaris „disegno"-Auffassung seit dem 16. Jh. in der kunsttheoretischen Diskussion für die Art der Formgebung im ästhetischen Schaffensprozeß steht (vgl. W.s Exzerpte aus Vasaris „Vite de'pittori" in: *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 8r–8v; vol. 62 p. 15v; vol. 62 p. 16r, 16v). W. definiert hier den *„harten"* Contour als eine klare, die *„Figur"* begrenzende Außenlinie, die er in ihrer Deutlichkeit mit einer Schnittkante vergleicht. Er unterscheidet diese ‚harte' Grenzziehung, die ein frühes Stilmittel Tizians sei, von einer unscharfen, ‚allmählich verlaufenden' Linienführung, bei der *„sich die Contours sanfte und in gelinde Schatten verliehren"* (S. 10,26–27). Für den frz. Terminus Contour etabliert W. im Folgenden den dt. Begriff Umriß (vgl. *GK* Komm. zu 5,27–28; *GK Materialien* Komm. zu 27,3), den er synonym verwendet, erstmals in den *Gedancken*: *„die Umrisse der Cörper, oder den Contour"* (S. 59,16). Die Opposition von unscharf und deutlich erneut in *GK1* S. 444, wobei W. betont, daß nur *„etwas harte, und genau begränzte Umrisse, zur Wahrheit und zur Schönheit der Form"* führten; s. dazu *KS* zu 38,35; *GK Kommentar* zu 255,18–19.

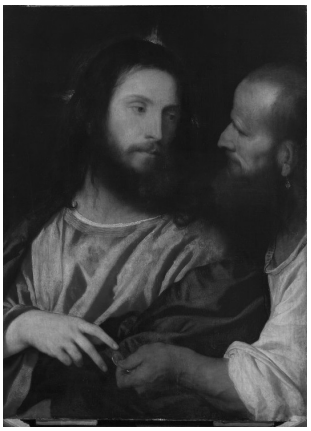
Lit.: Charlotte Kurbjuhn, Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur, Berlin 2014 S. 67–88, 195–251; dies., Konturen. Zur Geschichte einer ästhetischen Denkfigur zwischen Klassik und Moderne (Winckelmann, F. und A. W. Schlegel, Keller, Rilke), in: Jahrhundert(w)ende(n). Ästhetische und epochale Transformationen und Kontinuitäten 1800/1900, hrsg. von Julia S. Happ, Berlin 2010 S. 93–114; dies., Zur konstitutiven Rolle der Metaphern „Umriss" und „Kontur" bei der Genese der deutschsprachigen Kunstliteratur. Entwurf einer Ikonologie, in: Tropen und Metaphern im Gelehrtendiskurs des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Elena Agazzi, Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 10, Jg. 2011 S. 119–130.

3,18 ***Die Jünger von Em*[m]*aus:*** Kopie nach Tiziano Vecellio, gen. Tizian, Christus mit den Jüngern in Emmaus, Leinwand, H. 169 cm, B. 237 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 181; 1749 aus der kaiserlichen Galerie in Prag erworben. – Das Gemälde zeigt eine biblische Historie. Zwei Jünger Christi begegneten auf ihrem Weg nach Emmaus einem ihnen unbekannten Wanderer. Er schloß sich ihnen an und lud sie am Ziel in ein Gasthaus ein. Als der Wanderer das Brot brach und es segnete, erkannten die beiden Jünger in ihm Christus. W. betont das Werk gegenüber den *„drey Gratien"* (s. Komm. zu 3,15) als *„schöner"*. Sehr wahrscheinlich bezieht sich dieses Urteil auf die zeichnerische Tendenz in den frühen Werken Tizians, die W. in der Darstellung *„Christus mit den Jüngern in Emmaus"* weniger ausgeprägt sieht. Im Inventar Dresden 1747–1750 ist das Gemälde dagegen als Jugendwerk Tizians („fatto in sua gioventù") bezeichnet. Daß es sich um eine Kopie nach Tizian handelt, war zur Zeit W.s noch nicht bekannt. Auch das Inventar Dresden 1754 sieht Tizian als Urheber des Werks.



Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 305 Komm. zu 1,23; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 36v (Innere Galerie) Nr. 319 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 133 lfd. Nr. 514); Inventar Dresden 1754 fol. 29r (Äußere Galerie) Nr. 370; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 543; Harold E. Wethey, The Paintings of Titian I–III, London 1969–1975 Bd. I 1969 S. 161–162 Nr. 143 bes. S. 162 (unter Kopien) Nr. 3.

3,18–19 ***Christus, den man die Zinse-Müntze zeiget:*** Tiziano Vecellio, gen. Tizian, Der Zinsgroschen, um 1516, bez. r. am Kragen des Pharisäers: TICIANVS. F., Pappelholz, H. 75 cm, B. 56 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 169; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde zeigt eine biblische Historie: Christus war von den Pharisäern arglistig mit einer Fangfrage um die Rechtmäßigkeit der Steuerzahlung angegangen worden, worauf er erwiderte: „So gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist!" (Matthäus 22,21). Tizian malte das Bild



vermutlich für die Tür eines Kabinettschranks der Münz- und Medaillensammlung des Herzogs von Ferrara. 1598 war es mit der gesamten Kunstsammlung der Familie d'Este nach Modena gelangt und hatte schon dort die Aufmerksamkeit zahlreichender Reisender auf sich gezogen. Aus der Bekanntheit des Gemäldes über die Galerie in Modena hinaus resultiert seine Bezeichnung als „Cristo della Moneta" (vgl. W: *„Christo alla Moneta"*), mit der das Werk auch in den Inventaren der Dresdner Gemäldegalerie eingetragen ist. So heißt es im Inventar Dresden 1747–1750: „Quadro [...], che rappresenta il Cristo delle moneta [...]"; im Inventar Dresden 1754: „Der Pharisäer, welcher Christo eine Münze zeigt, gemeiniglich il Cristo della Moneta genannt [...]". Solcher Art feststehende Bezeichnungen von Gemälden sind in der Mitte des 18. Jhs. selten und stets an eine außergewöhnliche Bekanntheit eines Werks gebunden. In der Regel wurden Gemälde zu dieser Zeit mit knappen Wiedergaben des Bildgegenstands erfaßt.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 305 Komm. zu 1,25; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 30r (Innere Galerie) Nr. 47 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 127 lfd. Nr. 406); Inventar Dresden 1754 fol. 9r (Innere Galerie) Nr. 83; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 222; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 541; Harold E. Wethey, The Paintings of Titian I–III, London 1969–1975 Bd. I (1969) S. 163–164 Nr. 147.

3,19–20 ***eine Copie von diesem:*** Flaminio Torre (Bologna 1621–1661 Modena), Der Zinsgroschen (Kopie nach Tizian), Pappelholz, H. 75 cm, B. 56,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 378 (Kriegsverlust); 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746; seit 1945 vermißt. – Das Gemälde zeigt eine Kopie von Tizians „Der Zinsgroschen" (s. Komm zu 3,18–19). Sie wurde von Malvasia (s. Komm. zu 6,29–30 mit Anm. 3) als „piu bello, e grazioso" gegenüber dem Original betont. In den Galerieinventaren der Zeit W.s ist das Werk als Replik Tizians, d. h. als eine durch Tizian selbst ausgeführte Kopie, eingetragen. Rehm kommt in seiner Kommentierung von W.s *Beschreibung* zu keiner Identifizierung des Gemäldes.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 305 Komm. zu 1,25; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 31v (Innere Galerie) Nr. 48 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 128 lfd. Nr. 431); Inventar Dresden 1754 fol. 9r (Innere Galerie) Nr. 84; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 775 (Kriegsverlust); Carlo Cesare Malvasia, Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi I–II, Bologna 1678 II S. 449; Harold E. Wethey, The Paintings of Titian I–III, London 1969–1975, Bd. I (1969) S. 163–164 Nr. 147 bes. S. 164 (unter verlorene Werke) Nr. 3.



3,21 ***eine liegende nackende Venus:*** Giacomo Negretti, gen. Palma il Vecchio, Ruhende Venus, um 1518/1520, Leinwand, H. 112 cm, B. 186 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 190; 1728 in Italien erworben. – Das Gemälde zeigt eine unbekleidete weibliche Figur. Sie ist vor einer weiten Landschaft auf Tüchern gebettet und richtet ihren Blick auf den Betrachter. Die Bedeutung der Darstellung ist nicht bekannt. In der Lit. wird die weibliche Gestalt als Venus, Kurtisane oder Nymphe interpretiert. W. sieht in dem Gemälde *„keine vorzügliche* [...] *Schönheit* [...] " und schlägt vor, es einem Nachfolger Tizians zuzuweisen. In den Galerieinventaren der Zeit W.s ist das Gemälde jedoch Tizian selbst zugeschrieben. Rehm nimmt in seiner Kommentierung von W.s *Beschreibung* eine mutmaßliche Identifizierung mit Giorgiones sowie Tizians „Schlummernde Venus " vor (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 185). Allerdings ist dieses Werk nicht in den Galerieinventaren der Zeit W.s verzeichnet. Demnach hing es damals nicht in der Dresdner Gemäldegalerie. Gleiches gilt auch für die beiden weiteren von Rehm vorgeschlagenen Werke, die Kopie nach Tizians „Venus, von Amor bekränzt, zu ihren Füssen ein Lautenspieler" (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 177 [Kriegsverlust]) und die Kopie nach Tizians „Ruhende Venus mit Amor" (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 288 [Kriegsverlust]).

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 305 Komm. zu 1,27; Inventar Dresden 1754 fol. 25r (Innere Galerie) Nr. 311; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 148; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 397; Philip Rylands, Palma il Vecchio. L'opera completa, Mailand 1988 S. 216 Nr. 43.

3,23 ***Giovanni Bellino ... ein Salvator:*** Giovanni Battista Cima da Conegliano (Conegliano 1459/1460–1517/18 Conegliano), Der segnende Christus, um 1505/1506, am Gewandsaum arabische Inschrift, Pappelholz, H. 151 cm, B. 77 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 61. – Mit Giovanni Bellini (Venedig wohl 1430/1435–1516 Venedig) geht W. auf einen Künstler ein, dessen Werke wesentlichen Einfluß auf Tizian (s. Komm. zu 3,11) ausübten. Bellini begründete die venezianische Hochrenaissance. Dank der Ölmalerei, die er als einer der ersten in Venedig anwendete, besitzen seine Werke eine große Leuchtkraft und eine überaus weiche Modellierung in den Übergängen von Licht und Schatten. Das von W. kommentierte Gemälde *„ein Salvator"* zeigt Christus frontal als Ganzfigur. Bildfüllend steht er vor einer weiten Landschaft und hat seine Rechte segnend erho-



ben. W. geht mit Bellini eine Generation vor Tizian; und wenn er in diesem Rückblick das Werk *„wegen des Alterthums“* betont, verweist er vermutlich eher auf das hohe Alter des Gemäldes und nicht, wie sonst bei diesem Terminus üblich, auf eine Antikenrezeption. Damit korrespondiert sein Hinweis auf den guten Erhaltungszustand (S. 3,24–25). Mit dem Lob der *„guten Ausdrückung“* macht W. zudem auf die ausdrucksstarke Gebärdensprache Christi aufmerksam. W. schreibt das Gemälde Giovanni Bellini zu. Auch in den Galerieinventaren seiner Zeit ist es diesem zugewiesen.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 306 Komm. zu 2,3; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 29r (Innere Galerie) Nr. 1744 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 127 lfd. Nr. 397); Inventar Dresden 1754 fol. 17r (Innere Galerie) Nr. 195; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 85; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 160; Peter Humfrey, Cima da Conegliano, Cambridge/Mass. 1983 S. 97–98 Nr. 42.

3,24 ***Ausdrückung:*** Aus dem Neuniederl. übernommene und noch im frühen 19. Jh. gelegentlich zu findende Bezeichnung für Ausdruck, vgl. DWB I Sp. 848. Der Begriff auch in *„Laokoon. Entwurf im Florentiner Manuskript“*, vgl. *GK Materialien* Komm. zu 18,23. In *GK2* S. 686, 688 (= *GK Text* S. 665, 667) verwendet W. hingegen durchgängig *„Ausdruck“*, im Dativ *„Ausdrucke“* (*„von dem Ausdrucke“*).

3,29–30 ***Lapis Lazuli ... Man verfertiget:*** *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 39r finden sich Exzerpte aus Johann Georg Keyßler, Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, Hannover 1740–1741, 2. Aufl. 1751, darunter: *„In Venedig wird die beste blaue Farbe, so den Namen Ultramarin führet, verfertiget. Man nimmt hiezu Lazulistein, obgleich nicht von der besten und orientalischen Art, sondern wie er auch an etlichen Orten in Italien gefunden wird.“*

3,30 ***Tartarey:*** s. Rehm in: *KS* S. 331 Komm. zu 32,31; *GK Kommentar* 41,9.

3,31 ***abgetrieben:*** Partizip Präteritum von abtreiben, wegtreiben, hier gewinnen, von lat. abigere, depellere; den Begriff gebraucht W. erneut *GK2* S. 105,25. Für die Farbgewinnung wird der Lapislazuli zermahlen und das Gesteinspulver in einem Gefäß mit Wasser aufgelöst. Die schweren Bestandteile sinken auf den Grund des Gefäßes, die leichten Farbpigmente treiben hingegen im Wasser. Wenn man dieses nun vorsichtig in ein neues sauberes Gefäß abgießt, werden die darin schwebenden Farbpigmente durch die Strömung vom alten Gefäß hin zum neuen *„abgetrieben“*, wo sie sich nach Verdunsten oder Verkochen des Wassers absetzen.

Lit.: DWB I Sp. 142; Norbert Welsch, Claus-Christian Liebmann, Farben. Natur, Technik, Kunst, 3. verbesserte und erweiterte Aufl. Heidelberg 2012 S. 195.

3,32 ***Bataillen-Stücken:*** z. B. Jan Brueghel (Brüssel 1568–1625 Antwerpen), Die Schlacht der Israeliten gegen die Amalekiter, nach 1602 (Gal.-Nr. 897; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 356; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 145); vgl. ebenso Rehm in: *KS* S. 306 Komm. zu 2, 16 (mit weiteren Beispielen).

3,33 ***Lointains weit zurückprellen:*** *„Lointains“* als Terminus für Hintergrund oder Hintergrundgestaltung in einem Gemälde, s. Rehm in: *KS* S. 306 Komm. zu 2,17. – *„zurückprellen“*, veraltet für zurückprallen, vgl. DWB XXX Sp. 699. Von W. offenbar auf das Zurückweichen des Hintergrunds bezogen. Dadurch, daß die mit Ultramarin lasierten *„Figuren“* im Vordergrund strahlend leuchten und brillanter erscheinen, wirkt der nicht lasierte Hintergrund stumpfer, so als ob er weit entfernt hinter Dunstschwaden liege. Im Sinn von „Zurückprallen von Lichtstrahlen“, s. Campe, Wörterbuch V S. 920; hingegen *AGK Texte und Kommentar* S. 89,13–14: *„weil das starke zurückprellende Licht unser Auge verworren machet“*.

3,34 ***Bellino ... in Oel gemahlet:*** s. Komm zu 3,23. – Im *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 26r findet sich das entsprechende Exzerpt aus François Marie de Marsy, Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture I, Paris 1746 S. 66: *„Jean Bellin fut le premier des Venitiens qui peignit à l'huile.“*

3,35–36 ***Tintoretto ... Christus ... Käuffer und Verkäuffer aus dem Tempel treibet:*** Eine zweifelsfreie Identifizierung des Gemäldes ist nicht möglich. In den Galerieinventaren der Zeit W.s sind zwei Tintoretto zugeschriebene Werke mit dem genannten Sujet aufgeführt. Beide gelangten aus Prag (vgl. W.: *„aus Modena“*) in die Dresdner Gemäldegalerie. (1) Benvenuto Tisi, gen. Garofalo (Ferrara 1481 [?]–1559 Ferrara), Christus im Tempel, von Holz auf Leinwand übertragen, H. 65,5 cm, B. 83 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 140; 1742 oder 1749 aus der kaiserlichen Galerie in Prag erworben. (2) Doménikos Theotokópoulos, gen. El Greco (Candia auf Kreta 1541–1614 Toledo), Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel, um 1571–1576, Öl auf Leinwand, H. 117 cm, B. 150 cm, Minneapolis, The Minnneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund, Inv.-Nr. 24.1. Rehm schlägt in seiner Kommentierung zu W.s *Beschreibung* eine Identifizierung mit Tintorettos „Die Ehebrecherin vor Christus“ (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 270 A) vor, was aber motivisch nicht überzeugt und sich durch den Nachweis der beiden oben genannten Werke in den Dresdner Inventaren erübrigt. – Mit Jacopo Robusti, gen. Tintoretto

(Venedig 1518–1594 Venedig), leitete W. zu einem Künstler über, der kurze Zeit Schüler Tizians (s. Komm. zu 3,11) war und von diesem beeinflußt ist. Tintoretto ist ein Maler des venezianischen Manierismus. Seine Malweise ist im Vergleich zu der Tizians schneller und expressiver.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 306 Komm. zu 2,19. – Zu (1) s. Inventar Dresden 1747–1750 fol. 26v (Innere Galerie) Nr. 355 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 124 lfd. Nr. 353); Inventar Dresden 1754 fol. 15v (Innere Galerie) Nr. 183; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 265; Anna Maria Fioravanti Baraldi, Il Garofalo. Catalogo Generale, Rimini 1993 S. 182–183 Nr. 114. – Zu (2) s. Inventar Dresden 1747–1750 fol. 25v (Innere Galerie) Nr. 340 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 124 lfd. Nr. 341); Inventar Dresden 1754 fol. 5r (Innere Galerie) Nr. 34; Gregor J. M. Weber, Ehemals in der Sammlung Augusts III.: „Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel" von El Greco, in: Dresdener Kunstblätter 47, 2003 S. 348–350; José Gudiol, Doménikos Theotokópoulos. El Greco. 1541–1614, London 1973 S. 340 Nr. 14.

4,1 ***Bassano ... eine Austreibung:*** Francesco dal Ponte, gen. Bassano (Bassano 1549–1592 Venedig), Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel, bezeichnet: Franc. Bass. F., Leinwand, H. 67,5 cm, B. 84,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 277; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746; 1924 gemäß dem Gesetz über die Auseinandersetzung zwischen dem Freistaat Sachsen und dem vormaligen Königshaus an den Familienverein Haus Wettin A. L. abgegeben. – Francesco Bassano ist ein weiterer Vertreter der venezianischen Malerei des 16. Jhs. Er gehört zu der Künstlerfamilie dal Ponte in Bassano del Grappa (Veneto), die aus Jacopo dal Ponte, gen. Bassano (Bassano um 1510/1515–1592 Bassano), sowie seinen Söhnen Francesco und Leandro dal Ponte, gen. Bassano (Bassano 1557–1622 Venedig), besteht. W. scheint in seiner *Beschreibung* irrtümlich von der Präsenz nur eines Künstlers mit dem Namen Bassano auszugehen (vgl. W.: *„Bassano* [...] *Dieser Mahler* [...] "). In den Galerieinventaren seiner Zeit wird jedoch bei der Urheberschaft der Werke zwischen dem Vater und den beiden Söhnen unterschieden. Die Anmerkung W.s, daß der Künstler *„zu viel grün"* gebrauche, bezieht sich vielleicht auf die mitunter eigentümlich starke Lokalfarbigkeit der Gemälde, die unter anderem von einem strahlenden Laubgrün im Kolorit der Gewänder beherrscht wird. Mit Francesco Bassanos „Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel" greift W. im Vergleich mit dem zuvor besprochenen Werk von Tintoretto denselben Bildgegenstand (s. Komm. zu 3,35–36) auf. Das Gemälde ist in den Galerieinventaren der Zeit W.s Jacopo Bassano zugeschrieben. Im Inventar Dresden 1747–1750 ist es zudem als „Opera stimatissima" betont.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 306 Komm. zu 2,22; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 28v (Innere Galerie) Nr. 139 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 126 lfd. Nr. 384); Inventar Dresden 1754 fol. 13v Innere Galerie) Nr. 152; Hans Posse, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, kleine Ausgabe, Dresden 1920 S. 38 Nr. 277; Sächsisches Gesetzblatt Nr. 37, 9. August 1924 S. 445–517 bes. S. 481; Edoardo Arslan, I Bassano, 2 Bde., Mailand 1960 Bd. 1 S. 216 o. Nr. (Gal.-Nr. 227).



4,2 ***seine Geburth:*** Francesco dal Ponte, gen. Bassano, Die Anbetung der Hirten, um 1569, Leinwand, H. 67 cm, B. 109 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 278 (Kriegsverlust); 1744 aus der Casa Grimani Calergi in Venedig erworben; 1945 verbrannt. – Das Gemälde zeigte Maria mit dem Jesusknaben im Zentrum. R. der beiden war Joseph zu erkennen, von l. kamen drei Hirten zur Anbetung des Jesuskindes herbei. Das Werk ist in den Galerieinventaren der Zeit W.s Francesco Bassano (vgl. W.: *„Bassano"*) zugeschrieben. Rehm schlägt die Identifizierung mit Francesco Bassanos „Die Anbetung der Hirten" nur vor.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 306 Komm. zu 2,24; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 38v (Innere Galerie) Nr. 137 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 134 lfd. Nr. 539); Inventar Dresden 1754 fol. 13v Innere Galerie) Nr. 153; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 685 (Kriegsverlust); Edoardo Arslan, I Bassano, 2 Bde., Mailand 1960 Bd. 1 S. 288 o. Nr.

4,3 ***seinen Zug der Kinder Israel:*** Jacopo dal Ponte, gen. Bassano, Die Israeliten in der Wüste, Leinwand, H. 183 cm, B. 278 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 253; 1747 aus der Casa Grimani de'Servi in Venedig erworben. – Das Gemälde zeigt eine Begebenheit aus dem Alten Testament: Moses hatte von Gott den Befehl erhalten, das Volk der Juden von Ägypten ins Gelobte Land zu führen. Auf dem Bild ist der sich formierende Zug dargestellt, an dessen Spitze Moses und Aaron gehen. Das Werk ist im Inventar Dresden 1754 Jacopo Bassano (vgl. W.: *„Bassano"* [S. 4,1]) zugeschrieben. Rehm schlägt die Identifizierung mit Jacopo Bassanos „Die Israeliten in der Wüste" nur vor.



Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 306 Komm. zu 2,25; Inventar Dresden 1754 fol. 27v (Äußere Galerie) Nr. 357; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 102; Edoardo Arslan, I Bassano, 2 Bde., Mailand 1960 Bd. 1 S. 216 o. Nr. (Gal.-Nr. 253).

4,3 das Colorit: Der noch heute gebräuchliche Fachterminus wurde im späten 15. Jh. nach lat. ‚color' in Italien geprägt (il colorito) und in den europäischen Sprachen übernommen (coloris, colorido, colouring). Im dt. Sprachgebrauch wird das Kolorit als ästhetischer Terminus erst im 18. Jh. geläufig. Er bezeichnet die Farbgebung, die farbige Bildgestalt, aber auch die Wirkung der Farbe. Schon durch Leon Battista Alberti wurde das Kolorit von der Farbe der realen Welt abgegrenzt sowie im 17. Jh. durch Roger de Piles von der Bildfarbe (colore) unterschieden. – W. verwendet für den Begriff alle drei Artikel, überwiegend schreibt er jedoch, wohl am ital. Ursprung orientiert, *„der Colorit"*, vgl. Komm. zu 7,35; 8,2.

Lit.: Cours de peinture par principes composé par M. de Piles, Paris 1708 S. 302–303; Johann Georg Krünitz [u. a.], Oeconomische Encyclopädie VIII, Berlin 1776 S. 242–243; Colour Histories. Science, Art, and Technology in the 17th and 18th Centuries, hrsg. von Magdalena Bushart und Friedrich Steinle, Berlin 2015.



4,5 Ertz-Engel Michael: Jacopo Robusti, gen. Tintoretto, Der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan, um 1590, Leinwand, H. 318 cm, B. 220 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 266. – Das Gemälde zeigt eine Szene aus der Offenbarung des Johannes: Der Erzengel Michael kämpft gegen den siebenköpfigen Drachen, um mit ihm das Böse aus dem Himmel zu vertreiben. L. oben ist die Madonna mit dem Jesusknaben dargestellt, die in der Mondsichel steht, wodurch ihre Gestalt auf das apokalyptische Weib der Vision des Johannes verweist. W. würdigt hier Tintorettos dynamische Komposition (S. 4,4), bei der die Figuren in ein das ganze Bild übergreifendes Gefüge eingeschrieben sind.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 306 Komm. zu 2,28; Inventar Dresden 1754 fol. 23v (Innere Galerie) Nr. 299; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 219; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 539; Rodolfo Pallucchini, Paola Rossi, Tintoretto. L'opera completa, 2 Bde., Mailand 1982 Bd. 2 Teil 1 S. 232 Nr. 464.

4,5–6 Schilderey-Sammlungen: Der aus dem Niederl. stammende Begriff *„Schilderey"* für bildliche Darstellung wird im 17. und 18. Jh. synonym zu „Gemälde" verwendet; als Kompositum ebenfalls synonyme Verwendung. Von „Schildereysammlungen" spricht etwa die Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste IV, 1767 S. 202. *„Schilderey"* und *„Schilderei"* werden von W. anfänglich häufig gebraucht, z. B. *Br.* I Nr. 49 S. 76; Nr. 58 S. 87; Nr. 62 S. 90; Nr. 63 S. 91; Nr. 80 S. 108; Nr. 81 S. 109; Nr. 89 S. 124; Nr. 102 S. 153; Nr. 30 S. 208; der Begriff findet sich auch noch in den *Gedancken* passim, wenngleich W. hier die niederl. Entlehnung bereits im Titel durch „Mahlerey" ersetzt.

Lit.: DWB XV Sp. 127, XV Sp. 128; Adelung2 III Sp. 1461–1462.

4,7–8 ***Giorgione ... einige schöne Köpfe:*** In den Galerieinventaren der Zeit W.s sind drei Giorgione zugeschriebene Gemälde genannt, die mit der Bezeichnung *„schöne Köpfe"* verbunden werden können. (1) Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione (Castelfranco 1477/1478–1510 Venedig), „Bildniß eines Mannes mit der Mütze auf dem Kopfe. Er hält ein zugemachtes Buch mit beyden Händen. Hinter ihm sieht man den Torso. Eine halbe Figur." Leinwand, H. ca. 118 cm, B. ca. 85 cm. Dieses Gemälde läßt sich letztmalig 1782 in der Dresdner Gemäldegalerie nachweisen (Karl Willhelm Dassdorf, Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten der Churfürstlichen Residenzstadt Dresden und einiger umliegender Gegenden, Dresden 1782 S. 426). Es wurde am 13. Mai 1861 verkauft. (2) Paris Bordon, gen. Bordone (Treviso 1500–1571 Venedig), Bildnis eines Mannes, 1520er Jahre, Leinwand, H. 90 cm, B. 72,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 219. Das Gemälde zeigt einen bärtigen jüngeren Mann in dunklem Gewand vor dunklem Grund. (3) Altobello Melone (Cremona, dort tätig um 1497–1517), Ein Liebespaar, Holz, H. 52 cm, B. 71,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 221; 1745 aus der herzoglichen Sammlung in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. Das Gemälde zeigt ein Paar vor geschlossenem Hintergrund. Lediglich r. öffnet es sich in eine weite Landschaft. Der zum Teil nachlässig gekleidete Mann hat seinen linken Arm um die Schultern der Frau gelegt und schaut den Betrachter herausfordernd an. Die Bedeutung des Sujets ist ungeklärt. In ihm sind Porträt- und Symbolaspekte vereint. Rehm identifiziert W.s *„schöne Köpfe"* als Bordones „Bildnis eines Mannes" (s. oben) und Altobello Melones „Ein Liebespaar" (s. oben). – Mit Giorgione geht W. zu einem Künstler über, von dem nur sehr wenige Werke überliefert sind. Er stellt ihn damit im Gegensatz zum Schnellmaler Tintoretto (s. Komm. zu 3,35) vor, dessen Werke *„fast in allen Schilderey-Sammlungen"* (S. 4,5–6) zu finden seien. Giorgione ist ein Künstler der venezianischen Renaissancemalerei und ein Zeitgenosse Tizians (s. Komm. zu 3,11). Wie dieser ging er aus der Werkstatt Giovanni Bellinis (s. Komm. zu 3,23) hervor. Mit Giorgione schließt W. seinen Exkurs zur venezianischen Malerei ab und leitet zugleich zur Helldunkelmalerei (s. Komm zu 4,10) über, als deren Wegbereiter er den Künstler vorstellt.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 306 Komm. zu 2,30. – Zu (1) s. Inventar Dresden 1747–1750 fol. 40v (Innere Galerie) Nr. 98 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 136 lfd. Nr. 565); Inventar Dresden 1754 fol. 17v (Innere Galerie) Nr. 211; Johann Anton Riedel, Christian Friedrich Wenzel, Verzeichnis der Gemälde in der Churfürstlichen Gallerie in Dresden, Leipzig 1771 S. 160 Nr. 81; Auszug aus dem Verzeichnis der Vorrathsbilder der Königlichen Gemälde-Galerie [vor 1859, mit Ergänzungen bis 1861], 3 Bde., Heft A, o. Pag. Nr. 431, Archiv Staatliche Kunstsammlungen Dresden, o. Inv.-Nr. – Zu (2) s.

Inventar Dresden 1754 fol. 35v (Äußere Galerie) Nr. 462; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 131; Luigi Bailo, Gerolamo Biscaro, Della vita e delle opere di Paris Bordon, Treviso 1900 S. 119 Nr. 19; Giordana Canova, Paris Bordon, Venedig 1964 (Gal.-Nr. 219 nicht genannt); Giorgio Fossaluzza, Qualche recupero al catalogo ritrattistico del Bordon, in: Paris Bordon e il suo tempo, hrsg. von Giorgio Fossaluzza, Treviso u. a., 1987 S. 183–202 bes. S. 187. – Zu (3) s. Inventar Dresden 1754 fol. 15r (Innere Galerie) Nr. 164; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 155; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 355; Francesco Frangi, Sulle tracce di Altobello giovane, in: Arte cristiana LXXVI, 1988 S. 389–404.



4,8–9 ***ein schöner Christus mit dem Zins-Groschen:*** Giacomo Negretti, gen. Palma il Vecchio (Umkreis), Die Berufung des Matthäus, H. 99,5 cm, B. 119 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 199; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde zeigt Christus, wie er den Zöllner Matthäus als seinen Jünger beruft. Die beiden stehen nebeneinander und sind im Gespräch begriffen. Matthäus greift mit seiner Linken in eine vor ihm auf dem Tisch liegende Ansammlung von Geldstücken, was auf sein Amt als Zöllner verweist. W. mißversteht den Bildgegenstand und deutet ihn als eine Darstellung des „Zinsgroschens", wahrscheinlich aufgrund der Bekanntheit von Tizians „Der Zinsgroschen" (s. Komm. zu 3,18–19) . Die giorgioneske Malweise des hier in Rede stehenden Gemäldes erklärt zudem, warum W. es irrtümlich für eine Arbeit Giorgiones gehalten haben könnte. In den Galerieinventaren ist das Werk jedoch Giovanni Antonio de Sacchis, gen. Pordenone (Pordenone um 1484–1539 Ferrara), zugeschrieben. Zum Bildgegenstand ist im Inventar Dresden 1754 vermerkt: „Christus mit dem Apostel Mattheo, welcher am Zolle sitzt". Im Inventar Dresden 1747–1750 heißt es: „Cristo nel Telonio, che chiama l'Apostolo San Matteo a seguirlo". Zudem ist das Gemälde ebenda als „Opera stimatissima" betont. Rehm kommt in seiner Kommentierung zu keiner Identifizierung.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 306 Komm. zu 2,30; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 36r (Innere Galerie) Nr. 149 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 132 lfd. Nr. 508); Inventar Dresden 1754 fol. 9v (Innere Galerie) Nr. 96; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 398.

4,10 ***in der frechen Art zu mahlen mit tieffen Schatten:*** W. verweist mit diesen Worten auf die kontrastreiche Helldunkelmalerei, die er im Folgenden (S. 4,11–12) als ein unvermitteltes Nebeneinander von hellen und dunklen Farbflächen erklärt. Als Initiator und Hauptvertreter dieser barocken Malauffassung ist Caravaggio (s. Komm. zu. 4,30) anzusehen. Er setzte in seinen Bildern ein kräftiges, gerichtetes Licht ein, mit dem er die Figuren aus der betont dunkel gehaltenen Umgebung herausholt. Durch dieses Chiaroscuro stattet der Künstler seine Protagonisten mit einer hohen emotionalen Dramatik aus, zugleich verleiht er den Szenen eine sehr viel plastischere Räumlichkeit. Im Verlauf der *Beschreibung* erwähnt W. mit wechselnden Formulierungen immer wieder die Helldunkelmalerei, so etwa mit den Wendungen *„Caravaggio-mäßiger Art"* (S. 4,28), *„durch seine schwartze Schatten"* (S. 4,31), *„in seiner sehr dunckelen Art"* (S. 4,35), *„Licht und Schatten"* (S. 6,16), *„Clair-obscur"* (S. 6,27), *„stark und frech als Caravaggio"* (S. 6,32). – Zu W.s kunsttheoretischer Auseinandersetzung mit Licht und Schatten vgl. auch dessen Notizen im *Nachlaß Paris* vol. 69 p. 93: *„Von Licht und Schatten, Quint. VIII, 5"*; Tibal S. 128; *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 25 v: Exzerpte aus Roger der Piles, Cours de peinture par principes composé par M. de P., Paris 1708 S. 363–364; Tibal S. 108.

Lit.: Andreas Prater, Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels, Stuttgart 1992; Victor I. Stoichita, Eine kurze Geschichte des Schattens, München 1999 S. 42–102; Norbert Schneider, Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Köln 2011 passim, bes. S. 208–209.

4,12 ***Gradation:*** Der seit dem 16. Jh. nachweisliche Begriff wird offenbar erst in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. geläufig, möglicherweise beeinflußt durch frz. gradation. Gemeint ist hier die Abstufung, Abschattierung, der allmähliche Übergang, vgl. DWB VIII Sp. 1683–1684.

4,12–13 ***Michael Angelo da Caravaggio:*** s. Komm. zu 4,30.

4,13 ***Spagnolet:*** zu Jusepe de Ribera, gen. Lo Spagnoletto s. Komm. zu 4,34.

Zu Ribera in Dresden s. Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 251–256; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 430–431.

4,14 ***wie die Sinesen:*** zu Chinesen bei W. s. *Gedancken* S. 9 (= *Dresdner Schriften* S. 60,17–18 mit Komm.); *GK1* S. 20, 32, 146; *GK2* S. 42, 56, 254 (= *GK Text* S. 40–41, 54–55, 246–247) mit Kommentar (*GK Kommentar* zu 41,9; 55,22–23; 247,8); *AGK* S. 34 (= *AGK Texte und Kommentar* S. 54).

4,17 ***In Rubens Gemählden:*** zu Peter Paul Rubens (s. unten Komm. zu 4,36–37), Werken aus seiner Werkstatt und Nachfolgern sowie Kopien nach Originalen in Dresden s. Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 457–468; Gesamtverz. Dresden 2007; zu Rubens bei W. s. *GK Kommentar* zu 41,10; Rehm in: *KS* S. 307 zu 3,5.

4,19 ***nicht der erste Anblick:*** Daß *„nicht der erste Anblick"*, sondern erst die wiederholte sowie vertiefte Betrachtung der antiken Denkmäler eine Voraussetzung sei, deren *„Schönheit"* zu erkennen und ein treffendes Kunsturteil zu fällen, betont W. wieder-

holt, vgl. *GK1* S. 184–185, *GK2* S. 379 (= *GK Text* S. 358–359). Die Wendung ist in diesem Sinn auch ein Bestandteil von W.s Beschreibung des Torsos vom Belvedere in der *Allegorie* S. 118: *„Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts als einen verunstalteten Stein entdecken; vermagst du aber in die Geheimnisse der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest“*. Eine methodische und kennerschaftliche Kunstbetrachtung setzt W. der Schriftlektüre und Textexegese gleich: *„Man erkläre sich selbst die Werke der Kunst auf eben die Art, wie man andern einen alten Scribenten erklären sollte: denn insgemein gehet es dort, wie in Lesung der Bücher; man glaubet zu verstehen, was man liest, und man verstehet es nicht, wenn man es deutlich auslegen soll. Ein anders ist, den Homerus lesen, ein anders, ihn im Lesen zugleich übersetzen“*, *GK1* S. 288, *GK2* S. 549 (= *GK Text* S. 558–559).

4,19–20 ***Mahlern der alten Griechen ... dunckele ... helle Manier:*** Dazu hat sich später W. ausführlich geäußert, s. *GK2* S. 583–585 (= *GK Text* S. 549, 551 mit *GK Kommantar* zu 549,5–6 mit Anm. 2).

4,23 ***Victoria:*** Die Wittelsbacher Prinzessin Maria Anna Victoria (1660–1690), Tochter des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern (1636–1679), wurde 1680 mit dem Dauphin von Frankreich, Ludwig (1661–1711), Sohn von Ludwig XIV., vermählt, der seinen Vater nicht überlebte.

Lit.: Simone Bertière, Les reines de France au temps des Bourbons, Paris 1998 S. 341–361.

4,25 ***gemeinen:*** Das von W. häufig verwendete Adjektiv ‚gemein‘ (nach gothisch ‚gamains‘, althochdt. ‚gimeini‘, mittelhochdt. ‚gemeine‘, verwandt mit lat. communis), ist von ihm wie hier meist im Wortsinn von ‚gewöhnlich‘, ‚üblich‘, ‚allg. verbreitet‘ wertneutral gebraucht, vgl. etwa *Beschreibung* hier S. 7,7; *Gedancken* hier S. 63,3 mit Komm. Es findet sich bei W. jedoch insbesondere bezüglich der künstlerischen Arbeit auch die bereits seit dem 14. Jh. ebenfalls nachweisliche negative Bewertung des Wortes, synonym gebraucht für ‚durchschnittlich‘, ‚ohne herausragende, auszeichnende Qualität‘, vgl. beispielsweise *Beschreibung* hier S. 9,29; *Vortrag Geschichte* Komm. zu 26,14–15; *Entwurf Laokoon-Beschreibung* hier S. 49,16.

Lit.: DWB III Sp. 3169–3220; GWB III Sp. 1414–1417.

4,25 ***mit dem Pöbel zu urtheilen:*** s. Rehm in: *KS* S. 307 Komm. zu 3,15.

4,26 ***sensui communi:*** Das Konzept geht zurück auf Aristoteles’ Schrift „Über die Seele“, in der die Möglichkeiten der Wahrnehmung von Gegenständen behandelt werden. Der „sensus communis“ bildet eine Art ‚inneren Sinn‘, ein Mittleres zwischen der Tätigkeit der einzelnen Sinne und dem Verstand (Aristot. an. 3,2.425a–b).

4,27 ***vom Guido:*** Mehrere Bilder des ital. Malers Guido Reni (s. Komm. zu 4,38–39) waren in Dresden und werden von W. erwähnt. Zu W. und Reni : *GK Kommentar* S. 42–43 zu XXI,22; *Ville e palazzi di Roma* S. 31, 61, 87, 90, 92, 222, 224, 270, 272, 307, 312, 314, 318; *AGK Texte und Kommentar* zu XXI,22 mit Anm. 1; Rehm in: *KS* S. 308 Komm. zu 3,18; *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 10v, 13r (Exzerpte von 1753–1754 aus: Francesco de Ficoroni, Le Singolarità di Roma moderna, in: Le Vestigia e rarità di Roma Antica, ricercate, e spiegate, libro II, Roma 1744: Gemälde in Palazzo Spada, Palazzo di Santa Croce, Palazzo Giustiniani, Palazzo Sacchetti).

Lit.: Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 181–184; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 426–428. – Zu Datierung und Stilphasen Renis s. Guido Reni und Europa, hrsg. von Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani, Erich Schleier, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1988 passim; D. Stephen Pepper, Guido Reni, Oxford 1984 S. 19–33.

4,28 ***vaguen Art:*** s. Komm. zu 10,26.

4,29 ***Erhobenheit:*** im Wortsinn bildnerische Plastizität, das Heraustreten aus der Fläche (Substantivierung von erhoben, dem Partizip Präteritum von erheben, anstelle des früheren erhaben). W. gebraucht sowohl in der *Beschreibung* als auch vor allem in den *Gedancken* wechselweise ‚erhaben‘ und ‚erhoben‘ und eine Entscheidung, ob der mit dem Schönen in Relation stehende geistig-seelische Ausdruck (das Sublime) der ästhetischen Theorie oder das plastische Hervortreten gemeint ist, bleibt im Einzelfall schwierig; zur weiteren Verwendung des Begriffs, meist im Wortsinn, vgl. *Herculanische Schriften* III S. 329 (Nachweise für *„erhaben“* und *„erhoben“* in *SN* 2,1 und 2,2 bes. S. 138 zu 71,1); *Anmerkungen Baukunst* Komm. zu 18,7; 55,15; 58,1 mit Anm. 4 (Nachweise für *„erhaben“*); 52,25 *(„Erhabenheiten“)*; 32,27 mit Anm. 2; 43,8; 43,15; 45,12; 46,25; 47,4; 55,12 (Nachweise für *„erhoben“*); *GK Kommentar* zu 17,34; 21,7; 227,15 mit Anm. 4 (*„erhaben“*); 175,21 *(„Erhobenheit“)*; 257,18 *(„das Erhabene“)*; *AGK Texte und Kommentar* Komm. zu 5,20–21 (*„erhaben“*); 9,19 (*„erhoben“*); *Florentiner Winckelmann-Manuskript* S. 105 zu 1,138; *GK Materialien* Komm. zu 4,4 (*„erhaben“*); *Ville e Palazzi di Roma* Komm. zu 13,29–32 (*„erhaben“*); 137,12–18 (*„erhoben“*).

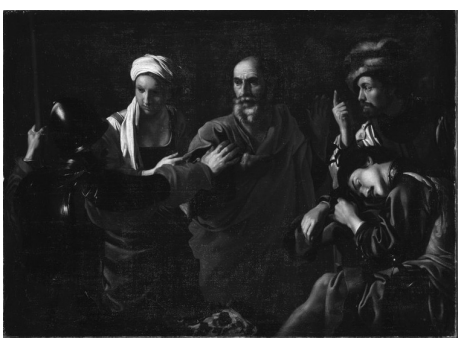
Lit.: Rehm in: *KS* S. 308 zu 3,21, S. 348 zu 52,1, S. 421 zu 158,38, S. 504 zu 268,11; DWB III Sp. 851 (Erhobenheit), Sp. 832–833 (erhaben), Sp. 840–841 (erheben), Sp. 851 (erhoben); Adelung2 I Sp. 1897–1898; Ritter II Sp. 624–627; Zeller S. 57.

4,30 ***Caravaggio ... ein Soldat:*** Eine zweifelsfreie Identifizierung des Gemäldes ist nicht möglich. In den Galerieinventaren der Zeit W.s ist kein Caravaggio zugeschriebenes Werk mit diesem Sujet eingetragen. Unabhängig von der Urheberschaft lassen sich mit der Beschreibung W.s drei Gemälde verbinden: (1) Pietro della Vecchia (Venedig 1605–1678 Venedig), Bärtiger Mann, der sein Schwert zieht, Leinwand, H. 117 cm, B. 100 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 531; 1748 aus der Casa

Gheltof zu Venedig erworben (vgl. W.: *„aus Modena“*). Das Gemälde zeigt das Hüftbild eines Mannes, der mit seiner Rechten ein Schwert zieht. Sein Gewand ist in hellen Beigetönen und Schwarz gehalten. Auch der Hintergrund zeichnet sich durch die Kontrastierung ähnlicher Farben aus. Der Dargestellte ist in den Galerieinventaren der Zeit W.s als „Soldat“ bezeichnet. Als Künstler ist ebenda Pietro della Vecchia benannt. (2) Pietro della Vecchia, Ein geharnischter Soldat, Leinwand, H. 117 cm, B. 93 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 532. Das Bildnis eines Mannes in Harnisch und Helm ist durch die Verwendung sehr dunkler Töne bestimmt. Lediglich in den Glanzpunkten auf dem Harnisch und einem schmalen Streifen am Horizont stechen hellere Farben hervor. Der Dargestellte wird im Inventar Dresden 1754 als „Soldat“ betitelt. Als Künstler ist ebenda Pietro della Vecchia genannt. (3) „Aus der Schule von Rembrant“, „Portrait einer Manns-Person, mit der Hand den Degen haltend, halbe Figur“, Holz, H. ca. 83 cm, B. ca. 61 cm. Letztmalig läßt sich das Gemälde in dem Inventar Dresden 1754 nachweisen (obige Angaben aus diesem entnommen). Eine Abbildung des Werks ist nicht überliefert. Da jedoch die Arbeiten Rembrandts und seines Umkreises zum Teil durch eine starke Helldunkelmalerei charakterisiert sind, ist es an dieser Stelle mit aufgeführt. Im Inventar Dresden 1747–1750 ist der Degenträger „un Soldato“ genannt. Rehm kommt in seiner Kommentierung von W.s *Beschreibung* zu keiner Identifizierung. – Michelangelo Merisi da Caravaggio, gen. Caravaggio (Mailand 1571–1610 Porto Ercole/Grosseto), gilt gemeinsam mit Annibale Carracci (s. Komm. zu 5,30–31) als der Begründer der ital. Barockmalerei. Er wirkte vor allem in Rom und Neapel. Mit Caravaggio wendet sich W. von den venezianischen Künstlern ab und der Helldunkelmalerei (s. Komm. zu 4,10) zu. Caravaggio, dessen Werke durch starke Hell-Dunkel-Kontraste charakterisiert sind und der als der eigentliche Begründer dieser Malauffassung anzusehen ist, wird von W. als *„Nachfolger“* (4,12) Giorgiones (s. Komm. zu 4,7–8) vorgestellt. Er habe den Stil der *„starken und dunkelen Art“* (4,12) Giorgiones übertroffen. Er wird von W. eher negativ beurteilt, vgl. *Abhandlung (für Berg)* S. 29 (= *KS* S. 231); *Herkulanische Schriften* III (= *SN* 2,3) S. 31 = *Br.* I Nr. 224 S. 396; *Br.* IV Nr. 8 S. 39–40, 42 sind zwei Gemälde Caravaggios angeführt (Madonna dei Palafrenieri, Rom, Galleria Borghese, und die Grablegung Christi, Pinacoteca Vaticana, s. *Herkulanische Schriften* III (= *SN* 2,3) S. 224 Komm. zu 31,31, die W. Mechel und Paul Usteri zur Besichtigung empfiehlt.

Zu W. und Caravaggio s. Rehm in: *KS* S. 307 Komm. zu 2,38, S. 308 Komm. zu 3,22; *Gedancken* hier S. 63,13.

Quellen und Lit.: Zu (1) s. Inventar Dresden 1747–1750 fol. 35r (Innere Galerie) Nr. 419 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 131 lfd. Nr. 494); Inventar Dresden 1754 fol. 19v (Innere Galerie) Nr. 239; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 562; Bernard Aikema, Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice, Florenz 1990 S. 149 Nr. 211 (unter Version A). – Zu (2) s. Inventar Dresden 1754 fol. 19v (Innere Galerie) Nr. 237; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 562; Bernard Aikema, Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice, Florenz 1990 S. 152 Nr. 223. – Zu (3) s. Inventar Dresden 1747–1750 fol. 41v (Innere Galerie) Nr. 221 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 136 lfd. Nr. 579); Inventar Dresden 1754 fol. 110v (Innere Galerie) (Nachtrag) Nr. 770.



4,31 ***Petrus im Gefängniß:*** Nicolas Tournier (Montbéliard 1590–1639 Toulouse), Die Verleugnung Petri, Leinwand, H. 127 cm, B. 175 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 413; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde zeigt eine Begebenheit aus dem Neuen Testament: Während des Verhörs Christi wird Petrus von einer Magd und zwei Männern mit der Frage angesprochen, wie er zu dem Angeklagten stehe. In dem Bild ist zu sehen, wie er eine Zugehörigkeit leugnend seine linke Hand erhebt. W. schreibt das Werk Caravaggio zu. Auch in den Galerieinventaren seiner Zeit ist es diesem Künstler zugeordnet. Wenn W. *„Die Verleugnung Petri“* gegenüber dem zuvor genannten *„Soldat“* (s. Komm. zu 4,30) für *„vollkommener“* hält, sieht er das Gemälde als künstlerisch wertvoller an. Rehm schlägt die Identifizierung mit Nicolas Tourniers „Die Verleugnung Petri“ nur vor und nennt mit Bartolomeo Manfredi (s. Komm. zu 4,32) eine inzwischen veraltete Zuschreibung.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 308 Komm. zu 3,24; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 33v (Innere Galerie) Nr. 1024 (s. auch Riedmatten et al., Guarientis „Catalogo“ S. 130 lfd. Nr. 468); Inventar Dresden 1754 fol. 29r (Äußere Galerie) Nr. 362; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 546; Nicolas Tournier (1590–1639). Un peintre caravagesque, Ausst.-Kat., Toulouse, Musée des Beaux-Arts, Paris 2001 S. 96–98 Nr. 9; Pierre Rosenberg, Gesamtverzeichnis Französischer Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Sammlungen, Bonn [u. a.] 2005 S. 178 Nr. 1057.

4,32 ***Gesellschafft, die in der Carte spielet:*** Bartolomeo Manfredi (Schule) (Ostiano 1582–1622 Rom), Die Kartenspieler, Leinwand, H. 123 cm, B. 173 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 414; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde zeigt ein sich an einem Tisch gegenüber sitzendes Paar beim Kartenspiel. Ein weiteres Paar verfolgt das Spiel von der Rückseite des Tisches. W. schreibt das Werk Caravaggio zu. Auch in den Galerieinventaren seiner Zeit ist es dem Künstler zugeordnet. Zwischenzeitlich wurde der „Maestro dell'Incredulità di San Tommaso (Jean Ducamps?)“ als Urheber des Werks vorgeschlagen (Papi 2013). Wenn W. die *„Gesellschaft* [...] “ im Vergleich zu



dem zuvor genannten *„Soldat“* (s. Komm. zu 4,30) als *„vollkommener“* betrachtet, sieht er das Gemälde als künstlerisch wertvoller an. Rehm schlägt eine Identifizierung mit dem Gemälde „Die Kartenspieler“ aus der Schule Bartolomeo Manfredi (s. oben auch Komm. zu 4,31) vor, des weiteren mit Nicolas Tourniers, „Die Wachstube“ (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 411). Die Identifizierung erfolgt auf Grund des von W. genannten Sujets *„eine Gesellschafft, die in der Carte spielet“*.

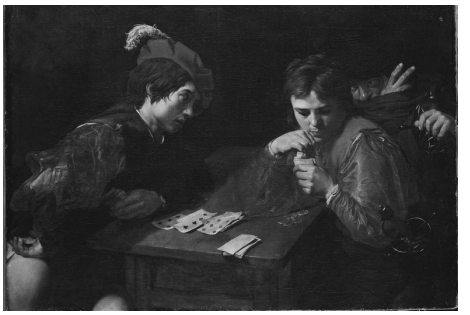
Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 308 Komm. zu 3,25; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 33v (Innere Galerie) Nr. 68 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 130 lfd. Nr. 467); Inventar Dresden 1754 fol. 29r (Äußere Galerie) Nr. 368; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 344; Gianni Papi, Bartolomeo Manfredi, Soncino 2013 S. 51, 99.

4,32 ***in der Carte spielet:*** Noch im ausgehenden 18. Jh. übliche Wendung für das Kartenspielen. Der Singular in Verbindung mit der Präposition „in“ bezeichnet hierbei die gesamten Spielkarten, die „eine Karte“ bilden; allg. zur Etymologie des Begriffs „Carte“ („Charte“) vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 73,10.

Lit.: Adelung2 II Sp. 1366; Campe, Wörterbuch II S. 280; DWB XI Sp. 236.

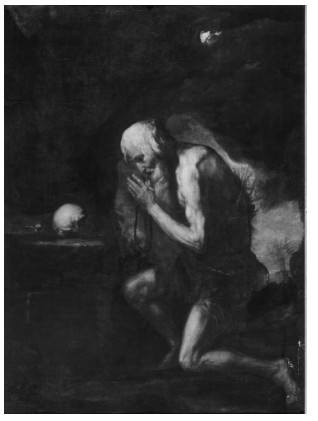
4,33 ***Filou:*** frz. Lehnwort für Schelm, Gauner, Nichtsnutz, d. h. für eine Person, die andere mit Schläue und Raffinesse in harmloser Weise zu übervorteilen versteht.

Lit.: Peter von Polenz, Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart II, Berlin, New York 1994 S. 87.



4,33 ***Filou ... in der Carte spielet:*** Valentin de Boulogne (Coulommiers-en-Brie 1594–1632 Rom), Die Falschspieler, um 1615–1618, Leinwand, H. 94,5 cm, B. 137 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 408; 1749 aus der kaiserlichen Galerie in Prag erworben. – Das Gemälde zeigt zwei Kartenspieler, die sich an einem Tisch gegenübersitzen. Ein dritter Mann ist im Rücken des jüngeren Spielers angeordnet. Er schaut in dessen Karten und gibt dem Gegenspieler heimlich Zeichen. W. gibt als Urheber des Werks Caravaggio an. Auch in den Galerieinventaren seiner Zeit ist es diesem Künstler zugeschrieben.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 308 Komm. zu 3,26; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 21r (Innere Galerie) Nr. 342 a (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 120 lfd. Nr. 271); Inventar Dresden 1754 fol. 13r (Innere Galerie) Nr. 141; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 307; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 560; Marina Mojana, Valentin de Boulogne, Mailand 1989 S. 56 Nr. 3; Pierre Rosenberg, Gesamtverzeichnis Französische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Sammlungen, Bonn 2005 S. 184 Nr. 1095.



4,34 ***Spagnolet ... Betender Eremit:*** Jusepe de Ribera (Xátiva 1591–1652 Neapel; Werkstatt?), Der Einsiedler Paulus; bezeichnet unten: Jusepe de Ribera espanol. F.; Leinwand, H. 205,5 cm, B. 151,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 687; angeblich 1746 durch Heineken in Spanien erworben. – Der Spanier Jusepe de Ribera, der wegen seiner Herkunft auch „Spagnoletto“ genannt wird, wirkte vor allem in Neapel und ist ein Künstler der Barockmalerei. – Mit Ribera setzt W. das zuvor mit Caravaggio (s. Komm. zu 4,30) begonnene Thema der Helldunkelmalerei (s. Komm. zu 4,10) fort, als deren Wegbereiter W. den Venezianer Giorgione (s. Komm. zu 4,7–8) erklärt hatte. Ribera, dessen Werke maßgeblich durch die Malauffassung Caravaggios beeinflußt sind, stellt W. nun als *„Nachfolger“* (S. 4,12) Giorgiones vor. Ribera habe den Stil der *„starken und dunkelen Art“* (S. 4,12) Giorgiones übertroffen. Das von W. zunächst genannte Gemälde *„Betender Eremit“* zeigt Paulus von Theben. Er war vor der Christenverfolgung in die Wüste geflohen und lebte dort als Einsiedler. Sein tägliches Brot wurde ihm von einem Raben gebracht. W. schreibt das Werk Ribera zu. Auch in den Galerieinventaren seiner Zeit ist es diesem Künstler zugeordnet. Rehm hält die Identifizierung mit Jusepe de Riberas *„Der Einsiedler Paulus“* (s. oben) für wahrscheinlich.

Zu W. und Ribera s. *Vortrag Geschichte* S. 23,32.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 307 Komm. zu 2,38 sowie S. 308–309 Komm. zu 3,28; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 30v (Innere Galerie) Nr. 593 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 128 lfd. Nr. 420); Inventar Dresden 1754 fol. 11v (Innere Galerie) Nr. 130; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 255; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 430; Matthias Weniger, Bestandskatalog Spanische Malerei. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München, London, New York 2012 S. 110–114 Nr. 17; Nicola Spinosa, Ribera. La obra completa, Madrid 2008 S. 445 Nr. A 289.

4,34 ***h. Stephanus:*** Eine zweifelsfreie Identifizierung des Gemäldes ist nicht möglich. In den Galerieinventaren ist kein Ribera zugeschriebenes Werk mit dem genannten Sujet verzeichnet. In der Literatur wird angenommen, daß W. irrtümlich Riberas „Martyrium des heiligen Laurentius" (s. unten) als Darstellung des *„h. Stephanus"* ansah (Weniger 2012). Jusepe de Ribera, Martyrium des heiligen Laurentius, Leinwand, H. 206 cm, B. 154 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 686; angeblich 1746 durch Heineken in Hamburg erworben. – Das Gemälde zeigt das Martyrium des hl. Laurentius, der auf einem Rost über offenem Feuer zu Tode gefoltert wurde. Der Heilige ist im Vordergrund dargestellt, sein Gewand ist ihm bereits abgenommen, während im Hintergrund das Feuer geschürt wird. Das Gemälde ist im Inventar Dresden 1747–1750 als „Opera delle megliori dell'Autore" hervorgehoben. Zudem wurde es in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1). Rehm nimmt eine Identifizierung mit dem Gemälde „Der heilige Andreas" vor, das heute einem Nachahmer Riberas (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 688) zugeordnet ist. Da diese Arbeit aber nicht in den Galerieinventaren verzeichnet ist, kann W. sie nicht in der Galerie gesehen haben.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 309 Komm. zu 3,29; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 26r (Innere Galerie) Nr. 80 (s. auch Riedmatten et al., Guarientis „Catalogo" S. 124 lfd. Nr. 346); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 29; Inventar Dresden 1754 fol. 5r (Innere Galerie) Nr. 29; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 251; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 429; Matthias Weniger, Bestandskatalog Spanische Malerei. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München, London, New York 2012 S. 92–101 Nr. 14; Nicola Spinosa, Ribera. La obra completa, Madrid 2008 S. 340–42 Nr. A 68 bes. S. 341 (unter Repliken und Kopien).



4,35 ***h. Franciscus:*** Jusepe de Ribera (Werkstatt?), Der heilige Franziskus auf den Dornen, nach 1640; bezeichnet unten (eigenhändig?): Jusepe de Ribera español. F.; Leinwand, H. 171,5 cm, B. 226 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 685; 1738 aus der Sammlung Duodo in Venedig erworben. – Das Gemälde zeigt ein selten dargestelltes Thema, dem sich allein im Hochbarock einige Künstler, insbesondere des Ribera-Umkreises, widmeten. Der hl. Franziskus hatte sich, um der Verführung des Fleisches zu widerstehen, in Dornen gewälzt, worauf ihm ein Engel erschien. Dieser forderte ihn auf, in der Portiunkula-Kapelle in Santa Maria degli Angeli in Assisi zu beten. W. ordnet das Gemälde der *„besten Art"* Riberas zu, d. h. er zählt es zu den Hauptwerken des Künstlers.

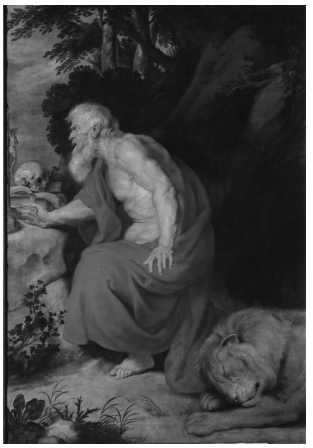
Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 309 Komm. zu 3,30; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 23r (Innere Galerie) Nr. 448 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 121 lfd. Nr. 299); Inventar Dresden 1754 fol. 21v (Innere Galerie) Nr. 265; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 253; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 430; Matthias Weniger, Bestandskatalog Spanische Malerei. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München, London, New York 2012 S. 106–109 Nr. 16; Nicola Spinosa, Ribera. La obra completa, Madrid 2008 S. 451 Nr. A 304.



4,35–36 ***Petrus im Gefängniß:*** Jusepe de Ribera (Nachahmer), Befreiung Petris aus dem Gefängnis; bezeichnet auf dem Kerkerblock (falsch): Jusepe de Ribera español. F. 1642; Leinwand, H. 174,5 cm, B. 226,3 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 684; 1738 aus der Sammlung Duodo in Venedig erworben. – Das Gemälde zeigt Petrus, wie er während der Christenverfolgung in einem Kerker angekettet ist. Zwei Soldaten sind vor seinem Verließ postiert. In dieser Situation erscheint dem Heiligen ein Engel in strahlendem Licht, um ihn in die Freiheit zu führen. W. ordnet das Werk der *„besten Art"* Riberas zu, d. h. er zählt es zu den Hauptwerken des Künstlers.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 309 Komm. zu 3,30; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 23r (Innere Galerie) Nr. 447 (s. auch Riedmatten et al., Guarientis „Catalogo" S. 121 lfd. Nr. 298); Inventar Dresden 1754 fol. 21v (Innere Galerie) Nr. 266; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 254; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 430; Matthias Weniger, Bestandskatalog Spanische Malerei. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München, London, New York 2012 S. 114–118 Nr. 18; Nicola Spinosa, Ribera. La obra completa, Madrid 2008 S. 451 Nr. A 303.

4,36–37 ***dem h. Hieronymo ... von Rubens:*** Peter Paul Rubens (Siegen 1577–1640 Antwerpen), Der heilige Hieronymus, um 1615; bezeichnet unten l.: P. P. R.; Leinwand, H. 236 cm, B. 163 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 955; 1745 aus der herzoglichen Sammlung in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Peter Paul Rubens ist der Hauptkünstler des flämischen Barocks. Mit ihm spricht W. einen Künstler an, dessen Malauffassung konträr zu der genannten ital. Helldunkelmalerei (s. Komm. 4,10) steht. Hatte W. zuvor Caravaggio (s. Komm. zu 4,30) und Ribera (s. Komm. 4,34) als deren Hauptvertreter erklärt, verweist er auf Rubens, um mit dieser Gegenüberstellung wohl das Wesen der Helldunkelmalerei anschaulicher heraus-



zukristallisieren. Während Erstere mit der Kontrastierung von Licht und Schatten arbeiten, breite sich in den Gemälden Rubens *„das Licht* [...] *allenthalben aus"* (S. 4,17). Die von W. angesprochene Arbeit von Rubens zeigt den Kirchenvater Hieronymus in der Wüste. Er hatte sich nach seiner Taufe in diese zurückgezogen. W. erwähnt dieses Gemälde im Sinn eines Vergleichs mit dem zuvor besprochenen *„Einsiedler Paulus"* Riberas (s. Komm. zu 4,34), doch bleibt an dieser Stelle unausgesprochen, ob die Gegenüberstellung mit dem Ansinnen einer grundsätzlichen Kontrastierung der verschiedenen Malauffassungen erfolgt.

Zu W. und Rubens s. Rehm in: *KS* S. 307 Komm. zu 3,5; *Vortrag Geschichte* S. 23,32; *Gedancken* S. 63,23; 75,31; *Sendschreiben Gedanken* S. 95,8; 96,5; 96,10; *Erläuterung* S. 127,35; 128,16; 128,16–25; 145,24; 146,22; 148,6 mit Anm. 2.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 307 Komm. zu 3,5 sowie S. 309 Komm. zu 3,32; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 22r (Innere Galerie) Nr. 14 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 121 lfd. Nr. 287); Inventar Dresden 1754 fol. 56r (Äußere Galerie) Nr. 62; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 457; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 451; Michael Jaffé, Rubens. Catalogo completo, Milano 1989 S. 207 Nr. 311.

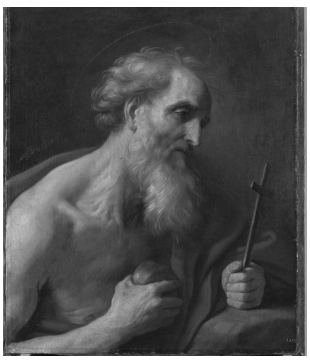


4,38–39 ***Guido ... die so genannte Vorstellung Christi:*** Guido Reni (Calvenzano bei Bologna 1575–1642 Bologna), Christus in der Vorhölle vor seiner Mutter, 1629 (?), Leinwand, H. 322 cm, B. 199 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 322 (Kriegsverlust); 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena angekauft, Ankunft in Dresden 1746, 1945 verbrannt. – Guido Reni ist einer der Hauptkünstler der Bologneser Barockmalerei, dessen Anfangszeit durch den Einfluß von Denis Calvaert (s. Komm. 9,31) und den Carracci (s. Komm. zu 5,30–31) geprägt ist. W. führt den Künstler im Kontext von Caravaggio ein. Wenn er bei Reni von der *„ersteren stärckeren und Caravaggio-mäßiger*[en] *Art"* (S. 4,28) des Künstlers schreibt, heißt das, daß er in Renis frühen Werken Tendenzen der caravaggesken Malweise, d. h. der Helldunkelmalerei (s. Komm. zu 4,10), erkennt. Das Charakteristikum der Stärke, das W. den Arbeiten dieser Schaffensperiode Renis zuspricht, verwendet er wenig später ein weiteres Mal bei der Gegenüberstellung von Früh- und Spätwerk des Künstlers. Während W. das lichtdurchtränkte, von einem offenen und nur summarisch geführten Pinselstrich gekennzeichnete Spätwerk Renis mit den Worten *„von seiner letzten hellen und vaguen Art"* (S. 4,28) beschreibt, seien die frühen Werke durch *„Stärcke, Ausdrückung und Erhobenheit"* (S. 4,29) charakterisiert. Mit diesen Begriffen führt W. nach der Betrachtung der Helldunkelmalerei einen neuen Terminus der Kunstbetrachtung ein, die Affekte (s. Komm. zu 4,29). Auch in dieser Hinsicht schreibt er den frühen Werken Renis eine höhere künstlerische Qualität zu. An späterer Stelle (S. 5,9–13) stellt W. die Gemälde Correggios den Werken Renis gegenüber und vergleicht sie in Hinblick auf ihre Eindringlichkeit. Während in den Gesichtern Correggios *„alles lachet und spielet"* (S. 5,13), kämen in den *„jungen Gesichtern"* (S. 5,10) Renis die Gefühle und Gemütslagen, also Affekte, der Figuren stärker zum Tragen. Den weiblichen Gesichtern sei *„etwas schmachtendes und züchtiges"* (S. 5,11–12) eigen, den männlichen *„etwas trauriges und denckendes"* (S. 5,12–13). W. erachtet demnach die Bandbreite der Affekte in den Werken Renis größer als in den Arbeiten Correggios. Zudem empfindet er die Ausdrucksstärke der Affekte in Renis Figuren intensiver. Somit scheint W. an dieser Stelle die Unterscheidung der rhetorischen Stilstufen Ethos und Pathos auf die Werke beider Künstler zu übertragen. Correggio, dem Ethos zugeordnet, steht für die gemäßigte Rede, Reni, Pathos repräsentierend, für das affektvolle Reden. Sogleich im Anschluss an seine Beobachtung nimmt W. aber eine Relativierung des zuvor Gesagten vor. Seine Meinung resultiere allein aus der Kenntnis der Werke Renis in der Dresdner Galerie (S. 5,14–16). Das erste Gemälde, das W. von Reni erwähnt, ordnet er in die frühe Schaffensperiode des Künstlers ein. W. bezeichnet das Thema des Bildes als *„Vorstellung Christi"*, was an dieser Stelle als „Erscheinung Christi" gelesen werden muss. In diesem Sinn ist der Bildgegenstand auch in den Galerieinventaren der Zeit W.s benannt (Inventar Dresden 1747–1750: „Cristo, ch'appare a Maria [...]"; Inventar Dresden 1754: „Christus, welcher nach seiner Auferstehung der Mutter Gottes erscheinet [...]"). Das Gemälde zeigt ein eher selten dargestelltes, apokryphes Thema. Nach seiner Kreuzigung war Christus in die Vorhölle hinabgestiegen, um die Gerechten der Vorzeit zu erlösen. Reni zeigt den von Wundmalen gezeichneten Christus, von einem Engel mit der Siegesfahne begleitet. Vor ihm kniet seine Mutter, hinter ihm sind Adam und Eva zu erkennen. Die Figur hinter Maria ist im Inventar Dresden 1747–1750 als Carlo Borromeo identifiziert („vi si vede pure San Carlo"). Im Galeriewerk Dresden 1753 ist ebenso auf ihn verwiesen: „Nel fondo vedesi S. Carlo Borromeo, colle mani giunte in un attitudine d'adorazione, il quale fu senze dubbio il S. Protettore di colui che ordinò a Guido il quadro." Wenn W. die Präsenz des in der gegenreformatorischen

Zeit sehr verehrten Mailänder Erzbischofs Carlo Borromeo (1538–1584) als großen Fehler (S. 5,1) kritisiert, bezieht er sich auf dessen Lebenszeit, die zeitlich nicht mit der Kreuzigung Christi übereinstimmt. Jedoch verkennt W., daß sich die Integration unterschiedlicher Heiliger in einem Altarbild nach dem Dekorum des Ortes richtet (s. Komm. zu 5,30–31). Das Gemälde wurde in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1). Rehm schlägt eine andere Identifizierung vor, er verbindet die *„Vorstellung"* mit Alessandro Turchis (s. Komm. zu 9,12–13) „Darstellung Christi im Tempel" (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 516).

Zu W. und Guido Reni s. Rehm in: *KS* S. 308 Komm. zu 3,18; *Gedancken ältere Fassung* hier S. 44,18; *Gedancken* hier S. 68,9; 73,30; *Sendschreiben Gedanken* hier S. 83,13; 94,33.

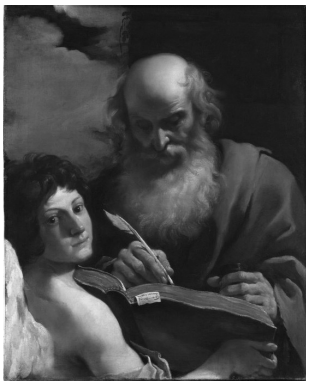
Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 308 Komm. zu 3,18 sowie S. 309 Komm. zu 3,35; Inventar Dresden 1747–1750, fol. 23v (Innere Galerie) Nr. 33 (s. auch Riedmatten u. a. Guarientis „Catalogo" S. 122 lfd. Nr. 304); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 22; Inventar Dresden 1754 fol. 5v (Innere Galerie) Nr. 50; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 754 (Kriegsverlust); Stephen Pepper, Guido Reni. L'opera completa, Novara 1988 S. 250 Nr. 74.

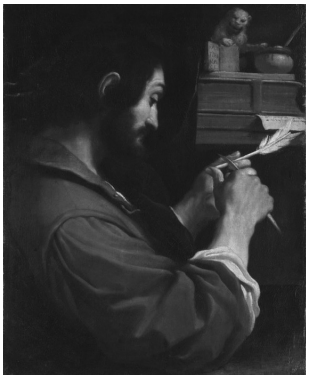


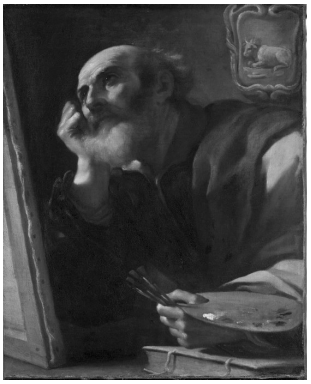
4,39 ***4 Evangelisten:*** s. Komm. zu 5,4.

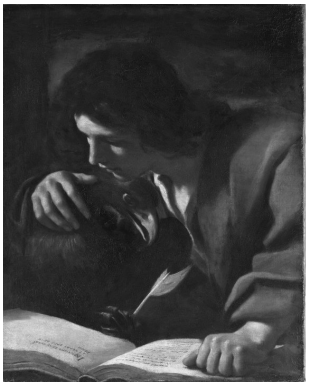
4,39 ***h. Hieronymus:*** Guido Reni, Der heilige Hieronymus, Leinwand, H. 79 cm, B. 64,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 331; 1740 aus den königlichen Zimmern in die Galerie versetzt. – Das Gemälde zeigt den Kirchenvater und Bibelübersetzer Hieronymus als Brustbild. In seiner Linken hält er ein Kruzifix, in seiner Rechten einen Stein. Beide sind Teil seiner Attribute, zu denen auch der Kardinalshut und der Löwe gehören. W. schreibt das Werk mit der Beurteilung *„In seiner starken und ersten Manier* [...] " der frühen Schaffensperiode Guido Renis zu (s. Komm. zu 4,38–39). Auch im Inventar Dresden 1747–1750 ist es als solches bezeichnet.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 309 Komm. zu 3,36; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 29r (Innere Galerie) Nr. 363 (s. auch Riedmatten et al., Guarientis „Catalogo" S. 126 lfd. Nr. 394); Inventar Dresden 1754 fol. 13r (Innere Galerie) Nr. 135; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 428; Stephen Pepper, Guido Reni. L'opera completa, Novara 1988 S. 284 Nr. 151.









5,1 ***mit dem Cardinal:*** Zu Cardinal Carlo Borromeo (1538–1584), Erzbischof von Mailand, Vertreter der Gegenreformation, 1610 von Papst Paul V. heiliggesprochen, s. Komm. zu S. 6,1.

5,3 ***Sunt delicta ... velimus:*** „Dennoch gibt es Verstöße, über die wir willig hinwegsehn" (Hor. ars 347; Übers.: Horaz, Werke S. 565). In seiner Diskussion des Ideals des „poeta perfectus" gesteht Horaz einem großen Dichter wie etwa Homer auch gelegentliche Versehen zu (vgl. Ps.-Longin 33).

5,4 ***die 4 Evangelisten ... Quadrat-Stücke:*** Giovanni Francesco Barbieri, gen. Guercino (Cento 1591–1666 Bologna): (1) Der Evangelist Matthäus, um 1615, Leinwand, H. 89 cm, B. 71,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 357; (2) Der Evangelist Markus, um 1615, Leinwand, H. 87,5 cm, B. 70,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 358; (3) Der Evangelist Lukas, um 1615, Leinwand, H. 87,5 cm, B. 71 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 359; (4) Der Evangelist Johannes, um 1615, Leinwand, H. 87 cm, B. 69,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 360. Alle vier Werke wurden 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben und gelangten 1746 nach Dresden. – Die Gemälde zeigen die vier Evangelisten im Brustbild mit ihren Attributen: Matthäus mit dem Engel, Markus mit dem Löwen, Lukas mit dem Stier und Johannes mit dem Adler. W. ordnet die Werke mit der Beurteilung *„In seiner starken und ersten Manier* [...] "(S. 4,38) dem Frühwerk

Guido Renis zu (s. Komm. zu 4,38–39). Er spricht sie bereits zuvor, unmittelbar in Zusammenhang mit dem Gemälde „Christus in der Vorhölle vor seiner Mutter“ (s. Komm. zu 4,38–39), an, wozu er wahrscheinlich durch die Hängung dieser fünf Werke in der Galerie verleitet wurde. Während die Arbeiten Guercinos den unteren Abschluss einer Division bildeten und deshalb von W. *„in der Nähe“* (S. 5,8) betrachtet werden konnten, bildet das Großformat „Christus in der Vorhölle vor seiner Mutter“ den Auftakt der benachbarten Division und hing *„gar zu hoch“* (S. 4,40). W. schreibt die vier Evangelisten Reni zu, in den Galerieinventaren sind die vier Gemälde jedoch Guercino zugewiesen.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 309 Komm. zu 4,4. – Zu (1) s. Inventar Dresden 1747–1750 fol. 26r (Innere Galerie) Nr. 54 (s. Riedmatten u. a. Guarientis „Catalogo“ S. 124 lfd. Nr. 344); Inventar Dresden 1754 fol. 5v (Innere Galerie) Nr. 45–48 (keine explizite Zuordnung); Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 139; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 293; Luigi Salerno, I Dipinti del Guercino, Rom 1988 S. 94–95 Nr. 12. – Zu (2) s. Inventar Dresden 1747–1750 fol. 23v (Innere Galerie) Nr. 36 (s. Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 122 lfd. Nr. 307); Inventar Dresden 1754 fol. 5v (Innere Galerie) Nr. 45–48 (keine explizite Zuordnung); Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 139; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 293; Luigi Salerno, I Dipinti del Guercino, Rom 1988 S. 94–95 Nr. 13. – Zu (3) s. Inventar Dresden 1747–1750 fol. 23v (Innere Galerie) Nr. 53 (s. Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 122 lfd. Nr. 306); Inventar Dresden 1754 fol. 5v (Innere Galerie) Nr. 45–48 (keine explizite Zuordnung); Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 139–140; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 293; Luigi Salerno, I Dipinti del Guercino, Roma 1988 S. 94–95 Nr. 14. – Zu (4) s. Inventar Dresden 1747–1750 fol. 24v (Innere Galerie) Nr. 35 (s. Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 123 lfd. Nr. 323); Inventar Dresden 1754 fol. 5v (Innere Galerie) Nr. 45–48 (keine explizite Zuordnung); Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 139–140; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 293; Luigi Salerno, I Dipinti del Guercino, Roma 1988 S. 94–95 Nr. 15.

5,4 ***Quadrat-Stücke:*** Allg. bezeichnet das Quadrat ein gleichseitiges, rechtwinkliges Viereck; in dieser Bedeutung im 18. Jh. weiterhin als Kompositum Quadratstück gebräuchlich. *„Quadratstücke“* im Sinne von dreidimensionalen Quadern später in *Anmerkungen Baukunst* S. 4, 8 (= *SN* 3 S. 25,28).

Lit.: DWB XIII Sp. 2296; Jean Du Breuil, Perspectiva Practica, oder vollständige Anleitung zu der Perspectiv-Reiß-Kunst, übers. von Johann Christoph Rembold, Augspurg 1710 S. 16; Johann Georg Krünitz [u. a.], Oeconomische Encyclopädie VI, Berlin 1775 S. 631.



5,6 ***David mit dem Kopf Goliaths:*** Guido Reni (Kopie), David mit dem Haupte Goliaths, Leinwand, H. 232 cm, B. 149 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 332. – Das Gemälde zeigt den jungen David mit dem abgeschlagenen Kopf Goliaths. Im Krieg der Israeliten gegen die Philister hatte der riesige Krieger Goliath den Stärksten seiner Gegner zum Zweikampf herausgefordert. Der Hirtenjunge David stellte sich ihm, einzig bewaffnet mit dem Glauben an Gott und einer Steinschleuder. Nachdem er Goliath mit einem Stein tödlich am Kopf getroffen hatte, enthauptete er den Gegner mit dessen eigenem Schwert. W. sieht das Gemälde als Arbeit der *„mittlern Art“* Renis an (zu den Schaffensperioden des Künstlers s. Komm. zu 4,38–39). In den Galerieinventaren ist das Gemälde jedoch lediglich mit dem Umkreis um Reni in Verbindung gebracht. Im Inventar Dresden 1747–1750 ist als Künstler Francesco Gessi (Bologna 1588–1647 Bologna), ein Mitarbeiter Renis, genannt. Darüber hinaus ist ebenda aber auch von einer Überarbeitung des Werks durch Reni selbst die Rede: „Opera ricavata dal suo Maestro, e da esso ritoccata in molte parti, ed è tanto bella, quanto fosse fatta da Guido.“ Der Eintrag im Inventar Dresden 1754 führt keinen konkreten Künstler auf. Das Gemälde ist allein der „Scuola di Guido“ zugeordnet.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 309 Komm. zu 4,6; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 38r (Innere Galerie) Nr. 142 (s. auch Riedmatten et al., Guarientis „Catalogo“ S. 134 lfd. Nr. 533); Inventar Dresden 1754 fol. 29r (Äußere Galerie) Nr. 359; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 428; Stephen Pepper, Guido Reni. L'opera completa, Novara 1988 S. 336–337 Nr. 30 bes. S. 337 (unter Kopie).

5,7 ***Copie davon:*** „Zweite Copie nach demselben Gemälde, angeblich von Prete Genovese [Mattia Preti]“, „David mit dem Haupte Goliath“, Leinwand, H. ca. 232 cm, B. 149 cm. Letztmals ist das Gemälde mit dem Galeriekatalog aus dem Jahr 1848 in der Dresdner Gemäldegalerie nachweisbar (obige Angaben diesem entnommen). Es wurde am 13. Mai 1861 verkauft und ist vermutlich identisch mit einem Werk, das sich 2012 im Münchner Kunsthandel befand. – Im Inventar Dresden 1747–1750 ist das Gemälde als Arbeit von Mattia Preti, genannt Il Cavalliere Calabrese (Taverna/Calabrien 1613–1699 Malta), eingetragen und durch den Zusatz „Opera ricavata da Guido, ed esseguita come l'originale“ kommentiert. Im Inventar Dresden 1754 heißt es „Calabrese Copie nach Guido.“

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 309 Komm. zu 4,6; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 138r (Innere Galerie) Nr. 170 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 134 lfd. Nr. 531); Inventar Dresden 1754 fol. 29r (Äußere Gal.) Nr. 358; [Friedrich Matthäi,] Catalog der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden, Dresden 1848 S. 100 Nr. 881; Auszug aus dem Verzeichnis der Vorrathsbilder der Königlichen Gemälde-Galerie, 3 Bde., [vor 1859, mit Ergänzungen bis 1861], Heft B, ohne Paginierung Nr. 42; Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, ohne Inv.-Nr.

5,9 ***Ausdrückung ... Erhobenheit:*** s. oben Komm. zu 3,24; 4,29.

5,10 ***Zärtlichkeit:*** seit dem Spätmittelhochdt. bezeugt für ‚Lieblichkeit‘ und ‚Anmuth‘, später synonym gelegentlich zu ‚Zartheit‘, ‚feine Beschaffenheit‘. Der Wortgebrauch ist beeinflußt von frz. tendre und tendresse. ‚Zärtlichkeit‘ und ‚zärtlich‘ finden im 18. Jh. als zentrale Begriffe des Pietismus wie der Empfindsamkeit sowohl religiös als auch weltlich Anwendung. W.

gebraucht den Begriff hier für Anmut, Zartgefühl. Die Fähigkeit, zart zu empfinden, kommt durch die Gesichtsbildung der Dargestellten zum Ausdruck (vgl. ebenso S. 6,12); in dieser Bedeutung seit der 2. Hälfte des 18. Jhs. nachweislich. Roger de Piles spricht im „Cours de peinture par principes" S. 478 von „tendresse des carnations" (vgl. Rehm in: *KS* S. 309 Komm. zu 4,11; zu de Piles s. Rehm in: *KS* S. 338 zu 38,25 sowie *GK Kommentar* zu 445,23–26 mit Anm. 2). Der Begriff findet sich in der *Beschreibung* mehrfach; im Zusammenhang mit der hervorzuhebenden malerischen Qualität einzelner Stücke der Sammlung s. auch *Br.* I Nr. 63 S. 91; vgl. zum weiteren kontextabhängigen Gebrauch des Begriffs *GK Kommentar* zu 49,2 (*„zärtlich"*); 257,18 (*„zärtlichern Seele"*); 263,13 (*„Zärtlichkeit"*); 327,30 (*„das Zärtliche"*); *GK Materialien* S. 384 zu 8,2.

Lit.: DWB XXXI Sp. 307–311; Adelung2 IV Sp. 1656; August Langen, Der Wortschatz des Pietismus, Tübingen 1954 passim, bes. S. 360–361; Zeller S. 74–75; Burkhard Meyer-Sickendiek, Zärtlichkeit. Zu den aristokratischen Quellen der bürgerlichen Empfindsamkeit, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrgang 88 Heft 2, 2014 S. 206–233.

5,11–12 ***etwas schmachtendes und züchtiges:*** im Sinne von seelisch-moralischen Zuständen, die mit sehnsuchtsvollem Verlangen (‚schmachten') sowie Sittsamkeit, Keuschheit und schamhaftem Anstand (‚züchtiges') einhergehen. „Schmachten" wird von W. in erweiterter, auf sinnliches Begehren übertragener Bedeutung mehrfach verwendet, vereinzelt angeregt von Lukian Im. 6, vgl. *Herkulanische Schriften* III Komm. zu 52,24 (*„languido squardo"*); vgl. *GK Kommentar* zu 43,24 (*„schmachtenden Augen"*); 289,4 (*„υγρον"*); 289,5; 341,7; auch in übertragener Verwendung: *GK Kommentar* zu 41,2–3 *(„schmachtenden Farbe"*) und im Sinn von ‚darben, leiden' s. *GK Kommentar* zu 745,21–22 (*„die Kunst* [...] *zu schmachten anfieng"*).

Lit.: DWB XV Sp. 887–890 (schmachten); DWB XXXII Sp. 268 (züchtig), Sp. 271 (Züchtigkeit).



5,17 ***kleinen Bacchus:*** Guido Reni, Der kleine Bacchus, um 1637/1638, Leinwand, H. 72 cm, B. 56 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 327; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena angekauft, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde zeigt Bacchus, den Gott des Weines und der Vegetation, in Gestalt eines Knaben. Genußvoll trinkt er, auf ein Weinfaß gestützt, aus einer Glasflasche und läßt dabei gleichzeitig das Wasser. W. zählt das Werk zur letzten Schaffensperiode Guido Renis (s. dazu Komm. zu 4,38–39). Obgleich er dieser weniger Wertschätzung entgegen bringt, bezeichnet er den „Kleinen Bacchus" als *„schön"*. Im Inventar Dresden 1747–1750 ist das Gemälde als „Opera conservata, e ben espressa" betont. Es wurde in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1).

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 309 Komm. zu 4,21; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 29v (Innere Galerie) Nr. 102 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 127 lfd. Nr. 405); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 24; Inventar Dresden 1754 fol. 13v (Innere Galerie) Nr. 148; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 139–140, 182; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 427; Stephen Pepper, Guido Reni. L'opera completa, Novara 1988 S. 289 Nr. 163.

5,18 ***Ahasverus und Esther:*** Guido Reni, Ninus übergibt Semiramis seine Krone, 1625/1626, Leinwand, H. 294 cm, B. 218 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 325 (Kriegsverlust); 1752 von dem Marchese Tanari in Bologna erworben; 1945 verbrannt. – Das Gemälde zeigt das altorientalische Königspaar Ninus und Semiramis. Mit diesem Sujet ist es auch im Inventar Dresden 1754 eingetragen. Es heißt ebenda: „Die Abtretung der Regierung des Nini an die Semiramis". W. vermeint jedoch eine biblische Begebenheit zu erkennen, nämlich die Krönung der Jüdin Esther durch Ahasver. Er ordnet das Gemälde irrtümlicherweise dem Spätwerk Guido Renis (*„letzte Art"*; S. 5,17) zu, dem er wenig Wertschätzung entgegen bringt (s. Komm. zu 4,38–39). Über die bislang thematisierten Aspekte der Bildbetrachtung hinaus geht W. bei dem Werk „Ninus übergibt Semiramis seine Krone" zudem auf das Kostüm (S. 5,20–22) und die Farbigkeit des Inkarnats (S. 5,23–24) ein. Ersteres sei *„schlecht geworffen"* (S. 5,21), d. h. es ist in den Augen W.s vermutlich nicht gut drapiert. Mit dieser Kritik stellt er sich in Opposition zu dem von ihm angeführten Urteil des neapolitanischen Malers Francesco Solimena (s. Komm. zu 5,21), der entsprechend der Überlieferung Renis Art der Darstellung von Draperien sehr schätzte. In Hinblick auf das Inkarnat meint W. wahrscheinlich jene reduzierte, leicht ins Bläuliche schlagende Farbigkeit, die für die letzten Arbeiten Renis typisch ist. Inwieweit W.s Beobachtung der tatsächlichen Farbigkeit des Gemäldes entspricht, das 1625/1626 datiert und somit nicht zum Spätwerk des Künstlers gehört, kann nicht festgestellt werden, da das Werk zu den Kriegsverlusten gehört und lediglich in Schwarz-Weiß-Abbildungen überliefert ist.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 309 Komm. zu 4,23; Inventar Dresden 1754 fol. 9v (Innere Galerie) Nr. 101; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 754 (Kriegsverlust); Stephen Pepper, Guido Reni. L'opera completa, Novara 1988 S. 261 Nr. 99.

5,20 ***den jungen Crespi aus Bologna:*** Mit Luigi Crepsi (Bologna 1708–1779 Bologna) spricht W. den in Bologna ansässigen Maler an, der auch als Kunstagent für den Hof Friedrich Augusts II., Kurfürst von Sachsen, als August III. König in Polen, arbeitete und in dieser Funktion unter anderem Renis „Ninus übergibt der Semiramis seine Krone" (s. Komm. zu 5,18) nach Dresden vermittelt hatte.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 309 Komm. zu 4,23; Virginie Spenlé, Der Monarch, seine Agenten und Experten. Institutionelle Mechanismen des Kunstankaufs unter August II. und August III., in: Kunst und Repräsentation. Die Dresdner Hofkultur in Renaissance und Barock, hrsg. von Barbara Marx, München, Berlin 2005 S. 228–260.

5,21 ***Solimena:*** Francesco Solimena, genannt „L'abate Ciccio" (Canale di Serino/Kampanien 1657–1747 Barra bei Neapel), ital. Maler, neben Luca Giordano wichtigster Exponent der neapolitanischen Malerei seiner Zeit. Er war in der Dresdner Galerie mit drei Gemälden vertreten: Gal.-Nr. 497–499 (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 511). – Bernardo de Dominici (1684– um 1750, Maler und Kunsthistoriograph), Vite de'pittori, scultori ed architetti Napoletani I–III, Napoli 1742–1743, III S. 628: „Asseriva, ed insegnava, che niuno avea con più grazia, e proparietà posto i panni su le figure che Guido."

Lit.: Zu Bernardo de Dominici s. auch *Herkulanische Schriften* I S. 183; zu Solimena s. Rehm, in: *KS* S. 310 Komm. zu 4,38; Annette Hojer, Francesco Solimena 1657–1747. Malerfürst und Unternehmer, München 2011; Enrico De Nicola, Viviana Farina, L'idea del Barocco a Napoli: „maccie" e disegni di Luca Giordano, Francesco Solimena e seguaci (1670–1790), Ausst.-Kat. Cava de'Tirreni 2015.

5,23 ***Carnaggione:*** Fleischfarbe, s. Rehm, in: *KS* S. 309 Komm. zu 4,29; vgl. hier Komm. zu 8,21–22.

5,24 ***livide:*** Das frz. Wort *„livide"* meint blau, bläulich, abgeleitet von dem lat. Adjektiv lividus. W. präzisiert hier seine Kunstbeschreibung durch den Transfer eines Begriffs, der bereits Aristoteles zur Beschreibung von Erkrankungen diente. Im medizinischen Zusammenhang verweist ‚livid' auf schlecht durchblutete, fahle Gewebe und steht insbesondere synonym für graue, dunkelgraue, bleigraue, blaugraue oder bläulich-violette Verfärbungen der Haut.

Lit.: DWB II Sp. 81.

5,25–26 ***Antonio Burini ... alten und neuen Testamente:*** Andrea Vaccaro (Neapel 1604–1670 Neapel), Christus mit den Erlösten der Vorhölle vor seiner Mutter, Leinwand, H. 237 cm, B. 254 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 464 (Kriegsverlust); 1723 in Italien erworben; 1945 verbrannt. – Das Gemälde zeigt ein selten dargestelltes, apokryphes Thema. Nach der Kreuzigung stieg Christus in die Vorhölle hinab, um dort die Gerechten der Vorzeit zu erlösen. W. schreibt das Werk Giovanni Antonio Burini (Bologna 1656–1727 Bologna) zu. Auch in den Galerieinventaren seiner Zeit ist dieser Künstler als Urheber der Arbeit genannt. W. stellt Burini als Nachfolger der *„besten Manier des Guido"* vor, sieht also Aspekte aus Renis Frühwerk (s. Komm. zu 4,38–39) in den Gemälden Burinis aufgegriffen.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 309 Komm. zu 4,32; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 27r (Innere Galerie) Nr. 1439 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 125 lfd. Nr. 362); Inventar Dresden 1754 fol. 3v (Innere Galerie) Nr. 19; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 778 (Kriegsverlust); Maria Commodo Izzo, Andrea Vaccaro. Pittore (1604–1670), Napoli 1951 S. 77; Anna K. Tuck-Scala, Andrea Vaccaro (Naples, 1604–1670). His Documented Life and Art, Neapel 2012 (kein Eintrag der Gal.-Nr. 464).

5,28 ***Luigi und Annibale Caraccio:*** s. Komm. zu 5,30–31.



5,30–31 ***Annibal ... Madonna nebst dem Evangelisten:*** Annibale Carracci (Bologna 1560–1609 Rom), Thronende Madonna mit dem heiligen Matthäus, 1588; bezeichnet am Rand der Schreibtafel: HANNIBAL CARRACTIVS BON. F. MDLXXXVIII.; Leinwand, H. 384 cm, B. 255 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 304; 1745 aus der herzoglichen Galerie zu Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Mit Ludovico (Bologna 1555–1619 Bologna) und Annibale Carracci spricht W. die Bologneser Malerfamilie Carracci an. Ludovico ist nicht Bruder Annibales (S. 5,28–30), sondern Cousin. Agostino Carracci (Bologna 1557–1602 Parma), der Bruder Annibales, wurde von W. nicht erwähnt. Annibale Carracci ist gemeinsam mit Caravaggio (s. Komm. zu 4,30) als Begründer der ital. Barockmalerei anzusehen. Wie dem röm. Malerkollegen ist ihm eine ausgesprochen realistische Darstellung eigen, d. h. die von ihm gemalten Figuren und Themen sind zu einem hohen Grad der Alltagswirklichkeit entnommen. Anders als Caravaggio, der Hell- und Dunkelpartien strikt linear voneinander abgrenzt (s. Komm. zu 4,10), hat Ludovico Carracci die Übergänge der Helldunkelkontraste verschliffen, während sich bei Annibale Carracci kein besonders kontrastreiches Chiaroscuro findet. W. faßt das künstlerische Kalkül der Carracci pauschal zusammen, ohne zwischen den einzelnen Mitgliedern der Malerfamilie zu unterscheiden, ihn interessiert der Unterschied zur Malerei Caravaggios. So grenzt er das Chiaroscuro in den Arbeiten der Carracci strukturell ab von einem Hell-Dunkel, das *„stark und frech als Caravaggio"* (S. 6,32) sei. Dieses besitzt, wenn man es optisch ausmessen würde, eine ausgesprochen weite Spannbreite zwischen Hell und Dunkel (S. 6,27–28). Zugleich differenziert W. die Malweise der Carracci in Abgrenzung zu Correggio, Reni, Rubens etc., wenn er ihrer Farbgebung die Anmut abspricht (S. 6,20–22). Es sei *„ein etwas"* (S. 6,20), was den Gemälden der Carracci fehle. Es ließe sich *„nur sehen, nicht sagen"* (S. 6,23). W. erscheint hier (S. 6,15–32) begrifflich vage, doch stellt er sich damit präzise in die kunsttheoretische Diskussion des ‚non so che', mit der schon in der Renaissance von Autoren wie Baldassare Castiglione die schwer in Worte zu fassende Anmut (‚grazia') der Malerei erörtert wurde. Explizit grenzt W. dieses Theorem von der Frage nach der realistischen Darstellung des Lichts im Sinne der abendländischen

Zentralperspektive oder seiner Bestimmung durch die optischen Wissenschaften ab (6,17–27). Unabhängig davon hebt er die Zeichnung als wesentliches Charakteristikum der Werke der Carracci hervor. Er bezeichnet den Evangelisten in dem Gemälde die „Thronende Madonna mit dem heiligen Matthäus“ als *„ein Wunder von vollkommener Zeichnung“* (S. 5,32–33); später schreibt er, die *„größte Stärke“* der Carracci läge *„in einer Zeichnung, die wenig ihres gleichen hat“* (S. 6,15–16). Dieses Urteil findet sich ähnlich auch im Galeriewerk Dresden 1753. Ebenda ist bei der „Thronende[n] Madonna mit dem heiligen Matthäus“ betont: „[...] un altra pittura d'Annibale, in cui sempre più scuopresi quel grand'ordinatore e quel profondo disegnatore, ch'egli è, tutto essendovi nobile e maestoso.“ – Das Werk zeigt eine Sacra Conversazione, ein seit der Renaissance verbreitetes Kompositionsprinzip der Madonna mit verschiedenen Heiligen (vgl. dazu oben Komm. zu 3,1; 3,3; 3,6). Vor der l. thronenden Madonna steht am Bildrand der Evangelist Matthäus, ihm gegenüber Johannes der Täufer. Der hl. Franziskus küsst den Fuss des Jesusknabens. W. hebt das Gemälde als ein charakteristisches Hauptwerk Annibale Carraccis hervor (S. 5,31); vgl. ebenso Galeriewerk Dresden 1753: „fatto da Annibale nel più bel fiore de'suoi anni [...].“ Kritisch äußert sich W. gegenüber der Darstellung des hl. Franziskus in Gegenwart des Evangelisten (S. 5,35–37). Doch hat das sog. heilige Gespräch gerade die Begegnung verschiedener, mitunter aus unterschiedlichen Zeiten stammender Heiliger mit der Madonna und dem Jesusknaben zum Inhalt. Die Auswahl der Heiligen richtet sich nach dem Bestimmungsort des Bildes, z. B. dem Patronat der Kapelle, den am Altar verehrten Heiligen oder den Namensheiligen der Auftraggeber. Im Inventar Dresden 1747–1750 wird mit dem Verweis „è nominato il famoso San Matteo“ auf den Ruhm des Gemäldes verwiesen (s. Komm. zu 3,18–19) und es wurde in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1).

Zu W. und den Carracci s. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 3v mit Exzerpten aus: Florent le Comte, Cabinet des singularitès d'Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure, à Bruxelles I, Paris 1702; Rehm in: *KS* S. 309–310 Komm. zu 4,35; *GK Kommentar* zu 285,15–16; 551,21–25; *AGK* S. 54, 64 (= *AGK Texte und Kommentar* S. 68, 76, 204 mit Komm. zu 76,16–18); *Br.* I Nr. 120 S. 186; 543 mit II 533.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 309–310 Komm. zu 4,35, 5,1; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 23v (Innere Galerie) Nr. 28 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 122 lfd. Nr. 309); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 20; Inventar Dresden 1754 fol. 11 r. (Innere Galerie) Nr. 108; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 78; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 154; Donald Posner, Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, 2 Bde., London 1971 Bd. 2 S. 20–21 Nr. 45. –Zum Begriff der Grazie s. Il ‚non so che'. Storia di una idea estetica, hrsg. von Paolo D'Angelo, Palermo 1997.

5,35 ***wieder:*** im Sinne von ‚wider', s. auch *Xenophon* S. 16,26; *Vortrag Geschichte* S. 25,8; *Gedancken ältere Fassung* S. 34,35; 41,19; 41,27 (*„wiederfahren“*); *Gedancken* S. 65,28 (*„wiederfahren“*).

5,35 ***wieder die Zeitrechnung:*** Die hl. Matthäus und Franziskus können, im Gegensatz zu Johannes dem Täufer, nicht kurz nach Christi Geburt zusammen anwesend gewesen sein. Zu dem Problem der historisch richtigen Wiedergabe s. Rehm in: *KS* S. 310 Komm. zu 5,7 mit *GK1* S. 309 (= *GK Text* S. 592) und *AGK Texte und Kommentar* S. 79 mit Komm. zu 45,32.



6,1 ***Scarsellino da Ferrara ... heiligen Familie:*** Ippolito Scarsella, gen. Scarsellino (Ferrara um 1550–1620 Ferrara), Die Heilige Familie mit der heiligen Barbara und dem heiligen Carlo Borromeo, 1615, Leinwand, H. 196 cm, B. 219 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 148; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde zeigt Maria mit dem Jesusknaben auf ihrem Schoß. Vor ihr kniet der hl. Carlo Borromeo, hinter ihm steht die hl. Barbara mit dem Turm in der Hand. W. spricht das Gemälde im Kontext seiner Kritik an der historischen Unvereinbarkeit der dargestellten Protagonisten in der zuvor genannten Altartafel Annibale Carraccis an. Doch sowohl in der Sacra Conversazione, etwa der des Carracci, wie in Andachtsbildern, etwa dem des Scarsellino, bestimmt das Dekorum des Ortes die darzustellenden Heiligen (s. Komm. zu 5,30–31). Das Gemälde ist im Inventar Dresden 1747–1750 als „Opera delle megliori dell'Autore“ betont.

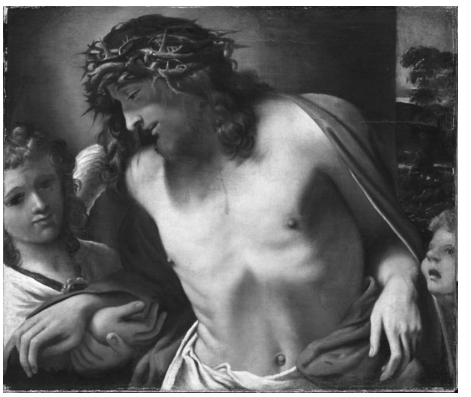
Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 310 Komm. zu 5,11; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 27r (Innere Galerie) Nr. 118 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 125 lfd. Nr. 359); Inventar Dresden 1754 fol. 9v (Innere Galerie) Nr. 103; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 204; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 473; Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferrareser Malerei in Dresden. 1480–1620, Ausst.-Kat., hrsg. von Gregor J. M. Weber, Turin [u. a.] 2003 S. 146–147 Nr. 30; Maria Angela Novelli, Lo Scarsellino, Mailand 1964, S. 29.

6,4 ***Annibale ... Allmosen des h. Rocchi:*** Annibale Carracci, Die Almosenspende des heiligen Rochus, 1594/1595, Leinwand, H. 331 cm, B. 477 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 305; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde zeigt r. den hl. Rocchus als jungen Mann. Er steht mit Pilgerstab und Geldbeutel in den Händen auf einem Sockel und verteilt sein ererbtes Vermögen unter den Armen. W. bemerkt an späterer



Stelle kritisch zu dem Werk, daß *„der Heilige* [Rocchus] *als die Haupt Person mehr Erhobenheit haben"* (S. 7,1) sollte. Wahrscheinlich ist dies kompositorisch gemeint. Innerhalb des vielfigurigen Historienbildes wirkt die Gestalt des hl. Rochus tatsächlich wie an den Rand gerückt, doch ist dies mit aller Wahrscheinlichkeit den Präsentationsbedingungen geschuldet, für die das Werk gemalt wurde. Durch die räumliche Enge im Oratorio di San Rocco in Reggio, wo das Bild ursprünglich hing, konnte der Betrachter die überaus große Leinwand wohl nur aus der Diagonale betrachten. In diesem Sinne leitet der Künstler den Blick des Rezipienten quer über die Schar der Almosenempfänger hin zur Hauptfigur. W. verwendet mit *„Opera dell'Elemosina"* (S. 6,5) einen Bildtitel, der ein Kennzeichen der frühen Berühmtheit des Gemäldes ist (s. Komm. zu 3,18–19). Das Werk ist im Inventar Dresden 1747–1750 als „Opera insigne dell'Autore" gepriesen. Zudem wurde es in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1).

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 310 Komm. zu 5,15; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 23r (Innere Galerie) Nr. 38 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 121 lfd. Nr. 300); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 21; Inventar Dresden 1754 fol. 7r (Innere Galerie) Nr. 57; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 80; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 154; Donald Posner, Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, 2 Bde., London 1971 Bd. 2 S. 35–37 Nr. 86.



6,6 ***Cristo in agonia:*** Annibale Carracci, Christus mit der Dornenkrone, von Engeln gestützt, um 1586/1587, Leinwand, H. 85 cm, B. 100 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 302; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde zeigt Christus mit der Dornenkrone und Purpurmantel nach der Geißelung. Eine ikonografische Besonderheit stellen die beiden Engel dar, die ihn stützen. Im Inventar Dresden 1747–1750 ist das Werk als „Opera pregiatissima" hervorgehoben. Zudem wurde es in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1).

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 310 Komm. zu 5,18; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 31r (Innere Galerie) Nr. 150 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 128 lfd. Nr. 422); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 18; Inventar Dresden 1754 fol. 13v (Innere Galerie) Nr. 158; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 77; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 153; Donald Posner, Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, 2 Bde., London 1971 Bd. 2 S. 17 Nr. 34.



6,7 ***Apollo in den Wolcken:*** Annibale Carracci, Der Genius des Ruhmes, 1588/1589, Leinwand, H. 174 cm, B. 114 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 306; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde zeigt einen geflügelten Jüngling. Er hält einen Stab in seiner rechten Hand und steigt, von sieben Putti begleitet, in den Himmel hinauf. Der Kopf des Jünglings ist von einem Strahlenkranz umgeben, zudem trägt er einen Lorbeerkranz. Die linke empor gestreckte Hand hält eine Krone, der Arm ist mit vier grünen Kränzen bereift. Während W. das bis heute nicht eindeutig geklärte Sujet als *„Apollo in den Wolcken"* begreift, ist es im Inventar Dresden 1754 als „Vorstellung des Sieges" und im Inventar Dresden 1747–1750 als „Simbolo del Valore" vermerkt. In Letzterem ist das Gemälde zudem als „Opera delle superbe dell'Autore" ausgezeichnet.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 310 Komm. zu 5,19; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 29v (Innere Galerie) Nr. 152 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 127 lfd. Nr. 402); Inventar Dresden 1754 fol. 17v (Innere Galerie) Nr. 208; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 81; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 154; Donald Posner, Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, 2 Bde., London 1971 Bd. 2 S. 22 Nr. 48.

6,7 ***suelto:*** W. verwendet das ital. Lehnwort (eigentl. schlank, grazil, drahtig) hier zur Beschreibung einer stilistischen Eigenheit, vgl. *„svelter" GK Kommentar* zu 254,14. Als Italianismus war der Begriff in der frz. Kunstliteratur, so bei André Félibien und Roger de Piles gebräuchlich. De Piles definiert ihn 1767 in seinen „Œuvres diverses" im Abschnitt „Termes" als gewandt, ungezwungen: „Svelte de l'Italien Svelto, ce terme

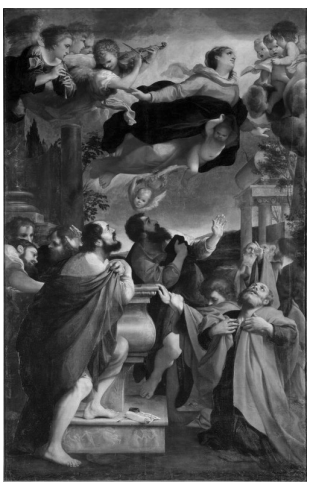
en Peinture signifie la même chose pour les Figures, comme quand on dit d'un homme dans le langage ordinaire qu'il a une taille fine, aisée, dégagée, denoüée".

Lit.: Rehm in: *KS* S. 311 Komm. zu 5,20; Roger de Piles, Œuvres diverses de M. de Piles Bd. V, Amsterdam, Leipzig 1767 S. 367; zum Kontext vgl. René Verbraeken, Termes de couleur et lexicographie artistique. Recueil d'essais suivi de quelques articles sur la critique d'art, Paris 1997 S. 95–99.

6,9 ***grace:*** frz./engl. für Anmut, Liebreiz, eine Eigenschaft, die bereits Plinius der Malerei des Apelles zugestand. W. übernahm den Begriff, den er ausschließlich an dieser Stelle verwendet, aus der frz. Kunsttheorie; *„grace"* galt etwa Félibien in den „Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres" als ein Element, das den guten Maler auszeichne. Gelinge diesem das Zusammenspiel von „beauté corporelle" und „beauté spirituelle", entstehe „grace". – In der Folge benutzt W. *„Gratie"*, das Lehnwort von lat. gratia. Die lat. Form findet ihren Niederschlag lediglich in *Abhandlung (für Berg)* S. 27 (= *KS* S. 229,26): *„Maler der Gratia"*. Zur Schreibung mit „z" in W.s Schrift *Von der Grazie in Werken der Kunst* (= *KS* S. 157–162) vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 88,7. Diese Schreibung setzte sich, in den 1760er Jahren beginnend, durch. Nach Johann Georg Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste" führte W. mit der Schrift *Von der Grazie* den Begriff in die Ästhetik ein.

Zu Grazie bei W.: *Nachlaß Paris* vol. 59 p. 35: *„Von der Schönheit der Gratie"*. – Vgl. auch *Gedancken* Komm. zu 60,34; *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 86,17; *Br.* I Nr. 193 S. 311, 312; Nr. 225 S. 400; *GK1* S. 227–233 bes. S. 229–233 (= *GK Text* S. 452–456); *Sendschreiben* S. 100,9; 109,25 (= *Herkulanische Schriften* I S. 100, 109); *GK2* S. 475–484 (= *GK Text* S. 451–457); *AGK* S. 41 (= *AGK Texte und Kommentar* S. 59).

Lit.: André Félibien, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Bd. 4, Amsterdam 1706 S. 112; Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Neue vermehrte Aufl. Leipzig 1786–1787 s. v. Reiz; Tibal S. 79; DWB IV,1,5 Sp. 2246–2251; FWb I S. 254; Kluge S. 276; Rehm in: *KS* S. 420 Komm. zu 157,1 mit älterer Lit.; Zeller S. 108 mit älterer Lit.; Koch, Winckelmann passim s. v. Gratie, Grazien; Kreuzer, passim; August Langen, Der Wortschatz des Pietismus, Tübingen 1954 S. 41–42; Käfer, Prinzipien S. 177–178; Daniel Aebli, Winckelmanns Entwicklungslogik der Kunst, Frankfurt a. M. 1991 S. 227–276; Gert Ueding, Von der Rhetorik zur Ästhetik. Winckelmanns Begriff des Schönen, in: Raulet, Rhetorik S. 41–66; Reinhart Meyer-Kalkus, Schreit Laokoon? Zur Diskussion pathetisch-erhabener Darstellungsformen im 18. Jahrhundert, in: ebenda S. 67–110 bes. S. 77–78; Sylvie Hurstel, Zur Entstehung des Problems des Erhabenen in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. J. J. Winckelmann und G. E. Lessing, in: ebenda S. 124–129; Kristine Patz, Ulrike Müller Hofstede, Anziehende Natürlichkeit. Zur Grazienkonzeption bei J. J. Winckelmann, in: Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher, hrsg. von Johannes Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf, München 2005 S. 287–300; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals, passim.



6,11 ***Luigi Caraccio ... Himmelfarth der Madonna:*** Annibale Carracci, Die Himmelfahrt Mariae, 1587, datiert an der Platte unterhalb des Sarkophags: M.D.L.XXXVII., Leinwand, H. 381 cm, B. 245 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 303; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde zeigt eine Szene aus den apokryphen Berichten. Nach dem Tod Mariens hatten die Apostel ihren Körper begraben. Doch öffnet Christus das Grab und forderte seine Mutter auf, sich zu erheben und auch mit ihrem Leib in den Himmel zu fahren. Die leibliche Himmelfahrt Mariens war zur Zeit der Entstehung des Gemäldes ein zentrales Theorem gegenreformatorischer Überlegungen. W. schreibt das Werk Ludovico Carracci zu. Die Galerieinventare seiner Zeit weisen jedoch Annibale Carracci als Urheber aus. Das Gemälde ist im Inventar Dresden 1747–1750 als „Opera studiatissima" betont und wurde in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1).

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 311 Komm. zu 5,24; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 24r (Innere Galerie) Nr. 56 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 123 lfd. Nr. 320); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 19; Inventar Dresden 1754 fol. 11v (Innere Galerie) Nr. 123; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 77; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 154; Donald Posner, Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, 2 Bde., London 1971 Bd. 2 S. 19 Nr. 40.

6,14 ***außer ihren Quadri:*** W. bemerkt an dieser Stelle, daß er die Werke der Carracci ohne Schmuckrahmen sah (s. Heres 1988). Sämtliche der 1745 in Modena erworbenen Gemälde waren in Dresden ohne Schmuckrahmen eingetroffen. Für ihre Präsentation in der Galerie wurden in den Jahren nach ihrer Ankunft eigens einheitliche, vergoldete Rokokorahmen mit den Insignien des Herrscherhauses angefertigt.

Lit.: Gerald Heres, Winckelmanns Beschreibung der Dresdner Gemäldegalerie, in: Dresdener Kunstblätter 32 (1988) S. 66–72 bes. S. 68; Christoph Schölzel, Die blendenden Rahmen. Der Dresdener Galerierahmen, Ausst.-Kat. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Worms 2005.

6,16 ***schöne Natur:*** vgl. Komm. zu 15,2–3, 15,6 mit Anm. 1 sowie *Gedancken* Komm. zu 59,2–3.

6,16 ***Licht und Schatten:*** vgl. dazu *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 25v (Exzerpte aus: Roger de Piles, Cours de peinture par principes composé par M. de P., Paris 1708 S. 363–364).

6,20 ***ein etwas:*** Kann gelesen werden als dt. Fassung des durch André Félibien etablierten, von W. auch später erwähnten „je ne sais quoi" (s. *Br.* III S. 190 Nr. 783 mit Komm.), einer Redewendung der Ästhetik, welche die unmöglich abzuschließende, sprachlich und begrifflich nicht ausschöpfbare Vorstellung des ästhetischen Gegenstandes zu umschreiben sucht.

Lit.: DWB III Sp. 1186–1187; Wilhelm Amann, „Die stille Arbeit des Geschmacks“. Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung, Würzburg 1999 S. 248–252.

6,21 ***van Dyck:*** Antonis van Dyck (Antwerpen 1599–1641 London), flämischer Maler und Grafiker des flämischen Barocks und Mitarbeiter von Peter Paul Rubens.

Zu W. und van Dyck: Rehm in: *KS* S. 311 Komm. zu 6,1; *Br.* I Nr. 49 S. 76; Nr. 223 S. 389; III Nr. 836 S. 246, Nr. 937a S. 370; S. 569–570; *Nachlaß Paris* vol. 70 p. 21r (Exzerpte aus Jean de la Bruyère, Les caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle, 1688); *GK Kommentar* S. 319 zu 441,27, 334 zu 470,2–3.

Lit.: Gesamtverz. Dresden 2007 S. 239–240; zu van Dyck s. auch unten S. 131,26; 133,25.

6,21 ***Rembrants:*** Rembrandt Harmensz van Rijn (Leiden 1606–1669 Amsterdam), Maler, Radierer und Zeichner des niederl. Barocks. Werke in Dresden sind vorhanden.

Zu W. und Rembrandt s. Rehm, in: *KS* S. 311 Komm. zu 6,1; s. ebenso unten S. 75,15 und 111,26; *Nachlaß Paris* vol. 62 p.1v (Exzerpte von 1754 aus: Mercure de France, Januar 1732, Novmeber 1734), vol. 70 p. 22v, 23v (Exzerpte aus: Jean de la Bruyère, Les caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle, 1688), vol. 71 p. 63v (Exzerpte aus Weyerman's Levensbeschryvingen der Nederlandsche Konst-Schilders III, Gravenhage 1729).

Lit.: Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 446–456; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 422–426.

6,24 ***der göttliche Newton:*** Isaac Newton (1643–1727), Physiker, Astronom; zu Newton, der die Wechselwirkung von Licht und Schatten untersuchte sowie diese mathematisch begründete, vgl. *GK Kommentar* zu 249,8. – Seine Wertschätzung des Naturwissenschaftlers unterstreicht W. erneut in *Vortrag Geschichte* S. 23,31 mit Komm.

Zu W. und Newton s. *Nachlaß Paris* vol. 64 p. 78v (Exzerpt aus: Voltaire, Eléments de la Philosophie de Newton, London 1744 part 2 chapitre V: De la conformation de nos yeux, comment la lumiere entre et agit dans cet organe).

Lit.: Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 20; Lynn Gamwell, Exploring the Invisible. Art, Science, and the Spiritual, Princeton, New Jersey [u. a.] 2002 passim, bes. S. 24–26, 150.

6,25 ***Saunderson:*** Nicolas Saunderson (1682–1739), Mathematiker, Physiker, veröffentlichte: The Elements of Algebra, Cambridge 1740, und beschäftigte sich mit Newtons ‚Philosophiae naturalis principia mathematica‘, London 1687.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 311 Komm. zu 6,5.

6,27 ***Clair-obscur ... ausrechnen:*** vgl. Roger de Piles (s. Komm. zu 4,3), Cours de Peinture par principes, Paris 1708 S. 494–498. Im Anschluß an das Kapitel „Balance des Peintres“ werden 57 Maler in Komposition, Zeichnung, Farbigkeit und Ausdruck mit Punkten bewertet. Die Carracci erhalten 13 Punkte von 20 möglichen (die nie vergeben sind) in der Komposition, 17 in der Zeichnung, 13 bei der Farbigkeit und 13 im Ausdruck. Clair-obscure ist keine Katagorie bei de Piles.

Lit. zu de Piles‘ Bewertung: Rehm, in: *KS* S. 311 Komm. zu 6,8; Décultot, Untersuchungen, passim; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals passim, bes. S. 40, 43, 55; Carlos Spoerhase, Das Maß der Potsdamer Garde. Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 58, 2014 S. 90–126.

6,29–30 mit Anm. 3 ***Art zu mahlen dunckel ... zu Ihrer Zeit auszusetzen:*** W. verweist auf den ital. Historiker und Biographen Carlo Cesare Malvasia (1616–1693), der sich vor allem im ersten Bd. seines Werks „Felsina Pittrice, Vite de pittori bolognesi“, Bologna 1678 (Neuausgaben ebd. 1841; 1961) parte terza S. 357–524 ausführlich den Carracci sowie deren stilistschen Entwicklung widmet. Zur Helldunkelmalerei der Carracci vgl. Komm. zu 5,30–31. – Malvasia, Kontrahent Baldinuccis (vgl. Komm. zu 49,18–20; 61,32 mit Anm. 1; 52,6–8), wandte sich mit seinen Schriften gegen den methodischen Ansatz Vasaris (vgl. Komm. zu 63,33–34; 67,28).

W. zu Malvasia: *Br.* I Nr. 188 S. 302 mit Komm. S. 578; *GK1* S. 225, *GK2* S. 473 (= *GK Text* S. 446, 447); *GK Kommentar* zu 447,32; 667,2–3; *AGK Texte* und Kommentar S. 287 zu 447,32 sowie *Abhandlung (für Bergk)* S. 5 (= *KS* S. 213).

Lit.: Giovani Pietro Bellori, Vita di Annibale Carracci, pittore Bolognese 22, in: Bellori, Le vite de‘pittori, scultori e architetti moderni, hrsg. Evelina Borea, Torino 1976 S. 35; Gabriele Bickendorf, Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998 passim, bes. S. 105–122; Anne Summerscale, Malvasia's Life of the Carracci, commentary and translation, Pennsylvania 2000 S. 153. – Malvasia's Felsina pittrice, Lives of the Bolognese Painters I–XVI, hrsg. von Elizabeth Cropper, Lorenzo Pericolo, London u. a. 2012, 2013; darin angekündigt VI, VII: Lives of Ludovico, Agostino, and Annibale Carracci; Henry Keazor, „Il vero modo“. Die Malereireform der Carracci, Berlin 2007 S. 47–77, 101–103.

6,31 ***Allmosen des H. Rocchi:*** s. Komm. zu 6,4.

6,32 ***stark und frech:*** W. benutzt die Adjektive hier synonym für kräftig (vgl. ähnlich *Br.* I Nr. 49 S. 76) sowie kühn, mutig (vgl. auch *Br.* II Nr. 402 S. 141; *GK Kommentar* zu 769,7 mit Anm. 1) hinsichtlich der zu unterscheidenden stilistischen Lichtführung beider Malerpersönlichkeiten. In *GK2* S. 303,25 steht das Adjektiv ‚frech‘ darüber hinaus für übermütig, vermessen (ebd. auch als Substantiv ‚Frechheit‘; vgl. Komm. zu 67,4; *GK Kommentar* zu XXI,3–4 mit Anm. 5).

Lit.: Rehm in: *KS* S. 312; DWB XVII Sp. 879 (stark); DWB IV Sp. 90–91; Adelung2 II Sp. 276 (frech).

6,35–37 ***unfreundlich und störrisch ... melancholisch:*** Eine ausgeprägte melancholische Veranlagung und ein unzugängliches Wesen Annibale Carraccis betonen mehrere Biographen in bisweilen anekdotenhafter Ausschmückung. Überliefert ist etwa ein mitunter durch Mißgunst geprägtes Verhältnis zu Agostino Carracci oder zu Guido Reni, aber auch Carraccis Schwermut und Verbitterung über die als unangemessen empfundene Bezahlung nach Abschluß seiner Arbeiten im Palazzo Farnese (*Gedancken* Komm. zu 75,23–24), vgl. Malvasia, Felsina Pittrice I, Bologna 1678 S. 397, 443–446; Bellori, Le vite de‘pittori, scultori e archi-

tetti moderni (2. Aufl. 1728) S. 79; Giovanni Baglione, Le vite de'pittori, scultori, architteti, ed intagliatori, Roma 1642 (3. Aufl. Napoli 1733 S. 102). – Im Rückgriff auf Vorstellungen der Antike wurde ein melancholisches Temperament seit dem 16. Jh. im Allg. positiv bewertet und stand für eine außergewöhnliche geistige bzw. künstlerische Befähigung.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 321 Komm. zu 6,20; Rudolf und Margot Wittkower, Künstler. Außenseiter der Gesellschaft, Berlin, Köln, Mainz 1963 S. 109–112.

6,36 ***Disposition:*** Frz. und engl. Lehnwort nach lat. dispositio. Der Begriff ist im dt. Wortschatz seit dem 16. Jh. für ‚Anordnung', ‚Einrichtung' besonders im juristischen Bereich nachweislich. Als Terminus der Rhetorik und der Philosophie steht er für die ordnende Gliederung und die Einteilung eines Sachverhalts, in der frz. Kunsttheorie ist er diesbezüglich Teil der Komposition. Doch nicht in diesem Sinn verwendet W. ihn hier. Anknüpfend an mittelalterliche Vorstellungen ‚von der bestimmten Anordnung körperlicher Elemente' meint ‚Disposition' ferner die äußere und innere ‚Verfassung', den ‚Zustand' des Menschen. Im frühen 18. Jh. wird der Begriff eingedeutscht zu ‚Geneigtheit' und ‚Anlage'. In dieser Bedeutung findet er Eingang in Alexander Gottlieb Baumgartens „Ästhetik" (s. Komm. zu 8,3). W. versteht darunter ebenfalls die persönliche Veranlagung (*„Wesen"*), welche jedoch nicht zwangsläufig die Ausdrucksweise bestimme: *„In den Stücken ist gleichwohl das Gegentheil: er war melancholisch, und alles was er gemacht hat ist lustig"*. Von *„dispositions"* schreibt W. in diesem Zusammenhang erneut bei der Charakterisierung von Claude-Henri de Watelet (1718–1786), dessen Lehrgedicht „L'Art de peindre, poème avec des reflexions sur les differents parties de la peinture" 1760 erschien: *„mais je tiens à mes principes, en convenant avec vous que M. Watelet est un homme aimable qui cultive les arts avec toutes les dispositions qui peuvent donner une certaine autorité à ses jugemens, ainsi qu'aux systêmes, qu'il a formés sur la Beauté"* (*Br.* III Nr. 810 S. 216 mit Komm.; *GK Kommentar* zu 265,27).

Lit.: Joachim Heinrich Campe, Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke I, Braunschweig 1801 S. 260; FWb IV S. 699–707; Hans Körner, Auf der Suche nach der ‚wahren Einheit'. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München 1988 passim; Jutta Held, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen der königlichen Akademie, Reimer 2001 S. 94, 122; Ritter II Sp. 262–265.

7,1 ***mehr Erhobenheit:*** s. oben Komm. zu 4,29.



7,2 ***Paolo Veronese ... Anbetung der Weisen:*** Paolo Caliari, gen. Veronese (Verona 1528–1588 Venedig), Die Anbetung der Könige, um 1571, Leinwand, H. 206 cm, B. 455 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 225; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Veronese ist einer der Hauptkünstler der venezianischen Renaissancemalerei des 16. Jhs. Er ist beeinflußt von Tizian (s. Komm. zu 3,11) und Tintoretto (s. Komm. zu 3,35–36). W.s Beschreibung der Werke Veroneses beleuchtet Zeichnung und Komposition (s. Komm. zu 7,14). Die Zeichnung als Bewertungsmaßstab der Kunst hatte er zuvor an den Arbeiten Annibale Carraccis (s. Komm. zu 5,30–31) eingeführt. Während er sie in dessen Werken lobt, konstatiert er bei Veronese eine Schwäche in der Zeichnung *„des nackenden"* (7,21), bemängelt also die seines Erachtens perspektivisch oder anatomisch unkorrekt ausgeführte Darstellung der menschlichen Figur. Dahingegen lobt W. mehrfach die Komposition in den Werken Veroneses. Das erste besprochene Gemälde dieses Künstlers zeigt die drei Weisen aus dem Morgenland. Gemäß dem Matthäus-Evangelium waren sie mit ihrem Gefolge nach Bethlehem gekommen, um Christus als neugeborenen König der Juden anzubeten. Dieses Werk gehört dem Cuccina-Zyklus an, einer Folge von vier Gemälden, die Veronese für den Palazzo der Familie Cuccina am Canal Grande in Venedig schuf. Im Inventar Dresden 1747–1750 ist die Arbeit als „Opera delle più perfette dell'Autore" gepriesen. Zudem wurde sie in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1).

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 312 Komm. zu 6,26; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 25r (Innere Galerie) Nr. 39 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 123 lfd. Nr. 335); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 14; Inventar Dresden 1754 fol. 9r (Innere Galerie) Nr. 78; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 230; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 570; Terisio Pignatti, Veronese. L'opera completa, 2 Bde., Venedig 1976 Bd. 1 S. 134 Nr. 168.



7,3 ***Reinigung der Maria im Tempel:*** Jacopo Negretti, gen. Palma il Giovane (Venedig 1544–1628 Venedig), Mariae Tempelgang, Leinwand, H. 180 cm, B. 352 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 250 (Kriegsverlust); 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746; 1945 verbrannt. – Das Gemälde zeigt die Aufnahme Mariens in die Obhut des Tempels. Die Szene bezieht sich auf apokryphe Berichte, in denen überliefert ist, daß Anna und Joachim, entsprechend dem Gelöbnis Annas, ihre Tochter im Kindesalter dem Tempel übergaben. W. schreibt die Darstellung Veronese zu. In den

Galerieinventaren seiner Zeit ist jedoch Jacopo Palma, gen. Palma il Giovane, ein Zeitgenosse von Veronese, als Urheber genannt. Darüber hinaus ist das Werk im Inventar Dresden 1747–1750 als „una delle megliori opere dell'Autore" hervorgehoben. Rehm kommt in seiner Kommentierung von W.s *Beschreibung* zu keiner Identifizierung des Gemäldes.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 312 Komm. zu 6,27; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 36v (Innere Galerie) Nr. 1434 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 133 lfd. Nr. 516); Inventar Dresden 1754 fol. 15v (Innere Galerie) Nr. 185; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 747 (Kriegsverlust); Stefania Mason Rinaldi, Palma il Giovane. L'opera completa, Mailand 1984 S. 84 Nr. 91.



7,3 ***Darbringung Christi im Tempel:*** Paolo Caliari, gen. Veronese, Die Darstellung Christi im Tempel, um 1555/1560, Leinwand, H. 186 cm, B. 417 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 223; 1747 aus der Casa Grimani Calergi in Venedig erworben. – Das Gemälde zeigt Maria, die mit ihrem Sohn 40 Tage nach dessen Geburt im Tempel von dem Hohepriester Simeon empfangen wird. W. schreibt das Werk Veronese zu. In den Galerieinventaren seiner Zeit ist jedoch Carlo Caliari, gen. Carletto (Venedig 1570–1596 Venedig), Veroneses Sohn, als Urheber genannt.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 312 Komm. zu 6,27; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 32v (Innere Galerie) Nr. 113 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 129 lfd. Nr. 450); Inventar Dresden 1754 vermutlich fol. 17r (Innere Galerie) Nr. 194; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 232; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 570; Terisio Pignatti, Veronese. L'opera completa, 2 Bde., Venedig 1976 Bd. 1 S. 110–111 Nr. 49.



7,3–4 ***Hinführung Christi zum Creutz:*** Paolo Caliari, gen. Veronese, Die Kreuztragung, um 1571, Leinwand, H. 166 cm, B. 414 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 227; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde zeigt den Zug zum Berg Golgatha. Im Zentrum der figurenreichen Komposition ist Christus dargestellt, der unter der Last des Kreuzes zusammengesunken ist. Die Arbeit gehört dem sog. Cuccina-Zyklus an, einer Reihe von vier Gemälden, die Veronese für den Palazzo der Familie Cuccina am Canal Grande in Venedig, schuf. Das Bild ist im Inventar Dresden 1747–1750 als „componimento insigne" hervorgehoben. Zudem wurde es in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1).

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 312 Komm. zu 6,28; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 22v (Innere Galerie) Nr. 21 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 121 lfd. Nr. 294); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 16; Inventar Dresden 1754 fol. 5v (Innere Galerie) Nr. 40; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 231; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 571; Terisio Pignatti, Veronese. L'opera completa, 2 Bde., Venedig 1976 Bd. 1 S. 134 Nr. 169.



7,4 ***eine Auferstehung:*** Paolo Caliari, gen. Veronese, Die Auferstehung Christi, um 1570/1575, Leinwand, H. 136 cm, B. 104 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 235; 1741 aus Wien erworben. – Das Gemälde zeigt Christus von einer Gloriole umgeben, wie er aus dem Grab empor schwebt. Die um das Grab herum versammelten Soldaten wenden sich erschrocken von dem Auferstehenden ab. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit spricht W. dieses Gemälde an. Seine Betonung der *„schlecht gezeichneten Füße* [...] *des Heylandes"* (S. 7,22–23) und insbesondere seine Schilderung des einen Fußes des *„Wächters bey dem Grabe"* (S. 7,23–24) als mit *„unterwerts zusammengezogen*[en]*"* (7,24) Zehen können mit diesem Werk in Verbindung gebracht werden. Über das oben genannte Gemälde hinaus ist in den Galerieinventaren der Zeit W.s ein weiteres, Veronese zugeschriebenes Werk genannt, dessen Sujet im Inventar Dresden 1747–1750 als „resurrezione di Cristo [...]", also als Auferstehung Christi, bezeichnet ist, wohingegen es im Inventar Dresden 1754 „Himmelfarth Christi [...]" heißt. Dieses Gemälde läßt sich letztmals in dem Galeriekatalog aus dem Jahr 1771 in der Dresdner Gemäldegalerie nachweisen.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 312 Komm. zu 6,29. – Zu dem identifizierten Gemälde s. Inventar Dresden 1747–1750 fol. 34r (Innere Galerie) Nr. 22 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 130 lfd. Nr. 476); Inventar Dresden 1754 fol. 19r (Innere Galerie) Nr. 228; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 234; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 572; Terisio Pignatti, Veronese. L'opera completa, 2 Bde., Venedig 1976 Bd. 1 S. 137–138 Nr. 184. – Zum zweiten Veronese zugeschriebenen Gemälde s. Inventar Dresden 1747–1750 fol. 36r (Innere Galerie) Nr. 334 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 132 lfd. Nr. 503); Inventar Dresden 1754 fol. 29r (Äußere Galerie) Nr. 367; Johann Anton Riedel, Christian Friedrich Wenzel, Verzeichnis der Gemälde in der Churfürstlichen Gallerie in Dresden, Leipzig 1771 S. 133 Nr. 153.

7,4 ***Erfindung Moses:*** Paolo Caliari, gen. Veronese, Die Findung Moses, um 1581/1585, Leinwand, H. 178 cm, B. 277 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 229; 1747 aus der Casa Grimani de'Servi in Venedig erworben. – Das Gemälde zeigt im Zentrum den aus dem Fluß geborgenen Moses in den Armen einer Frau. Sie gehört dem Gefolge der Tochter des Pharaos an.



Diese ist l. dargestellt, r. befinden sich Soldaten aus ihrer Leibgarde. Das Werk ist im Inventar Dresden 1747–1750 als „Opera delle più finite dell'Autore" unterstrichen.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 312 Komm. zu 6,29; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 26r (Innere Gal.) Nr. 57 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 124 lfd. Nr. 349); Inventar Dresden 1754 fol. 15v (Innere Galerie) Nr. 180; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 233; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 571; Terisio Pignatti, Veronese. L'opera completa, 2 Bde., Venedig 1976 Bd. 1 S. 147 Nr. 242.

7,4 ***Erfindung:*** Erfindung hier in der seltenen Bedeutung von Entdeckung (etwas gefunden haben) gebraucht, im Gegensatz zur mehrfachen Verwendung des Begriffs für inventio, ‚schöpferischer Einfall', vgl. *Herkulanische Schriften* II Komm. zu 22,4; weitere Nachweise in *Herkulanische Schriften* III (bes. Komm. zu 10,39) und *GK* (vgl. z. B. *GK Text* S. 113,29–30); *AGK Texte und Kommentar* Komm. zu 5,9; *GK Materialien* Komm. zu 32,31.



7,4–5 ***Familie des Mahlers:*** Paolo Caliari, gen. Veronese, Die Madonna der Familie Cuccina, um 1571, Leinwand, H. 167 cm, B. 416 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 224; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde ist ein Devotionsbild. Während die Darstellung der Familie Cuccina zwei Drittel der Bildfläche einnimmt, sind im linken Drittel des Gemäldes die thronende Madonna mit dem Jesusknaben, Johannes der Täufer, der hl. Hieronymus und ein Engel positioniert. Die Mitglieder der Familie werden von den christlichen Personifikationen der drei Kardinaltugenden Liebe, Glaube und Hoffnung zur Anbetung geführt. Das Werk gehört dem sog. Cuccina-Zyklus an, einer Reihe von vier Gemälden, die Veronese für den Palazzo der Familie Cuccina am Canal Grande in Venedig schuf. W. sieht in dem Werk die *„Familie des Mahlers"* dargestellt. Auch im Inventar Dresden 1747–1750 ist der Bildgegenstand dergestalt vermerkt. Dem entgegen heißt es im Inventar Dresden 1754: „Die Familie Coccina [sic!], welche von dem Glauben und Liebe zur heiligen Familie geführet wird [...]". Unabhängig davon weist das Inventar Dresden 1747–1750 das Werk als „Opera singolare" aus. Das Gemälde wurde zudem in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1). Rehm schlägt in seiner Kommentierung von W.s *Beschreibung* die Identifizierung mit Veroneses „Die Madonna der Familie Cuccina" als Vermutung vor.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 312 Komm. zu 6,30; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 22v (Innere Galerie) Nr. 64 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 121 lfd. Nr. 293); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 15; Inventar Dresden 1754 fol. 5v (Innere Galerie) Nr. 39; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 229–230; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 570; Terisio Pignatti, Veronese. L'opera completa, 2 Bde., Venedig 1976 Bd. 1 S. 133–134 Nr. 167.



7,5 ***Hochzeit zu Cana:*** Paolo Caliari, gen. Veronese, Die Hochzeit zu Kana, um 1571, Leinwand, H. 207 cm, B. 457 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 226; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde zeigt Christus mit seiner Mutter bei einer Hochzeit im Dorf Kana. Als der Wein zur Neige ging, ließ Christus die Krüge mit Wasser füllen, das sich sodann in Wein verwandelte. Die Arbeit gehört dem sog. Cuccina-Zyklus an, einer Reihe von vier Gemälden, die Veronese für den Palast der Familie Cuccina am Canal Grande in Venedig schuf. Im Inventar Dresden 1747–1750 ist die Arbeit als „Opera delle più insigni dell'Autore" gepriesen.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 312 Komm. zu 6,30; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 25r (Innere Galerie) Nr. 46 (s. auch Riedmatten et al., Guarientis „Catalogo" S. 123 lfd. Nr. 334); Inventar Dresden 1754 fol. 9r (Innere Galerie) Nr. 79; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 231; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 571; Terisio Pignatti, Veronese. L'opera completa, 2 Bde., Venedig 1976 Bd. 1 S. 134 Nr. 170.

7,6 ***in allen Verzeichnißen der Gallerie:*** Gemeint sind wahrscheinlich andere Galerien, u. a. Louvre, Prado, s. Rehm, in: *KS* S. 312 Komm. zu 6,30.

7,9 mit Anm. 4 ***irrigen Erklärung zwoer Stellen:*** Jesaja 1,3 („Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn; aber Israel kennt's nicht, und mein Volk versteht's nicht.") bezieht sich nicht auf die Weihnachtsgeschichte bzw. die Ankunft der Weisen aus dem Morgenland, ebenso wenig Habakuk 3,17 („es gibt keine Rinder mehr an den Krippen"). Im Matthäus-Evangelium 2,1–12 ist die Ankunft der Weisen beschrieben, wo jedoch von keinem Stall die Rede ist; vgl. auch Rehm in: *KS* S. 312 Komm. zu 6,35.

7,12 ***οἰκία ... φά[τνη]:*** Matthäus 2,11 ist in der Tat nur von einem „Haus“ die Rede, in das die drei Könige eintreten, eine Krippe wird nicht erwähnt. Im Lukas-Evangelium 2,7.12.16 wird die Art des Gebäudes nicht genannt, sondern nur vermerkt, daß Jesus ἐν φάτνῃ liege. Hier ist W.s Deutung nicht überzeugend, denn das griech. Wort wird nur für „Krippe“ oder Futtertrog“ gebraucht (s. LSJ s. v.).

7,14 ***Ordonnance:*** W. verwendet hier erstmals den wohl aus der frz. Kunsttheorie übernommenen Begriff, der erneut S. 10,10 und in den *Gedancken* (hier S. 74,11–12) auftaucht. Roger de Piles hält 1767 fest: „Ordonnance d'un Tableau, c'est la disposition des Figures, & de toutes les autres choses qui se composent“. Beim Bildaufbau definiert die *„Ordonnance“* die Beziehung der einzelnen Gestaltungselemente zueinander und die Bildstruktur als übergreifende Ordnung (ordo), mit der sich auch die niederl. Kunsttheorie auseinandersetzte (ordinantie). In synonymer Verwendung führt W. den dt. Begriff *„Ordnung“* ein (S. 10,29), später ausschließlich vor allem in der Übertragung auf antike Ordnungsprinzipien, vgl. *Herkulanische Schriften* II Komm. zu 14,1 und 14,3; weitere Nachweise *SN*3, *GK* und *GK Materialien*; vereinzelt variiert durch den Begriff *„Anordnung“*, vgl. *GK Kommentar* zu 59,20–21 mit Anm. 5.

Lit.: Roger de Piles, Œuvres diverses de M. de Piles V, Amsterdam, Leipzig 1767 S. 138 (Disposition), S. 354 (Ordonnance); Rehm in: *KS* S. 312 Komm. zu 7,6; Gudrun Valerius, Académie royale de peinture et de sculpture 1648–1793. Geschichte, Organisation, Mitglieder, Norderstedt 2010 S. 73.



7,16 ***Anbetung der Weisen von Albrecht Dürern:*** Joos van Cleve (Kleve [?] um 1485–1540/1541 Antwerpen), Die große Anbetung der Könige, um 1525, Eichenholz, H. 251 cm, B. 185 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 809 A; aus der Kirche San Luca d'Erba bei Genua vom Grafen Schulenburg bei der Belagerung von Genua gerettet und Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen, als August III. König in Polen, geschenkt. – Das Gemälde zeigt die drei Weisen aus dem Morgenland. Sie waren gemäß dem Matthäus-Evangelium mit ihrem Gefolge nach Bethlehem gekommen, um Christus als neugeborenen König der Juden anzubeten. Im Vordergrund knien l. der hl. Dominikus und r. der hl. Lukas. W. schreibt das Werk Albrecht Dürer zu. Auch in den Galerieinventaren seiner Zeit ist dieser Künstler als Urheber des Gemäldes eingetragen. Unabhängig davon ist das Gemälde im Inventar Dresden 1747–1750 als „Opera conservata“ ausgewiesen. Rehm kommt in seiner Kommentierung von W.s *Beschreibung* zu keiner Identifizierung des Gemäldes.

Zu W. und Dürer s. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 4 r mit Exzerpten aus Florent le Comte, Cabinet des singularitès d'architecture, peinture, sculpture et gravure I, Bruxelles 1702, wo W. sich einen Satz zu Dürer und dessen Proportionslehre notierte; s. *GK Kommentar* S. 247 zu 325,6 (zur Proportionslehre Dürers); *GK Kommentar* S. 105 zu 49,38; Rehm, in: *KS* S. 313 Komm. zu 7,9.

Quellen und Lit.: Inventar Dresden 1747–1750 fol. 24v (Innere Galerie) Nr. 52 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 123 lfd. Nr. 322); Inventar Dresden 1754 fol. 56v (Äußere Galerie) Nr. 70; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 359; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 163; Max Julius Friedländer, Early Netherlandish Painting, 14 Bde., Berlin, Leyden 1967–1976 Bd. 9 Teil 1, 1792 S. 56 Nr. 28.

7,19 ***Gioseppe Chiari:*** Giuseppe Bartolomeo Chiari wurde in der Reise- und Guidenliteratur des 18. Jhs. als Gioseppe Chiari tradiert, so durch die von W. konsultierten Autoren Keyßler und Wright, s. Johann Georg Keyßler, Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, Hannover 1740–1741, 2. Aufl. 1751 S. 649; Edward Wright, Some Observations made in Travelling through France, Italy, etc. in the Years 1720, 1721, 1722, London 1730 S. 316; zu Keyßler s. *GK Kommentar* zu 265,25, zu Wright V*on der Restauration der Antiquen* Komm. S. 54 zu 173.

7,19 ***Gioseppe Chiari ... Anbetung der Weisen:*** Giuseppe Bartolomeo Chiari (Rom 1654–1727 Rom), Die Anbetung der Könige, 1714, bezeichnet unten l.: IOSEPH CLARUS PINGEBAT. ANNO MDCCXIV., Leinwand, H. 245 cm, B. 281 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 444. – Zu den Weisen aus dem Morgenland s. Komm. zu 7,16.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 313 Komm. zu 7,13; Inventar Dresden 1754 fol. 29r (Äußere Galerie) Nr. 360; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 160; Bernhard Kerber, Giuseppe Bartolomeo Chiari, in: The Art Bulletin 50, 1968 S. 75–86, bes. S. 82–83.

7,27 ***Erfindung Moses:*** s. Komm. zu 7,4.

7,34 ***Parmeggianino:*** s. Komm. zu 7,36.

7,34 ***zu beßern:*** nach lat. meliorare, im Mittelhochdt. und ältern Neuhochdt. gleichbedeutend mit verbessern; im Sprachgebrauch des 18. Jhs. mitunter intensiviert im Sinn von bessermachen, in etwas Fehlerloses verwandeln.

Lit.: DWB XXV Sp. 106 (verbessern); GWB II Sp. 510–511.

7,35 ***großen Meister in der Colorit in der Zeichnung:*** W. verbindet für die Charakterisierung des Madonnenbildes von Parmigianino (vgl. Komm. zu 7,36) die in der ital. und frz. Kunsttheorie diskutierten Begriffe *„Colorit“* (vgl. Komm. zu 4,3) und *„Zeichnung“* (disegno) als komplementäre Kunstmittel. Für die normative Bestimmung des Kolorits war, neben der Beziehung von ‚colorito‘ und ‚disegno‘, die Einheit des Kolorits vor allem in Vasaris „Vite“ und Dolces „Dialogo“ konstitutiv:

Der Maler, Schriftsteller und Architekt Giorgio Vasari (1511–1574) beschrieb die „unione del colorito“ als bestimmendes Ideal. Die ‚Intelligenz des Malers‘ zeige sich, indem er die „unione del colorito“ mit dem „disegno“ zusammen zur Wirkung bringe (Vite, Bd. 1 S. 181). – W. beschäftigte sich mit den Positionen Vasaris, s. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 8–8v; vol. 62 p. 15v–16v, und Dolces (vgl. Komm. zu 8,30). –Darüber hinaus studierte er die konträren Haltungen der frz. Kunsttheorie zum *„Colorit“*, vgl. W.s Exzerpte *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 9v–11 (*„Des Piles, Dissert. Sur les Ouvrages des plus fameux Peintres“*); vol. 62 p. 8v–9 (*„Des Piles, Dialogue sur les Coloris, a Paris, 1673, 12“*); vol. 62 p. 22–26 (*„Cours de Peinture par principes composé par M. de Piles, Paris, 1708, 8.“*); vol. 62 p. 49 (*„des Piles, Conversations sur la connoissance de la Peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux, Paris, 1677, 12.“*); Bd. 62 p. 4 (*„Félibien, Entretiens sur les vies des Peintres Tom. IV.“*).

Lit.: Baumecker S. 14–15, 22–28, 55–56, 106, 108; Jacqueline Lichtenstein, The Eloquence of Color. Rhetoric and Painting in the French Classical Age, Berkeley [u. a.] 1993; Décultot, Untersuchungen S. 56, 58; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals, bes. S. 20–23, 25–27, 37–41; Konrad Oberhuber, Parmiganinio als Zeichner, in: Parmigianino und der europäische Manierismus, hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden, Lucia Fornari-Schianchi, Ausst.-Kat. Mailand, Wien 2003 S. 97–107; Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts; mit einer kommentierten Neuübers. durch Gudrun Rhein, Köln [u. a.] 2008 S. 140, 174–175; Everhard Korthals Altes, Fèlibien, de Piles and Dutch Seventeenth-Century Paintings in France, in: Simiolus Bd. 34, 2009/2010 Heft 3/4 S. 194–211; Norbert Schneider, Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Köln 2011 S. 208; ders., Die antiklassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien, Berlin 2012 bes. S. 197–209.



7,36 ***h. Stephanus und Johannes der Täuffer:*** Francesco Mazzuoli (Mazzola), gen. Parmigianino (Parma 1503–1540 Casalmaggiore bei Parma), Die Madonna mit den Heiligen Stephanus und Johannes dem Täufer sowie einem Stifter, um 1539/1540, Pappelholz, H. 253 cm, B. 161 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 160; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Parmigianino ist ein ital. Künstler, der in Parma, Rom und Bologna tätig war. Mit der kühlen Farbigkeit seiner Werke und seinen bewegten Figuren, die oft durch zierlich überlängte Gliedmaßen gekennzeichnet sind, ist er ein wesentlicher Begründer des Manierismus. Nachdem W. zuvor Veronese die Befähigung in der Zeichnung abgesprochen hat (s. Komm. zu 7,2), stellt er mit Parmigianino einen Künstler vor, in dessen Werken die zeichnerische Güte zur Meisterschaft gelangt sei (S. 7,33–35). Zudem sieht W. das Kolorit, d. h. die Farbgebung, in den Werken Parmigianinos auf künstlerisch hohem Niveau. Am meisten jedoch betont W. als Charakteristikum bei diesem Künstler die *„sanften rührenden Schönheiten“* in den Gesichtern der Figuren, was ihre elegante Anmut meint. Das erste Werk, das W. von Parmigianino beschreibt, zeigt eine Erscheinung Mariens mit dem Jesusknaben. Sie ist in gleißend hellem Licht innerhalb einer sich öffnenden dunklen Wolkendecke dargestellt. Vor einer Balustrade sitzen l. der hl. Stephanus mit einem Stifter und r. Johannes der Täufer. Wenn W. das Werk mit den Worten *„Die Erfindung ist sehr einfältig“* (S. 8,2) kommentiert, charakterisiert er die Bildfindung, d. h. die künstlerische Umsetzung des vorgegebenen Themas, die in diesem Fall einer traditionellen Kompositionsweise entspricht. Führt W. zudem (S. 8,1–2) in Hinblick auf die Vergleichbarkeit der „Madonna mit den Heiligen Stephanus und Johannes dem Täufer sowie einem Stifter“ mit anderen religiösen Werken die Altartafeln Correggios (s. Komm. 3,1) an, hat er vermutlich die Anmut der Figuren vor Augen. Die Gegenüberstellung ist durchaus plausibel, da Parmigianino durch die Werke Correggios stark beeinflußt wurde.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 313 Komm. zu 7,32 und 7,35; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 21r (Innere Galerie) Nr. 4 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 120 lfd. Nr. 273); Inventar Dresden 1754 fol. 3r (Innere Galerie) Nr. 7; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 171; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 399; Paola Rossi, L'opera completa del Parmigianino, Mailand 1980 S. 106 Nr. 60.

8,2 ***der Colorit:*** W. ersetzt hier wie auch an anderer Stelle das Demonstrativum Singular Neutrum durch den maskulinen Artikel, möglicherweise in unmittelbarer Übersetzung des ital. ‚il‘, s. hier Komm zu 4,3; hingegen *Sendschreiben Gedanken* hier S. 96,32 schreibt er *„die Colorit“*.

8,3 mit Anm. 5 ***Schönheiten ... unterscheiden:*** Diese Anekdote aus der Aristoteles-Vita des Diogenes Laertius ist von W. wahrscheinlich aus dem Gedächtnis wiedergegeben. Die Passage lautet: „Als einer ihm die Frage vorlegte: ‚Wie kommt es, daß wir mit schönen Leuten uns recht gern unterhalten?‘ entgegnete er: ‚So kann nur ein Blinder fragen.‘“ (Diog. Laert. 5,20; Übers.: Diogenes Laertius. Leben und Meinungen berühmter Philosophen, übers. von Otto Apelt, unter Mitarbeit von Hans Günter Zekl neu hrsg. [...] von Klaus Reich, Hamburg 2008 S. 234). – *„Komm und siehe“:* vgl. Johannes-Evangelium 1,47; vgl. ebenso *Abhandlung (für Berg)* S. 32 (= *KS* S. 233): *„gehe hin und sieh“*; *Br.* I Nr. 126 S. 199, 200; Nr. 144 S. 224; Nr. 145 S. 226; Nr. 153 S. 238; *Br.* II Nr. 400 S. 139, 419; Nr. 543 S. 298; Nr. 553 S. 307; *Br.* III Nr. 591 S. 344; Nr. 788 S. 195; Nr. 797 S. 204. – Zum *„Feuer“* des *„Prometheus“* s. *Gedancken* S. 77,23. – Georg Friedrich Meier (1718–1777), Schüler von Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), und seine „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften“ Bd. I–III, Halle 1748–1750, basierend auf den noch ungedruckten lat. Ästhetik-Vorlesungen seines Lehrers. Meiers Begriff der „schönen Wissenschaften“

war insbesondere auf die Poesie und die Rhetorik, weniger auf die bildenden Künste ausgerichtet. Maßgeblich geprägt durch Baumgartens ästhetische Theorie, aber auch beeinflußt durch Christian Wolff (1679–1754) und den Empirismus John Lockes (1632–1704), legte er Wert auf Allgemeinverständlichkeit. Wenngleich mehrfach kritisiert (so erneut implizit W. in *GK2* S. 247–248 (= *GK Text* S. 241), erfuhr sein Œuvre später u. a. durch Mendelssohn sowie Herder und Kant Wertschätzung.

Lit.: Udo Thiel, The Early Modern Subject. Self-Consciousness and Personal Identity from Descartes to Hume, Oxford 2011 S. 316, 322–327, 349; Stefanie Buchenau, The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment. The Art of Invention and the Invention of Art, Cambridge 2013 passim; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 13, 55; Georg Friedrich Meier (1718–1777). Philosophie der Aufklärung zwischen populärer Reproduktion und theoretischer Innovation, hrsg. von Frank Grunert und Gideon Stiening, Berlin 2015.



8,5 ***Fortuna mit einem Frauenzimmer:*** Girolamo de'Sellari oder de'Livizzani, gen. Girolamo da Carpi (Ferrara 1501–1556 Ferrara), Die Gelegenheit und die Reue, 1541, Leinwand, H. 211 cm, B. 110 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 142; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das allegorische Gemälde zeigt Kairos, der sich tänzelnd auf einer Kugel bewegt. Sein wehendes Haar weist auf die Geschwindigkeit und somit auf seine nur kurz andauernde Gegenwart hin. Er steht für die sich plötzlich bietende Gelegenheit, die ergriffen werden möchte. R. neben ihm ist, sich in die entgegensetzte Richtung von ihm abwendend, die Personifikation der Reue dargestellt. Sie blickt betrübt zu Boden, da der rechte Augenblick bereits an ihr vorbei gezogen ist. W.s Bezeichnung des Sujets als *„Fortuna mit einem Frauenzimmer"* entspricht seiner Zeit. Auch in den Galerieinventaren ist das Gemälde dergestalt eingetragen. Die Zuschreibungen dagegen differieren. W. schreibt die Arbeit Parmigianino zu. In den Galerieinventaren seiner Zeit ist jedoch Girolamo Bedoli, gen. Mazzola (Parma um 1500–1569 Parma), als Urheber genannt. Rehm kommt in seiner Kommentierung von W.s *Beschreibung* zu keiner Identifizierung des Gemäldes.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 313 Komm. zu 8,3; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 26v (Innere Galerie) Nr. 82 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 124 lfd. Nr. 350); Inventar Dresden 1754 fol. 11r (Innere Galerie) Nr. 106; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 132; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 272; Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferrareser Malerei in Dresden 1480–1620, Ausst.-Kat., hrsg. von Gregor J. M. Weber, Turin [u. a.] 2003 S. 125–128 Nr. 21; Amalia Mezzetti, Girolamo da Ferrara detto da Carpi. L'opera pittorica, Mailand 1977 S. 73 Nr. 32.

8,8–10 ***Fortuna saevo ... III. 29:*** Horaz beschreibt mit diesen Versen die Unberechenbarkeit der Schicksalsgöttin, die jeden Tag einem anderen geneigt ist: „Fortuna freut des grausamen Handels sich / Und nimmer rastend spielt sie ihr höhnisches Spiel" (Hor. carm. 3,29,49–50; Übers.: Horaz, Werke S. 169).



8,12 ***Madonna:*** Francesco Mazzuoli (Mazzola), gen. Parmigianino, Die Madonna mit der Rose, 1529/1530, Pappelholz, H. 109 cm, B. 88,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 161; 1752 aus der Casa Zani in Bologna erworben. – Parmigianino malte das Andachtsbild im Auftrag des Schriftstellers Pietro Aretino, schenkte es am Ende jedoch Papst Clemens VII., als dieser sich von Dezember 1529 bis April 1530 in Bologna aufhielt. Es zeigt Maria mit dem Jesusknaben. Er liegt auf ihrem Schoß, den Oberkörper auf eine Weltkugel gestützt. Mit seiner Rechten reicht er der Mutter eine rote Rose. Die beiden Protagonisten sind überraschend weltlich, beinahe lasziv dargestellt, was eher an Venus und Amor denken läßt. Dieser Kunstcharakter des Gemäldes zielt somit auf eine zwischen Religiosität und Erotik changierende Lesart. W. greift diesen Aspekt der Doppelbödigkeit auf, wenn er den Jesusknaben als *„fast zu nackend"* bezeichnet. Unabhängig davon verweist W.s Bewertung des Werks als *„vollkommen in seinem* [also Parmigianinos] *Styl"* darauf, daß er die künstlerische Eigenart des Malers in ihrer vollsten Blüte erkennt.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 313 Komm. zu 8,10; Inventar Dresden 1754 fol. 3v (Innere Galerie) Nr. 21; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 171; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 399; Paola Rossi, L'opera completa del Parmigianino, Mailand 1980 S. 98 Nr. 43.

8,13 mit Anm. 6 ***zu lange Finger:*** ebenso *Abhandlung (für Berg)* S. 11 (= *KS* S. 218), s. unten Komm. zu 128,31. – Ariosto: „E la candida man spesso si vede / Lunghetta alquanto e di larghezza angusta" (Ariost, Orlando furioso, 7. Gesang, Strophe 15: „Und oftmals wird die zarte Hand geschaut, / Die, länglich, schmal [...]"; Übers. Johann Diederich Gries).

Zu W.s Ariostlektüre s. Rehm in: *KS* S. 314 Komm. zu 8,41.

8,14 ***Albano:*** zu Francesco Albani (Bologna 1578–1660 Bologna), Schüler der Carracci in Bologna, s. *Abhandlung (für Berg)* S. 27 (= *KS* S. 229); *AGK* S. 38 (= *AGK Texte und Kommentar* S. 57 mit Komm. zu 57,10–11); *MI* S. L (= *MI Text* S. 76); *MI*



Kommentar zu 76,23–77,3; Rehm in: *KS* S. 313 Komm. zu 8,13; *Br.* IV S. 31, 39–40; 42; 431, 435, 439.

8,14–15 ***Albano ... Bad der Nymphen:*** Francesco Albani, Diana und Aktäon mit neun Nymphen, um 1639, von Holz auf Leinwand übertragen, H. 74,5 cm, B. 99,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 339; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Francesco Albani ist ein Künstler der Bologneser Barockmalerei, der durch Guido Reni (s. Komm zu 4,38–39) beeinflußt ist. Die Dresdner Galerie besitzt fast ausschließlich Darstellungen mythologischer Themen aus der Hand des Künstlers. W. spricht Albani in Hinblick auf den Aspekt der *„Zärtlichkeit"* in seinen Werken an; er habe es dahingehend *„noch weiter gebracht"* als Parmigianino (s. Komm. zu 7,36). W. verwendet den Begriff *„Zärtlichkeit"* an dieser Stelle, um die physische Anmut der weiblichen bzw. kindlichen Figuren in den Arbeiten Albanis zu charakterisieren. W.s Diskurs über die Arbeiten Albanis beginnt mit einer Darstellung der Diana, der Göttin der Jagd. Als sie beim Baden unabsichtlich von dem Jäger Aktäon entdeckt wurde, verwandelte sie diesen in einen Hirsch, so daß ihn seine Hunde zerrissen. Rehm verweist in seiner Kommentierung von W.s *Beschreibung* auf die nahe Verwandtschaft dieses und des folgenden Gemäldes von Albani (s. Komm. zu 8,15), weswegen beide Werke anhand der Angaben W.s nicht zu unterscheiden seien. Rehm identifiziert das an erster Stelle von W. aufgeführte Gemälde mit Albanis „Diana und Aktäon mit acht Nymphen" (s. Komm. zu 8,15). Auf Grund der Nähe der Bezeichnung des Sujets durch W. *„Ein Bad der Nymphen"* (8,15) zur Nennung des Sujets im Inventar Dresden 1754 als „Das Bad der Diana" ist die Identifizierung des Werks mit Albanis „Diana und Aktäon mit neun Nymphen" (s. oben) jedoch naheliegender.

Zu W. und Albani: Rehm in: *KS* S. 313 Komm. zu 8,13; *Über Xenophon* hier S. 15,26; s. *Abhandlung (für Berg)* S. 27 (= *KS* S. 229); *AGK* S. 38 (= *AGK Texte und Kommentar* S. 192 Komm. zu 57,10–11); *MI* S. L (*MI* Text S. 76), dazu *MI Kommentar* zu 76,23–77,3; *Br.* IV Nr. 6 S. 31, Nr. 8 S. 39–40, 42; 431, 435, 439.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 313–314 Komm. zu 8,13 und S. 314 Komm. zu 8,14 und 8,15; Inventar Dresden 1754 fol. 13v (Innere Galerie) Nr. 159; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 90; Catherine R. Puglisi, Francesco Albani, New Haven, London 1999 S. 173 Nr. 86.



8,15 ***Diana und die Nymphen … Actäon:*** Francesco Albani, Diana und Aktäon mit acht Nymphen, um 1633, Leinwand (vgl. W.: *„auf Holz"*), H. 75,5 cm, B. 94,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 338; 1738 erworben. – Das Gemälde zeigt Diana, die Göttin der Jagd, mit ihrem Gefolge sowie die Verwandlung des Aktaion (vgl. Komm. zu 8,14–15). Rehm verweist in seiner Kommentierung von W.s *Beschreibung* auf die nahe Verwandtschaft von Albanis „Diana und Aktäon mit acht Nymphen" mit dem zuvor genannten Gemälde (s. Komm. zu 8,14–15), weswegen beide Werke anhand der Angaben W.s nicht zu unterscheiden seien. Rehm identifiziert das an zweiter Stelle von W. aufgeführte Gemälde mit Albanis „Diana und Aktäon mit neun Nymphen" (s. Komm. zu 8,14–15). Auf Grund der Nähe der Bezeichnung des Sujets durch W., *„Diana und die Nymphen im Bade nebst dem Actäon"* (S. 8,15), zur Nennung des Sujets im Inventar Dresden 1754, „Das Bad der Diana, auf der Seite Actaon in einen Hirsch verwandelt", ist die Identifizierung mit Albanis „Diana und Aktäon mit acht Nymphen" (s. oben) jedoch naheliegender.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 314 Komm. zu 8,14 und 8,15; Inventar Dresden 1754 fol. 35v (Äußere Galerie) Nr. 467; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 89; Catherine R. Puglisi, Francesco Albani, New Haven, London 1999 S. 174 Nr. 87.

8,17 ***in kleinen:*** Gemeint ist hier das kleine Bildformat. In *Betrachtung* S. 9 (= *KS* S. 153) erwähnt W. darüber hinaus *„Köpfe kleiner Figuren von Albano"*; vgl. dazu Rehm in: *KS* S. 417 Komm. zu 153,34. Albani galt später als „Künstler der Zierlichkeit" (Franz Theodor Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien I, Berlin 1837 S. 339).

8,19 ***Iunctaeque ... decentes:*** „Und Grazien [stampfen] hold im Bund mit Nymphen / [wieder den Grund]" (Hor. carm. 1,4,6; Übers.: Horaz, Werke S. 15). Bei Horaz ist der Reigentanz der Nymphen und Grazien ein Symbol des wiedergekehrten Frühlings.

8,20 ***Kinder-Mord:*** W. spricht an dieser Stelle keine konkreten Werke an (vgl. Rehm, s. unten), sondern vielmehr das Verhältnis von Bildgegenstand und Format eines Gemäldes. Dies geschieht im Kontext seiner Vorstellung der beiden kleinformatigen Arbeiten Albanis, die Diana mit ihrem Gefolge beim Baden zeigen (s. Komm. zu 8,14–15 und 8,15). *„Liebes-Götter,*

spielende Nymphen und Dryaden [...] " (S. 8,18) und zierliche Grazien (S. 8,19) sind nicht für voluminöse Formate geeignet, wohingegen die grausame und bewegte Szenerie eines *„Kinder-Mord* [s] *zu Betlehem"* nach eben jener Größe verlange. Zwei Werke dieses Themas stellt W. an späterer Stelle vor (s. Komm. zu 10,5: „[...] *Celesti",* und 10,5: „[...] *Trevisani"*).

Lit.: Rehm in: *KS* S. 314 Komm. zu 8,20.

8,21–22 ***Das Fleisch ist warm, und warm gemacht, wie die Mahler reden:*** Das Wort *„Fleisch"* dient W. in Übereinstimmung mit dem im frühen 15. Jh. einsetzenden Sprachgebrauch der kunsttheoretischen Terminologie als Bezeichnung für die sichtbare Körperoberfläche des Menschen entsprechend den ital. Begriffen ‚carnagione', ‚carne' und ‚incarnazione' (vgl. Komm. zu 9,12) sowie dem frz. Wortfeld ‚carnation', ‚chair' und ‚incarnat'. Die ‚natürliche' Nachahmung der Fleischfarbe galt gemäß der Auffassung, daß bereits durch die Farbwahl Leben, aber auch Emotionen ausgedrückt werden können, als eine der wichtigsten Aufgaben der Farbgebung. – Hinsichtlich der Malweise tritt in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. das Adjektiv ‚warm' als Attribut von Farben und Farbtönen auf. Zunächst in eher allg. unbestimmter Bedeutung für kräftige Farben, bevor die Anwendung des Adjektivs auf bestimmte Farben, vor allem Rot, Orange, Gelb, erfolgte. Die mit warmen, belebend wirkenden Farben versehenen oder gemalten Gegenstände wurden in der Folge selbst ‚warm' genannt. – Mit dem Karnat, d. h. dem Farbton, der für die Darstellung nackter menschlicher Körperpartien verwendet wird, beschäftigten sich zahlreiche Malereitraktate wie kunsttheoretische Schriften, darunter Lairesse' Het groot Schilderboek, vgl. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 99,4, *Erläuterung* Komm. zu 126,21–22 und de Piles, der sich in den „Œuvres diverses", Amsterdam, Leipzig 1767, vol. III S. 153 zur ‚Fleischfarbe' äußert. Vasari hebt die virtuose Fleischdarstellung Raffaels hervor, vgl. *Gedancken* Komm. zu 67,28. – Zum Wortfeld bei W. vgl. auch *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 96,8.

Lit.: DWB XXVII Sp. 2035 (warm); GWB III Sp. 748 (Fleisch); Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste Bd. 1, Leipzig 1771 S. 391–392; Frühklassizismus S. 361; Ulrich Heinen, Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei, in: Rubens – battaglie, naufragi, giuochi, amori ed altre passioni, hrsg. von Ulrich Heinen, Andreas Thielemann, Göttingen 2001 S. 70–109; Daniela Bohde, „le tinte delle carni". Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Weder Haut noch Fleisch. Das Karnat in der Kunstgeschichte, hrsg. von Daniela Bohde, Mechthild Fend, Berlin 2007 S. 41–64; Mechthild Fend, Die Substanz der Oberfläche. Haut und Fleisch in der französischen Kunsttheorie des 17. bis 19. Jahrhunderts, in: Weder Haut noch Fleisch (s. oben) S. 87–104.

8,21–22 ***Gebeine bey dem Propheten:*** W. meint an dieser Stelle nicht bestimmte Gemälde der Dresdner Galerie (vgl. Rehm, s. unten), sondern äußert sein emotionales Empfinden, das er in Betrachtung der beiden Werke Albanis, die Diana mit ihrem Gefolge beim Baden zeigen (s. Komm. zu 8,14–15 und 8,15), hat. Es scheine, als *„wolten* [diese] *lebendig werden"*. W. vergleicht dieses Empfinden mit den *„Gebeine*[n] *bey dem Propheten"* und spielt damit auf eine alttestamentarische Historie an: „Und es begab sich, daß man einen Mann begrub; da sie aber die Kriegsleute sahen, warfen sie den Mann in Elias Grab. Und da er hinabkam und die Gebeine berührte, ward er lebendig und trat auf seine Füße" (2. Könige 13, 21).

Lit.: Rehm in: *KS* S. 314 Komm. zu 8,22.



8,25 ***Ball der Liebes-Götter:*** Francesco Albani, Amorettentanz, um 1640, Kupfer, H. 74,5 cm, B. 99 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 337; 1745 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworben, Ankunft in Dresden 1746. – Das Gemälde hat eine Begebenheit aus den Metamorphosen des Ovid zum Thema: Amor hatte im Auftrag von Venus Pluto, den Gott der Unterwelt, mit einem Pfeil in Liebe zu Proserpina entflammt, woraufhin dieser die Göttin in sein Reich entführte (s. dazu Komm. zu 9,20). Wenn W. das Werk mit den Worten *„Ball der Liebes-Götter"* bezeichnet, verkennt er nicht den Inhalt des Gemäldes. Denn in dem Bild steht die mythologische Geschichte nicht im Mittelpunkt, sondern die Feier Amors als Sieger. Eine Schar von Amoretten umtanzt sein Denkmal (vgl. W.: *„Fuß-Gestell* [...]*, auf welchem zween Liebes-Götter einen dritten halten"*) im Vordergrund, während die Erteilung des Auftrags durch Venus (*„In den Wolken ist die Venus, die ihren Sohn küßet."*) sowie die Entführung der Proserpina in Nebenszenen untergebracht sind. W. erweitert die Vorstellung dieses Gemäldes um zwei von ihm für Albani als wesentlich erachtete Punkte: Zum einen widmet er sich dem Inkarnat. Dieses erwähnt er bereits bei den beiden zuvor genannten Werken (s. Komm. zu 8,14–15 und 8,15), hebt es aber explizit in diesem Gemälde als *„im vollkommenen Grade"* (8,30–9,1) dargestellt hervor. Als Kriterium führt er dafür die *„Welsche[n] Morbidezza"* (s. Komm. zu 8,30) an. Als zweiten Punkt bemerkt W. die fehlende Vielfalt in der Darstellung der Gesichter in Albanis Gemälden. Diesen Vorwurf äußert er bereits bei den beiden zuvor genannten Gemälden, wenn er Albani vorhält, in den *„Gesichtern"* (S. 8,23) zu wenige Variationen auszuführen. Rehm hat hier als alternative Lesart eine mangelnde Themenvielfalt (*„Ges*[ch]*ichtern"*) in Albanis Œuvre vorgeschlagen. Da W. aber hier S. 9,1 die Gleichheit in der Darstellung der Amorettenköpfe bemängelt, dürfte auch S. 8,23 dieser Gesichtspunkt gemeint sein.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 314 Komm. zu 9,2; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 29v (Innere Galerie) Nr. 32 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 127 lfd. Nr. 404); Inventar Dresden 1754 fol. 5r (Innere Galerie) Nr. 25; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 89; Catherine R. Puglisi, Francesco Albani, New Haven, London 1999 S. 191–192 Nr. 111.V.a.

8,28 ***quae quinta parte ... :*** „[der Kuss], / In den Venus den edelsten Nektar träufelte" (Hor. carm. 1,13,16; Übers.: Horaz, Werke S. 31). Aphrodite beschenkt die von ihr Auserwählten mit Nektar als dem Symbol der Liebe, vgl. etwa Anth. Gr. 6,275,3–4.

8,29 ***lointain:*** Hintergrund; s. oben Komm. zu 3,33.

8,30 ***Morbidezza:*** Das ital. morbidezza, zu: morbido, lat. morbidus (weich), bezeichnet die Weichheit, Zartheit. Der in der ital. Kunstlit. gebräuchliche Begriff findet sich schon bei Lodovico Dolce 1557 im „Dialogo della pittura intitolato l'Aretino" (Dolce, Dialogo S. 216–222): Für die Maler komme es hinsichtlich des lebendigen Anmutens der Gemälde darauf an, durch die Tönungen und Farben die Weichheit der Fleischpartien („la morbidezza delle carni") zu treffen, vgl. Komm. zu 8,21–22. W.s Exzerpte aus Dolces „Dialogo": *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 62r, 62v (Dolce S. 104, 106, 130, 132, 158, 178–184, 246, 250, 260, 270, 278). Die kunsttheoretische Bezeichnung verwendet u. a. auch Carlo Cesare Malvasia, Felsina pittrice S. 13–14 (s. hier S. 6,29 und Komm.); s. auch *Ville e Palazzi di Roma* S. 34,1 (Zitat aus „Wright's Travels"; zu Wright s. *Von der Restauration der Antiquen* Komm. S. 54 zu 173 (= *SN* 1); *MI Kommentar* (= *SN* 6,2) zu 116,16–17; 124,17–19; 124,20; *Br.* I Nr. 206 S. 338.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 314 Komm. zu 9,9; Karl Mösender, „Morbido, morbidezza". Zu Begriff und Realisierung des „Weichen" in der Skulptur des Cinquecento, in: Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke, Münster 2007 S. 289–300.

8,36 ***genie:*** Der Begriff, abgeleitet von lat. ‚genius' (in der Antike lediglich Männern zugeordnet) und lat. ‚ingenium', wurde im späteren 17. Jh. eingedeutscht. Er bezeichnet ursprünglich einen dem ‚Menschen bei der Geburt mitgegebenen, ihn leitenden Schutzgeist', später die (von diesem eingegebene) ‚schöpferische Begabung, Talent'. Unter dem Einfluß von Alexander Gottlieb Baumgartens „Ästhetik", aber auch in Anlehnung an frz. und engl. Literaturtheorien (u. a. Charles Batteux, Edward Young) bezeichnet Genie im 18. Jh. zunehmend den ‚einmaligen dichterischen/künstlerischen Geist, die überragende schöpferische Gabe, das kreative Gestaltungsvermögen des Künstlers, die von der Natur mitgegebene künstlerische Fähigkeit'. W. verweist hier seinerseits auf das – mangelnde – angeborene ‚Genie'. In diesem Bedeutungszusammenhang findet sich der Begriff erneut in der *„Vorrede"* zu *AGK* S. III (= *AGK Texte und Kommentar* S. 8,17).

Bei W.: Exzerpte aus Batteux im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 46v, 47 (*„Les beaux arts reduits à un mème principe, Paris 1746 p. 7, 8, 110"*); vol. 69 p. 285 (*„Reflex. gen. sur l'etude de la Philolophie* [...] *"*; zu Batteux vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm zu 121,32, *GK Kommentar* zu 719,9–12).

Lit.: FWb VI S. 179–187; Baumecker S. 32; Schmidt, Geschichte des Genie-Gedankens.



9,5 ***Sünderin ... von Soubleras:*** Pierre Subleyras (Saint-Gilles-du Gard 1699–1749 Rom), Christus beim Pharisäer Simon, um 1737, Leinwand, H. 50,5 cm, B. 122 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 789; 1739 als Geschenk des Künstlers an den sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian, 1742 aus den königlichen Zimmern in die Galerie übernommen. – Pierre Subleyras ist ein frz. Künstler. Das von W. angeführte Gemälde zeigt Christus beim Gastmahl im Haus des Pharisäers Simon. In dessen Verlauf hatte sich die Sünderin Magdalena weinend vor Christus auf den Boden geworfen und später mit ihrem Haar seine mit ihren Tränen benetzen Füße getrocknet (*„Sünderin, die dem Heylande die Füße wäschet"*). W. geht an dieser Stelle nicht auf den Künstler ein. Seine Intention in der Erwähnung des Gemäldes liegt darin, ein weiteres Beispiel für die mangelnde Vielfalt in der Darstellung von Gesichtern zu geben. Diese Kritik hat er zuvor bei Albani als einen *„dem Künstler sonst schon vorgeworfene*[n] *Fehler"* (8,24) ausführlicher vorgebracht (s. Komm. zu 8,25).



Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 314 Komm. zu 9,16; Inventar Dresden 1754 fol. 74r (Äußere Galerie) Nr. 271; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 302–303; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 519; Pierre Rosenberg, Gesamtverzeichnis Französische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Sammlungen, Bonn 2005 S. 176 Nr. 1038; Pierre Rosenberg, Subleyras. 1699–1749, Ausst.-Kat., Paris, Musée du Luxembourg, Rom, Académie de France, Villa Medici, Paris 1987 S. 203 Nr. 35.

9,6 ***Venus mit viel spielenden Liebes-Göttern:*** Francesco Albani (Werkstatt), Venus und Vulkan, um 1640/1650, Leinwand, H. 139 cm, B. 184 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 341; 1743 in Paris erwor-

ben. – Das Gemälde zeigt Venus in einer weiten Landschaft, in der sie mit ihrem Gatten Vulkan auf weichen Kissen gebettet ruht. Zahlreiche Amoretten tummeln sich in der Umgebung, wo sie sich unter anderem im Bogenschießen üben. W. zeigt sich von der künstlerischen Qualität des Gemäldes weniger überzeugt und ordnet es vermutungsweise als Schulwerk ein. Im Inventar Dresden 1754 ist es dagegen als eigenhändige Arbeit Francesco Albanis eingetragen. Auch Rehm schlägt die Identifizierung mit dem der Werkstatt Albanis zugeordneten Gemälde vor.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 314 Komm. zu 9,17; Inventar Dresden 1754 fol. 35r (Äußere Galerie) Nr. 443; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 43; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 91; Catherine R. Puglisi, Francesco Albani, New Haven, London 1999 S. 157 Nr. 71.i.V.b.

9,7 mit Anm. 7 ***nicht bey:*** W. regt in seiner Kritik an der Zuschreibung des zuvor genannten Gemäldes „Venus und Vulkan" (s. Komm. zu 9,6) einen Vergleich mit einem der Kupferstiche von Benoît Audran (Lyon 1661–1721 Paris) nach den Werken Albanis an. Als dessen Standort nennt er das *„grüne Cabinet zu Nöthnitz"* (S. 9,37). Dieser Vergleich mit dem Hinweis auf den exakten Platz der Reproduktionsgraphik in Schloß Nöthnitz zeigt, daß W.s *Beschreibung* zur Unterweisung eines Familienmitglieds des Grafen Heinrich von Bünau entstand.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 315 Komm. zu 9,34 und 9,35.

9,8 ***kleine Geburt:*** Francesco Albani, Die Anbetung der Hirten, Kupfer, H. 34,5 cm, B. 43 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 344; 1742 aus der Sammlug Dubreuil in Paris erworben (W.: *„aus Modena"*); 1924 gemäß dem Gesetz über die Auseinandersetzung zwischen dem Freistaat Sachsen und dem vormaligen Königshaus an den Familienverein Haus Wettin Albertinische Linie e. V. abgegeben. – W. preist das Werk als *„in seiner* [Albanis] *besten Manier"*, d. h. er sieht die künstlerische Entwicklung des Malers in diesem Gemälde auf ihrem Höhepunkt angelangt. Rehm mutmaßt eine Identifizierung mit Albanis „Die Anbetung der Hirten" und schlägt des weiteren Francesco Albanis „Die Heilige Familie" (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 346) vor. Das letztere Werk ist jedoch auf Grund seines Sujets auszuschließen.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 314 Komm. zu 9,20; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 27v (Innere Galerie) Nr. 672 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 125 lfd. Nr. 367); Inventar Dresden 1754 fol. 7v (Innere Galerie) Nr. 76; Hans Posse, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, kleine Ausgabe, Dresden 1920 S. 45 (obige Angaben aus diesem entnommen) Nr. 344; Sächsisches Gesetzblatt, Nr. 37, 9. August 1924 S. 445–517 bes. S. 481.

9,11 mit Anm. 8 ***Werken des Witzes und der Sinne:*** Der bereits im Althochdt. nachweisbare Begriff „wizze" erlangte im ausgehenden 17. Jh. als Erfindungsgabe, als die Fähigkeit zu geistreichen Einfällen (ars inveniendi) einen erweiterten Bedeutungshorizont durch Christian Thomasius' entsprechende Übersetzung von „bel esprit" (vgl. *Von der Restauration der Antiquen* Komm. zu 258; *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 128,4; zur älteren Bedeutung ‚klug, gescheit' sowie Nuancen vgl. *GK Kommentar* zu 15,6; 243,3–4; 359,21; 449,26–27; *GK Materialien* Komm. zu 7,12; 32,31). Als ein Schlüsselbegriff der Ästhetik bezeichnet der ‚Witz' im 18. Jh. die ausgeprägte Fähigkeit, geistreich zu kombinieren. Diese solle jedoch durch Übung und Kenntnis von Regeln geschult werden (Johann Christoph Gottsched). Auf den Fleiß und die *„Arbeit"* Albanos verweist W. S. 9,9. Wesentlich ist für ihn am ‚Witz' das Unerwartete, das Überraschung hervorruft, vgl. *Erläuterung* S. 134,3–7. Jenseits dieses rationalen, intellektuellen Vermögens, das Ähnlichkeiten, aber auch Verschiedenheiten vergleichend ausmacht, betont W. hier zugleich das sensuelle Wahrnehmungsvermögen, das Wirken auf die *„Sinne"*, vgl. *Erläuterung* S. 135,4–6. Es fand, ausgehend von Jean-Baptiste Dubos (1670–1742), Réflexions I–II, Paris 1719, Eingang in die Überlegungen der sensualistischen Ästhetik. Dubos wurde von W. häufig exzerpiert (meist in der 2. Aufl. Utrecht 1732; CBB I 3, 1996 b), vgl. *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 48–61v; vol. 72 p. 192; vol. 74 p. 66, Tibal S. 105, 144; Baumecker S. 30–32, 78–81, 109–113; Rehm in: *KS* S. 329 Komm. zu 30,32; zu Dubos vgl. *GK Kommentar* zu XIX,28).

Lit.: DWB XXX Sp. 861–889; Alt, Begriffsbilder S. 361–363 (zu W. S. 438); Gottfried Gabriel, Der Witz als Erkenntnisvermögen und ästhetisches Prinzip, in: Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. von Astrid Bauereisen, Stephan Pabst, Achim Vesper, Würzburg 2009 S. 35–47; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 20; Schmidt, Geschichte des Genie-Gedankens passim bes. S. 31–38, 87–91.

9,11 Anm. 8 ***Vincta quaedam ... laborata videantur:*** Quintilian plädiert dafür, gelegentlich bewußt den Rhythmus des Satzes zu durchbrechen. Vincta (= Gefesseltes) ist eine Konjektur; in den neueren Ausgaben wird die verdorbene Stelle mit ‚interim' ergänzt: „[Und deshalb] sind zuweilen bestimmte Stellen absichtlich gleichsam in der Wortfügung zu lockern, und zwar solche, die größte Mühe gemacht haben, damit man ihnen die Mühe nicht ansieht." (Quint. inst. 9,4,144; Übers.: Marcus Fabius Quintilianus. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hrsg. und übers. von Helmut Rahn, 2. Teil, Darmstadt 1975 S. 427.) W. folgt in der Anm. dem Text der Ausgabe M. Fabii Quintiliani Oratoriarum Libri Duodecim [...], Lugduni Batavorum 1665.

9,12 ***Carnaggione:*** s. oben Komm. zu 8,21–22; 8,30.

9,12–13 ***Venus und Adonis ... des Orbetto:*** Alessandro Turchi, gen. l'Orbetto (Verona 1578–1649 Rom), Venus und Adonis, Schiefer, H. 27,5 cm, B. 34 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 521; 1742 aus der Sammlung Dubreuil in Paris erworben. – Alessandro Turchi ist ein Vertreter der ital. Barockmalerei. Er wirkte zunächst in Verona, seit 1615 in Rom. W. spricht Turchis „Venus und Adonis" im Kontext des insbesondere an Albanis „Amorettentanz" (s. Komm. zu 8,25) eröffneten



Exkurses zur Darstellung des Inkarnats an. Das Gemälde selbst zeigt Venus über den in ihren Armen sterbenden Adonis gebeugt. Es ist im Inventar Dresden 1747–1750 als „Opera perfetta dell'Autore" betont.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 315 Komm. zu 9,27; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 33r (Innere Galerie) Nr. 1346 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 130 lfd. Nr. 459); Inventar Dresden 1754 fol. 21r (Innere Galerie) Nr. 249; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 228; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 548; Rodolfo Pallucchini, La pittura veneziana del Seicento, 2 Bde., Mailand 1981, Bd. 1 S. 119.

9,17 ***hohe Farben:*** Es sind nicht etwa plastisch erhabene, pastose Farben gemeint, sondern kräftige, gesättigte Farben, vgl. DWB X Sp. 1598–99 mit Verweis auf W., *GK2* S. 585 (= *GK Text* S. 551; *GK Kommentar* zu 551,13–14). W. berücksichtigt in seinen Ausführungen eventuelle, zeitlich bedingte Veränderungen der Farben, die sich abhängig von den benutzten Ölen und Harzen verändern können. Sie werden *„reifer"*, d. h. sie dunkeln nach (s. hier S. 69,1–2). Diese Eigenschaft der Ölmalerei hielt W. für ein Manko, vgl. *GK Text* S. 556,9–11, 551,20–23); *Herkulanische Schriften* II S. 22,4–6: *„die Blätter an dem Laubwerke sind mit dem feinsten Geäder angegeben, und die Farbe ist wie auf frisch geendigten Gemählden".*

9,18 ***die neuesten Stücke ... Dietrich:*** Christian Wilhelm Ernst Dietrich (Weimar 1712–1774 Dresden), (1) Hirtinnen und Herden am Steinrunddenkmal, 1751, bezeichnet unten links: Dietricy Pinx. 1751, Leinwand, H. 54,5 cm, B. 72,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 2122 sowie (2) Hirtinnen und Herden, 1751, Leinwand, H. 54,5 cm, B. 72,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 2123. – Christian Wilhelm Ernst Dietrich ist ein Künstler des dt. Spätbarocks. Seit 1741 wirkte er als Hofmaler in Dresden. 1763 schreibt W. über Dietrich aus Rom: *„Herrn Dietrich in Dreßden kenne ich sehr genau: es ist der Raphael unserer und aller Zeiten in Landschaften."* (*Br.* II Nr. 293 S. 293) W. spricht hier *„die neuesten Stücke"* Dietrichs im Kontext des insbesondere an Albanis „Amorettentanz" (s. Komm. zu 8,25) eröffneten Exkurses zur Darstellung des Inkarnats an. Mit dem Inventar Dresden 1754 sind 25 Gemälde des Künstlers in der Dresdner Gemäldegalerie nachweisbar. Da W. auf die jüngsten Werke Dietrichs verweist, läßt sich diese hohe Zahl auf die beiden oben genannten Arbeiten, die 1751, also kurz vor der Abfassung der *Beschreibung* entstanden, reduzieren. Rehm schlägt in seiner Kommentierung neben Dietrichs „Hirtinnen und Herden am Steinrunddenkmal" (s. oben) „Die Heilige Familie unter dem Palmbaum" desselben Künstlers (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 2120) vor, wobei das zweite Gemälde 1746 datiert.





Zu W. und Dietrich s. auch *Br.* IV Nr. 118 S. 210; Rehm in: *KS* S. 315 Komm. zu 10,2.

Quellen und Lit.: Zu (1) s. Inventar Dresden 1754 fol. 102v (Äußere Galerie) Nr. 642; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 212. – Zu (2) s. Inventar Dresden 1754 fol. 102v (Äußere Galerie) Nr. 643; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 542; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 212. – Zu Dietrich s. Thomas Liebsch, „Dieser geschickte Künstler ist in ganz Europa berühmt und bekannt ..." Christian Wilhelm Ernst Dietrich und die Dresdner Gemäldegalerie, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 64, 2010 S. 277–300; Petra Schniewind Michel, Christian Wilhelm Ernst Dietrich genannt Dietricy 1712–1774, München 2012.

9,20 ***Entführung der Proserpina von Johann Rothenheimer:*** Joseph Heintz der Ältere (Basel 1564–1609 Prag), Der Raub der Proserpina, um 1595, Kupfer, H. 63 cm, B. 94 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 1971. – Johann Rottenhammer (München 1564–1625 Augsburg) ist ein dt. Künstler. W. erweitert mit diesem Gemälde das von ihm angeregte vergleichende Sehen hinsichtlich der Darstellung von Inkarnat, das er insbesondere an Albanis „Amorettentanz" (s. Komm. zu 8,25) eröffnet hat. Das Gemälde selbst schildert eine Begebenheit aus den Metamorphosen des Ovid (Ov. met. 5,362–424): Venus hatte ihren Sohn Amor beauftragt, Pluto, den Gott der Unterwelt, in Proserpina verliebt zu machen. Nachdem Amor mit seinen Pfeilkünsten diesen Dienst erfolgreich ausgeführt hatte, entführte Pluto die Göttin in sein Reich (zum Sujet s. Komm. zu 8,25). W. schreibt das Werk Johann Rottenhammer (vgl. W.: *„Johann Rothenheimer"*) zu. Im Inventar Dresden 1747–1750



ist als Urheber jedoch „Ens“, d. h. Daniel Ens bzw. Daniel Heintz, genannt. Der Eintrag im Inventar Dresden 1754 vermerkt dagegen ein Monogramm und dahinter „Pinne“.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 315 Komm. zu 10,4; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 39r (Innere Galerie) Nr. 1197 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ 134 lfd. Nr. 546); Inventar Dresden 1754 fol. 86r (Äußere Galerie) Nr. 411; Ausgestellte Werke 2006 S. 576; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 303; Jürgen Zimmer, Joseph Heintz der Ältere als Maler, Weissenhorn 1971 S. 102–103 Nr. A 21.

9,23–25 ***Carlino Dolce ... die h. Cecilia:*** Carlo Dolci (Florenz 1616–1686 Florenz), Die heilige Cäcilie, um 1670/1672, Leinwand, H. 96,5 cm, B. 81 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 509; 1742 aus der Sammlung Carignan in Paris erworben. – Carlo Dolci ist ein Vertreter der Florentiner Barockmalerei. W. nennt ihn neben Carlo Cignani im Kontext der in den Werken Albanis bemerkten physischen Anmut (s. Komm. zu 9,24). Das zunächst von W. angesprochene Gemälde zeigt die hl. Cäcilie beim Orgelspiel. Die Legenden um die Heilige berichten, daß sie zu ihrer Hochzeit statt der tatsächlich gespielten Musik die himmlischen Chöre als Zeichen ihrer göttlichen Weihe vernommen hatte. W. lobt Dolcis Bildfindung, denn der Künstler habe nicht die ganze Geschichte samt der musizierenden Engel dargestellt, sondern die überirdische Ergriffenheit der Heiligen allein in der Darstellung ihres Blicks anschaulich zu machen gewußt. Die Konzentration auf das Wesentliche setzt beim Betrachter ein *„denkend Auge“* (vgl. Komm. zu 9,32–33) voraus, d. h. der Künstler geht von der Kenntnis der dargestellten Geschichte aus und gibt allein den Kern, also die Hingabe der hl. Cäcilie an Gott, wieder. Das Gemälde ist im Inventar Dresden 1747–1750 als „Opera delle megliori dell’Autore“ hervorgehoben. Zudem wurde es in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1).



Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 315 Komm. zu 10,9; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 37r (Innere Galerie) Nr. 174 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 133 lfd. Nr. 518); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 43; Inventar Dresden 1754 fol. 9v (Innere Galerie) Nr. 97; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 100; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 221; Francesca Baldassari, Carlo Dolci, Turin 1995 S. 157 Nr. 132; Helmut Pfotenhauer, Winckelmann und Heinse, in: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, hrsg. von Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer, München 1995 S. 317–318 Abb. 2.



9,24 ***keusche Joseph:*** Carlo Cignani (Bologna oder Forli 1628–1719 Forli), Joseph und die Frau des Potiphar, um 1670/1680, Leinwand, H. 99 cm, B. 99 cm (oktogonal), Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 387; 1749 aus der Casa Contarini in Venedig erworben. – Carlo Cignani ist ein Maler des Bologneser Barocks, der durch Guido Reni (s. Komm zu 4,38–39), Annibale Carracci (s. Komm zu 5,30–31) und Francesco Albani (s. Komm zu 8,14–15) beeinflußt wurde. Nachdem W. am Beispiel der Werke Parmigianinos (s. Komm. zu 7,36) und insbesondere Albanis (s. Komm. zu 8,14–15) eine Diskussion um die Anmut der physischen Erscheinung der Figuren eröffnet hat, führt er diesen Diskurs mit Cignani und Carlo Dolci (s. Komm. zu 9,23–25) fort. Das von W. angesprochene Gemälde Cignanis zeigt eine alttestamentarische Begebenheit, die insbesondere im Barock aufgrund ihres erotischen Gehalts oft gemalt wurde. Es zeigt den von seinen Brüdern in die Sklaverei verkauften Joseph, der von der Ehefrau seines Arbeitgebers sexuell bedrängt wird. Das Werk wurde in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1).

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 315 Komm. zu 10,9; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 21v (Innere Galerie) Nr. 411 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo“ S. 121 lfd. Nr. 284); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 46; Inventar Dresden 1754 fol. 7r (Innere Galerie) Nr. 61; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 84; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 160; Beatrice Buscaroli Fabbri, Carlo Cignani. Affreschi, Dipinti, Disegni, Bologna 1991 S. 132–134 Nr. 21.



9,26 ***Die Tochter der Herodias:*** Carlo Dolci, Die Tochter der Herodias, Leinwand, H. 95,5 cm, B. 80,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 508; 1742 durch de Brais aus der Sammlung Carignan in Paris angekauft. – Angestiftet von ihrer Mutter Herodias hatte Salome, als Belohnung für ihren Tanz, von ihrem Stiefvater Herodes den Kopf Johannes des Täufers verlangt. Das Bild wird im Inventar Dresden 1747–1750 als „Opera delle megliori dell’Autore“ betont. Zudem wurde es in das Galeriewerk Dresden 1753 aufgenommen (s. Komm. zu 3,1).

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 315 Komm. zu 10,9; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 37r (Innere Galerie) Nr. 176 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 133 lfd. Nr. 519); Galeriewerk Dresden 1753 Nr. 42; Inventar Dresden 1754 fol. 9v (Innere Galerie) Nr. 98; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 220; Francesca Baldassari, Carlo Dolci, Turin 1995 S. 182–183 Nr. 156.

9,27 ***Clavecin:*** frz. ursprünglich für Klavizimbel (klaffenzimmer), dann Klavier. Zunächst lediglich die Tastenreihe (von lat. clavis, frz. clavier: Taste) des Klaviers, seltener des Cembalos, des Spinetts und der Orgel bezeichnend, wurde der Begriff im Verlauf des 18. Jhs. für das Musikinstrument an sich gebräuchlich. Von W. hier in Übertragung für Orgel benutzt (vgl. auch Komm. zu 9,30).

Lit.: Adelung2 I Sp. 1339; DWB XI Sp. 1040; Curt Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913 (Nachdruck Hildesheim 1964) S. 86–88.

9,27 ***Entzückung:*** Meint nach lat. voluptas ‚angenehme Empfindung' und ‚Aufregung', stand in der mittelalterlichen Mystik auch für ‚entrückt sein', nach lat. ecstasis. Im Barock dem säkularen Bereich (irdische Liebe) zugeordnet, erlangte der Begriff im Pietismus erneut religiöse Bedeutung. Er konnte, wie hier, den ekstatischen Gesichtsausdruck in Folge schwärmerischen Entrücktseins bezeichnen. Vgl. *GK Materialien* Komm. zu 7,21.

Lit.: DWB III Sp. 669–670; Johann B. Mayer, Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache, Kempten 1837; Zeller S. 56.

9,29 ***Besorgung:*** im ausgehenden 18. Jh. veralteter Begriff für Besorgnis, Angst; vgl. auch *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 99,29.

Lit.: DWB I Sp. 1638.

9,30 ***Englische Music:*** Das Adjektiv ‚englisch', auch engelisch, lat. angelicus, meint hier „engelhaft, nach Art der Engel" (vgl. DWB III Sp. 481; GWB III Sp. 106). W. benutzt diese Wendung, um die innere Verbundenheit der Heiligen mit Gott anzusprechen und sie als Schutzheilige der christlichen Musik zu charakterisieren. Die hl. Cäcilia, deren Verehrung bereits im 5. Jh. einsetzte, galt seit dem späten Mittelalter in Anlehnung an die Legendenüberlieferung in der „Passio sanctae Caeciliae" u. a. als Patronin der Musik. Zu ihren Attributen zählten seither diverse Musikinstrumente, die sie auch selbst spielt. Gleichermaßen findet sich ein weiterer Darstellungstypus, der wie das Gemälde aus der Schule Raffaels (vgl. Komm. zu 9,31) die Heilige, die irdischen Instrumente mißachtend, gemeinsam mit einem Engelschor oder einem musizierenden „himmlischen Orchester" abbildet, dem sie lauscht.

Lit.: Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon I, begründet und hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz, fortgeführt von Traugott Bautz, Hamm 1975 Sp. 840–841; Lexikon der christlichen Ikonographie V, hrsg. von Wolfgang Braunfels, Rom [u. a.] 1973 (Nachdruck Rom [u. a.] 1994) Sp. 455–463; Lutz Röhrich, Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten I, Freiburg [u. a.] 1991 S. 385–386 (mit Verweis auf „die antike Vorstellung der Sphärenharmonie").



9,31 ***Cecilia ... aus der Schule des Rafaels:*** Kopie nach Raffael von Denis Calvaert (Antwerpen 1540–1619 Bologna), Die heilige Cäcilie, um 1580 (?), Leinwand, H. 234 cm, B. 148 cm, 1803 von Holz auf Leinwand übertragen, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 94; um 1747/1750 aus der Casa Bentivoglio in Bologna erworben. – Denis Calvaert ist ein flämischer Künstler, der vor allem in Bologna wirkte. W. geht auf die „Die heilige Cäcilie" Calvaerts im Vergleich zu Dolcis „Die heilige Cäcilie" (s. Komm. zu 9,23–25) ein. Während er Dolcis Werk wegen seiner Bildfindung als exzellent preist, stellt er Calvaerts Gemälde als Beispiel einer traditionellen Umsetzung der Begebenheit vor. Daß W. dieses Urteil sogleich aber wieder relativiert (*„aber mit Recht"*), geht sicherlich auf die zu W.s Zeit ungemein hohe Wertschätzung Raffaels zurück, nach dessen Original Calvaert „Die heilige Cäcilie" kopierte. Calvaerts Kopie zeigt die hl. Cäcilie mit zum Himmel gerichtetem Blick, umstanden von Heiligen. Hinter der aufgerissenen Wolkendecke ist der überirdische Chor der Engel sichtbar. Die Orgel, die Cäcilie in ihren Händen hält, scheint ihr regelrecht zu entgleiten; auf dem Boden vor ihr liegen weitere zerstörte Instrumente. W. schreibt das Gemälde der Schule Raffaels zu. In den Galerieinventaren seiner Zeit ist Giulio Romano, einer der wichtigsten Mitarbeiter Raffaels, als Urheber genannt.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 315 Komm. zu 10,20; Inventar Dresden 1747–1750 fol. 25v (Innere Galerie) Nr. 443 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 124 lfd. Nr. 340); Inventar Dresden 1754 fol. 27v (Äußere Galerie) Nr. 350; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 149; Carla Bernadini, Raffaello a Bologna. Appunti per la „posterità" visiva della Santa Cecilia, in: Le arti a Bologna e in Emilia dal XIV al XVII secolo, hrsg. von Andrea Emiliani, Bologna 1982 S. 17–133 bes. S. 25–26.

9,32–33 ***in das Auge geleget ... nicht alles mahlen:*** Gemeint ist an erster Stelle das Auge der Cäcilie. W. verweist auf das künstlerische Vermögen, einen erzählerischen Kontext sowie Nicht-Gegenständliches wie etwa emotionales Befinden, hier *„Entzückung"* (s. S. 9,27 mit Komm.), darzustellen. An zweiter Stelle ist das Auge des Betrachters gemeint. Nur ein *„denkend Auge"*, d. h. ein Betrachter, der die dargestellte Geschichte kennt, wird verstehen, daß die Heilige verzückt ist, weil sie himmlischer Musik lauscht. Daß das Auge ein Ausdrucksträger für Emotionen ist, erkannte schon Xenophon (mem. 3,10,3–8). Daß der Künstler vor allem für den gelehrten Betrachter schaffen solle, fordert W. später in den *„Gedancken"* (hier S. 77,18–21).

„Augen“ der *„Unwissenden“* erwähnt W. hingegen in *Gedancken* hier S. 56,29, ähnlich *Sendschreiben Gedanken* S. 97,12 (*„Augen der Unwissenden, der Liebhaber und der Kenner“*). Die enge Verbindung von Gesichtssinn und Verstand beim Kunsterlebnis und bei der kennerschaftlichen Kunstbetrachtung bringt W. vielfach zum Ausdruck, vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 70,40; 71,9; 243,5–6 (jeweils *„Augenschein“*); Komm. zu 86,25 (*„augenscheinlich“*); *Schriften zur antiken Baukunst* Komm. zu 11,24 (*„mit was für einem Auge“*); *GK Kommentar* zu 39,1 (*„überzeuget uns unser Auge“*; mit Hinweis auf W.s naturwissenschaftliche Notizen aus [Johann Gottlieb] Krügers Naturlehre II, Halle 1741 im *Nachlaß Paris* vol. 64 p. 49, vgl. Tibal S. 114).

10,1–2 ***Ut iam nunc ... differat:*** Leistung und Schönheit der Ordnung besteht nach Horaz darin, „daß man schon jetzt sagt, was jetzt schon gesagt werden muß, alles übrige aufschiebt“ (Hor. ars 43; Übers.: Horaz, Werke S. 541).

10,5 ***bethlehemitische Kinder-Mord ... Celesti:*** Andrea Celesti (Venedig 1637– um 1712 Toscolano), Der bethlehemische Kindermord, Leinwand, H. 273 cm, B. 436 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 542 (Kriegsverlust); vor 1723 erworben; seit 1945 vermißt. – Andrea Celesti ist ein Künstler der venezianischen Barockmalerei, der durch Tintoretto (s. Komm. zu 3,35–36), Veronese (s. Komm. zu 7,2), aber auch durch die flämische Malerei beeinflußt wurde. Mit Celesti knüpft W. an seinen Diskurs zur Helldunkelmalerei (s. Komm. zu 4,10) an, jedoch stellt er mit dem Künstler keinen Nachfolger Caravaggios (s. Komm. zu 4,30) vor. Vielmehr ordnet er Celesti in die Nachfolge Rubens (s. Komm. 4,36–37) ein, dessen Malauffassung W. als konträr zu der Caravaggios beschrieben hatte. Explizit hebt W. dieses Werk, wie auch Celestis „Schlacht mit den Amazonen“ (s. Komm. zu 10,10), im Hinblick auf die Auswahl des wesentlichen Kerns der Historie, die Zeichnung, die Farbgebung und die Komposition hervor.



Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 315 Komm. zu 10,32; Inventar Dresden 1754 fol. 13v (Innere Galerie) Nr. 154; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 698 (Kriegsverlust); Antonio Maria Mucchi, Consolata della Croce, Il pittore Andrea Celesti, Mailand 1954 S. 51, 84 o. Nr. (Gal.-Nr. 542).

10,5 ***bethlehemitische Kinder-Mord ... Trevisano:*** Francesco Trevisani (Capodistria 1656–1746 Rom), Der bethlehemische Kindermord, Leinwand, H. 250 cm, B. 464 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 445 (Kriegsverlust); 1945 verbrannt. – Francesco Trevisani ist ein Künstler des röm. Spätbarocks, der durch seinen neapolitanischen Lehrer Francesco Solimena beeinflußt wurde. W. sieht Trevisani mit seinen weichen, verschliffenen Konturen in der Nachfolge von Guido Reni (s. Komm. zu 4,38–39) und Carlo Maratta (s. Komm. zu 10,25). Zudem hebt er die kompositorische Fähigkeit des Künstlers hervor, vielfigurige Gemälde klar zu gliedern. W. preist das Werk, wie auch Celestis gleichnamiges Gemälde (s. Komm. zu 10,5), als *„wahres Helden-Gedicht“* (S. 10,5–6), womit er beide Arbeiten als herausragende Beispiele der Historienmalerei anerkennt, der seit der Renaissance am höchsten bewerteten Gattung der Malerei.



Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 315 Komm. zu 10,33; Inventar Dresden 1754 fol. 17v (Innere Galerie) Nr. 205; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 776 (Kriegsverlust); Frank R. DiFederico, Francesco Trevisani. Eighteenth Century Painter in Rome, Washington D. C. 1977 S. 78 o. Nr.

10,6 ***Ritter Marino:*** W. verweist erstmals auf den in seinen späteren Erwähnungen kritisch beurteilten ital. Lyriker Giambattista Marino (1563–1625). Dessen auch von Bellori und Malvasia zitiertes Madrigal „La Strage degli Innocenti“ (Napoli 1632) war reich an Metaphern und durch seine Figurenlehre bedeutend für Gewaltschilderungen in der Malerei des 17. Jhs. Das in einer dt. Übersetzung unter dem Titel „*Verdeutschter* Bethlehemitischer Kindermord des Ritters Marino“ von Barthold Heinrich Brockes erschienene Werk befand sich in der Ausgabe Hamburg 1727 in Nöthnitz, vgl. CBB. I 3, 2069, 2085.
Exzerpte W.s aus Marinos „Lettere“ (Genova 1627) im *Nachlaß Paris* vol 75 p. 19v–23; Tibal S. 150.

Bei W.: *GK Kommentar* zu 700,20.

Lit.: Giambattista Marino, Sonette und Madrigale, Berlin 1964 (Bibliothek manieristischer Lyrik); Klaus Ley, Marinismus – Antimarinismus. Zur Diskussion des Stilproblems im italienischen Barock und zu ihrer Rezeption in der deutschen Dichtung, in: Europäische Barock-Rezeption II, hrsg. von Klaus Garber, Wiesbaden 1991 S. 857–878 bes. S. 861–862, 865; Henry Keazor, ‚Je n'ay plus assez de joye ni de santé pour m'engager dans ces sujets tristes'. Gewaltdarstellungen in den Werken Nicolas Poussins vor und nach 1638, in: Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert, hrsg. von Markus Meumann, Dirk Niefanger, Göttingen 1997 S. 170–187.

10,10 ***Ordonnance:*** s. oben Komm. zu 7,14.

10,10 ***Schlacht mit den Amazonen:*** Andrea Celesti, „Kampf und Kriegsgetümmel in einer bei Nacht eroberten Stadt“, Leinwand, H. ca. 360 cm, B. ca. 644 cm. Letztmalig läßt sich das Werk in dem Galeriekatalog 1848 in der Dresdner

Gemäldegalerie nachweisen (obige Angaben sind aus diesem entnommen). – Zur Identifizierung des Bildgegenstands liegen widersprüchliche Angaben vor. W. beschreibt das Sujet als *„Schlacht mit den Amazonen bey der Nacht"*. Im Inventar Dresden 1754 ist zum Bildgegenstand „Andromache gebunden und kniend vor Ulysses, Bataillen-Stück" vermerkt. Der Eintrag des Gemäldes in dem 1771 erschienenen Galeriekatalog lautet „Einige Männer und Weiber, die sich beym Mondschein aus einer belagerten Stadt wegbegeben wollen, werden von den Feinden angefallen und niedergemacht. Einige von ihnen halten Fackeln." Im Galeriekatalog von 1815 ist zum Motiv notiert: „Die Gefangennahme der Jephtha in der Nacht bei Monden- und Fackelschein, wobei mehrere Krieger zu Pferde. Eine grosse Composition; das Nebenbild hierzu befindet sich in der Galerie zu Potsdam und stellt den Tamerlan und Bajazeth vor". Rehm schlägt eine Identifizierung mit Luca Giordanos „Gideons Sieg über die Midianiter" (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 493) und Pieter Schoubroecks „Die Amazonenschlacht" (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 916) vor. Beide Werke befanden sich zur Zeit W.s in der Dresdner Gemäldegalerie, doch ist die Identität mit Celestis „Kampf und Kriegsgetümmel [...]" auf Grund von W.s expliziter Nennung des Künstlers Celesti wahrscheinlicher.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 316 Komm. zu 11,6; Inventar Dresden 1754 fol. 29r (Äußere Galerie) Nr. 365; Johann Anton Riedel, Christian Friedrich Wenzel, Verzeichnis der Gemälde in der Churfürstlichen Gallerie in Dresden, Leipzig 1771 S. 36 Nr. 169; [Johann Anton Riedel (?)], Die Koenigl. Saechs. Gemaelde-Galerie in Dresden, Dresden 1815 S. 30 Nr. 180; [Friedrich Matthäi], Catalog der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden, Dresden 1848 S. 19 Nr. 128.



10,12 ***Bacchus und die Ceres:*** Andrea Celesti, Bacchus und Ceres, Leinwand, H. 174 cm, B. 193 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 544; 1725 erworben. – Das Gemälde zeigt Bacchus, den Gott des Weines, und Ceres, die Göttin der Fruchtbarkeit. Sie ist unbekleidet und von weiblich üppiger Gestalt. Ihn umarmend wendet sie sich dem etwas hinter ihr sitzenden Bacchus zu. Wenn W. zu diesem Werk wie auch dem folgenden Bild bemerkt, daß in ihnen ein *„Geschmack* [herrsche]*, der viel delicater ist, aber in seiner* [Celestis] *Manier"* (S. 10,14–15) bleibe, ist dies wohl auf die erotische Konnotation der Darstellungen zu beziehen. Seine Anmerkung zum Inkarnat der Ceres (S. 10,15–17) könnte zumindest in diesem Sinn zu lesen sein. Ungeachtet dieser Komponente sei der individuelle Stil Celestis aber weiterhin zu erkennen.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 316 Komm. zu 11,8; Inventar Dresden 1754 fol. 15v (Innere Galerie) Nr. 175; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 159; Antonio Maria Mucchi, Consolata della Croce, Il pittore Andrea Celesti, Mailand 1954 S. 46, 84 o. Nr. (Gal.-Nr. 544).



10,13 ***Beytrag der Israeliten:*** Andrea Celesti, Die Israeliten tragen ihren Schmuck für den Guß des Goldenen Kalbes zusammen, Leinwand, H. 149 cm, B. 201 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 543; 1725 erworben. – Das Gemälde zeigt die Israeliten am Berg Sinai. Sie waren, während Moses auf dem Berg die Gesetze Gottes empfing, in ihrem Glauben in Zweifel geraten und gossen zur Ausübung des Götzendienstes ein Goldenes Kalb. W. unterstreicht an diesem Werk wahrscheinlich die erotische Konnotation (s. Komm. zu 10,12).

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 316 Komm. zu 11,9; Inventar Dresden 1754 fol. 15v (Innere Galerie) Nr. 174; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 158; Antonio Maria Mucchi, Consolata della Croce, Il pittore Andrea Celesti, Mailand 1954 S. 45, 84 o. Nr. (Gal.-Nr. 543).

10,16 ***inflammirt:*** Partizip Präteritum; veraltet für entflammen, lat. inflammare d. i. transitiv anzünden, zu flamma = Flamme; metaphorisch für ‚flammend rot machen', hier im Sinn von ‚gerötet', ‚errötet' als Ausdruck eines körperlichen Affekts.

Lit.: DWB III Sp. 518 (entflammen); GWB III Sp.128 (entflammen).

10,16 ***gereitzt***: Partizip Präteritum von reizen, lat. incitare, provocare; allg. erregen, besonders im physiologisch-psychologischen Sinn Empfindung erregen: gereizt werden Sinnesorgane, Nerven und Haut.

Lit.: DWB XIV Sp. 794–798 (reizen).

10,17 mit Anm. 10 ***Göttin:*** In der Anm. zur Beschreibung von Celestis „Bacchus und Ceres" (s. Komm. zu 10,12) sowie dessen „Die Israeliten tragen ihren Schmuck für den Guß des Goldenen Kalbes zusammen" (s. Komm. zu 10,13) verweist W. auf ein weiteres Gemälde des Künstlers, dessen Sujet er mit *„Cupido und Psyche"* bezeichnet. Eine zweifelsfreie Identifizierung dieses Werkes ist jedoch nicht möglich. In den Galerieinventaren der Zeit W.s ist kein Celesti zugeschriebenes Werk mit diesem Bildgegenstand

verzeichnet. Unabhängig von der Urheberschaft können die Angaben W.s mit zwei Gemälden verbunden werden. (1) Antonio Molinari (Venedig 1655–1704 Venedig), Amor und Psyche, Leinwand, H. 191 cm, B. 166 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 552; 1723 erworben. (2) Pietro Liberi (Padua 1614–1687 Venedig), „Psyche strebt den entfliehenden Amor zurückzuhalten", Leinwand, H. ca. 274 cm, B. ca. 146 cm. Zuletzt läßt sich das Gemälde mit dem Galeriekatalog 1848 in der Dresdner Gemäldegalerie nachweisen (Angaben der Bildmerkmale sind diesem entnommen). Rehm schlägt eine Identifizierung mit Molinaris „Amor und Psyche" (s. oben) vor. Die Identität mit dem zur Schule Guido Renis zählenden Werk „Venus und Amor" (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 324) schließt er mit Recht aus. Dieses Gemälde zeigt Venus, der ihr Sohn Amor einen Pfeil reicht, auf dem Ruhelager.

Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 316 Komm. zu 11,37. – Zu (1) s. Inventar Dresden 1747–1750 fol. 42v (Innere Galerie) Nr. 236 (s. auch Riedmatten u. a., Guarientis „Catalogo" S. 137 lfd. Nr. 600); Inventar Dresden 1754 fol. 25r (Innere Galerie) Nr. 308; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 371; Alberto Craievich, Antonio Molinari, Soncino 2005 S. 134 Nr. 8. – Zu (2) s. Inventar Dresden 1754 fol. 25v (Innere Galerie) Nr. 326; [Friedrich Matthäi], Catalog der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden, Dresden 1848 S. 79 Nr. 677.

10,18 ***Klafter:*** Gemeint ist ein frühes Längenmaß, das der „Länge beider in gerader Linie ausgestreckten Mannesarme", zugleich der „Manneshöhe" entspricht. Ein Klafter enthielt meist 6 Fuß. Überliefert sind genaue Angaben für Hessen = 2,5 m, die Schweiz (Toise) = 1,8 m, die Wallachei = 1,962 m und Wien = 1,896 m.

Lit.: Richard Klimpert, Lexikon der Münzen, Maße, Gewichte, Zählarten und Zeitgrößen aller Länder der Erde, Berlin 1896 S. 183.

10,22 ***Die Alten vom Menander:*** Dieses Zitat stammt aus der Epitome von Plutarchs Vergleich der Komödiendichter Aristophanes und Menander (Plutarch, mor. 854c = comparationis Aristophanis et Menandri compendium 4 [epitome] 4 = Menander testimonium 103 K.–A. [Poetae Comici Graeci, hrsg. von Rudolf Kassel, C. Austin, VI 2, Berlin, New York 1998 S. 30–31]). Nach Plutarch gab es in Athen zu dieser Zeit zwar viele gute Komödiendichter, aber die Komödien des Menander seien die einzigen, die soviele geistreiche und heitere Worte enthielten, als hätte er aus dem Meer geschöpft, aus dem Aphrodite geboren wurde. Zu Menanders Stil und Wortwahl äußert sich W. in ähnlicher Weise in *GK1* S. 346 (= *GK Text* S. 670,28–672,4) und in *MI* S. LXXVI (= *MI Text* S. 101,21–27). W.s Quelle waren wohl die Testimonien zu Menander auf den ersten sechs unpaginierten Seiten der Ausgabe Menandri et Philemonis Reliquiae [...] Graece et Latine, cum notis Hugonis Grotii et Joannis Clerici, Amstelodami 1709.

10,23 ***aus dem Meere geschöpft:*** W. verweist an dieser Stelle nicht auf ein Gemälde in der Dresdner Galerie, sondern bringt die künstlerischen Schöpfungen Trevisanis (s. Komm. zu 10,5) in Analogie zur Dichtung Menanders (s. Komm. zu 10,22). Den von Plutarch innerhalb der Dichtung gattungsimmanent gezogenen Vergleich überträgt W., die Gattungsgrenzen überschreitend, auf Malerei und Dichtung. Ähnlich bezeichnet er Werke Celestis und Trevisanos als *„Helden-Gedicht"* (s. S. 10,5 mit Komm.).

10,25 ***Guido:*** zu Guido Reni s. oben Komm. zu 4,27.

10,25 ***Carlo Maratti:*** Carlo Maratta (Camerano 1625–1713 Rom) ist einer der Hauptkünstler der röm. Barockmalerei. W. spricht ihn im Kontext der Vorstellung Trevisanis (s. Komm. zu 10,5) an, welcher nach Marattas Tod zum führenden Maler Roms wurde.

Zu W. und Maratta s. *Gedancken* zu 66,3.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 316 Komm. zu 11,24; Stella Rudolph, Carlo Maratti, in: L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, hrsg. von Evelina Borea [u. a.], Ausst.-Kat. Rom, Palazzo delle Esposizioni I–II, Rom 2000, Bd. 2 S. 456–479.

10,26 ***modo vago:*** Adverb zu ital. vago, von lat. vagus; frz./engl. vague, dt. vage („ohne feste umgrenzung, ohne klare umrisse, unbestimmt", s. DWB XXV Sp. 5); hier für eine lediglich andeutende Malweise. Eine *„vague[n] Art"* vermerkt W. auch S. 4,28. Den „vago modo di colorire" definiert der florentinische Schriftsteller und Kunsttheoretiker Raffaello Borghini (1537–1588) in „Il riposo" (1584) S. 506. W.s Exzerpte aus der 2. Aufl. Florenz 1730 (mit Noten von Bottari) im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 1: *„Estratto dal Riposo di Raffaello Borghini"*; weitere Exzerpte in vol. 62 p. 21. Zu Zitaten aus Borghini s. *Sendschreiben Gedanken* hier S. 90,18 Anm. 4; *Erläuterung* S. 129,31 mit Anm. 2 mit Komm.; zu Borghini s. Rehm in: *KS* S. 366–367 zu 70, 21. Synonyme Verwendung fand in der Kunstlit. für die Farbgebung der Begriff ‚sfumato', d. h. verraucht, nuanciert, mit weichen, verschwimmenden Umrissen gemalt (vgl. Dolce Dialogo S. 220). Das ‚sfumato' wird mit der lasierenden Maltechnik Leonardo da Vincis verbunden. W. nennt als Vertreter des *„modo vago"* *„Guido Reni"*, *„Carlo Maratti"* (Maratta) und *„Trevisano"*; zu *„flauen Farben"* vgl. *GK* S. 551,13–14 mit Komm.

Lit.: Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhundets; mit einer kommentierten Neuübersetzung durch Gudrun Rhein, Köln [u. a.] 2008 S. 88–89; Werner Busch, Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner, München 2009 S. 25–26.

10,33 ***Seine Madonna mit dem Kinde:*** Francesco Trevisani, Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, um 1715; bezeichnet unten r. am Sockel des Monuments: F. T.; Leinwand, H. 247 cm, B. 276 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 447. – Das Gemälde zeigt Maria mit dem Jesusknaben und Joseph, wie sie unter einem Baum sitzen. Am Boden und in der Luft sind sie von Engeln umgeben. W. betont dieses Werk als eine der besten Arbeiten des Künstlers und hebt die Landschaft als *„herrlich"* hervor. Mit diesem Verweis lenkt er bereits auf das nächste Thema über, das mit Claude Lorrain (s. Komm.



zu 11,2) einem Landschaftsmaler gewidmet ist. Bereits Rehm schlug die Identifizierung mit Trevisanis „Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ vor.
Quellen und Lit.: Rehm in: *KS* S. 316 Komm. zu 11,34; Inventar Dresden 1754 fol. 17v (Innere Galerie) Nr. 213; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 546; Frank R. DiFederico, Francesco Trevisani. Eighteenth Century Painter in Rome, Washington D. C. 1977 S. 57–58 Nr. 69.

10,35 ***Landschafft:*** Zur Landschaftsdarstellung vor allem im ital. Seicento s. L'Ideale Classico del Seicento in Italia e la Pittura di Paesaggio. Catalogo: V. Mostra Biennale d'Arte Antica, Bologna 1962, mit Abb. und Literaturangaben; Silvia Blasio, Classicismo e naturalismo nella pittura di paesaggio del Seicento, in: La natura e il paesaggio nella pittura italiana, hrsg. von Pierluigi De Vecchi, Graziano Alfredo Vergani, Mailand 2002 S. 237–253.

11,1–2 ***ich rede nicht von den alten Griechen und Römern:*** Zur Darstellung von Landschaft in der Antike s. NP 6, 1999 Sp. 1095–1097 s. v. Landschaftsmalerei (Nicola Hoesch).

11,2 ***Claude Lorrain:*** Claude Gellée, gen. Claude Lorrain (Chamagne 1600–1682 Paris). Die Galerie besitzt zwei Gemälde des Künstlers: Landschaft mit der Flucht nach Ägypten, 1647:bezeichnet unten l.: CLAVDE IVEF ROMA 1647; Öl auf Leinwand, H. 102 cm, B. 134 cm,, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 730; Ankauf 1751 durch Le Leu beim Kunsthändler Noël Araignon (Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 270; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 162). – Küstenlandschaft mit Acis und Galathea, 1657; bezeichnet unten r.: CLAVDE GELLEE IVEF ROMA 1657; Öl auf Leinwand, H. 102 cm, B. 134 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 731. Ankauf 1751 durch Le Leu beim Kunsthändler Noël Araignon (Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 271; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 162). – Kopie nach Claude Lorrain, Das Hirtenfest (La fête villageoise), Louvre: Gal.-Nr. 732. Öl auf Leinwand, H. 74,5 cm, B. 100 cm. Ankauf 1742 durch De Brais aus Paris, Sammlung Carignan; s. auch Rehm in: *KS* S. 316–317 zu 12, 1; zu Claude Lorrain s. auch *Ville e Palazzi di Roma* S. 311 Komm. zu 87,7. – Rehm verweist darauf, daß W. die Bemerkung, er habe „*seine Gegenden von Anbruch des Tages bis am Abend betrachtet*“, in: Joachim von Sandrart (1606–1688), L'Academia Tedesca della architettura, scultura et pittura oder Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste I–III, Nürnberg 1675–1680, Bd. II 2, Kap. 23 (Neuausgabe von Rudolf Arthur Peltzer, München 1925) gelesen habe.

Zu W.s Sandrart-Lektüre s. *Br.* I Nr. 49 S. 519; Exzerpte aus Sandrart, Sculpturae veteris admiranda, Norimbergii 1684, und Academia nobilissimae [...] 1683: *Nachlaß Paris* vol. 67 p. 49v–50.

Lit.: Doretta Cecchi, Marcel Roethlisberger, L'opera completa di Claude Lorrain, Mailand 1975.

Über Xenophon (Fragment)

Kommentar

Der Text nach der Handschrift in Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Allemand, vol. 71 p. 75–78 (Tibal S. 138), erschien als Druck 1809 in frz. Übersetzung von M. Hartmann (in: Magasin Encyclopédique ou Journal des sciences, des lettres et des arts, hrsg. von Aubin-Louis Millin Bd. 1 I S. 74–78), dazu *Eis.* I S. XII, LIX–LXIII). 1810 wurde die Handschrift von Karl August Varnhagen in Paris abgeschrieben (Nikolaus Gatter, Karl August Varnhagen von der Ense als Leser Winckelmanns in Paris, in: Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft 76, 2014 Beilage S. 1–8 [Varnhagens Abschrift von 1810]). Deutsche Erstveröffentlichung von Carl Justi, Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen I, II,1–2, Leipzig 1866–1872; Bd. I S. 508–510; abgedruckt *KS* S. 13–16; s. auch J. J. Winckelmann, Histoire de l'art de l'antiquité, traduite de l'allemand par M. Huber I, Leipzig 1781 S. CXII zu einem Exzerpt aus Junius über griech. Redner, verwandt mit den Ausführungen über Xenophon. – Tibal S. 138 setzt die Niederschrift in das Jahr 1754, da das Papier (papier bleuté) dem eines Briefes an Bünau vom Februar 1754 gleich sei. Eine frühere Niederschrift ist aber durchaus möglich (Rehm).
Zur Datierung s. Einleitung S. XI–XII

15,1 ***Xenophon:*** Der griech. Historiker und Philosoph Xenophon, Sohn des Gryllos, stammte aus dem attischen Demos Erchia, vermutlich aus dem wohlhabenden Ritterstand. Das Datum seiner Geburt ist nicht eindeutig feststellbar (um 430 v. Chr.); Kindheit und Jugend fielen jedenfalls in die Zeit des Peloponnesischen Krieges (431–404 v. Chr.). Er nahm 401 v. Chr. am Feldzug des Kyros (s. unten zu 16,15) teil und führte nach der Niederlage die griech. Söldner durch Anatolien zurück nach Trapezus, wo er mit diesen in den Dienst des Thrakerkönigs trat. 399 v. Chr. schloß er sich den Spartanern an. Aus Athen verbannt, ließ er sich nach der Niederlage Spartas gegen die Boioter bei Leuktra 371 v. Chr. in Korinth nieder, wo er wahrscheinlich auch nach der Aufhebung seiner Verbannung 365 v. Chr. blieb und um 354 v. Chr. starb.
15,1 ***Urtheil der Alten:*** Nach dem röm. Rhetoriklehrer Quintilian (um 35– nach 96 n. Chr.) schienen die Grazien selbst Xenophons Sprache gebildet zu haben, und die Göttin der Überredung habe sich auf seinen Lippen niedergelassen (Quint. inst. 10,1,82). Auch zahlreiche weitere antike Zeugnisse attestieren Xenophon eine reine Sprache, einen angenehmen, schlichten, geradezu „süßen" Stil und bezeichnen ihn bisweilen als „attische Muse" (Diog. Laert. 2,56; Cic. orat. 32; Tac. dial. 31 u. a.).
15,2 ***Reitzungen:*** Das seit dem Mittelhochdt. überlieferte Substantiv bezeichnet zunächst den Vorgang des Reizens, im 18. Jh. allg. gebräuchlich für Erregung, Anreiz, Herausforderung, Verführung, auch synonym für Reiz und Anziehung. W. verwendet den Begriff mehrfach, vgl. hier S. 16,18; *Gedancken* S. 58,23; 76,30–31; *Sendschreiben Gedanken* S. 96,31; *Erläuterung* S. 141,20; vgl. *GK Kommentar* zu 11,12; 243,17.
15,2–3 ***in seinen Schrifften ... sein Lehrer (Socrates):*** Xenophons Begegnung mit Sokrates (469–399 v. Chr.), die ihn zu seinen philosophischen Schriften anregte, fällt in die Jahre nach 410 v. Chr. Zwischen 370 und 360 v. Chr. schrieb er die vier Bücher „Memorabilia" (Erinnerungen an Sokrates), eine Sammlung sokratischer Gespräche, für die er neben seinen eigenen Erlebnissen auch die umfangreiche frühere Sokrates-Literatur benutzte. Weitere ‚sokratische' Schriften sind die „Apologie", die aber keine Verteidigungsrede des Sokrates wie das gleichnamige platonische Werk darstellt, sondern eine Erzählung über alles, was mit dem Prozeß zusammenhängt; das „Symposion" (Gastmahl), dessen Höhepunkt die Rede des Sokrates über den Eros (Kap. 8) bildet, und der „Oikonomikos", eine Abhandlung zur richtigen Verwaltung des Haushalts in Form eines Dialogs zwischen Sokrates und Kritobulos. Pseudo-Longin, 4,4, bezeichnet Xenophon und Platon als Heroen aus der Schule des Sokrates.
15,4 ***nicht entblößet ... nicht mit Schmuck überladen:*** Xenophon galt als Hauptvertreter des schlichten Stils (apheleia), der bereits von Cicero und Caesar (s. Komm. zu 15,32–16,1; 16,18) hoch geschätzt wurde. Nicht zuletzt wegen seines Stils überdauerten Xenophons Werke und blieben bis in die Neuzeit beliebte Schullektüre; so lernte auch W. Xenophon bereits im Gymnasium in Salzwedel kennen.
Lit.: Kochs, Winckelmanns Studien S. 50.
15,6 mit Anm. 1 ***sanftes und stilles Wesen:*** Xenophon (430–354 v. Chr.) wird bei seiner ersten Begegnung mit Sokrates von Diogenes Laertios als bescheiden und von außerordentlich schönem Äußeren beschrieben (Diog. Laert. 2,48). W. benutzte die Ausgabe: Diogenis Laertii de Vitis, Dogmatibus et Apophthegmatis Clarorum Philosophorum Libri X. Graece et Latine [...], ed. Aegidius Menagius [Gilles Ménage], Amsterdam 1692. Unter dem Namen des Platon-Schülers Chion aus Herakleia ist

eine Sammlung von 17 Briefen erhalten, die Chions Leben von dem Zeitpunkt seiner Reise nach Athen, um Platons Akademie zu besuchen, bis zu der Rückkehr nach Herakleia dokumentiert, wo er 353/352 v. Chr. den Tyrannnen Klearchos tötete. Sie wurde lange für echt gehalten, gilt heute aber als Briefroman des 1. Jhs. n. Chr. oder neuerdings vielleicht sogar des 4. Jhs. n. Chr. (Malosse). Epistel 3 schildert Chions Begegnung mit Xenophon, dem eine schöne und sanfte äußere Erscheinung attestiert wird (Chion, Epistulae 3,3). W. benutzte den 2. Bd. der 1499 in Venedig von Markos Musuros hrsg. Sammlung von Briefen verschiedener Philosophen, Rhetoren und Sophisten.

Lit.: Pierre-Louis Malosse, Lettres de Chion d'Héraclée. Texte révisé, traduit et commenté, Salerno 2004 S. 75–105 bes. S. 100–104.

15,7 mit Anm. 2 ***Isocrates:*** Nach Photios (Bibliotheke 486b, codex 260 p. 486,36–40) waren Xenophon, Theopomp von Chios und Ephoros von Kyme Schüler des athenischen Redners Isokrates (436–338 v. Chr.), der sie alle dazu aufgefordert habe, Geschichte zu schreiben und jedem ein seinem Charakter gemäßes Thema zur Bearbeitung zugeteilt habe. Xenophon wird allerdings in keiner anderen Quelle als Schüler des Isokrates bezeichnet, so daß diese Nachricht womöglich von dem Patriarchen und Literaten Photios (um 810–893), einem der Begründer der byzantinischen Philologie, selbst stammt. Die von W. benutzte Ausgabe war: Photii Myriobiblon [...] ed. David Hoeschelius Augustanus [...] Latine vero reddidit & scholiis auxit Andreas Schottus Antverpianus, Rothomagus [Rouen] 1653.

15,8 mit Anm. 3 ***Herodot, dem er gefolget ist:*** Nach Dionysios von Halikarnaß ahmt Xenophon in Themenwahl, Form und Stil Herodot nach (Dion. Hal. Epistula ad Pompeium 4,1). In der von W. benutzten Ausgabe (Dionysii Halicarnassensis quae exstant Rhetorica et Critica, ed. John Hudson, Tomus II, Oxford 1704) ist S. 122–127 das von W. angeführte Werk „De priscis scriptoribus censura", ein Vergleich verschiedener griech. Schriftsteller, eingefügt; Kap. 3,2 (S. 125) wird Xenophon als „Nachahmer Herodots" bezeichnet. Diese Schrift ist nur in Fr. erhalten, die heute einem späteren Epitomator zugeschrieben werden, s. Dionysii Halicarnasei quae exstant, vol. 6, edd. Hermannus Usener, Ludovicus Radermacher, Leipzig 1929 (Nachdruck 1965) S. 208 fr. 31,3,2 „De imitatione (fr.)".

15,10 ***Herodot fängt also an:*** W. übersetzt hier den berühmten Satz, der das Prooemium der „Historien" des Herodot (um 484–424 v. Chr.) bildet, wobei die *„anderen Völcker"* (Barbaroi) sowohl die Perser sind, mit denen die Griechen 500–479 v. Chr. Krieg führten, wie auch alle Ethnien, mit denen die Perser im Laufe ihrer Feldzüge in Kontakt kamen und denen Herodot umfangreiche ethnologisch-geographische Exkurse widmet.

Lit.: Gregory Nagy, Herodotus the „Logios", Arethusa 20, 1987 S. 175–184 (zu Herodots erstem Satz); Justi5 S. 179–181.

15,14 ***Geschichte von dem Persischen Feldzug:*** s. oben zu 15,1. Die Geschichte des gescheiterten Feldzugs des Kyros und die Rückführung des griech. Söldnerheeres durch Xenophon zum Schwarzen Meer schilderte dieser in den sieben Büchern der „Anabasis" (Hinaufmarsch), die er zunächst unter dem Pseudonym Themistogenes von Syrakus veröffentlichte (Xen. hell. 3,1,2), wahrscheinlich weil ihm dies eine wirksamere Selbstdarstellung und damit auch Rechtfertigung seiner Entscheidungen ermöglichte.

15,15 ***edlen Einfalt:*** W. verwendet die später durch ihn berühmt gewordene Formel hier erstmals und noch in ihrem ursprünglichen Sinn gleichbedeutend mit Schlichtheit, Unschuld (nach lat. integritas, animi candor). Diese Bedeutung des Wortes ist biblischer Herkunft und seit Luther allg. im religiösen Zusammenhang nachweisbar. Die Wendung wurde ein fester Bestandteil des mystisch-pietistischen Wortschatzes, der grundsätzlich für W.s anfängliche sprachliche Ausrichtung prägend war, vgl. hierzu auch *Beschreibung* (Komm. zu 5,10). – In der dt. Rhetorik verlangte im 17. Jh. die Kanzleigelehrsamkeit, vertreten durch Philipp Jakob Spener, die „Einfalt" der Predigtsprache. In der ersten Hälfte des 18. Jhs. griff Johann Christoph Gottsched ebenso wie der Musiker Johann Mattheson diese Wendung auf und forderte die *„edle Einfalt"* des Redners, die gemäß W. auch Xenophons Schrift auszeichne: *„hier spricht gleichsam die unschuldige Jugend"* (S. 15,18). – Den hier von ihm auf das historische Schreiben übertragenen Terminus benutzt W. im Folgenden in einem veränderten und erweiterten Bedeutungskontext, der begriffsgeschichtlich durch weitere Quellen der frz. und engl. Kunsttheorie gespeist ist, vgl. dazu *Gedancken* S. 66,6–7 mit Komm.

Lit.: Johann Christoph Gottscheds Ausführliche Redekunst, Leipzig 1736 S. 80; Johann Mattheson, Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737 S. 36; DWB III Sp. 172–173 (1); August Langen, Der Wortschatz des Pietismus, Tübingen 1954 passim bes. S. 364–365; Deutsche Wortgeschichte II, hrsg. von Friedrich Maurer, Heinz Rupp, 3. neubearbeitete Aufl. Berlin, New York 1974 bes. S. 97; Wolfgang Stammler, „Edle Einfalt". Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos, in: ders., Wort und Bild. Studien zu den Wechselwirkungen zwischen Schrifttum und Kunst im Mittelalter, Berlin 1962 S. 161–190; Johannes Wallmann, Philipp Jakob Spener und die Anfänge des Pietismus, 2. überarbeitete und erweiterte Aufl., Tübingen 1986 bes. S. 56; Reinhard Brandt, „ ... ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe", in: Johann Joachim Winckelmann 1717–1768, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, Hamburg 1986 bes. S. 45; Andres Strassberger, Johann Christoph Gottsched und die „philosophische" Predigt. Studien zur aufklärerischen Transformation der protestantischen Homiletik im Spannungsfeld von Theologie, Rhetorik und Politik, Tübingen 2010.

15,21–22 mit Anm. 4 ***Die Lehrer der Redekunst ... vollkommen schön:*** Publius Ailios Aristeides (117– um 180 n. Chr.) war einer der angesehensten öffentlichen Redner und Redelehrer in Kleinasien und Rom; erhalten sind 44 Reden. Die ihm in der von W. benutzten Ausgabe, Aelii Aristidis Adrianensi opera omnia: graece et latine in duo volumina distributa, edd. Samuel Jebb, Wilhelm Cantor, Oxford 1730, Bd. 2, zugewiesene „Rhetorik", deren Autor Kap. 12,2 (S. 516–517) den oben von W.

zitierten Anfang der „Anabasis“ als mustergültig anführt, wird heute nicht mehr Aristides, sondern einem unbekannten Redner seiner Zeit zugeschrieben: Ps.-Aristeid. Rhetorici 2,89 p. 541 Spengel (Aristidis qui feruntur Libri Rhetorici II, ed. Guilelmus Schmid, Leipzig 1926 S. 108).

15,23 mit Anm. 5 ***Man suchte ihn nachzuahmen:*** Lukian zitiert in seinem Werk „Wie man Geschichte schreiben soll“ (Hist. Conscr. 23) den auch oben von W. (S. 15,15–16) angeführten Beginn von Xenophons „Anabasis“: „Dareios und Parysatis bekamen zwei Söhne“ (an. 1,1) als Beispiel dafür, daß bisweilen die Erzählung selbst die Stelle einer Einleitung einnehme. Er kritisiert aber Leute, die diesen Anfang nachahmten, ohne ihn wirklich zu verstehen, und damit gewissermaßen den Kopf des Kolosses von Rhodos auf den Körper eines Zwerges setzten.

15,28–30 ***ut sibi quivis … idem:*** Hor. ars 240–242 (241 recte: laboret): „jeder soll denken, er könne das auch; reichlichen Schweiß und vergebliche Mühe mag er opfern, sobald er es nun auch unternimmt.“ (Übers.: Horaz, Werke S. 557).

15,31–16,1 ***Thucydides … Xenophon:*** Zum Vergleich von Thukydides (455–400 v. Chr.), dem Historiker des Peloponnesischen Krieges, und Xenophon s. auch *Grazie* (*KS* S. 157,13–14) und *GK1* S. 144, *GK2* S. 273 (*GK Text* S. 244, 245).

16,4–6 mit Anm. 6 ***wie Aristoteles … nachläßig:*** Nach Aristoteles (Aristot. rhet. 3,14.1415b38–1416a3) braucht eine Rede eine Einleitung „um der Ordnung willen, weil es sorglos erscheint, wenn sie keine hat. Von der Art nämlich scheint das Enkomion des Gorgias auf die Eleer zu sein; denn ohne sich vorher zu rüsten und aufzuwärmen, beginnt er gleich: ‚Elis, du glückliche Stadt.‘“ (Übers.: Aristoteles, Rhetorik, übers. und erläutert von Christof Rapp, Darmstadt 2002 S. 155). In den heutigen Ausgaben wird die Form αὐτοκάβδαλα („sorglos, nachlässig“) verwendet, ebenso in der von W. verwendeten Ausgabe ‚Aristoteles de Rhetorica seu arte dicendi libri III‘ [...] ed. Theodorus Goulston, London 1619 S. 223; die bei W. in der Anm. zitierte Variante des Adjektivs (αὐτοκαύδαλα) ist aber ebenfalls in zwei Handschriften belegt.

16,6 ***überhin:*** obenhin, oberflächlich; s. Adelung2 IV Sp. 756; Paul S. 1041.

16,8–9 ***in medias res …149.:*** Hor. ars 148–149: „[...] und führt den Hörer mitten hinein in die Geschichte, als kenne jeder den Hergang.“ (Übers.: Horaz, Werke S. 549). Die prägnante kurze Formel „in medias res“, mit der Horaz hier die homerische Erzähltechnik charakterisiert, wurde sprichwörtlich.

16,11 ***Geschichte von der Erziehung des Cyrus:*** Xenophons „Kyrupaideia“ schildert Leben und Charakter des persischen Königs Kyros II. des Großen (559–529 v. Chr.). Die Schrift ist kein rein historisches Werk, sondern eher ein ‚Erziehungsroman‘, der den Begründer des Perserreiches als Idealbild eines vollkommenen Herrschers schildert.

16,15 ***Clearch, sagt er:*** Xenophon, an. 1,1,9. Der spartanische Stratege und Flottenkommandant Klearchos diente von 401 v. Chr. an dem persischen Prinzen Kyros als Führer der griech. Söldner auf dem Zug gegen dessen 405/404 v. Chr. zum König gekrönten älteren Bruder Artaxerxes. Nach der Niederlage bei Kunaxa am Euphrat (Herbst 401 v. Chr.) wurde er von Artaxerxes getötet.

16,16 ***Daricos:*** im 18. Jh. übliche Bezeichnung für griech. Dareikos, eine im 5. und 4. Jh. v. Chr. gängige achaimenidische Goldmünze, deren Gepräge auf der Vorderseite den König als Bogenschützen darstellt, auf der Rückseite ein vertieftes Viereck zeigt. „Daricos“ formuliert etwa Johann Lorenz von Mosheim in seiner Übersetzung „Augustin Calmets [...] Biblische Untersuchungen, oder Abhandlungen verschiedener wichtigen Stücke, die zum Verstande der heil. Schrift dienen“ („Von dem Alter der geprägten Münze“, Bd. 1, Bremen 1738 S. 277). Schriften Mosheims von W. erwähnt *Br.* III Nr. 682 S. 62, vgl. Komm. S. 451; Exzerpte aus Mosheims Schrift „Anderweitiger Versuch einer vollständigen und unpartheyischen Kirchengeschichte“, Halberstadt 1748, finden sich *Nachlaß Paris* vol. 71 p. 31.

Lit.: Nicolas Assur Corfù, Die sogenannten achaimenidischen Bogenschützenmünzen. Die Herkunft von Dareikoi und Sigloi, in: Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan 42, 2010 S. 165–206.

16,20 mit Anm. 8 ***Diodor sagt eben dieses:*** Zum Historiker Diodorus Siculus (geb. um 90 n. Chr.) s. auch unten *Erläuterung* Komm. zu 125,32. Die von W. zitierte Stelle ist Diod. 14,12 (nicht 13),9; die Ausgabe: Diodori Siculi Bibliothecae Historicae libri qui supersunt, interprete Laurentio Rhodomano, ad fides Mss. recensuit Petrus Wesselingius, Amstelodami 1745, Tomus II p. 649. Diodor beschreibt die Söldneranwerbung des persischen Königs Kyros für seinen Feldzug gegen Artaxerxes 403/402 v. Chr.

Zu W. und Diodor s. Exzerpte wohl aus der Seehausener Zeit in: *Nachlaß Paris* vol. 63 p. 66–115, Tibal S. 112.

16,21 ***fertiger Entschließung:*** Die im 18. Jh. gebräuchliche Wendung meint die bereitwillige, leichte Entschlußkraft. Entgegen der heute ausschließlichen Verwendung im politischen und rechtlichen Zusammenhang, ist *„Entschließung“* seit dem 14. Jh. als Synonym für Entschluß, Entschlossenheit belegt; *„fertig“* im Sinn von ‚rasch, leicht‘ benutzt W. mehrfach, vgl. *GK Kommentar* zu 487,26, 449,30 (s. auch *GK Materialien* S. 94,15–16); DWB III Sp. 1551 (10) mit einem Beleg aus *Abhandlung (für Berg)* S. 13 (= *KS* S. 219,12–14).

Lit.: Paul S. 279.

16,22 ***geschickt zu finden:*** für geeignet, fähig, tauglich halten, vgl. *GK Kommentar* zu 117,27.
16,23–24 ***edle Größe:*** vgl. Komm. zu 66,6–7 (zur Bewertung der rhetorischen Ausdrucksfähigkeit von W. ähnlich verwendet S. 25,38).
16,28–29 ***redet sie Clearch an:*** Xenophon, an. 1,3,3.

17,1–2 ***Diejenigen welche die Natur … Hervorbringungen:*** Die Natur wird von W. hier als schaffendes, als ‚generatives' Verfahren aufgefaßt. W. denkt angesichts der *„großen und erhabenen* [...] *Hervorbringungen"* möglicherweise an Pseudo-Longin, bei dem es 30,2–4 heißt: „Die Natur hat [...] unseren Seelen [...] ein unzähmbares Verlangen eingepflanzt nach allem jeweils Großen und nach dem, was göttlicher ist als wir selbst. Darum genügt selbst der ganze Kosmos nicht für die Betrachtungen und Gedanken, die der menschliche Geist wagt, sondern häufig überschreitet unser Denken die Grenzen dessen, was uns umgibt. Wenn man rings unsere Umwelt betrachtet und sieht, in welchem Ausmaß das Ungewöhnliche, das Große, das Schöne in allem überwiegt, so wird man rasch erkennen, wozu wir geboren sind." (Ps.-Long. sublim. Übers. Reinhard Brandt S. 99). – W. verwendet den Begriff ‚Natur' häufig und in seiner großen Bedeutungsvielfalt, bei geographischen Phänomenen, z. B. Erde oder Landschaft, auch oft bei Beschreibung der körperlichen Gestalt, etwa als Synonym für Geschlecht, oder zur Bezeichnung von Größenverhältnissen (*„groß als/wie die Natur"* (s. *Beschreibung* passim). Er dient ihm auch zur Bezeichnung (geistiger) Beschaffenheit im Sinn von ‚Wesen' oder ‚Eigenschaft', oft spezifiziert durch adverbiale Beifügungen (vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 76,1; *GK Kommentar* 69,10 mit weiteren Nachweisen).

Lit.: DWB XIII Sp. 429–441; Franke, Ideale Natur S. 69–85; Schmidt, Geschichte des Genie-Gedankens passim, bes. S. 12–13; Doris Zeilinger, Wechselseitiges Ergreifen. Ästhetische und ethische Aspekte der Naturphilosophie Ernst Blochs, Würzburg 2006 S. 75–79; Homer in der Kunst der Goethezeit S. 56.

17,3 ***Non omnes arbusta iuvant humilesque myrica:*** Vergil, ecl. 4,2 (recte: omnis): „Büsche und niedrige Tamarisken erfreuen nicht alle." (Übers.: P. Vergilius Maro, Bucolica. Hirtengedichte. Übers., Anmerkungen, interpretierender Kommentar und Nachwort von Michael von Albrecht, Stuttgart 2001 S. 37). Vergil fordert zu Beginn der vierten Ekloge die sizilischen Musen zu einem erhabeneren Stil auf.
17,4 ***Rede … Erzehlung:*** W. setzt hier zwei Darstellungsformen in Beziehung. Von der ‚Rede', die einen Anlaß und eine Wirkungsabsicht hat, werde mitunter erwartet, daß sie effektvoller gestaltet sei als die ‚Erzählung', die ein Geschehen wiedergibt. Zu den Merkmalen mitreißender Reden vgl. Pseudo-Longinos 12 und 34,4.
17,4–6 ***Livius und Tacitus … mit einer heftigen Rede getadelt:*** Titus Livius (59 v. Chr.–17 n. Chr.) und Publius (oder Gaius) Cornelius Tacitus (um 56 n. Chr.– nach 118 n. Chr.) sind die beiden ‚Klassiker' der röm. Geschichtsschreibung. Livius fügte viele Reden von Feldherrn und Senatoren ein, bei denen er aber, anders als Thukydides, keinen Anspruch auf historische Zuverlässigkeit erhob. Auch Tacitus überformt die Darstellung der Ereignisse künstlerisch stark und stellt Personen plastisch durch die von ihnen gehaltenen Reden dar, für die es nicht immer ein Original gab. Ihre Darstellungen sind u. a. darum bemüht, emotional zu rühren und das Mitgefühl des Lesers zu erlangen. W. hält dieses Vorgehen für tadelnswert, ebenso wie dasjenige des Klearchos, der in der zuvor zitierten Rede hervorhebt, daß ihm „die gegenwärtigen Umstände nahe" gingen (Komm. zu 16,28–29).

Lit.: Dennis Pausch, Livius und der Leser. Narrative Strukturen in ab urbe condita, München 2011 S. 209–213.

17,5 ***Mich däucht:*** mir scheint, ich denke; das Präsens des im Sprachgebrauch des 18. Jhs. häufig verwendeten unregelmäßigen Verbs wurde seit dem 15. Jh. aus dem Präteritum (althochdt. dûhta, gedûht) gebildet.
Lit.: DWB II Sp. 831–840; Adelung2 I Sp. 1416.

17,7 ***Das Heer war aufsätzig:*** Nach dem Verlust zweier Kompanien in Kilikien meuterten die von Klearchos für Kyros angeworbenen Söldner, die nicht darüber in Kenntnis gesetzt worden waren, daß sie gegen den persischen Großkönig eingesetzt werden würden, und weigerten sich weiterzumarschieren. Erst die Rede des Klearchos, deren Anfang W. S. 16,28–32 in eigener Übersetzung wiedergibt, konnte das Heer umstimmen.
17,8 ***Die Rede welche Cäsar dem Ariovistus halten läßt:*** Caesar, Gall. 1,44. Der Germanenkönig Ariovistus stand im Sommer 58 v. Chr. der röm. Machtausdehnung im östlichen Gallien im Weg und wurde von Caesars zahlenmäßig überlegenen Truppen in mehrtägigen Gefechten geschlagen. Caesars Darstellung des Ariovist ist tendenziös und von den typischen Barbarentopoi wie Grausamkeit und Überheblichkeit geprägt, was W. an der von ihm als *„frech"* charakterisierten Rede bemerkt, in der Ariovist allerdings recht überzeugend darlegt, daß er von den Galliern selbst um Hilfe gebeten worden sei und daher nach seinen Siegen das Land ihm gehöre.

Lit.: NP 1, 1996 Sp. 1084–1086 s. v. Ariovistus (Wofgang Will).

Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte

Kommentar

Die Handschrift gilt als verloren; im Goethe-Museum Düsseldorf (Anton und Katharina Kippenberg-Stiftung) hat sich eine handschriftliche Kopie erhalten. Der Abdruck folgt dieser Kopie. Bereits Rehm vermerkte, daß es die gleiche Handschrift wie die der *Beschreibung* ist. Auch sie stammt aus dem Nachlaß Fernows, dazu s. Komm. zu *Beschreibung*. Aus welcher Zeit die beiden Abschriften stammen, ist nicht festzustellen. Da die Abschrift sicher einen getreueren Text überliefert als der Erstdruck von 1800 (*Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte.* Ein Fragment vom berühmten Winckelmann [aus dem Besitz Oesers]), in: Erholungen, hrsg. von Wilhelm Gottlieb Becker, Leipzig 1800 Bd. I S. 1–22) und die abgedruckte Fassung bei *Eis.* XII S. III–XV, liegt die handschriftliche Kopie hier zugrunde; vgl. dazu Rehm in: *KS* S. 318–319.
Zur Datierung s. Einleitung S. XII–XIV.

Folgende Änderungen gegenüber den ersten Druckfassungen sind zu verzeichnen:
21,40 *seinen:* fehlt in D (auch bei *Eis.*).
22,1–5 *Dura fugae:* Das Horazzitat fehlt in D (auch bei *Eis.*).
22,8 *ewig:* fehlt in D (auch bei *Eis.*)
22,12 *aller:* in D durch „alter" ersetzt. (auch bei *Eis.*)
22,20 *der große:* in D „die großen"; seit *Eis.* korrigiert
23,23 *gesaget hat:* in D „gesagt" (auch bei Eis.); von Rehm korrigiert
23,31 *Heygen:* in D „Huygen" (auch bei *Eis.*); von Rehm korrigiert
24,7 *sahe ihre:* in D „sah seine" (auch bei *Eis.*); von Rehm korrigiert
24,24 *Hundert für zwölf:* in D „Hundert für 12 p. c." (auch bei Eis.); von Rehm korrigiert
25,23 *Vorurtheile:* in D „Vortheile" (auch bei *Eis.*); von Rehm korrigiert
25,30 *vor:* in D „für" (auch bei *Eis.*); von Rehm korrigiert
26,20–21 *Bey allen Ausschweifungen ... Hand:* Fehlt in D

21,1 ***Weltweise:*** Damit meint W. Sokrates, der selbst nicht schrieb, sondern nur mündlich lehrte. W. paraphrasiert hier vermutlich aus dem Gedächtnis einige Stellen aus Xenophons „Erinnerungen an Sokrates", die er verkürzt und zusammenzieht (etwa Xen. mem. 1,2,1 und 4; 4,4,9). Xenophon betont stets, wie viel Selbstbeherrschung Sokrates beim Essen und Trinken geübt habe; körperliche Anstrengungen im Übermaß habe er mißbilligt, aber eine ausreichende, gesunde Anstrengung, die die Sorge um die Seele nicht behindere, gefordert. – Weltweiser war im 18. Jh. eine verbreitete Bezeichnung für Philosoph. Dem griech. philosophos, lat. philosophus (Freund der Weisheit) entsprechend, ist der Begriff „werltwîso" bereits im Althochdt. nachweisbar. Als ‚Weltweiser' gilt der in weltlichen, natürlichen Dingen Gelehrte, im Unterschied zum theologisch Gelehrten – auch W. schreibt hier S. 140,25 von *„Weltweise*[n] *und Gottesgelehrte*[n]*"*. Synonym verwendet bezeichnen die Termini ‚Weltweiser' und ‚Philosoph' im 18. Jh. allg. Gelehrte und Schriftsteller, vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 116,14; *GK Kommentar* zu 289,7. W. bezeichnet mit diesem Begriff häufig Gestalten der antiken Geistesgeschichte, vgl. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* hier S. 49,14, *Gedancken* hier S. 66,22, *Sendschreiben Gedanken* hier S. 101,18.

Lit.: DWB XXVIII Sp. 1724–1726 (1); Campe, Wörterbuch V S. 676; Paul S. 652; Rehm in: *KS* S. 319 zu 17,1.

21,6 ***artigen:*** hübschen, manierlichen, niedlichen, zierlichen, eleganten, vgl. DWB I Sp. 573. W. stellt an dieser Stelle die *„Wahl des nützlichen"* der *„Wahl des artigen und schönen"* gegenüber, einerseits was die Auswahl der Lektüre (es sollen *„nützliche Sachen"* gelesen werden) betrifft, andererseits hinsichtlich der Qualität der mitgeteilten Nachrichten. Wie er im Folgenden anmerkt, dienen die *„artigen Nachrichten"* der Ausschmückung und bereichern die Mitteilungen. Sie erlauben, *„eine schönere Mannigfaltigkeit zu erhalten"* (vgl. hier S. 25,11–15). Daß Literatur ‚nützen und erfreuen' (lat. prodesse et delectare) solle, war im 18. Jh. ein aufklärerisches Leitmotiv, das auf Horaz, De Arte Poetica, zurückgeht. Das ‚prodesse et delectare' ist eine seit der Renaissance geläufige, jedoch verkürzende Interpretation des ursprünglichen Textes, denn Hor. ars 333–334 heißt es: „aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae" („Sinnbelehrend will Dichtung wirken oder herzerfreuend, oder sie will beides geben: was lieblich eingeht und was dem Leben frommt", Übers.: Horaz, Werke S. 251).

Lit.: GWB I Sp. 839; Rehm in: *KS* zu 17,10; Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte I, hrsg. von Klaus Weimar [u. a.], 3., neubearbeitete Aufl., Berlin [u. a.] 1997 S. 212.

21,7 ***Carl V.:*** Karl V. (1500–1558), Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und als Karl I. König von Spanien. Die Begebenheit fand W. in der Autobiographie von Bartholomäus Sastrow, im 16. Jh. Bürgermeister von Stralsund, der in die Beschreibung seines Lebens auch historische Dokumente einfügte. Aus dieser umfänglichen Lebensbeschreibung war im 18. Jh. lediglich die Passage „Einige besondere Umstände vom Schmalkaldischen Kriege“ in der „Diplomatische[n] und curieuse[n] Nachlese der Historie von Ober-Sachsen, und angrentzenden Ländern“ veröffentlicht (Dreßden und Leipzig 1731, III, Theil 5–8 S. 269–305 bes. S. 281). Exzerpte W.s in: *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 40v (*„Schöttgen's Hist. von Sachsen der neuern Zeit“*; Tibal S. 140) und vol. 71 p. 26v (*„Schöttgens Inventar. diplom. Saxon. Superior.“*; Tibal S. 136). Mit den Hrsg. der „Diplomatischen und curieusen Nachlese“, Christian Schöttgen und George Christoph Kreysig, war W. bekannt, vgl. *Br.* I Nr. 70 S. 100 mit Komm.; *Br.* II Nr. 564 S. 322 mit Komm. Exzerpte W.s zu Karl V. finden sich darüber hinaus *Nachlaß Hambur*g Cod. Hist. Art. 1 IV 82 p. 7a (aus den Elegien des neulat. Schriftstellers Petrus Secundus Lotichius in der Ausgabe von Petrus Burman, Amsterdam 1754 [Petri Lotichii Secundi Solitariensis Poemata Omnia]).

Lit.: Rehm in: *KS* S. 319 zu 17,11; Bartholomäi Sastrowen Herkommen, Geburt und Lauff seines gantzen Lebens II, hrsg. von Gottlieb Christian Friedrich Mohnike, Greifswald 1824 S. 31; Karl-Reinhart Trauner, Identität in der frühen Neuzeit. Die Autobiographie des Bartholomäus Sastrow, Münster 2004.

21,8 ***Völckern:*** Das bereits im althochdt. und mittelhochdt. nachweisliche Wort „volc“ findet sich seit dem Neuhochdt. in der Schreibung mit „ck“, die noch im 18. Jh. verbreitet ist. Gemäß seiner ältesten Bedeutung wird es insbesondere im Plural auf das Heerwesen angewandt und steht in der Frühen Neuzeit allg. für Soldaten, Heer, Truppen. In diesem Wortsinn beginnt der Begriff zwar im 18. Jh. zu veralten, wird aber nach wie vor für die Darstellung historischer Ereignisse benutzt.

Lit.: DWB XXVI Sp. 454–456 (1); Rehm in: *KS* zu 17,11.

21,10–11 ***Anecdote ... Ertzherzog Ferdinand ... Waschbecken:*** Ferdinand I. (1503–1564) war seit 1521 Erzherzog von Österreich und seit 1526/1527 König von Böhmen, Kroatien und Ungarn. Nach der Abdankung seines älteren Bruders Karl V. (vgl. Komm. zu 21,7) war er 1558–1564 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Ein Zusammentreffen beider Brüder in Tirol fand anläßlich der Erbregelung nach dem Tod ihres Großvaters, Maximilian I. von Habsburg, statt. – Als Beispiel einer *„schönen“* Anekdote erwähnt W. eine Begebenheit anläßlich dieser Begegnung zwischen Kaiser und Erzherzog. Waschbecken fanden bei frühneuzeitlichen Zeremonien mehrfach Verwendung. Sie waren Bestandteil der zeremoniellen Waschung, wurden aber auch beim Tafelzeremoniell gebraucht. Rituelle Handlungen wie das von W. genannte Darbieten des Waschbeckens waren streng reglementiert sowie auf Rang und Bedeutung der Handelnden innerhalb der höfischen Gesellschaft abgestimmt. W. dürfte die Anekdote bei Jacobus Masenius, Anima historiae hujus temporis, in juncto Caroli V. et Ferdinandi I. fratrum imperio repraesentatae [...], Coloniae Agrippinae 1672 S. 21, gelesen haben. – Zu W.s Exzerpten aus Masenius s. hier Komm. zu 21,24.

Lit.: Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900, hrsg. von Hans Ottomeyer, Evelyn Peters, Michaela Völkel, Wolfratshausen 2002 S. 4; Alfred Kohler, Ferdinand I. und Karl V., in: Kaiser Ferdinand I. (1503–1564). Das Werden der Habsburgermonarchie I, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien, Mailand 2003 S. 15–23 bes. S. 16; Kaiser Ferdinand I. Ein mitteleuropäischer Herrscher. Kongressakten der Konferenz aus Anlass des 500. Geburtstages Ferdinand I., hrsg. von Martina Fuchs, Münster 2005.

21,12 ***Entwerfung:*** lat. delineatio; im 18. Jh. synonym gebraucht für Entwurf und Skizze, so auch hier S. 15,19, 21,32, 143,31 und *GK2* S. 226, 333 (*GK Text* S. 217, 317).

Lit.: DWB III Sp. 656; Campe, Wörterbuch I S. 947.

21,14 ***Superiorität:*** nach lat. superior, der Höhere. Gemeint ist die übergeordnete Stellung, die Erhabenheit oder Überlegenheit, hier das Rangverhältnis und das Machtgefälle zwischen den Brüdern bezeichnend, s. hier Komm. zu 21,10–11.

Lit.: Wilhelm Traugott Krug, Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften nebst ihrer Literatur und Geschichte IV, 2. verbesserte und vermehrte Aufl. Leipzig 1832–1838 (Faksimile-Neudruck Stuttgart 1969) S. 99.

21,16 ***vielen bekanten Reichs-Geschichten:*** Seit Beginn des 18. Jhs. waren mehrere geschichtliche Kompendien entstanden, die sich mit der Geschichte des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation – der Reichsgeschichte – beschäftigten. Zu den namhaften Vertretern der Gattung zählt der Hallenser Professor für Geschichte und Hofhistoriograph Johann Peter Ludewig (Entwurff der Reichs-Historie 1706, 1710), dessen Bibliothekar W. 1740 war, vgl. *Br.* I Nr. 41 S. 69. W. denkt möglicherweise auch an die Werke des bedeutenden sächsischen Historikers und Staatsrechtslehrers Johann Jacob Mascov (Geschichte der Teutschen bis zu Anfang der Fränckischen Monarchie, Leipzig 1726–1737; Geschichte der Teutschen bis zu Abgang der Merovingischen Könige, Leipzig 1737; Abriß einer Vollständigen Historie des Römisch-Teutschen Reichs, bis auf gegenwärtige Zeit, s. l. 1738; zu Mascov vgl. *Br.* II Nr. 493 S. 240 mit Komm. S. 459). Vielleicht dachte er auch an die „Histoire générale de l'Allemagne dépuis l'an de Rome 648 (jusqu'an 1740)“ des frz. Historikers Joseph Barre (Paris 1748; dt. Allgemeine Geschichte von Deutschland, vor und nach Errichtung des Kaiserthums bis auf itzige Zeiten. Von dem 1658 Jahre nach Christi Geburt bis auf das 1740 Jahr, Leipzig 1749–1752 in 8 Bänden; zu Barre vgl. *Br.* I Nr. 262 S. 445 mit Komm. S. 617). Im *Pariser Nachlaß* finden sich Titel und kurze Notizen zu weiteren Werken, die Universalgeschichte, die deutsche Geschichte (Provinzen) und

die Geschichte Frankreichs betreffend, vgl. W.s Exzerpte aus *Bekmann's Beschreibung der Mark Brandenburg* (Johann Christoph Bekmann, Historische Beschreibung der Chur- und Mark Brandenburg, Berlin ohne Jahr), vol. 71 p. 20v; aus *Süssmilch's schnelles Wachsthum von Berlin* (Johann Peter Süßmilch, Der königliche Residenz Berlin schneller Wachsthum und Erbauung [...], Berlin 1752), vol. 71 p. 31 (vgl. Tibal S. 134, 136). Ausführlich exzerpierte W. die „Vollständige Einleitung zu der teutschen Staats-, Reichs- und Käyser-Historie und dem daraus fließenden jure publico" von Simon Friedrich Hahn (Halle, Leipzig 1721–1739 in 4 Bänden), vgl. *Nachlaß Hamburg* Cod. Hist. Art. 1 II p. 99v–111.

Lit.: Justi5 I S. 230–231, 233; ADB XX S. 554–558 (Johann August Ritter von Eisenhart); Friedrich Gundolf, Anfänge deutscher Geschichtsschreibung, Amsterdam 1938 passim, bes. S. 130–134; Johannes Burkhardt, Vollendung und Neuorientierung des frühmodernen Reiches 1648–1763, Handbuch der deutschen Geschichte 11, Stuttgart 2006 S. 442–460 bes. S. 454–455; Torsten Sander, Ex Bibliotheca Bunaviana. Studien zu den institutionellen Bedingungen einer adligen Privatbibliothek im Zeitalter der Aufklärung, Berlin 2011 S. 63.

21,17 ***langsamen Kopf:*** nach lat. ingenium tardum ein zögerliches Gemüt, eine behäbige Sinnesart. – W. verwendet hier eine charakterisierende Begrifflichkeit, die sich später auch in Alexander Gottlieb Baumgartens „Metaphysik" findet. Anläßlich der Erläuterung der „Erkenntnißvermögen [...] in Absicht ihrer Größe" heißt es dort in §. 475: „[...] diese bestimmte Beziehung aller Erkenntnißvermögen auf einander wird die Gemütsfähigkeit, der Kopf (ingenium latius dictum) genennt. Ein munterer Kopf (vegetum) enthält viele theoretische Fertigkeiten in sich, wer wenige oder keine in sich enthält ist ein langsamer oder schläfriger Kopf".

Lit.: DWB XII Sp. 179 s. v. langsam; Alexander Gottlieb Baumgartens, Professor der Philosophie, Metaphysik [übers. von Georg Friedrich Meier], Halle 1766.

21,21–22 ***ersten und wahrscheinlichsten Quellen ... vollkommener schildern:*** W. fordert zum Quellenstudium auf. Möglicherweise denkt er diesbezüglich an Archivalien wie Urkunden (s. unten Komm zu 21,25–26), die berücksichtigt und interpretiert werden müssen, um derart die herkömmliche, lediglich an Chroniken und Annalen orientierte Darstellung der barocken, überwiegend staatsrechtlich argumentierenden Geschichtsschreibung zu überwinden. Ein Ziel seines Forschungsansatzes ist es, mit Hilfe des Quellenmaterials die Hauptpersonen zu charakterisieren und auf diese Weise ein Urteil vom „*innersten der Seele*" zu ermöglichen. Die Beweggründe und Absichten der Handelnden herauszuarbeiten, wurde zu einer methodischen Forderung der aufklärerischen Geschichtsschreibung.

Lit.: Justi5 I S. 233; Daniel Fulda, Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860, Berlin, New York 1996 S. 79–80 (Johann Matthias Schröckh).

21,24 ***Christoph Ambergern nach dem Leben gemahlt:*** Der Augsburger Maler, Graphiker und Zeichner Christoph Amberger (um 1505–1561/1562) war bekannt für seine Porträtkunst. 1530 und 1532 schuf er zwei variierende Herrscherbildnisse Karls V. In beiden Jahren hielt sich der Kaiser (1530 anläßlich des Reichstages) in Augsburg auf. W. meint das 1532 entstandene Kaiserporträt Ambergers, das sich seit 1585 in der Kunstsammlung von Paulus Praun in Nürnberg befand – im *Nachlaß Hamburg* Cod. Hist. Art. 1 IV 82 p. 20 heißt es: *„In der Praunischen Kunst Kammer ist unter anderen* [...] *zu sehen Portrait Caroli V. von Amberger. Der Mund war etwas gezogen und sehr blaß"*; ebd. die von W. exzerpierte Beschreibung des Porträts aus *„Masenius in vita Carol"* (Jacobus Masenius, Anima historiae hujus temporis, in juncto Caroli V. et Ferdinandi I. fratrum imperio [...], Coloniae Agrippinae 1672): *„Erat eius vultus argenteo et grato quodam pallore dilucidus, oculi caerulei, suaves* [...] ". – Das Kaiserporträt war in Kopien und in Holzschnitten verbreitet. W. kannte das Porträt, das auch Johann Georg Keyßler in den „Neuesten Reisen" erwähnt, schon in der Seehausener Zeit. Wie W. hält Keyßler in Anlehnung an die Worte des Historikers Masenius das Zeugnis der schriftlichen Überlieferung hinsichtlich der Lebensnähe gegenüber dem gemalten Porträt für aussagekräftiger (Johann Georg Keyßler, Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, Hannover 1740–1741, 2. Aufl. 1751 S. 1410; zu Keyßler vgl. hier Komm. zu 7,19). – Auf das 1530 entstandene Bildnis Karls V. von Amberger verweist Joachim von Sandrart in „L'Academia Tedesca della architettura, scultura et pittura oder Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste", erschienen Nürnberg 1675–1680, hier Bd. II, Buch 3, 1675 (niederl. und dt. Künstler) S. 235 XXXV. W. benutzte die lat Ausgabe: Academia nobilissimae Artis Pictoriae, Norimbergii 1683, vgl. *Beschreibung* Komm. zu 11,2 und S. 86,39.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 319 Komm. zu 18,5; Annette Kranz, Christoph Amberger – Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts, Regensburg 2004 passim, bes. S. 117–119, 254–267 (Kat.-Nr. 9: das Porträt von 1532 befindet sich in Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 556, 1819 erworben durch den preußischen König Friedrich Wilhelm III.), 372–374 (Kat.-Nr. 48: das Porträt von 1530 ist heute verschollen); Max Geisberg, Die deutschen Einblatt-Holzschnitte in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, München 1930 S. 26 Nr. 46, 27 Nr. 47; Kaiser Karl V. und seine Zeit, Ausst.-Kat. hrsg. von Stephan Diller, Bamberg 2000 S. 21–22 Nr. 8 Farbtaf. II; Kaiser Karl V. [1500–1558]. Macht und Ohnmacht Europas, Ausst.-Kat. Mailand 2000 S. 310 Nr. 342.

21,25 ***Umständen:*** Gemeint sind nähere Einzelheiten; in dieser Bedeutung wird der Begriff insbesondere in Hinsicht auf Berichte und Darstellungen verwendet.

Lit.: DWB XXIII Sp. 1171 (2c).

21,25–26 ***Wahrheit ... bekanten Gelehrten:*** W. meint den Staatsmann und Historiker Graf Heinrich von Bünau (1697–1762), in dessen Privatbibliothek in Nöthnitz er von 1748–1754 als Bibliothekar angestellt war (zu Bünau vgl. *Br.* I Nr. 51 Komm.

S. 520; *GK Kommentar* zu XXXII,19). 1745–1750 widmete sich Bünau in Nöthnitz wissenschaftlichen Studien. Als Gelehrter hatte er schon zuvor durch seine historischen Forschungen Aufmerksamkeit erregt. Bereits 1722 war in Leipzig seine „Probe einer genauen und umständlichen Teutschen Kayser- und Reichshistorie oder Leben und Taten Friedrichs I. Römischen Kaysers“ erschienen. 1728–1743 folgte in vier Bänden die „Genaue und umständliche teutsche Kayser- und Reichshistorie aus den bewährtesten Geschichtsschreibern und Urkunden zusammengetragen“. Programmatisch heißt es in der Einleitung zum ersten Bd.: „Eines historischen Buches Wert und Vortrefflichkeit recht zu erkennen, ist nötig, daß man zuvörderst auf die Wichtigkeit der Sachen, so darinnen vorgetragen werden, Achtung habe; hiernächst, ob alles, was in selbigem enthalten, der Wahrheit gemäß oder doch wenigstens wahrscheinlich sei, untersuche; und endlich den Vortrag oder die Art der Erzählung in Erwägung ziehe, ob nämlich dieser ordentlich, deutlich, und nach Erforderung der Sache, davon gehandelt wird, in allen Stücken eingerichtet sei“. – W. besaß die von ihm bewunderte ‚Reichshistorie‘, verkaufte sie jedoch nach seinem Umzug nach Nöthnitz (vgl. *Br.* I Nr. 66 S. 96).

Lit.: Rehm in: *KS* S. 319 Komm. zu 18,9; NDB II (1955) S. 739–740 (Herbert Helbig); ADB III S. 538–539; Helmut Deckert, B.s Bibliothek – einst und jetzt, in: Winckelmann und Nöthnitz, hrsg. von Max Kunze, Stendal 1976 S. 30–39; Christel Hebig, J. J. Winckelmann (1717–1768) und die Bibliothek des Grafen von Bünau, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 102, 1988 S. 486–491; Gerald Heres, Graf Heinrich von B. und seine Reichshistorie, in: ders., Winckelmann in Sachsen, Berlin, Leipzig 1991 S. 17–22; Graf Heinrich von Bünau – Ein „merk-würdiger“ Sachse. Festschrift der Ausstellung aus Anlaß seines 300. Geburtstages 1697–1997. Museum Schloß Nöthnitz, hrsg. von Ulrike Götz, Nöthnitz 1997; Torsten Sander, Ex Bibliotheca Bunaviana. Studien zu den institutionellen Bedingungen einer adligen Privatbibliothek im Zeitalter der Aufklärung, Berlin 2011.

21,26 ***in angegebenen Tagen der Urkunden:*** Auf Urkunden (Kaiser-, Königs-, Papst-, aber auch Privaturkunden, Verträgen usw.) findet sich üblicherweise eine Datumszeile. Diese Datierung gibt den Zeitpunkt der Rechtshandlung oder der Urkundenausstellung in Jahren und Tagen sowie den Ort an. Für das Erstellen einer historischen Chronologie sind diese Angaben ein wesentliches Instrument.

21,33 ***Siegeszeichen:*** angelehnt an lat. trophaeum (tropaeum), statua palmaris. Gemeint sind bestimmte Gegenstände, die nach einem gewonnenen Krieg erbeutet werden, neben Fahnen meist Waffen und Kriegsgerätschaften. Zu antiken *„Siegeszeichen“* s. *GK Text* S. 372, 432, 683, 708, 709, 787, 794.

Lit.: DWB XVI Sp. 933; Adelung2 IV Sp. 92.

21,36 ***die Verderbniß:*** Das aus dem mittelhochdt. „verdërpnisse“ abgeleitete Wort bezeichnet den moralischen Zustand des Verdorbenseins, der Verdorbenheit im Sinne von Verkommenheit, auch Unanständigkeit. W. verwendet den Begriff mehrfach und mit verschiedenen Artikeln, so hier S. 76,16; 157,9 *„das Verderbniß“*, vgl. DWB XXV Sp. 219–220 mit dem Hinweis auf den schwankenden Gebrauch des Artikels bei W. und mit einem Beleg aus *Abhandlung (für Berg)* S. 26 (= *KS* S. 228): *„die künstler verlieszen das alterthum* [...] *durch die beiden Zucchari fing das verderbnisz an“*; vgl. *Schriften zur antiken Baukunst* Komm. zu 53,1.

21,38 ***Haut schaudert:*** Die im 18. Jh. übliche Wendung meint die durch das Empfinden von Kälte, aber auch, wie hier, von Furcht, Schrecken oder Entsetzen verursachte Reaktion der Haut im Sinn von Gänsehaut (lat. membrana anserina, angewandt auf die menschliche Haut).

Lit.: DWB X Sp. 704 (4); DWB IV Sp. 1271; Theodor Heinsius, Vollständiges Wörterbuch der Deutschen Sprache mit Bezeichnung der Aussprache und Betonung für die Geschäfts- und Lesewelt III, Wien 1840 S. 747 s. v. Schauder.

21,39 ***Sappho ... Alcäus:*** Zu den beiden bedeutendsten archaischen griech. Lyrikern Sappho (um 617/612–570/560 v. Chr.) und Alkaios (um 630–570 v. Chr.), beide von der Insel Lesbos, s. *GK Komm.* zu 317,15–16.

22,1–5 ***Dura fugae ... vulgus:*** Das Horazzitat fehlt in D. Horaz (Hor. carm. 2,13,28–32) vergleicht in diesen Versen Sappho und Alkaios; letzterer besinge das „Grauen der Flucht und des Krieges Greuel. / Wohl beider Lied ist heiliger Stille wert, / Es staunen rings die Schatten; doch gieriger / Schlürft Schlachtengesang und Sturz der Zwingherrn / Schulter an Schulter gedrängt die Menge.“ (Übers.: Horaz, Werke S. 89). Kriege und Schlachten sind das beherrschende Thema von Alkaios’ Lyrik. Mehrere Gedichte behandelten zudem den Sturz des lesbischen Tyrannen Myrsilos. Horaz-Zitate sind in W.s Frühschriften zahlreich.

Zu Horaz bei W. s. auch *Nachlaß Paris* vol. 65 p. 165; vol. 69 p. 185 u. a.

22,6–7 ***grösten Mann ... Mantinea:*** Gemeint ist Epaminondas (um 420–362 v. Chr.), sein Sieg über die Spartaner in der Schlacht von Leuktra 371 v. Chr. (s. *GK Kommentar* zu 655,30, 657,29–30 mit Anm. 1) und sein Tod in der Schlacht bei Mantinea 362 v. Chr. (*GK Kommentar* zu 655,25).

Epaminondas bei W.: hier S. 23,10; *Erläuterung* S. 138,15. – Vgl. auch *Herkulanische Schriften* I S. 87,32 mit Komm. S. 186; *Herkulanische Schriften* II Taf. 14,3; *Br.* I Nr. 224 S. 396 (Fälschung eines antikes Freskos); *Anmerkungen Baukunst* Komm. zu 117,12.

22,7 ***Überwinder Hannibals:*** Der Überwinder Hannibals (247/246–183 v. Chr.) ist P. Cornelius Scipio Africanus Maior (235–183 v. Chr.), der in der Schlacht bei Zama in Afrika 202 v. Chr. Hannibal die entscheidende Niederlage zufügte; ebenfalls erwähnt in *GK Kommentar* zu 245,25–26.

Lit.: John Buckler, The Theban Hegemony: 371–362 BC, Cambridge 1980.

22,8 ***Wahlplätze:*** Das Wort Wahlplatz, auch Walplatz, bezeichnet den Ort, auf dem eine Schlacht geliefert wird, das Schlachtfeld, den Kampfplatz. Das altgermanische ‚Wal', altnordisch ‚Valr', stand ursprünglich für Gefecht, bezeichnete aber auch den toten Körper, den Erschlagenen auf dem Schlachtfeld (walstatt). Im 16. Jh. veraltet und weitgehend aus dem Sprachgebrauch verschwunden, ist der Begriff ab der Mitte des 18. Jhs. wieder häufig nachzuweisen.

Lit.: DWB XXVII Sp. 1322–1323 s. v. Walplatz; DWB XXVII Sp. 584 s. v. Wahlplatz; DWB XXVII Sp. 1063 s. v. Wal.

22,8–9 ***wie die Minerva des Homers:*** Bei Homer ermutigt Athene den Diomedes und führt ihn in die Schlacht (Hom. Il. 5,1–8, 121–132); vgl. *GK2* S. 333 (*GK Text* S. 317); *Br.* I Nr. 88 S. 120, 532 (Minerva und Telemach).

22,9 ***Vorwürffe von Verwunderung:*** Das mittelhochdt. Wort ‚Vürwurf', ‚Vorwurf' ist eine Lehnübersetzung von lat. objectum: ‚Gegenstand' (eigentlich ‚das vor die Sinne geworfene Objekt'). In dieser allg. Bedeutung hier von W. gebraucht. Auf ästhetischem Gebiet steht der Begriff im 18. Jh. auch für den Gegenstand künstlerischer Bearbeitung bzw. für Darstellung, Stoff, Thema, Motiv, und wird so häufig von W. verwendet, vgl. *GK Kommentar* zu 41,4–5. – „*Vorwürffe*", ebenso wie „*Vorwurff*", in D durch „Gegenstände" bzw. „Gegenstand" ersetzt.

Lit.: DWB XXVI Sp. 1967–1969; Kluge S. 769; Paul S. 1012.

22,9 ***Xenophon … durch den die Musen selbst gesprochen:*** Ähnlich äußert sich W. im Fragment *Über Xenophon* (s. dazu Komm. zu 15,1 und 15,4); vgl. *Eis.* XII S. VI (dort statt *„Musen"* die unsichere Lesung „Mutter").

22,11 ***Polybius:*** Schriftsteller und Feldherr (um 200–120 v. Chr.) aus Megalopolis (Peloponnes), nach der Schlacht bei Pydna 168 v. Chr. nach Rom deportiert, wo er mit der röm. Nobilität verkehrte und zum persönlichen Freund des Scipio Aemilianus wurde. Sein Hauptwerk ist eine Universalhistorie in 40 Büchern in griech. Sprache, die den Aufstieg Roms zur Hegemonialmacht im gesamten Mittelmeerraum schildert. Zu Polybius s. auch *GK Komm.* XX,22.

Lit.: Frank William Walbank, Polybius, Berkeley 1972.

22,14 ***Epaminondas aus Norden:*** Gustav II. Adolf, 1611–1632 König von Schweden, war ein wesentlicher Akteur des Dreißigjährigen Kriegs. Er fiel am 16. November 1632 bei der Schlacht von Lützen, einer kleinen Stadt zwischen Halle und Leipzig. Vom „*blutigen Schauplatz bey Lützen*" spricht W. hier S. 22,22. In einer vergleichenden Perspektive parallelisiert er den frühneuzeitlichen Heerführer mit dem antiken Feldherrn Epaminondas, der in der Schlacht von Mantinea fiel (vgl. Komm. zu S. 22,6–7). Dieser historisch-theoretische Ansatz betrachtet geschichtliche Ereignisse oder historische Persönlichkeiten analog. W. wendet ihn mehrfach an: *„Timäus neuerer Zeiten"* (S. 22,18), *„Aristoteles der Krieges-Kunst"* (S. 22,23), *„Titus und Trajan eines kleinen Volks"* (S. 22,38). Er will dieses Schema zunächst für den mündlichen Vortrag fruchtbar machen und nennt es „*Vergleichung*" (S. 26,19). Es findet sich erneut in den *Gedancken*: „*deutschen Titus*" (S. 56,15 mit Komm.).

Lit.: Richard Brzezinski, Lützen 1632. Climax of the Thirty Years' War, Oxford 2001 bes. S. 62–67; Christoph Kampmann, Europa und das Reich im Dreißigjährigen Krieg. Geschichte eines europäischen Konflikts, Stuttgart 2008 S. 70–88; Jenny Öhman, Richard Hufschmied, „1920 der schwedischen Nation gewidmet". Zur Geschichte des Kollers des Schwedenkönigs Gustav II. Adolf, in: Viribus Unitis. Jahresbericht 2007 des Heeresgeschichtlichen Museums, Wien 2008 S. 35–52.

22,15–16 ***Ordnungen und Bewegungen der Völker … gelehret:*** Epaminondas gilt als Erfinder der sog. Schiefen Schlachtordnung. Diese militärische Taktik sieht vor, die Flügel des Heeres unterschiedlich stark zu besetzen. Der Flügelkampf, der das frontale Zusammentreffen der Kämpfer vermeidet und punktuell konzentriert ist, bringt auch bei zahlenmäßig überlegenen Gegnern einen taktischen Vorteil. Diese aus der Antike übernommene Art der Gefechtsführung wurde bis ins 18. Jh. angewandt. Im *Nachlaß Paris* vol. 60 p. 250r findet sich eine grafische Darstellung der Schlachtreihen des Epaminondas bei Mantinea von der Hand W.s.

Lit.: Victor Hanson, Epameinondas, the Battle of Leuktra (371 B. C.) and the „Revolution" in Greek Battle Tactics, in: The Armies of Classical Greece, hrsg. von Everett L. Wheeler, Aldershot 2007 S. 503–520.

22,18 ***Merian:*** Gemeint ist der schweizerisch-dt. Kupferstecher, Verleger und Topograph Matthäus Merian der Ältere (1593–1650). Er begründete 1629 das Geschichtswerk „Theatrum Europaeum", das bis 1735 in 21 Bänden erschien mit Topographien Deutschlands. Sog. Theatren berichteten über die zeitgenössischen militärisch-politischen Ereignisse. W. kannte das Werk, dessen Inhalt durch Porträts, Karten, topographische Ansichten und Kriegsdarstellungen illustriert wird. Er werde sich „*einige Bände vom Theatro Europaeo ehestens in* […] *Erquickungsstunden vornehmen*", heißt es *Br.* I Nr. 39 S. 67. Eine Beschreibung der Schlacht sowie die zugehörigen Stiche „Instructio aciei Caesareanorum et Suecorum prope Luzzenam" (Truppenaufstellung bei Lützen, Taf. 37) und „Typus Cruentissimi illius Praely" (Schlacht bei Lützen, Taf. 38) finden sich Theatrum Europaeum II, Frankfurt a. M. 1646 S. 747–752 (hier auch die Illustration ‚Tod Gustavs II. Adolf von Schweden' S. 749). Merians „Theatrum Europaeum" wollte vor allem unterhaltsam sein, wohl deshalb charakterisiert W. die Darstellungen als *„mangelhaft und ungelehrt"* (S. 22,20), vgl. Komm. zu 22,21.

Lit.: Ulrike Valeria Fuss, Matthaeus Merian der Ältere. Von der lieblichen Landschaft zum Kriegsschauplatz. Landschaft als Kulisse des 30jährigen Krieges, Frankfurt a. M. [u. a.] 2000 bes. S. 23–27, 138–168; Lucas Heinrich Wüthrich, Matthaeus Merian d. Ä. Eine Biographie, [Darmstadt] 2007.

22,18 ***Timäus:*** Der griech. Historiker und Verfasser der „Sikelika“ (Geschichte Siziliens in 38 Büchern) Timaios von Tauromenion auf Sizilien (um 345–249 v. Chr.), aufgrund der scharfen Kritik an seinen Vorgängern von dem Kallimachos-Schüler Istros in einem Wortspiel mit seinem Namen auch Ehrabschneider („Epitimaios“) genannt (FGrHist 566 T 1. T 11. T 16).

Lit.: Truesdell S. Brown, Timaeus of Tauromenium, Berkeley, Los Angeles 1958.

22,19 ***Schauplatz von Europa:*** s. Komm. zu 22,18.

22,19 ***Disposition:*** Hier die Schlachtordnung, die taktische Aufstellung der Truppen, der Angriffsplan gemeint (allg. zum Begriff s. *Beschreibung* Komm. zu 6,36).

Lit.: FWb IV S. 699.

22,20 ***beyder Kriegsheere:*** In der Schlacht von Lützen kämpfte das protestantisch-schwedische Heer, vereint mit Sachsen, gegen die kaiserlich-katholische Armee unter der Führung Wallensteins, vgl. Komm. zu 22,14.

22,21 ***Ausleger des Polybius:*** Gemeint ist der frz. Offizier und Militärtheoretiker Jean-Charles de Folard (1669–1752), Chevalier de'ordre militaire de Saint Louis. Er verfaßte den militärwissenschaftlichen Kommentar zur „L'Histoire de Polybe, nouvellement traduite du Grec par Dom Vincent Thuillier“ I–VI, Paris 1727–1730. Das Werk, ausgestattet mit zahlreichen Kupferstichen von Lageplänen, Befestigungsanlagen, Aufmarschskizzen usw. belegt Folards kriegstaktische und aufmarschstrategische Theorien Bd. I S. 84–93, wo in Kapitel 10 die Schlachten von Leuktra, Mantinea und Lützen behandelt werden. Zu jeder hat Folard eine zeichnerische Rekonstruktion der Schlachtordnung angefertigt (Leuktra: Taf. 12; Mantinea: Taf. 13; Lützen: Taf. 14). S. 89 beklagt er sich über Merians dilettantische Schilderung der Schlacht von Lützen, die es kaum gestattet habe, die Schlachtordnung zu rekonstruieren. Diese Kritik übernimmt W.; ob er Merians Schilderung selbst je gelesen hat, ist unklar. W. hat Folards Kapitel 10 über die genannten Schlachten ausgiebig exzerpiert: *Nachlaß Paris* vol. 60 p. 246–256 (p. 251v–252v: *„Bataille de Lutzen“*); Tibal S. 102; *Nachlaß Montpellier* Nr. 356 p. 5v, 6; zu den Auszügen vgl. auch *GK Kommentar* zu 215,5–6. – Einzelne Kapitel der „Histoire de Polybe“ wurden in weitere historische Abhandlungen aufgenommen, die W. möglicherweise kannte, so in Séran de la Tour, Histoire d'Epaminondas [...]. Avec des Remarques Critiques et Historiques, et les Observation de M. le Chevalier de Folard, Leiden 1741.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 320 Komm. zu 19,17; Jean Chagniot, Le chevalier de Folard. La stratégie de l'incertitude, Paris, Monaco 1997; Therese Schwager, Militärtheorie im Späthumanismus. Kulturtransfer taktischer und strategischer Theorien in den Niederlanden und Frankreich (1590–1660), Berlin 2012 bes. S. 72–75, 155–171, 411.

22,23 ***Aristoteles der Krieges-Kunst:*** Nach Rehm in: *KS* S. 320 Komm. zu 19,20 meint W. den frz. Offizier Jacques-François de Chastenet, Marquis de Puységur (1656–1743), Verfasser von „L'Art de la guerre par principes et par règles“, Paris 1748 – W.s Exzerpte hieraus im *Nachlaß Paris* vol. 60 p. 257r–257v; oder Henry de La Tour d'Auvergne, Vicomte de Turenne, vgl. hier Komm. zu 22,27.

22,25 ***Gorgias:*** Rhetor und ‚Vater der Sophistik' (Philostr. soph. 1,9,1) aus dem sizilischen Leontinoi (um 480–380 v. Chr.). Er bereiste Griechenland und führte 427 v. Chr. eine Gesandtschaft seiner Stadt an, um Athen um Hilfe gegen die Nachbarstadt Syrakus zu bitten. Sein Aufenthalt in Athen bildet den Hintergrund von Platons Dialog „Gorgias“.

22,25 ***Phalin:*** Der Name in D zu „Phalie“, bei *Eis.* zu „Phanias“ gelesen. Phalinos aus Zakynthos, auch als „Phalynos“ (Diod. 14,25,1) und „Phallynos“ (Plut. Artaxerxes 13,5) überliefert, galt als Kenner der Taktik. Er erwarb die Gunst des persischen Satrapen Tissaphernes und wurde nach dem Tod des jüngeren Kyros Unterhändler zwischen Artaxerxes und den griech. Söldnern (Xen. an. 2,7,1), s. dazu auch *Xenophon* (Komm. zu 15,1, 16,15, 16,20 mit Anm. 8).

Lit.: Otto Lendle, Kommentar zu Xenophons *Anabasis* (Bücher 1–7), Darmstadt 1995 S. 92–93.

22,25 ***Krieg unter den Büchern:*** Die Präposition ‚unter' in Verwendung mit dem Dativ ist zu lesen als ‚innerhalb'. Gemeint sind Kriegsdarstellungen in der schriftlichen Überlieferung, allg. das militärische Schrifttum.

Lit.: DWB XXIV Sp. 1473–1475.

22,27 ***Türenne:*** Der frz. Feldherr und Marschall von Frankreich, Henri de La Tour d'Auvergne, Vicomte de Turenne (1611–1675). W. studierte seine Biographie und die militärischen Schriften, vgl. die Exzerpte aus „*Histoire du Vicomte de Turenne Maréchal Generale des Armées du Roy – par M. de Ramsay, 4°, Par. 1735, 2 vol. – 12. la Haye – 37. 7 vol.*“ im *Nachlaß Montpellier* Nr. 356 p. 2v, 22r–22v.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 320 Komm. zu 19,20 und 19,27; Jean-Philippe Cenat, Le roi stratège. Louis XIV et la direction de la guerre 1661–1715, Rennes 2010 passim.

22,28 ***Märschen gegen den Montecucoli:*** Turenne traf zweifach auf den ital.-kaiserlichen General Raimondo Prinz Montecuccoli (1609–1680). 1672 hatte Ludwig XIV. Holland angegriffen. Als Befehlshaber der frz. Armee wurde Turenne nach anfänglichen Erfolgen gegen die kaiserlichen und brandenburgischen Truppen 1673 am Niederrhein von Montecuccoli zurückgedrängt. 1675 kam es am Rhein zur erneuten kriegerischen Auseinandersetzung der beiden Heerführer, in deren Verlauf Turenne fiel.

Lit.: Jean-Philippe Cenat, Le roi stratège. Louis XIV et la direction de la guerre 1661–1715, Rennes 2010 bes. S. 36–37, 99–110.

22,28–29 ***Printz von Conde ... Menschenopfer:*** Der frz. Feldherr Louis II. de Bourbon, Herzog d'Enghien, Prinz de Condé (1621–1686), unterlag am 14. Juni 1658 in der Schlacht auf den Dünen bei Dünkirchen seinem ursprünglichen Waffengefährten Turenne. Bei diesem Gefecht zwischen einem frz. Heer, geführt von Turenne, und einem spanischen Heer, für das Condé kämpfte, kam es auf der Seite Spaniens zu hohen Verlusten: 6000 Soldaten starben, wurden verwundet oder gerieten in Gefangenschaft. Zu Notizen W.s zu Condé aus der *„Historia de la vie et du regne de Louis XIV Roi de France par Mr Bruzen de la Martinière Premier Geographe de Sa Maj. Catholique Secretare du Roi de deux Sicile et du Conseil de Sa Majestie Tom. I. à la Hage 1740"* vgl. *Nachlaß Hamburg* Cod. Hist. Art. 1 IV 82 p. 22a sowie aus *„De la Martinière, Histoire du Louis XIV. Tom. II"* ebd. p. 40–41a.

Lit.: Mark Bannister, Condé in Context. Ideological change in Seventeeth-Century France, Oxford 2000 S. 27, 142–143; Simone Bertière, Condé. Le héros fourvoyé, Paris 2011 bes. S. 353–359.

22,29–30 ***Fabius Maximus und Sartorius ... Cajus Marius:*** Sartorius in D durch „Sertorius" ersetzt. Fabius Maximus ‚Cunctator' („der Zauderer") wurde 217 v. Chr. nach der katastrophalen röm. Niederlage gegen Hannibal am Trasimenischen See zum Diktator ernannt und war mit seiner zunächst umstrittenen Strategie, eine offene Feldschlacht mit Hannibal zu vermeiden, erfolgreich. Quintus Sertorius (geb. 123 v. Chr.) zeichnete sich als Feldherr in den Kriegen gegen die Kimbern und Teutonen und in Spanien aus, wohin er sich 80 v. Chr. als Führer der antisullanischen röm. Exilanten zurückzog. Er brachte den größten Teil Spaniens unter seine Kontrolle und leistete mehrere Jahre den röm. Statthaltern erfolgreich Widerstand, fiel aber 73 v. Chr. einer Verschwörung zum Opfer. Gaius Marius (geb. um 157 v. Chr. in Arpinum), ebenfalls gegen die Kimbern und Teutonen und im Krieg gegen Iughurta erfolgreich, von 104–100 v. Chr. mehrfach hintereinander zum Konsul gewählt, reorganisierte die röm. Armee, lieferte sich von 88 v. Chr. an einen blutigen Bürgerkrieg mit Sulla und eroberte 87 v. Chr. Rom, wo er für 86 zum siebten Mal zum Konsul gewählt wurde, aber im Januar dieses Jahres starb. Die Viten von Fabius Maximus, Sertorius und Marius fand W. bei Plutarch.

22,31 ***Clearchus:*** spartanischer Flottenkommandant, von 401 v. Chr. an im Dienst des persischen Prinzen Kyros, s. Komm. zu 16,15 (*Xenophon*).

22,31 ***Sieger bey Blenheim:*** Gemeint ist John Churchill, 1. Duke of Marlborough, Fürst von Mindelheim (1650–1722). Er diente im Spanischen Erbfolgekrieg als Oberbefehlshaber der engl. Armee. Als nach dem Tod des kinderlosen spanischen Königs Karl II. (1661–1700) mehrere Anwärter dynastische Ansprüche auf den Thron erhoben, entbrannte ein Machtkampf um die Regentschaftsnachfolge. Im Rahmen dieser Auseinandersetzungen besiegte Marlborough mit besonnener Taktik am 13. August 1704 in der Schlacht von Blindheim (‚Battle of Blenheim') bei Hochstädt an der Donau die frz. Truppen.

Marlborough bzw. Blenheim bei W.: *Gedancken* S. 68,15; *Erläuterung* S. 151,5–7 mit Anm. 1. – *Nachlaß Montpellier* Nr. 356 p. 47–48: Exzerpte aus den Mémoires de Charles Louis de Pöllnitz contenant les observations qu'il a faites dans ses voyages [...], 2. Aufl., Londres 1735; ebd. p. 18 („*Lettre sur l'Histoire anonime des revolutions de Hongrie Ibid. l'An 1740 T II p. 789*"): Notizen zur Schlacht von Hochstädt; vgl. auch *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 18v–19v („*Rome*").

Lit.: Marcus Junkelmann, Das greulichste Spectaculum. Die Schlacht von Höchstädt 1704, Augsburg 2004; Robert Parker. Military Memoirs of Marlborough's Campaigns 1702–1712, hrsg. von David Chandler, London 1998 S. 38–50.

22,32–33 ***Larve abzuziehen:*** Nach lat. larva, eigentlich Gespenst, Maske, im 18. Jh. häufig sinnbildlich für Heuchelei und Unehrlichkeit: „Einem die Larve abziehen, seine Verstellung aufdecken, ihn in seiner wahren Gestalt, nach seiner wahren Denkart zeigen", vgl. Campe, Wörterbuch III S. 34; vgl. *Herkulanische Schriften* I–III, *GK1* und *GK2* mit zahlreichen Nachweisen; vgl. *GK Kommentar* zu 299,15; *AGK Texte und Kommentar* Komm. zu 117,11.

22,33 ***Carl I. in Engeland:*** Karl I. König von England, Schottland und Irland (1600–1649). Er regierte von 1629–1640 ohne Parlament. Diese absolutistisch gesinnte Regierungsform, verbunden mit religiösen Zwängen, wurde als Tyrannei empfunden und löste mehrere Bürgerkriege aus. Karl I. wurde 1649 hingerichtet.

Lit.: Ronald G. Asch, Der Hof Karls I. von England. Politik, Provinz und Patronage 1625–1640, Köln [u. a.] 1993; Richard Cust, Charles I and the Aristocracy 1625–1642, Cambridge [u. a.] 2013.

22,33 ***Leopold der Große:*** Leopold I. (1640–1705), 1658 zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gekrönt. Seit 1655 war er König von Ungarn und seit 1656 König von Böhmen. Die persönliche Schüchternheit und das bedächtige Handeln des bei Regierungsantritt erst 18-jährigen waren über das 18. Jh. hinaus prägend für die Wahrnehmung des Kaisers. Zu Leopold I. vgl. W.s Exzerpte *Nachlaß Hamburg* Cod. Hist. Art. 1 IV 82 p. 6 und ebd. p. 39a aus der „*Histoire du Prince François Eugène de Savoie*" von Éléazar de Mauvillon, Amsterdam 1740.

Lit.: Anton Schindling, Leopold I., in: Die Kaiser der Neuzeit 1519–1918, hrsg. von Anton Schindling, Walter Ziegler, München 1990 S. 169–185; John P. Spielman, Leopold I. Zur Macht nicht geboren, Graz [u. a.] 1981.

22,34 ***Philipp V.:*** Philipp von Anjou (1683–1746) war 1683–1710 Herzog von Anjou und 1700–1746 König von Spanien, bis 1713 zugleich König von Sardinien, Sizilien und Neapel. 1700 hatte ihn sein Großvater Ludwig XIV. als Thronerben Karls II. von Spanien proklamiert, vgl. Komm. zu 22,31. Nachrichten zu Philipp V. erlangte W. durch die Lebensbeschreibung des

Kardinals Giulio Alberoni, dem Premierminister des Königs, vgl. die Exzerpte aus *Istoria del Cardinal' Alberoni. Dal giorno della sua nascita fino alla metà dell'anno 1720*, (2. Aufl. Amsterdam 1720), *Nachlaß Montpellier* Nr. 356 p. 18–19.

Lit.: Henry Kamen, Philip V of Spain – The King Who Reigned Twice, New Haven/Connecticut 2001.

22,35 ***Hertzog von Lothringen ... verdrungen:*** W. meint Leopold Joseph Karl von Lothringen (1679–1729), 1690 bis 1729 Herzog von Lothringen. Er hatte sich im Spanischen Erbfolgekrieg (vgl. Komm. zu 22,31) neutral verhalten und beteiligte sich nicht an den Kampfhandlungen. Dennoch besetzten Truppen Ludwigs XIV. 1702 Nancy, die Hauptstadt des Herzogtums. Diese Besatzung zwang den Herzog zum Rückzug in die lothringische Grafschaft Lunéville. Exzerpte W.s zu „*Prinz Charles de Lorraine*": *Nachlaß Hamburg* Cod. Hist. Art. 1 IV 82 p. 18.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 321 Komm. zu 19,36; Renate Zedinger, Franz Stephan von Lothringen (1708–1765). Monarch, Manager, Mäzen, Wien [u. a.] 2008.

22,35 ***verdrungen:*** Das Partizip Präteritum geht auf mittelhochdt. ‚verdringen' zurück. Gemeint ist hier durch äußere Gewalt drängend fortschieben, beseitigen. Im 18. Jh. wird das mittlerweile veraltete Verb zunehmend durch ‚verdrängen' ersetzt. – In D: „verdrängt hat".

Lit.: DWB XXV Sp. 249–250 (1); Adelung2 IV Sp. 1021.

22,36 ***wahre Menschheit fühlen:*** W. verwendet den Begriff *„Menschheit"* synonym zu „*Menschlichkeit*" und in seinem ganzen Bedeutungsspektrum, so auch zur Abgrenzung zum Göttlichen, vgl. mit weiteren Belegen *GK Kommentar* zu 7,10; 717,1–2; *GK Materialien* zu 7,3; 32,19.

Lit.: DWB XII Sp. 2077–2082 s. v. Menschheit; DWB XII Sp. 2087–2089 s. v. Menschlichkeit; Campe, Wörterbuch III S. 270; Rehm in: *KS* S. 332–333 Komm. zu 34,18; Lexikon der Antike, hrsg. von Johannes Irmscher, 10. Aufl. Leipzig 1990 S. 264–266 s. v. Mensch (Hans Erich Bödecker); Zeller S. 52; Martin Disselkamp, Die Stadt der Gelehrten. Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefen aus Rom, Tübingen 1993 S. 182.

22,37 ***vergötterte König:*** Ludwig XIV. war seit 1643 König (‚Sonnenkönig') von Frankreich und Navarra. In den 72 Jahren seiner absolutistischen Herrschaft bekämpfte der Monarch innenpolitisch die Opposition des Adels und vertrat eine expansiv-kriegerische Außenpolitik. Er baute den Verwaltungsapparat aus, förderte die Wirtschaft, vor allem aber Künste und Wissenschaften. Großen Wert legte er auf seine prachtvolle Repräsentation als Herrscher. Zu den Münzbildnissen Ludwigs XIV. äußert sich W. *AGK* S. 39 (*AGK Texte und Kommentar* S. 57,20–21 mit Komm.). Die Herrschaft des Monarchen und dessen kulturelle Leistungen würdigte Voltaire in seiner umfassenden Darstellung der frz. Geschichte des 17. Jhs. Sein „Siècle de Louis XIV" war 1751 in Berlin erschienen; zu W.s Exzerpten hieraus s. *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 1–5. Möglicherweise denkt W. auch an Charles Perraults Huldigungsgedicht *„Le Siècle de Louis le Grand"*, das er exzerpierte, vgl. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 29v –30v; vgl. ferner W.s Exzerpte aus der „*Historia de la vie et du regne de Louis XIV Roi de France*", s. Komm. zu 24,6.

Lit.: Thomas Franke, Neuere Winckelmann-Forschung. Dekonstruktion und Strukturanalyse, in: Das Achtzehnte Jahrhundert I, Göttingen 1977 S. 93; Décultot, Untersuchungen S. 39, 160–161.

22,38–39 ***kleinen Volks ... Beförderer der Künste:*** Die Residenz von Leopold Joseph Karl von Lothringen (vgl. Komm. zu 22,35) entwickelte sich zu einem der aufgeklärtesten Höfe in Mitteleuropa. Als Bauherr ließ er die Kathedrale und die Oper in Nancy, das Residenzschloß in Lunéville und das Schloß La Malgrange bei Nancy errichten. 1699 begründete er in Nancy eine Akademie u. a. für Bildhauerei und Malerei. Schriftstellern und Künstlern ermöglichte er mitunter längere Gastaufenthalte. – Das Zurücktreten machtpolitischer Interessen zugunsten der kulturellen Entwicklung des Landes ist ein Kriterium, das W. später auch an Leopold Franz von Anhalt-Dessau hervorhebt, ein Fürst, den er gleichfalls als *„Menschenfreund"* bezeichnet (*Br.* III Nr. 770 S. 177).

Lit.: Renate Zedinger, Franz Stephan von Lothringen (1708–1765). Monarch, Manager, Mäzen, Wien [u. a.] 2008 bes. S. 27.

23,1 ***dieses Phönix unter den Printzen:*** Der in Ägypten verehrte Vogel erscheint in großen Zeitintervallen, verbrennt und ersteht aus der Asche wieder auf. Er galt als Symbol für lange, periodisch wiederkehrende Zeitabschnitte, für das sich immer wieder Verjüngende und die Wiedergeburt. Diese Analogie bringt W.s positive Einschätzung des Lothringer Erzherzogs Leopold Joseph Karl zum Ausdruck. Ähnlich äußert sich W. über Anton Raphael Mengs, der ihm als „*Wiederhersteller der Kunst*" galt: „*Er ist als ein Phoenix gleichsam aus der Asche des ersten Raphaels erwecket worden*", *GK1* S. 184 (*GK Text* S. 358,16–18).

23,5–6 ***Man sammle ... Arms:*** W. vertritt ein zukunftsweisendes Geschichtsverständnis, das ähnlich Voltaire in der Schrift „Nouveau plan d'un histoire de l'esprit humain" (1745) formulierte. Die Forderung, entgegen den bislang üblichen Schlachtenbeschreibungen und Kriegsberichten, die Ereignisgeschichte am Menschen auszurichten, verschiebt den Schwerpunkt historischer Darstellungen. In ihrer Orientierung am aufklärerischen Prinzip der Nützlichkeit sollen die ‚Geschichtslehrer' Wert legen auf das, was der Mensch sei, auf die ‚idealen' „Vollkommenheiten der Seele".

Lit.: Décultot, Untersuchungen S. 160–161; Wilhelm Weischedel, Voltaire und das Problem der Geschichte, in: ders., Wirklichkeit und Wirklichkeiten. Aufsätze und Vorträge, Berlin 1960 S. 69–85; Gedancken ed. Kunze 2013 S. 336.

23,10 ***Theseus und Pyrithous:*** Der attische Held Theseus und sein Gefährte Peirithoos, deren gemeinsame Abenteuer von Plutarch geschildert werden (Plut. Theseus 30–31), werden von W. immer wieder als Beispiel für die ‚heroische Freundschaft' angeführt, s. *Br.* II Nr. 488 S. 232 und *Erläuterung* Komm. zu 143,28 .

23,10 ***Platon und Dion:*** Platon unternahm drei Reisen nach Sizilien (um 387, 367/366 und 361/360 v. Chr.), wo er in Dion (geb. 409 v. Chr.), dem Schwager und Schwiegersohn des Tyrannen Dionysios I., einen engen Freund und Anhänger seiner Philosophie fand. Vom Herrscher des Hochverrats bezichtigt, verbrachte Dion mehrere Jahre in Athen, wo er enge Verbindungen zur Akademie pflegte. 357 v. Chr. eroberte er mit einem Söldnerheer Sizilien, setzte Dionysios II. ab und versuchte, Platons Idealstaat zu verwirklichen, wurde aber selbst zunehmend als Tyrann betrachtet und 354 v. Chr. ermordet (Diodorus Siculus 15,74,5–16,36,5).

Lit.: NP 3, 1997 Sp. 619–620 s. v. Dion (Klaus Meister).

23,10–11 ***Epaminondas und Pelopidas:*** Zu Epaminondas s. oben zu 22,6–7. Pelopidas (geb. um 410 v. Chr.) war nach Epaminondas der herausragende Feldherr des Böotischen Bundes während der Thebanischen Hegemonie. Er wurde von Epaminondas 367 v. Chr. aus der Gefangenschaft bei Alexander von Pherai befreit und fiel 364 v. Chr. in der Schlacht bei Kynoskephalai. Plutarch stilisierte die beiden in seiner Pelopidas-Vita und der (nicht erhaltenen) Epaminondas-Vita zum idealen Staatsmann, wobei Pelopidas die jugendliche Tapferkeit, Epaminondas die philosophische Weisheit vertrat.

Lit.: John Bucker, Plutarch on the Trials of Pelopidas and Epaminondas (369 BC), Classical Philology 73, 1978 S. 36–42; Aristoula Georgiadou, Plutarch's „Pelopidas". A Historical and Philological Commentary, Beiträge zur Altertumskunde 105, Stuttgart, Leipzig 1997.

23,11 ***Scipio und Lälius:*** Gaius Laelius (um 190–129 v. Chr.), röm. Politiker (147 v. Chr. Legat Scipios im 3. Punischen Krieg, 145 v. Chr. Prätor, 140 v. Chr. Konsul) und Anhänger der Stoa. Seine Freundschaft mit dem jüngeren P. Cornelius Scipio Africanus wurde sprichwörtlich und durch Ciceros Dialog „Laelius de amicitia" verewigt.

23,12 ***Nicolas Barbarigo ... Schrifft:*** Nicolò Barbarigo (1579–1644) und Marco Trivisano (1588–1674) waren Angehörige alter venezianischer Patrizierfamilien. Trivisano nahm 1616 am Feldzug venezianischer Truppen gegen das österreichische Friaul teil. Er unterstützte nach seiner ehrenvollen Entlassung den langjährigen Freund Barbarigo, der in Machtkämpfe venezianischer Adelsfamilien um die Besetzung politischer Ämter verwickelt war. Barbarigo, selbst vermögend, setzte Trivisano als Gutsverwalter ein und bedachte ihn testamentarisch. Zwischen 1627 und 1634 wurde die freundschaftliche Beziehung von verschiedenen Autoren gewürdigt, vereinzelt im Auftrag Barbarigos. Exzerpte aus *„De monstrosa amicitia respectu perfectionis inter Nic. Barbar. & Marc. Trivisan. Venet. ap. Franc. Baba. 1628"* finden sich im *Nachlaß Paris* vol. 74 p. 2v–3v (nicht bei Tibal). Zur ital. und lat. Ausgabe, zu den vermutlich von W. benutzten Exemplaren sowie zur Biographie der Protagonisten s. *Eis.* XII S. CII–CVIII.

W. erwähnt die Freundschaft der Genannten dreifach: *Br.* I Nr. 102 S. 151 mit Komm. S. 537; *Br.* IV Komm. S. 554; *Erläuterung* hier S. 144,6–10.

Lit.: Joseph Fr. Michaud, Biographie universelle, ancienne et moderne XLII, Paris 1854–1865 (Nachdruck Graz 1970) S. 184; Heinrich Kretschmayr [u. a.], Geschichte von Venedig III. Der Niedergang, Stuttgart 1934 S. 112–129; Gaetano Cozzi, Una vicenda nella Venezia barocca. Marco Trevisan e la sua „eroica amicizia", in: ders., Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del seicento veneziano, Venedig 1995 S. 325–409; Giuseppe Trebbi, Il ritratto di Marco Trevisan e Nicolò Barbarigo donato a Riccardo di Strassoldo. Storia di un quadro, in: „Venezia non è da guerra". L'Isontino, la società friulana e la Serenissima nella Guerra di Gradisca (1615–1617), hrsg. von Mauro Gaddi, Andrea Zannini, Udine 2008 S. 161–179; Wolfgang von Wangenheim, Der verworfene Stein. Winckelmanns Leben, Berlin 2005 S. 104–105.

23,15 ***Monumentum:*** „Ein Denkmal dauernder als Erz" (Hor. carm. 3,30; Horaz, Werke S. 171). Dasselbe Horaz-Zitat in ähnlichem Kontext auch *Erläuterung* S. 144,9.

23,16 ***gedruckten Müntzen:*** Gemeint ist das Druckwerk „Numismata virorum illustrium ex Barbadica gente", Patavii 1732. Es dokumentiert eine Medaillenserie auf Mitglieder der Patrizierfamilie Barbarigo, worauf das Vorwort verweist, das W. *Nachlaß Paris* vol. 74 p. 3v (nicht bei Tibal) zitiert: *„Praefatio est Joannis Francisci Barbadici ad Nepotes"*. Die Medaillen gab Kardinal Giovanni Francesco Barbarigo (1658–1730) bei dem Nürnberger Medailleur Johann Franz Neidinger, der von 1685 bis 1714 in Venedig wirkte, in Auftrag. Die mit Emblemen und lat. Versen versehenen Familienporträts stach der flämische Maler und Kupferstecher Robert van Audenaerde, der auch die Verse verfaßte. W. verweist auf das Werk erneut *Erläuterung* S. 142,26 mit Anm. 1.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 321 zu 20,26; Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon I, München 1825 S. 187; Dizionario Biografico degli Italiani 6, Roma 1964 S. 64–66 (Gian Franco Torcellan).

23,17–18 ***Contareni ... versprochen:*** Der Philosoph und Historiker Nicolò Contarini (1553–1631) war 1630–1631 Doge von Venedig. Bereits um 1623/1624 verfaßte er als Staatshistoriograph einige Abschnitte der „Historie venetiane". Die venezianische Chronik beschrieb allerdings nur die Jahre 1597–1604 und erschien nicht im Druck. Daß Contarini ursprünglich an eine Fortführung dachte, die sich auch der zu ihrer Zeit berühmten Freundschaft von Barbarigo und Trivisani widmen wollte, überliefert der ital. Staatstheoretiker Ludovico Zuccolo (1568–1630). In dessen Schrift „Il secolo dell'oro rinascente nella amicitia fra Nicolò Barbarigo e Marco Trevisano", Venezia 1629, die W. offenbar bekannt war, heißt es S. 169: „Nicolò Contarini il più chiaro lume del Senato venetiano, il più celebre allievo nella sua Republica di Pallade e di Febo. Già questi nelle Historie che tesse per ordine pubblico delle attione più riguardevoli del secolo precedente della eccelsa sua Patria, si è lasciato intendere di dovervi frammetere l'amore reciproco fra il Barbarigo et il Trivisano, quasi ricamo d'oro o di perle in preciosissima tela".

Lit.: Gaetano Cozzi, Il doge Nicolò Contarini. Ricerche sul patriziato veneziano agli inizi del Seicento, Venedig [1958] S. 197–227 bes. S. 225; Claudio Rendina, I Dogi. Storia e segreti, Roma 2002 S. 358–362; Ruth Schilling, Stadtrepublik und Selbstbehauptung. Venedig, Bremen, Hamburg und Lübeck im 16. und 17. Jahrhundert, Köln [u. a.] 2012 S. 27–28, 40, 148, 186.

23,22 ***Quos vehit:*** W. wandelt hier den Text von Hor. epist. 2,1,177 (**Quem tulit ad scaenam** ventoso gloria curru: „Wen der Ruhm auf seinem windigen Wagen zur Bühne trug"; Übers.: Horaz, Werke S. 515) für seinen Kontext ab.

23,23 ***Jupiter der Juno:*** Bezieht sich wahrscheinlich auf die bei Homer geschilderte Szene der Überlistung und Verführung des Zeus durch seine Gattin Hera, die damit den Griechen im Krieg einen Vorteil verschaffen will (Il. 14,346–351).

23,24 ***Man entsehe sich nicht:*** Man scheue sich nicht, zögere nicht, abgeleitet aus dem mittelhochdt. Wort ‚entsëhen', ursprünglich für scheu oder verstohlen ansehen, vgl. DWB III Sp. 619 mit mehreren Nachweisen aus W. Die Wendung wurde von W. mehrfach benutzt, so auch *Mumie* S. 109,6, *GK2 S. 494 (GK Text* S. 467,15–16), *AGK Texte und Kommentar* S. 33,16, 34,17; vgl. *GK Kommentar* zu 467,15–16.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 322 Komm. zu 20,37, S. 383 Komm. zu 93,9.

23,24 ***Moncada de Velasco:*** Gemeint ist ein Hochstapler und Abenteurer, der unter dem falschen Namen eines Grafen Moncada y Velsaco zahlreiche europäische Höfe und Residenzen in betrügerischer Absicht bereiste. Sowohl am neapolitanischen Hof als auch in Den Haag wurde er entlarvt. Dies führte auf Befehl der frz. Regierung 1738 zu seiner Verhaftung in Aix-en-Provence. Über die Vorkommnisse berichtet Zedlers „Universallexikon", das W. während der in Seehausen verbrachten Zeit in einzelnen Bänden entlieh, vgl. *Br.* I Nr. 25 S. 58 mit Komm. S. 513–514; *Br.* I Nr. 28 S. 59.

Lit.: Zedler XXI Sp. 1062–1064.

23,27 ***Phryne neuerer Zeiten:*** Phryne, griech. Hetäre des 4. Jhs. v. Chr., war berühmt für ihre Schönheit, durch die sie Ansehen, Macht und Reichtum erlangte. Sie gilt als Modell für Werke des Apelles und des Praxiteles. W. spielt wohl auf das im Absolutismus ausgeprägte Mätressenwesen an. Die Mätressen, gebildete, geistreiche und schöne Frauen, konnten als höchste weibliche Günstlinge des Herrschers bedeutende Macht ausüben. Möglicherweise denkt er an ‚Madame de Pompadour', seit 1745 offizielle Mätresse Ludwigs XIV. ‚Madame de Pompadour', Jean-Antoinette Poisson (1721–1764), war die erste Bürgerliche, die diese Position erreichte. Sie wurde vermögend, übte politischen Einfluß aus und förderte Wissenschaft und Künste. Voltaire hatte ihr zu Ehren die Tragödie „Sémiramis" verfaßt, die 1749 in Paris erschien.

Lit.: Eva Kathrin Dade, Madame de Pompadour. Die Mätresse und die Diplomatie, Köln 2010.

23,28 ***Louise Labe:*** Louise Charlin, Charly oder Charlien, genannt Labé (ca. 1524–1566) war eine frz. Lyrikerin des 16. Jhs. Überliefert ist ihre Teilnahme an der Belagerung von Perpignan 1542 im Heer Heinrichs II. Die schöne und gebildete Schriftstellerin führte später in Lyon, zu dieser Zeit ein Zentrum des frz. Humanismus, einen berühmten Salon. Unter dem Titel „Œuvres de Louise Labé, Lyonnaise" erschien 1556 ein von ihr zusammengestellter Sammelbd., der ihre Elegien, Sonette und das Prosastück „Le Débat d'Amour et de Folie" enthält. W. kannte Werk und Leben Labés aus den „Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres, de la république des lettres, avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages" von Jean-Pierre Niceron, die 1727–1745 in Paris erschienen; hier heißt es Bd. 23, 1733 S. 242: „[...] sous le regne de Henri II s'est rendue celebre par son esprit & sa beauté" (CBB I 3, 1752 verzeichnet die Lebensbeschreibung „Louis Labe. Sa vie ecrite par M. B. D. L. A. v. dans la Memoires de Niceron, Tom XXIII pag. 242–257"). – Im 17. Jh. aufgrund ihrer unabhängigen Lebensweise verunglimpft und in Vergessenheit geraten, erfuhr Labé nach der Neuaufl. ihres Werks 1762 eine Renaissance.

Lit.: Christoph Martin Wieland, Litterarische Miscelaneen, in: C. M. Wielands Sämmtliche Werke. Supplemente V, Leipzig 1798 S. 189–204; Ernst Laur, Louize Labé. Zur Geschichte der französischen Litteratur des XVI. Jahrhunderts, Strassburg 1873; Ursula Hennigfeld, Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive, Würzburg 2008 S. 124–131.

23,28 ***Aspasia:*** Aspasia war eine hochgebildete Hetäre aus Milet, die um 440 v. Chr. nach Athen kam und Frau des Perikles wurde, mit dem sie einen Sohn hatte. Die sokratische Tradition betont ihre Kontakte mit den geistigen Größen ihrer Zeit, während die Komödie sie als Bordellmutter diffamiert, deren Einfluß auf Perikles unheilvolle Folgen für die athenische Politik gehabt hätte.

Lit.: NP 2, 1997 Sp. 104 s. v. Aspasia (Helena Stegmann).

23,28 ***Heinrich II.:*** Henri II. (1519–1559), Herzog von Orléans, seit 1536 Dauphin, war von 1547–1559 König von Frankreich. Er galt der historischen Überlieferung des 18. Jhs. als unbedeutender und von seiner Mätresse Diane de Poitiers politisch beeinflußter Herrscher. W. hatte sich während seiner Mitarbeit an der ‚Reichshistorie' Bünaus (vgl. Komm. zu 21,25–26) mit Heinrich II. beschäftigt und Exzerpte erstellt. Zu seiner Arbeit an den Bänden, die in Folge des Siebenjährigen Krieges allerdings nicht erschienenen, s. *Br.* I Nr. 58 S. 87, Nr. 62 S. 90 mit Komm. S. 524, Nr. 63 S. 92, Nr. 68 S. 96.

Lit.: Justi5 I S. 227–253 bes. S. 230–237; Max Schurig, Die Geschichtsschreibung des Grafen Heinrich von Bünau, Leipzig 1910 S. 11, 88–90 (zum Verbleib der Manuskripte); Rainer Babel, Heinrich II., in: Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III., 1498–1870, hrsg. von Peter Claus Hartmann, München 1994 S. 71–90.

23,31 ***Originale:*** Bezeichnet nach lat. originalis, originale im substantivischen Gebrauch hier den eigenschöpferischen Menschen, die Urheberschaft im Gegensatz zur Kopie oder Nachahmung. Möglicherweise geht der Wortgebrauch auf Thomas

Blackwell (1701–1757) zurück, der in „An Enquiry into the Life and Writings of Homer", Oxford 1735 S. 88, die Opposition von Original und Nachahmung eröffnet. W.s Exzerpte hieraus: *Nachlaß Paris* vol. 66 p. 24, 56, Tibal S. 119–120; zu Blackwell s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 100,19–21 mit Anm. 4; *Erläuterung* Komm. zu 133,30. – Schon Rehm in: *KS* S. 322 zu 21,9 (mit Nachweisen) verweist darauf, daß W. die Worte „original" und „eigenes" häufig auch für das von ihm Verfaßte gebraucht.

Lit.: DWB XIII Sp. 1347–1348; Frühklassizismus S. 437.

23,31 ***Galilei:*** Galileo Galilei (1564–1642), ital. Physiker, Mathematiker, Astronom und Philosoph, werden wegweisende naturwissenschaftliche Erfindungen und Entdeckungen zugeschrieben. Später in *GK2* erwähnt W. Galilei ebenfalls, vgl. hierzu *GK Kommentar* zu 519,4, zu 519,8.

Zu W.s Beschäftigung mit Galilei vgl. *Nachlaß Paris* vol. 57 p. 153r: „*Von der Gelehrsamkeit*"; Tibal S. 42.

Lit.: Thomas de Padova, Das Weltgeheimnis. Kepler, Galileo und die Vermessung des Himmels, München 2009.

23,31 ***Heygen:*** Christiaan Huygens (1629–1695), niederl. Physiker, Mathematiker und Astronom. Huygens studierte an der Universität Leiden zunächst Jura, wechselte dann zur Mathematik und den Naturwissenschaften. Er begründete u. a. die Wellentheorie des Lichts, trug zur Teleskopentwicklung bei und konstruierte die ersten Pendeluhren. W. denkt hier wohl an die Wahrscheinlichkeitstheorien von Huygens, die vor allem den *„Ausgang in Glücks-Spielen berechnen"* wollten: „*deßen Erfindungen*" auf diesem Gebiet habe der Mathematiker Abraham Moivre in „The Doctrine of Chances [...] 1te Auflage London 1738" weiterentwickelt, vgl. *Nachlaß Hamburg* Cod. Hist. Art. 1 IV 82 p. 21a–22.

Lit.: Fokko Jan Dijksterhuis, Huygens und das Licht des 17. Jahrhunderts, in: Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Leibniz und Spinoza, hrsg. von Carolin Bohlmann, Thomas Fink, Philipp Weiss, München 2008 S. 59–77; H. Floris Cohen, How Modern Science came into the World. Four Civilizations, One 17th-Century Breakthrough, Amsterdam 2010 passim.

23,31 ***Newton:*** s. *Beschreibung* Komm. zu 6,24.

23,31 ***Viviani:*** Der ital. Mathematiker und Physiker Vincenzo Viviani (1622–1703) wurde 1639 Assistent Galileis und 1647 Hofmathematiker Ferdinands II., Großherzog von Toskana. Viviani beschäftigte sich mit den Schriften von Archimedes und Euklid. Er war Verfasser zahlreicher mathematischer Schriften und Herausgeber der Werke Galileis.

Lit.: Roberto Lunardi, Una casa per memoria. Galileo e Vincenzo Viviani, Firenze 2009 bes. S. 110–115.

23,31 ***Hopital:*** Guillaume-François-Antoine de L'Hospital, Marquise de Sainte-Mesme und Comte de Entremont (1661–1704), frz. Mathematiker. Zunächst Kavallerieoffizier, widmete sich L'Hospital später mathematischen Studien und hörte in Paris Vorlesungen des Mathematikers Johann Bernoulli (1667–1748). Basierend auf dessen Erkenntnissen verfaßte er die „Analyse des infiniment petits". Dieses erste Lehrbuch zur Analysis, einer im ausgehenden 17. Jh. neuen mathematischen Disziplin, erschien 1696. W. notiert im *Nachlaß Hamburg* Cod. Hist. Art. 1 IV 82 p. 21: *„Ex Commercio epistolico Leibn. & Bern. des Marquis de l'Hospital* [...] *des infiniment petits ist nach dem Urtheil des Bernoulli und Leibnitz nicht methodisch genug geschrieben".*

Lit.: Otto Julius Rebel, Der Briefwechsel zwischen Johann (I.) Bernoulli und dem Marquis de l'Hospital, Heidelberg 1932.

23,32 ***Corneille und Racine:*** Mit dem Werk der beiden frz. Dramatiker Jean Racine (1639–1699) und Pierre Corneille (1606–1648) beschäftigte sich W. während seiner in Seehausen verbrachten Zeit. – Auf den Sohn Jean Racines, den Dichter und Philologen Louis Racine (1692–1763), verweist W. *MI* S. 509,25–26 mit Anm. 5.

Exzerpte zu Racine s. *Nachlaß Paris* vol. 69 p. 212v, 213v, 214r, 286v–287v. Urteile über ihn aus Adrien Baillet, Jugements des savans sur les principaux ouvrages des auteurs, I–VIII, Paris 1685–1689, 1722–1730, vgl. *Nachlaß Paris* vol. 70 p. 48r–49v; Tibal S. 134 (Racine). Exzerpte W.s. aus Baillet, Jugements, zu Corneille und Molière s. *Nachlaß Montpellier* Nr. 356 p. 7v–12v; vgl. ferner *Br.* I Nr. 70 S. 99. – Vgl. *GK Kommentar* zu 425,1; Rehm in: *KS* S. 322 Komm. zu 21,11.

Lit.: Richard E. Goodkin, Birth Marks. The Tragedy of Primogeniture in Pierre Corneille, Thomas Corneille, and Jean Racine, Philadelphia 2000 bes. S. 171–172, 179–186.

23,32 ***Boursault:*** Der frz. Dichter Edme Boursault (1638–1701) schrieb zeitweilig für den Hof Ludwigs XIV. Er verfaßte neben Bühnenstücken auch Romane, Novellen und Fabeln. Boursault, dessen Stücke im 18. Jh. viel gespielt wurden, war bekannt als Hrsg. der 1666 erschienenen „Lettres de Babet", dem Briefwechsel eines Liebespaares, und berühmt als ein Gegenspieler Molières.

Lit.: Alfred Hoffmann, Edme Boursault nach seinem Leben und in seinen Werken, Metz 1902.

23,32 ***Crebillon:*** Prosper Jolyot, Sieur de Crais-Billon, später Crébillon (1674–1762), frz. Dramatiker, wurde 1731 in die Académie française aufgenommen. Als Günstling Madame de Pompadours (s. Komm. zu 23,27) wurde er durch Ludwig XIV. protegiert. In der Steigerung seines dramatischen Stils hin zum Schaurigen setzte er sich von Racine und Corneille ab.

Lit.: Ewa Mayer, Théâtre de la proximité. Wandel der Ästhetik im französischen Theater an der Schwelle zum 18. Jahrhundert (Voltaire, Crébillion père und Hondar de La Motte), Münster 2009 bes. S. 138–149.

23,32 ***Raphael:*** W. erwähnt hier erstmals Raffael (auch Raffaello Sanzio, Raffaello Santi oder Raffael da Urbino, 1483–1520), der in seinen Schriften vielfach thematisiert wird und dem er größte Hochachtung entgegenbringt, vgl. *Gedancken* Komm. zu 68,24 und 68,25; *GK Kommentar* XXV,14.

23,32 ***Spagnolet und Rubens:*** zu Jusepe de Ribera, gen. Lo Spagnoletto s. *Beschreibung* Komm. zu 4,43; zu Rubens s. *Beschreibung* Komm. zu 4,36–37.

23,33 ***Penni:*** zu Giovanni Francesco Penni (ca. 1496– ca. 1528), Schüler und Mitarbeiter Raffaels, vgl. *AGK Texte und Kommentar* Komm. zu 52,21.

23,33 ***Piazetta:*** Der ital. Maler und Radierer Giambattista Piazzetta (1682–1754) war ein führender Vertreter der jüngeren venezianischen Malerschule, vgl. *Gedancken* Komm. zu 66,3–4. In Dresden konnte W. mehrere Werke Piazzettas studieren (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 405–406). Den Künstler erwähnt er erneut *Abhandlung (für Berg)* S. 30 (= *KS* S. 232,2).

Lit.: Rehm in: *KS* S. 322–323 Komm. zu 21,12; Rodolfo Pallucchini, L'opera completa del Piazzetta, Milano 1982; Vincenza Cinzia Donvito, Denis Ton, Tiepolo, Piazzetta, Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto, Ausst.-Kat. [Treviso] 2012.

23,33 ***Jordans:*** Jacob (Jacques) Jordaens (1593–1678) gilt als einer der bedeutendsten flämischen Maler des Barock. W. hatte in Dresden verschiedene Gemälde von Jordaens gesehen. In den *Gedancken* (hier S. 63,14), im *Sendschreiben Gedanken* (hier S. 95,5–13) und der *Erläuterung* (hier S. 128,4–26) erwähnt er Jordaens, den er „*einen grossen Coloristen*" nennt und die Naturnähe des Malers hervorhebt.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 323 Komm. zu 21,13; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 317–318; Jordaens und die Antike, hrsg. von Mercatorfonds [u. a.], München 2012.

23,33 ***Buonarota:*** W. erwähnt hier erstmals den ital. Bildhauer, Maler, Architekten und Dichter Michelangelo Buonarotti (1475–1564), den er zu den „*Originalen*" zählt; zu Michelangelo vgl. *GK Kommentar* zu 17,33–34; 245,12–16; 245,21.

Lit.: Horst Bredekamp, Michelangelo. Fünf Essays, Berlin 2009.

23,33 ***Palladio:*** Der ital. Architekt und Architekturtheoretiker Andrea Palladio (1508–1580) war berühmt für seine Palast-, Kirchen- und vor allem Villenarchitektur. Seine an der Antike orientierte Formensprache schuf neue Maßstäbe und wurde als ‚Palladianismus' stilbildend. Orientiert an Vitruv verfaßte Palladio 1570 das Architekturtraktat „I Quattro libri dell'architettura". Diesem Lehrbuch ging mit „Antichità di Roma", 1554, eine Beschreibung der antiken und nachantiken Bauten Roms voraus.

Palladio bei W.: *Sendschreiben Gedanken* (hier S. 103,12); *Schriften zur antiken Baukunst* (= *SN* 3) Komm. zu 4,33 mit Anm.*.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 381 Komm. zu 87,31, S. 466 Komm. zu 226,33; Werner Oechslin, Palladianismus. Andrea Palladio – Kontinuität von Werk und Wirkung, Zürich 2008.

23,33 ***Vombrugh:*** Gemeint ist Sir John Vanbrugh (1664–1726), engl. Architekt, Dramatiker und Theaterintendant. Der von ihm geschaffene Herrensitz Castle Howard gilt als erster Bau des engl. Barock. Ein weiteres Hauptwerk des Autodidakten Vanbrugh ist Blenheim Palace, erbaut für John Churchill, 1. Duke of Marlborough (vgl. Komm. zu 22,31). W. erwähnt diesen Landsitz in der *Erläuterung,* vgl. Komm. zu 151,5–7 mit Anm. 1. – In D heißt es „Vanbrugh".

Lit.: Rehm in: *KS* S. 323 Komm. zu 21,13, S. 408 Komm. zu 142,10; Sir John Vanbrugh and Landscape Architecture in Baroque England, hrsg. von Christopher Ridgway, Robert Williams, Stroud 2004.

23,34 ***Fischer:*** Wohl Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), unwahrscheinlicher dessen Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1695–1742), beide österreichische Architekten des Barock. Zu den herausragenden, an einer klassizistischen Formensprache orientierten Bauten Fischer von Erlachs des Älteren zählt die Wiener Hofbibliothek. W. äußerte sich bewundernd zu den Fresken des dortigen Prunksaals. Die Malerei in der „*Cuppola der Kayserlichen Bibliothec in Wien*", *Gedancken* hier S. 75,35–36 mit Komm., hebt er erneut *Erläuterung* hier S. 145,22 hervor.

Zu Johann Bernhard Fischer von Erlach s. *GK Kommentar* zu 629,14–16 mit Anm. 2.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 323 Komm. zu 21,13; Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, 2. neubearbeitete und erweiterte Aufl. Wien 1976 S. 189–194; Andreas Kreul, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation, Salzburg, München 2006 bes. S. 88.

23,37 ***Aufnahme:*** Nach lat. prosperitas stand der Begriff im 18. Jh. für die Geburt, das Entstehen, das Aufblühen.

Lit.: DWB I Sp. 695 s. v. Aufnahme, Sp. 697 s. v. aufnehmen; Adelung2 I Sp. 512.

23,37–38 ***Wachsthum, Flor und Fall:*** W. greift hier ein im 18. Jh. gängiges Modell aufeinanderfolgender Entwicklungsstufen auf. Daß etwa die „Lateinische Sprache nach ihrem Ursprunge, Wachsthum, Flor und Abnahme beschrieben" werde, hält Zedler fest (zu Zedler vgl. Komm. zu 23,24). W. überträgt das Stufenmodell an dieser Stelle auf politische Einheiten, auf „*Reiche und Staaten*". Diese Auffassung setzt voraus, daß sich im Verlauf der Staatenbildung einzelne Abschnitte erkennen lassen. Die Kenntnis dieser zyklischen Stufen oder Phasen versteht W. als wesenhaft für die Geschichtsdarstellung.

Zu W.s Anwendung des Modells der Entwicklungsstufen auf die bildende Kunst vgl. *GK1* S. X (*GK Text* S. XVI,18–20; *AGK Texte und Kommentar* S. 52).

Lit.: Zedler XXXIX Sp. 229.

24,4 ***Eduard IV.:*** Edward IV. (1442–1483) war von 1461–1470 und von 1471–1483 König von England, vgl. hier Komm. zu 24,5.

Lit.: Hannes Kleineke, Edward IV., London u. a. 2009.

24,4 ***Douvres:*** frz. für Dover.

24,5 ***Hertzog von Burgund:*** Karl I. der Kühne (1433–1477), Herzog von Burgund und Luxemburg, war der Schwager Eduards IV. In den Auseinandersetzungen um die Ansprüche auf den engl. Thron (‚Rosenkriege') musste Eduard IV. 1470 nach Burgund

fliehen. Durch Karl den Kühnen finanziell unterstützt und von diesem mit Truppen und Schiffen ausgestattet, kehrte er 1471 nach England zurück und konnte den Thron zurückgewinnen. Der engl. König setzte erneut im Juli 1475 mit einem Heer nach Calais über, um Karl den Kühnen in seinem Feldzug gegen den frz. König Ludwig XI. (1423–1483) zu unterstützen. Daß die Marinestreitkräfte Eduards IV. auch auf dieser Fahrt, die, wie bei W. festgehalten, von „*Douvres nach Calais*“ führte, durch Schiffe Karls des Kühnen ausgestattet wurden, ist nicht überliefert.

Lit.: Karl der Kühne von Burgund. Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft, hrsg. von Klaus Oschema, Rainer C. Schwinges, Zürich 2010.

24,6 ***Card. Mazarin:*** Der ital. Diplomat Giulio Raimondo Mazzarino, frz. Jules Mazarin (1602–1661), war zunächst von 1634–1636 päpstlicher Gesandter in Paris. 1640 trat er unter Kardinal Richelieu in frz. Dienste. Seit 1641 Kardinal, wurde er nach dem Tod Richelieus als dessen Amtsnachfolger Premierminister in Frankreich.

Zu W. und Mazarin s. Exzerpte aus *„Lettres, Memoires & Negotiations de Mons. Le Comte d'Estrades Tom. 5. Brux. 1709. 12. maj. Alph. 4“*, in: *Nachlaß Hamburg* Cod. Hist. Art. 1 IV 82 p. 42a (Godefroy d' Estrades, Lettres, Memoires et Negociations de Monsieur Le Comte D'Estrades, Ambassadeur de Sa Majesté Très-Chrêtienne auprès de Leurs Hautes Puissances Messeigneurs les Etats Generaux des Provinces Unies des Païs-bas 1709, hier Bd. 5: Contenant depuis le premier jour d'Août 1667 & l'année 1668). Ferner aus der *„Historia de la vie et du regne de Louis XIV Roi de France par Mr Bruzen de la Martinière Premier Geographe de Sa Maj. Catholique Secretare du Roi de deux Sicile et du Conseil de Sa Majestie“*, hier *„Tom. II.“*, 1741, vgl. *Nachlaß Hamburg* Cod. Hist. Art. 1 IV 82 p. 40–41a. W. erwähnt Mazarin auch *Br.* I Nr. 65 S. 93. – Zu einzelnen Objekten aus Mazarins Antikensammlung s. *GK Denkmäler* Nr. 762a, Nr. 967; *GK Kommentar* zu XX,17.

Lit.: Geoffrey Treasure, Mazarin. The Crisis of Absolutism in France, London [u. a.] 1995; Isabelle de Conihout u. a., Mazarin. Les lettres et les arts, Saint-Rémy-en-l'Eau, Paris 2006.

24,7 ***1662:*** Für das Jahr 1662 ist keine Seeschlacht zwischen England und den Niederlanden überliefert. Es handelt sich um eine Verschreibung, wie bereits Rehm in: *KS* S. 323 zu 21,32 annimmt. W. meint das Jahr 1652, in dem der bis 1654 andauernde erste engl.-niederl. Seekrieg ausbrach und in dessen Verlauf es zu mehreren kriegerischen Auseinandersetzungen auf See kam. Die historischen Hintergünde exzerpierte W. ausführlich aus *„Lettres, Memoires & Negotiations de Mons. Le Comte d'Estrades“*, vgl. hier Komm. zu 24,6.

Lit.: Helmut Premsel, Seekriege und Seepolitik von 1650 bis 1914. Seeherrschaft II, Wien, Graz 2005 S. 498–504, 512; Robert Rebitsch, Die Englisch-Niederländischen Seekriege, Köln 2013 bes. S. 195–290.

24,11 ***Tantae molis:*** „So viel Mühe kostete es, das Römervolk zu begründen.“ (Verg. Aen. 1,33; Übers. Edith und Gerhard Binder Bd. 1 S. 11). Mit diesen Worten schließt Vergil die Einleitung seiner „Aeneis“ ab, in der er die Darstellung der Irrfahrten des Aeneas und seiner Gefährten ankündigt.

24,12 ***Palus Möotis:*** Die antike Bezeichnung Palus Maeotis, auch Maiotis, meint das Asowsche Meer, das zwischen der Halbinsel Krim und der gegenüberliegenden Halbinsel Taman durch die Straße von Kertsch mit dem Schwarzen Meer verbunden wird.

Lit.: Eckart Olshausen, Einführung in die historische Geographie der alten Welt, Darmstadt 1991 S. 93.

24,12 ***Säulen des Herkules:*** Gemeint sind die beiden Vorgebirge, die in der griech. Überlieferung auf marokkanischer und iberischer Seite die Meerenge bei Gibraltar begrenzen und mit dem Mythos des Herkules verbunden wurden.

24,15–16 ***nach jenes Weisen Lehr-Satz:*** Möglicherweise denkt W. an den biblischen Sinnspruch „Denn es sollen wohl Berge weichen und Hügel hinfallen [...]“, Jesaja 54,10, vielleicht aber auch an Herodot, der am Anfang seines Geschichtswerkes (1,5,4) angibt, auf gleiche Weise von kleinen wie von großen Städten der Menschen berichten zu wollen, da viele, die früher groß waren, nun klein seien, andere aber, die zu seiner Zeit groß waren, vorher klein gewesen seien.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 323 zu 22,5.

24,18 ***Elisabeth:*** Elisabeth I. von England (1533–1603), Tochter von Heinrich VIII. und Anne Boleyn, war seit 1558 Königin von England. Die 45-jährige Regierungszeit der Herrscherin gilt als Goldenes Zeitalter, in dem England sich zur einflußreichen Seemacht entwickelte und wirtschaftliche Prosperität erlangte. Die Wissenschaften wurden ebenso gefördert wie die Musik, die bildenden Künste und die Literatur. W. erwähnt die Königin erneut, vgl. *GK Kommentar* zu 338,28 mit Anm. 1.

Lit.: Jürgen Klein, Elisabeth I. und ihre Zeit, 2. erweiterte Aufl. München 2010.

24,24 ***Hundert für zwölf:*** Gemeint ist der Zinssatz von 12 Prozent für den aufgenommenen Kredit. Erst nach Aufhebung eines bis zu Beginn des 16. Jhs. offiziell gültigen Zinsverbotes, begann sich nach der erfolgten gesetzlichen Regelung eine länderübergreifende Kreditwirtschaft zu entwickeln. – In D „Hundert für 12 p.c.“ (auch bei *Eis.*); von Rehm korrigiert.

24,25 ***für drey das Hundert suchen:*** vgl. Komm. zu 24,24.

24,31 ***Indien:*** Gemeint ist Lateinamerika. Zurückgehend auf Kolumbus, der glaubte Indien erreicht zu haben, bezeichnete der Begriff im 18. Jh. sowohl Indien als auch Westindien (Lateinamerika), vgl. *Herkulanische Schriften* II Komm. zu 36,10.

24,32 ***Indianer:*** Die Bezeichnung für die Bewohner Lateinamerikas ist angelehnt an das spanische Wort „indio“. Im Sprachgebrauch des 18. Jhs. gleichermaßen gebräuchlich für Inder, vgl. hier *Gedancken* Komm. zu 57,30; *GK Kommentar* zu 21,3–4 mit Anm. 1; *GK Materialien* zu 8,23.

24,33–34 ***Omnia ... fides:*** „Dann wird alles geschehen, was ich sonst für unmöglich gehalten, / nichts mehr gibt es, was nicht unseren Glauben verdient." (Ov. trist. 1,8,7–8; Übers.: Publius Ovidius Naso. Briefe aus der Verbannung. Lat. und dt., übertragen von Wilhelm Willige, Zürich, Stuttgart 1963 S. 45). Ovid klagt hier einen Freund an, der ihn im Unglück des Exils verlassen habe, was ihm so ungeheuerlich erschien, daß sich die Natur selbst umdrehe. Der überlieferte Text, der auch in der von W. benutzten Ausgabe: P. Ovidii Nasonis Operum Tomus 3. Fastorum Libri Tristium. De Ponto & in Ibin. Cum intergris notis Nicolai Heinsii ed. Borchardus Cnippingius, Amstelodami 1686 S. 396 (dort trist. 1,7,7–8) steht, lautet „omnia iam fient". Womöglich änderte W. die zwei Wörter, weil ihm das Präsens („geschieht jetzt") im Kontext passender schien.

25,1–2 ***Königs in Portugal ... Brasilien:*** Johann V. (1689–1750), seit 1706 König von Portugal, erlangte aufgrund der brasilianischen Diamanten- und Goldvorkommen großen Reichtum. Die von W. angeführte *„Entdeckung"* dokumentiert später auch die „Oekonomische Encyklopädie" von Johann Georg Krünitz: „Sonst sind die Diamanten nur aus Ostindien gekommen, bis man 1728 entdeckte, daß auch Brasilien sehr reich an solchen kostbaren Steinen sey [...] Man fand sie vorher öfters beym Goldwaschen, ohne daß man wußte, daß es Diamanten wären. Sie wurden daher mit dem Sande und Kies, aus welchem das Gold gewaschen war, weggeworfen, bis endlich ein Mann, welcher wußte, wie die rohen Diamanten aussehen, auf den Gedanken kam, daß diese Kieselsteine, wofür man sie damals hielt, eine Art davon wären" (Bd. IX, Berlin 1776 S. 179–180, mit Quellenverzeichnis S. 182).

Zu Exzerpten W.s zur Geschichte Portugals aus Francisco Xavier d' Oliveyra, *„Memoires historiques, politiques & litterarires concernant le Portugal Amst. 1743. 8°. 2 Vol. II. Alph. 6 Bogen"* vgl. *Nachlaß Hamburg* Cod. Hist. Art. 1 IV 82 p. 34a–35.

25,6–7 ***Edmund Halley:*** Der Mathematiker, Astronom und Geophysiker Edmund Halley (1656–1742) stellte 1691 eine Taucherglocke mit separater Luftversorgung vor, die eine Verlängerung des Tauchvorgangs erlaubte. Diese verbesserte Technik beschrieb Halley in seinem Essay „The Art of Living under Water: Or, a Discourse concerning the Means of Furnishing Air at the Bottom of the Sea, in Any Ordinary Depths", der 1714 in den „Philosophical Transactions" der Londoner Royal Society vol. 29 Nr. 249 S. 492–498 erschien.

Zu W.s Exzerpten aus Halley's Schrift vgl. *Nachlaß Paris* vol. 71 p. 84v–86; Tibal S. 138.

25,7 ***durch Feuer getriebenen Waßer-Werke:*** W. meint die Dampfmaschine, die im 18. Jh. als Feuermaschine („fire-engine") bezeichnet wurde. 1712 konstruierte der engl. Schmied Thomas Newcomen (1663–1729) das erste funktionstüchtige Modell, das dem Abpumpen von Grundwasser diente, das in die Schächte von Bergwerken eingedrungen war. Hierfür wurde Wasser in einem Kessel durch eine unter diesem liegende Feuerstelle erhitzt. Durch den Erhitzungsvorgang entstand Wasserdampf, der in einen Zylinder strömte und so einen Kolben anhob. Dieser war mit einer Querstange verbunden und betrieb durch die entstehende Bewegung seinerseits eine Wasserpumpe. Die Maschine wurde in mehreren zeitgenössischen Beschreibungen vorgestellt, so im ersten Bd. von Stephen Switzers „An Introduction to a General System of Hydrostaticks and Hydraulicks [...]", London 1729 S. 336–342.

Lit.: Lionel Thomas C. Rolt, John Scott Allen, The Steam Engine of Thomas Newcomen, Hartington [u. a.] 1977; Sir John Vanbrugh and Landscape Architecture in Baroque England, hrsg. von Christopher Ridgway, Robert Williams, Stroud 2004 S. 158–159.

25,7–8 ***Mittel der Stephens ... Stein:*** Gemeint ist die Mixtur gegen Blasensteine der Engländerin Johanna Stephens, die aufgrund ihrer vermeintlichen Wirkung von angesehenen Experten empfohlen wurde. 1739 erhielt Stephens vom Britischen Parlament 5000 Pfund für ihr aufsehenerregendes Arcanum, d. h. für die zunächst geheim gehaltene Zusammensetzung, die in der Folge veröffentlicht wurde: „Meine Medicamente sind ein Pulver, Tranck und Pillen. Das Pulver bestehet aus calcinirten Eyerschaalen und gebrannten Schnecken. Der Tranck wird gemacht, indem man etliche Kräuter in Wasser kochet und mit einer Kugel, die aus Seiffe, schwarz gebrannte Schweinskresse [...] und Honig bestehet. Die Pillen werden gemachet aus gebrannten Schnecken, wilden Mohrrübensaamen [...], Klettensaamen [...], Eschenbaumsaame, wie auch aus den Beeren und obersten Zöpfen von weissen Hagedorn [...] alles bis zur Schwärze gebrannt, wie auch aus Seife und Honig" (Ernst Anton Nicolai, Gedancken von der Erzeugung der Steine in dem menschlichen Körper, insonderheit in den Nieren, der Urin- und Gallenblase, und von den innerlichen Steinkuren, Halle 1749 S. 184–187). W. hob das auch an den Akademien in London und Paris vieldiskutierte *„arcanum pro solvendo calculo in renibus"* in seiner Exzerptsammlung bes. hervor, vgl. *Nachlaß Paris* vol. 64 p. 26v–27r. Seinen Auszügen liegt die Abhandlung „Arcanum J. Stephens pro solvendo calculo in renibus, et vesica" zugrunde, die in der Schrift „Europae medicina a sapientibus illustrata et a comite Francisco Roncalli Parolino Observationibus Adaucta", Brixiae 1747 S. 18–19, erschienen war. – Möglicherweise hatte W. bereits durch seinen Hallenser Universitätsprofessor, den Universalgelehrten Johann Heinrich Schulze, „die von Johanna Stephens gegebene Artzneyen" kennengelernt, vgl. dessen „Abhandlung von der Stein-Cur durch innerliche Artzeneyen überhaupt und insonderheit von der neulich bekannt gewordenen englischen", Franckfurt 1740 (ohne Seitenzahlen).

Lit.: Anonymus, Verzeichniß der Belohnungen, welche das Parliament für Entdekungen, Erfindungen und Verbesserungen vom Jahre 1732 bis jezt bewilligte, in: Polytechnisches Journal 36, 1830 Nr. LXXII, Miszelle 4 S. 315–316; Kurt Polycarp, Joachim Sprengel, Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneykunde V, Halle 1803 S. 383–386; Johann Christian Friedrich Harless, Die Verdienste der Frauen um Naturwissenschaft, Gesundheits- und Heilkunde, so wie auch um Länder-, Völker- und Menschenkunde, von der ältesten Zeit bis auf die neueste, Göttingen 1830 S. 251–252; Josef Wiesner, Winckelmann und Hippokrates. Zu Winckelmanns naturwissenschaftlich-medizinischen Studien, in: Gymnasium 60, Heidelberg 1953 S. 149–167, bes. S. 166 Anm. 35 mit Taf. VII 2.

25,12 ***Paisagen:*** frz. (paysages) für Landschaften; in D entsprechend ersetzt.

25,13 ***Historien:*** Gemeint sind Historienbilder.

25,16–17 ***Spitze des Glocken-Thurms ... aus dem Gesichte verlohren:*** Wie bereits im Althochdt. wird der Begriff ‚Gesicht' synonym für ‚Augen' verwendet und ist noch im Sprachgebrauch des 18. Jhs. im Kontext des Sehens gebräuchlich. – W. mahnt an dieser Stelle den Gelehrten, das Wesentliche seines Gegenstandes, die *„Spitze des Glocken-Thurms seines Dorfes"*, nicht aus den Augen zu verlieren. Diese Wendung scheint individuell geprägt, sie ist in dieser sprichwörtlichen Form nicht überliefert.

Lit.: DWB V Sp. 4089, 4092; DWB XXI Sp. 468.

25,18 ***an sich selbst:*** Das Pronomen „*selbst*" ist hier dem präpositionalen Ausdruck „*an sich*" verstärkend beigefügt. Es bezieht sich auf die „*Art des Vortrags*", auf dessen Art und Weise als solche, die W. im Folgenden genauer bestimmt.

Lit.: DWB XVI Sp. 449 (h).

25,24 ***sagt jemand:*** Gemeint ist Voltaire. In dessen „Lettre à Norberg, chapelain du Roi de Suede, Charles XII., et auteur d'une histoire de monarque", Londres 1744, heißt es: „Il faut enfin n'être d'aucun pays, et dépouiller tout esprit de parti quand on écrit l'histoire" (erneut als Vorrede zur Neuausgabe von Voltaires Histoire de Charles XII. Roi de Suède, Œuvres IV, Paris 1872 S. 440). In dieser satirischen Entgegnung auf ein 1740 erschienenes Geschichtswerk Norbergs benennt Voltaire das nationenübergreifende Denken als eine der ‚Pflichten' des Historikers.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 323 zu 23,34; Ernst Cassirer, Die Philosophie der Aufklärung, Tübingen 1932 (Nachdruck Hamburg 2007) S. 232–234.

25,28–29 ***die Worte des Römischen Redners:*** Dieses Urteil Ciceros über den Stil Caesars (Cic. Brut. 75 [262]) wird von W. bereits in seinen Ausführungen *Über Xenophon* zitiert, s. Komm. zu 16,18–19.

25,30 ***vor:*** in D „für" (auch bei *Eis.*); von Rehm korrigiert.

25,32 ***nur mit halben Worten zu erzehlen:*** W. formuliert hier die stilistische Forderung an den Autor, sich kurz zu fassen. Ähnlich äußert er sich *Br.* I Nr. 194 S. 314: *„Meine vornemste Regel ist, nichts mit 2 Worten zu sagen was mit einem geschehen kann* [...] " (vgl. ebenso *Br.* I Nr. 214 S. 364). In W.s Exzerpten finden sich entsprechende Sentenzen, die dem Stilideal der brevitas (Kürze) gewidmet sind. So heißt es in den „Réflexions diverses propres à former l'esprit et le cœur" (anonym erschienen Paris 1749): *„La perfection du style consiste quelquefois plus à supprimir qu'à expremier"*, vgl. *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 57r. Eine vergleichbare Haltung vertritt Nicolas Boileau (1636–1711) in „L'Art poétique", aus der W. exzerpierte: *„Qui ne sait se borner, ne sait jamais écrire"*, vgl. *Nachlaß Montpellier* Nr. 365 p. 130r. Die Ansicht, daß die Auslassung eine Qualität der historischen Erzählung sei, äußert ebenso Voltaire im „Siècle de Louis XIV"; zu W.s Exzerpten hieraus vgl. hier Komm. zu S. 22,37. – Beginnend mit dem *Vortrag Geschichte* betont W. wiederholt die Bedeutung der Kürze für seine Schriften, die er etwa auch *Gedancken* S. 61,18 mit Komm., *Sendschreiben Gedanken* S. 86,22; 99,29 mit Komm., *Erläuterung* S. 125,28 mit Komm., hervorhebt; s. auch W.s Verweis auf Caesar in *Xenophon* Komm. zu 16,18–19 mit Anm. 7.

Lit.: Horst Rüdiger, Pura et illustris brevitas. Über Kürze als Stilideal, in: Konkrete Vernunft. Festschrift für Erich Rothacker, hrsg. von Gerhard Funke, Bonn 1958 S. 345–372; Zeller S. 180–187; Décultot, Untersuchungen S. 40.

25,32 ***weißlich:*** Gemeint ist ‚weislich', Adjektiv und Adverb zu weise. Wie auch hier meist durch ‚weise' ersetzbar, steht ‚weislich' für klug, geschickt, auch einsichtig und vernünftig, vgl. *GK Materialien* Komm. zu 31,10.

Lit.: DWB XXVIII Sp. 1146–1154.

25,33 ***triegen:*** Zurückgehend auf althochdt. triugan, mittelhochdt. triegen, existieren im 18. Jh. die Verben ‚triegen' und ‚trügen' parallel in der Bedeutung für betrügen, irreführen, täuschen und auch, wie hier gemeint, für enttäuschen; – in D durch „trügen" ersetzt.

Lit.: DWB XXII Sp. 482 s. v. triegen, Sp. 1260–1266 s. v. trügen.

25,33 ***Zuhörer vor den Schlaf:*** W.s stimmt mit Voltaire überein, der in seinem „Lettre à Norberg" (vgl. Komm. zu 25,24) die Pflicht des Historikers hervorhebt, Langeweile zu vermeiden.

25,34 ***Chryses beym Homer:*** In der Ilias geht Chryses schweigend am Meerufer entlang und betet zu seinem Schutzgott Apollon, nachdem ihn Agamemnon, von dem er vergeblich die Rückgabe seiner Tochter Chryseis erbeten hatte, unter üblen Beschimpfungen weggeschickt hatte (Hom. Il. 1,34; ebenso Il. 1,380).

25,36 ***Erinnerung ihrer Kentniße:*** hier gemeint als Wiederholen, Vertiefen, Einschärfen; W. verwendet den Begriff in seinen Bedeutungsvarianten auch im Sinn von ‚Hinweis' (vgl. *Anmerkungen Baukunst* Komm. zu 21,29) und von ‚Ermahnung' (s. *Herkulanische Schriften* II S. 35,27 mit Komm.; *Anmerkungen Baukunst* Komm zu 59,1).

Lit.: DWB III Sp. 860–861; Rehm in: *KS* S. 324 zu 24,12.

26,6 ***Ausschweifung:*** Abschweifung, Abweichen vom Hauptgegenstand, vgl. auch *Herkulanische Schriften* I S. 119,15 mit Komm., *Herkulanische Schriften* II S. 30,10 mit Komm.

Lit.: DWB I Sp. 965–966 (3); Adelung2 I Sp. 624; Campe, Wörterbuch I S. 334.

26,6 ***Redner Prodicus:*** Aristoteles rät in seiner „Rhetorik" den Rednern, erstaunliche Dinge nicht am Anfang, wenn ohnehin alle noch zuhörten, sondern später bei einer guten Gelegenheit anzubringen: „Dies ist, wie Prodikos sagte, wenn seine Hörer einnicken, ihnen eine Fünfzigdrachmenrede einzugeben" (Aristot. rhet. 3,14.1415b15–17; Übers.: Aristoteles, Rhetorik, übers. und eingeleitet von Christof Rapp, Darmstadt 2002 S. 154). Der Sophist Prodikos von Keos (um 470/460–399 v. Chr.) wird in Platons „Apologie des Sokrates" zusammen mit Gorgias (s. oben Komm. zu 22,25) und Hippias zu den reisenden Lehrern gerechnet, die mit ihren Reden viel Geld verdienten (Plat. apol. 19e–20a). Eine fünfzig Drachmen teure Rede erwähnt Platon auch im „Kratylos" (Plat. Krat. 384b).

26,14–15 ***von der gewöhnlichen ... Bahn:*** Den Gedanken, daß es der Abweichung von einem geradlinigen, vorgegebenen Weg bedürfe, um Außergewöhnliches, um *„etwas großes hervorzubringen"*, betont W. mehrfach, vgl. *Gedancken* S. 73,3; 74,33–34. Auch bei seiner persönlichen Entwicklung findet das ‚Bahnbrechen' statt: Zu seinem Vorhaben zu konvertieren schreibt er *Br.* I Nr. 88 S. 119: *„Man muß die gemeine Bahn verlaßen, sich zu erheben"*; vgl. ferner *Br.* I Nr. 112 S. 176: er habe „[...] *die Bahn gebrochen zum guten Geschmack* [...] *"*.

Lit.: DWB III Sp. 1076–1079; Rehm in: *KS* S. 324 zu 24,37.

26,19 ***Vergleichungen:*** vgl. Komm. zu 22,14.

26,21 ***mit dem Sack auszustreuen:*** von W. bei Plutarch (de gloria Atheniensium 4 [mor. 348a]) entlehnte und wiederholt in Briefen und Schriften verwendete Redensart, vgl. *Herkulanische Schriften* I S. 131,22–23 mit Komm.

Lit.: Zeller S. 198 mit Anm. 3; Eberhard Wilhelm Schulz, Winckelmanns Schreibart, in: Hans-Joachim Mähl, Eberhard Mannack, Studien zur Goethezeit. Erich Trunz zum 75. Geburtstag, Heidelberg 1981 S. 245–247.

Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst

Ältere Fassungen, Sankt Petersburg

Laokoon. Entwurf der Laokoon-Beschreibung für die „Gedancken“ und Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst

Kommentar

Kommentar zu den *Gedancken*

Ältere Fassungen, Sankt Petersburg

Zur Herkunft des Ms. s. Einleitung S. XV–XVI.

Das Heft setzt sich aus verklebten Doppelblättern zusammen, die aus einem Teilbogen (ursprüngliche Höhe 42,0 cm und 35,0 cm breit) bestehen und an der Oberkante umgeschlagen wurden, so daß ein doppellagig verstärktes Papier entsteht, das innen verklebt ist; es ist in der Mitte zu zwei Blatt gefalzt, die vier beschreibbare Seiten (r und v) ergeben. Nur p. 1r und v sowie 2r–v und entsprechend p. 18–19 sind nicht doppellagig; sie sind offensichtlich von W. im Arbeitsprozeß von außen hinzugefügt worden, wobei die entsprechenden Seiten pp. 18–19 später vakat blieben.

Um einen breiten Rand für Hinweise oder kleine Ergänzungen zu gewinnen, sind die Seiten durchgängig durch längs verlaufende Falze markiert. Das Heft wird an den oberen und unteren inneren Ecken durch eine (spätere) Fadenheftung zusammengehalten. Der Text auf den Recto- und Versoseiten wurde fortlaufend geschrieben, weshalb einzuschiebende Ergänzungsseiten bei einer Überarbeitung oder Erweiterung notwendig wurden.

Eine Besonderheit des Heftes sind drei sichtbar eingeschobene Blätter für Textergänzungen; diese Blätter sind breiter, wodurch ein schmaler Rand, über den Mittelfalz hinausragend, eingeschoben werden konnte; drei Blätter sind so erkennbar durch den schmaler Rand zwischen den Seiten p. 4v und 5r, 8v und 9r sowie 9v und 10r nachträglich hinzugefügt worden. Verfolgt man den fortlaufenden ursprünglichen Text, so sind allerdings mehr als die drei Blätter für Textergänzungen, Neufassungen oder Korrekturen verwendet worden: pp. 5, 7, 9–10, 12, 14–15. Zu den drei eingeschobenen Blättern kommen also noch zwei Doppelblätter (pp. 9–10, 14–15) sowie die Seiten p. 1–2 sowie 18 und 19 (vakat). Das ursprüngliche Heft bzw. die ursprüngliche Fassung bestand aus 8 Blatt bzw. 16 Seiten. Die mit Bleistift ausgeführte Paginierung erfolgte später. Nicht lesbar und daher nicht berücksichtigt sind wenige mit Bleistift geschriebene, einst vorhandene Sätze und Zeichen.

Auf p. 3r ist der Titel des Werkes von W. als Überschrift notiert und weist damit auf die erste Fassung der Schrift hin, die beidseitig beschrieben bis p. 17v durchlief. Die erste Petersburger Fassung bezieht sich offenbar auf den brieflich am 4. Juni 1755 erwähnten ersten Entwurf („*Anfang dieser Arbeit*"), die Arbeitsphase, bevor durch Vermittlung von Pater Rauch eine Dedikation und damit Erweiterung der Schrift an den Dresdner Hof ins Spiel kam: „*Der Anfang dieser Arbeit war für einen kleinen Buchhändler in Dreßden bestimmet, dem ich sie entworffen auf Ansuchen eines Bekannten, um eine Monat-Schrift dadurch in einiges Ansehen zu bringen.*"(*Br.* I Nr. 112 S. 175).

Dann setzte eine beträchtliche Erweiterung und Korrektur ein, wodurch der Text auf etwa die doppelte Länge anwuchs. Dazu gehören die zwei ersten angefügten Seiten p. 1 und 2, die eine Würdigung der Kunstbemühungen des Sächsischen Hofes beinhalten und das Isokrates-Zitat auf p. 1r. Die Ergänzungen finden sich auf den eingeschobenen Seiten p. 5, 7, 9–10, 12, 14–15. Eine weitere Besonderheit sind die schräg durchgestrichenen Sätze oder Abschnitte. Es sind die von W. für die zweite Fassung vorgenommenen Streichungen, also verworfene Textpassagen, die auch in die spätere Druckfassung nicht übernommen wurden.

Bisherige Veröffentlichungen

Bereits 1992 kam es zu einer ersten Veröffentlichung: Igor Nikolaevič Kuznecov transkribierte das Manuskript und fügte eine Erläuterung hinzu; es erschien als Privatdruck in 50 Exemplaren unter dem Titel: Mysli o podražanii grečeskim proizvedenijam v živopisi i skul'pture (rannjaja red.), Moskau 1992. Darüber berichtete er zudem auf einem Petersburger Winckelmann-Kolloquium, das 1994 anläßlich des 275. Geburtstags von Winckelmann durchgeführt wurde (Ėstetika Vinckel'mana i sovromenost'. Sbornik statej, hrsg. von Viktor Vladimirovič Vanslov, Vjačeslav Pavlovič Šestakov, Moskau 1994). Konstantin J. Lappo-Danilevskijs umfassendes Werk: Gefühl für das Schöne. Johann Joachim Winckelmanns Einfluß auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland, Köln, Weimar, Wien 2007, erwähnte S. 33 dieses Manuskript; ihm sei an dieser Stelle Dank gesagt für die Betreuung und Hilfe in der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg. Die Transkription von Kuznecov befriedigt nicht wegen der unklaren Auszeichnung der ergänzten und/oder getilgten Passagen, z. T. auch wegen der unkorrekten Lesungen; da auch die Paginierung und damit Kennzeichnung der verstreuten zahlreichen Ergänzungen W.s fehlt, ist seine Lesung schwer nachzuvollziehen. Das Petersburger Manuskript wurde deshalb neu transkribiert.

31,14–15 Μεγάλας ποιοῦσι ... Ἰσόκρατ.: Isokrates, or. 13,10 (in sophistas): „Nicht, wer kühn Prahlereien von sich gibt, verleiht den Künsten ihre Bedeutung, sondern wer herausfinden kann, was in jeder Kunst enthalten ist." (Übers.: Isokrates. Sämtliche Werke II, übers. von Christine Ley-Hutton, eingeleitet und erläutert von Kai Brodersen, Stuttgart 1997 S. 102). In der um 390 v. Chr. entstandenen Rede entwirft Isokrates (436–338 v. Chr.) ein Bildungsprogramm und grenzt es gegen die sophistische Konkurrenz ab.
31,22–23 ***der gute Geschmack ... Griechischen Himmel:*** zu dem von W. hier erstmalig verwendeten kunsttheoretischen Begriff s. *Gedancken* Komm. zu 56,1–2.
31,24 ***nur als der erste Saame nach Griechenland:*** zum Gleichnis s. Komm. zu 56,3.
31,25 ***Minerva:*** In den *Gedancken* verweist W. auf *„Plato in Timaeo, edit. Francof. p. 1044"*, s. dazu *Gedancken* Komm. zu 56,4 mit Anm. 1.
31,30 ***Nordischen Himmel:*** s. *Gedancken* Komm. zu 56,10 und die Entgegnung in *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 86,12–13.
31,30–31 ***beyden Künste ... Griechen:*** Gemeint sind *„Malerey und Bildhauerkunst"*, s. *Gedancken* Komm. zu 56,10; vgl. auch *Sendschreiben Gedanken* hier S. 84,32–85,1.
31,31 ***die verehrungs würdigsten Stücke des Correggio:*** s. *Gedancken* Komm. zu 56,11.
31,32 ***im Königlichen Stalle zu Stockholm:*** Karl Gustaf Graf Tessin (1695–1770), „Briefe an einen jungen Prinzen von einem alten Manne" [Stockholm 1751], ins Deutsche übers. von J[ohann] D[avid] Reichenbach, Leipzig 1756 S. 106; s. ausführlich *Gedancken* Komm. zu 56,11–12.
31,33 ***des grossen Augusts:*** August II. (1694–1733), seit 1697 König von Polen, gen. der Starke; s. *Gedancken* Komm. zu 56,13.

32,1 ***deutschen Titus:*** August III. (1696–1763), als Friedrich August II. seit 1733 König von Polen und Kurfürst von Sachsen, s. *Gedancken* Komm. zu 56,15.
32,3 ***Schätze aus Italien:*** zu den Gemälden der herzoglichen Galerie in Modena s. *Beschreibung* Komm. zu 3,10; *Gedancken* Komm. zu 56,18.
32,4 ***vor den Augen aller Welt aufgestellet:*** zu dem nach Entwürfen von Johann Christoph Knöffel als Gemäldegalerie umgebauten Stallgebäude s. *Gedancken* Komm. 56,19.
32,5–6 ***Wercke <von> Griechischer Meister:*** zur Antikensammlung August' II. s. *Gedancken* Komm. zu 56,20.

32,6 ***Künstlern zur Nachahmung gegeben worden:*** zu diesem Aspekt der akademischen Künstlerausbildung s. *Gedancken* Komm. zu 56,21.
32,7–8 ***Quellen … Athen reisen:*** zu diesem epistemischen Verfahren und W.s Übertragung auf den Bereich der bildenden Kunst s. *Gedancken* Komm. zu 56,22–23.
32,8 ***Dreßden ist:*** W. ändert das hier verwendete Präsens in *Gedancken* S. 56,23 zum Futur *„wird"*.
32,8 ***Dreßden … Athen:*** zur Gleichsetzung Dresdens mit Athen s. *Gedancken* Komm. zu 56,23.
32,9–10 ***Der eintzige … Weg … unnachahmlich … zu werden … Nachahmung der Alten:*** zu diesem in der Fassung B hinzugesetzten berühmten Paradoxon s. *Gedancken* Komm. zu 56,24–25.
32,16 ***was jemand vom Homer gesagt:*** Alexander Pope, An Essay on Criticism, London 1711 (Verse 124–128), s. *Gedancken* Komm. zu 56,25.
32,18 ***wie mit seinem Freund:*** Diesen Gedanken fand W. u. a. in Anne Daciers Einleitung zu ihrer Übers. der „Ilias" (3 Bände, Paris 1711); s. *Gedancken* Komm. zu 56,27.
32,18 ***Laocoon:*** s. *Gedancken* Komm. zu 56,27 und 66,10.
32,19–20 ***Nicomachus von der Helena des Zeuxis:*** zu dem Bild der Helena s. *Gedancken* Komm. zu 56,28–29.
32,22 ***Michel Angelo, Raphael u. Poußin:*** zu den Künstlern s. *Gedancken* Komm. zu 56,31.
32,23 ***in seiner Quelle gesucht:*** s. dazu oben Komm. zu 32,7–8.
32,24 ***junge Leute nach Griechenland:*** so bei Giorgio Vasari, s. *Gedancken* Komm. zu 56,33.
32,26 ***Römischen Hand … Griechisches Urbild:*** W. gebraucht hier und in den *Gedancken* den Begriff des ‚Urbildes' erstmals; s. *Gedancken* Komm. zu 56,35.
32,27 ***Virgils Dido:*** Verg. Aen. 1,495–506; s. dazu *Gedancken* Komm. zu 56,36.
32,27 ***Diana unter ihren Oreaden:*** zu den Oreaden, Nymphen, die in Wäldern und in den Bergen leben, s. *Gedancken* Komm. zu 56,36.
32,28 ***Homers Nausicaa:*** s. *Gedancken* Komm. zu 56,36.
32,29–30 ***Laocoon war denen Künstlern … Polyclets Regel:*** s. dazu *Gedancken* Komm. zu 57,1–2.
32,32 ***Nachläßigkeiten:*** s. dazu *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 87,3.
32,32 ***Mediceischen Venus:*** zur mediceischen Venus in Florenz s. *Gedancken* Komm. zu 57,4.
32,33–34 ***Arbeit des Dioscorides … Diomedes mit dem Palladio:*** zu Dioskurides s. *Gedancken* Komm. zu 57,5–6.
32,34 ***Arbeit der Rückseite:*** s. dazu *Gedancken* Komm. zu 57,6.

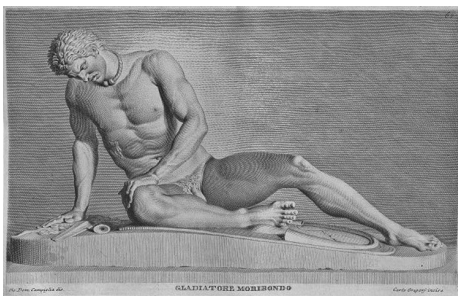
33,2 ***Große Künstler sind auch in ihren Nachläßigkeiten weise:*** zur Schrift Ps.-Longins, de sublimitate 33,2 s. *Gedancken* Komm. zu 57,8.
33,2–3 ***wie Lucian den Jupiter des Phidias:*** zu Lukian. Hist. Conscr. 27, s. *Gedancken* Komm. zu 57,9.
33,4–5 ***schönste Natur:*** zur Wendung *„schöne Natur"* s. *Gedancken* Komm. zu 57,12.
33,5 ***Idealische Schönheiten:*** s. *Gedancken* Komm. zu 57,12.
33,5–7 ***wie uns ein alter Ausleger des Plato … Proclus … Timäus … Plato:*** zu Procl. in Tim. I p. 266, 14–18 Diehl und zu Tim. 81b–d vgl. *Gedancken* Komm. zu 57,13 mit Anm. 1.
33,6 ***bloß:*** zum positiven Sprachgebrauch des Adverbs s. *Gedancken* Komm. zu 57,13.
33,9 ***Thersites dem Nireus:*** In den *Gedancken* wählt W. den Vergleich von *„Iphicles"* und *„Hercules"*, s. *Gedancken* S. 57,15 mit Komm. – Thersites ist ein griech. Trojakämpfer, der von Homer als körperlich mißgebildet, feige und zänkischer Nörgler geschildert wird (Hom. Il. 2,211–277); er ist allen anderen Griechen verhaßt und wird schließlich von Achill getötet. Nireus, Herrscher von Syme, ist nach Achill zweitschönster Grieche im Trojanischen Krieg, an dem er mit drei Schiffen teilnimmt (Hom. Il. 2,671–675). W.s Vergleich stammt aus Lukians „Totengesprächen" (Lukian. D. Mort. 25), wo der hässliche Thersites einen Schönheitswettbewerb mit dem attraktiven Nireus austrägt.
33,10 ***Einfluß eines sanften u. reinen Himmels:*** s. dazu *Gedancken* Komm. zu 57,15.
33,11 ***Leibes-Uebungen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 57,16.
33,11 ***edle Form:*** s. *Gedancken* Komm. zu 57,17.
33,12 ***Spartaner:*** Xen. Lak. pol. 1–2, s. *Gedancken* Komm. zu 57,17–19.
33,14 ***Sybariten:*** im Luxus lebender Weichling, s. *Gedancken* Komm. zu 57,20.
33,15 ***Urbilde:*** s. oben Komm. zu 32,26.
33,17 ***Theseus bey Rosen:*** zu dieser von W. in den *Gedancken* ergänzten Aussage s. *Gedancken* Komm. zu 57,22–24.
33,18 ***Vorstellungen:*** zum Begriff s. *Gedancken* Komm. zu 57,23.

33,19 ***Sporn:*** im Sinn von Stachel, s. *Gedancken* Komm. zu 57,25.
33,20–21 ***Elis ... gehalten wurden:*** s. dazu *Gedancken* Komm. zu 57,27.
33,22 ***Dem göttlichen Diagoras gleich:*** zu Diagoras s. *Gedancken* Komm. zu 57,28 mit Anm. 2.
33,24 ***Sehet den schnellen Indianer an:*** zur Parallele mit Indianern s. *Gedancken* Komm. zu 57,30.
33,24–25 ***flüchtig ... werden seine Säfte:*** zum Begriff s. *Gedancken* Komm. zu 57,30–31.
33,26 ***Homer ... Achilles:*** zu Achill bei Homer s. *Gedancken* Komm. zu 57,32.
33,28–29 ***Körper ... männlichen Contour:*** zu W.s Gebrauch des Terminus s. *Gedancken* Komm. zu 57,34.
33,29 ***Dunst:*** zum Begriff s. *Gedancken* 57,35.
33,30–31 ***Ephoren ... Diät ... überflüßigen Ansatz:*** s. *Gedancken* Komm. zu 57,36–58,1.
33,32 Φεύγειν σαρκῶν πλεονασμόν. Πυθαγορ.**:** Diogenes Laertios 8,23: „Zu große Körperfülle [müsse man] meiden." (= The Pythagorean Texts of the Hellenistic Period, collected and ed. by Holger Thesleff, Åbo 1965 Sp. 163,2). Kapitel 23 wird eine ganze Reihe von Vorschriften des Pythagoras zur Lebensweise aufgezählt.
33,33 ***Gesetzen des Pythagoras:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,1.

34,2 ***keine andere Speise als weicher Käse zugelaßen:*** In den *Gedancken* heißt es *„Milch-Speise"*; zu dieser „Athletendiät" s. *Gedancken* Komm. zu 58,4.
34,3 ***Übelstand des Cörpers:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,5.
34,3 ***Alcibiades:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,5.
34,6 ***Nechstdem:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,8.
34,6 ***Anzug:*** Gemeint ist allg. die Kleidung, vgl. dazu *Gedancken* Komm. zu 58,8.
34,12 ***Hüftenzeigerinnen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,13.
34,13–14 ***Qvillet in seiner Callipädie:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,14–15.
34,15 ***aus blauen Augen schwartze zu machen suchten:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,16.
34,19 ***An gründlichen Richtern:*** zu dieser Auffassung s. *Gedancken* Komm. zu 58,18.
34,19–20 ***wie Aristoteles berichtet:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,19.
34,22 ***Geblüt:*** zur Begriffsverwendung s. *Gedancken* Komm. zu 58,22.
34,24 ***Insel Scios:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,24.
34,28 ***Reisebeschreiber:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,28.
34,29 ***Kabardinski … Krimischen Taterey:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,29.
34,30 ***Kranckheiten:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,30.
34,31 ***Griechischen Ärzte:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,31–32.
34,33 ***Blatter-Gruben:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,33.
34,34 ***Venerischen Uebel ... Tochter derselben ... englische Kranckheit:*** s. *Gedancken* Komm. zu 58,35.

35,2–3 ***Natur und Kunst ... schönen Natur der alten Griechen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 59,2–3.
35,8–9 ***dem ihr von vielen beygemeßenen Vorurtheil:*** s. *Gedancken* Komm. zu 61,27–28.
35,9–10 ***Nachahmung ... Verdienst beyzulegen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 61,28–29.
35,13 ***Bernini:*** s. *Gedancken* Komm. zu 61,32 mit Anm. 1.
35,19 ***Reitzes:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,29.
35,20 ***Mediceischen Venus:*** s. oben Komm. zu 32,32; *Gedancken* Komm. zu 57,4.
35,23 ***Egypten:*** s. *Gedancken* Komm. zu 59,7.
35,26 ***niemahls Eintrag gethan:*** s. *Gedancken* Komm. zu 59,10.
35,26–27 ***Freyheit der Sitten ... Künstler:*** s. *Gedancken* Komm. zu 59,10–11.
35,28 ***Schule der Künstler war in den Gymnasien:*** s. *Gedancken* Komm. zu 59,12.
35,28 ***öffentliche Schaam:*** In den *Gedancken* heißt es *„Schamhaftigkeit"*, s. *Gedancken* Komm. zu 59,12–13. Gegenüber dem Begriff *„Schaam"*, der eine weitergehende Bedeutung besaß und den W. auch als anatomischen Terminus verwendet (Komm. zu 38,14–23), ist der Bedeutungsbereich des Terminus *„Schamhaftigkeit"* im Sprachgebrauch des 18. Jhs. eingeschränkter und insbesondere bezogen auf die „Zurückhaltung geschlechtlicher Beziehung, die Furcht den eigenen Trieb zu verraten, die Fähigkeit, ihn in Schranken zu halten, verfeinert: Scheu, sein Empfindungsleben zu offenbaren."
Lit.: DWB XIV Sp. 2116–2118.
35,30–31 ***Socrates den Charmides, den Autolycus u. Lysis:*** s. *Gedancken* Komm. zu 59,14.

36,3–4 ***mannigfaltigen ... ein gedungenes Model:*** s. dazu *Gedancken* Komm. zu 59,18–19.
36,7–8 ***niederigen Seele dieser Personen:*** Bei der Bezeichnung des inneren Werts bedeutet *„niederig“*, ‚nieder‘ in übertragenem Sinn ‚schlecht, geringfügig, ohne höheren geistigen Inhalt‘. In den *Gedancken* heißt es *„gleichgültige Seele des Models“*, s. hier S. 59,21 mit Komm.
Lit.: DWB XIII Sp. 818–819.
36,10–11 ***Eingang zu den mehresten Gesprächen ... Gymnasien zu Athen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 59,14.
36,14 ***jungen Leute tantzten unbekleidet ... Sophocles:*** s. *Gedancken* Komm. zu 59,29.
36,15–16 ***Phryne badete:*** W. erweitert diesen Hinweis in den *Gedancken*, s. dazu Komm. zu 59,30–32.
36,18 ***Mädgen ... in Sparta an einem gewißen Feste:*** s. *Gedancken* Komm. zu 59,32–33.
36,21 ***Christen der ersten Kirche:*** s. *Gedancken* Komm. zu 59,34–35.
36,24 ***schönen Natur:*** zu dieser von W. vielfach gebrauchten Wendung s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,10–11.
36,25 ***Menschlichkeit:*** zum spezifischen Gebrauch s. *Gedancken* Komm. zu 59,39.
36,25 ***keine blutigen Schauspiele:*** s. *Gedancken* Komm. zu 59,39.
36,27–29 ***Antiochus Epiphanes … ließ den Griechen Schauspiele … sehen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,1–2.
36,31 ***Ctesilas ... studirte hier seinen sterbenden Fechter:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,4 mit Anm. 1.
36,32 ***Ludovisische Fechter ... in dem großen Saal des Capitolii:*** Gemeint ist die Statue des sterbenden Galliers Rom, Museo Capitolino Inv. 747 (s. *GK Denkmäler* Nr. 631). W. bezieht sich auf die Angabe bei Johann Wilhelm von Berger, De Monimentis Veteribus Musei Dresenensis Regii, Vitembergae [Wittenberg] 1745 S. 13, der die Statue noch in der Villa Ludovisi gesehen hat, obwohl sie Giovanni Gaetano Bottari (1689–1775), den W. auch nennt, schon in seinem Katalog des Kapitolinischen Museums abbildete und besprach (Il Museo Capitolino I–IV,2, Roma 1741–1782, Bd. I Taf. 67).



36,33 ***von seiner Seele ... (Plinius):*** W. verweist auf Plinius (nat. 34,73): „Kresilas schuf einen sterbenden Verwundeten, bei dem man sehen kann, wie viel Seele noch in ihm ist. (Cresilas volneratum deficientem, in quo possit intellegi quantum restet animae [...] fecit).“ (Übers. nach: Plinius, Naturkunde S. 57); s. *Gedancken* Komm. zu 60,4.

37,2 ***Begriffe von Schönheiten:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,7.
37,3–4 ***Urbild ... geistige Natur:*** s. *Gedancken* Komm. zu 56,35; 57,13 mit Anm.1.
37,5–9 ***Raphael seine Galathea … Castiglione ... alla mente:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,10 mit Anm. 1.
37,11–12 ***Stirn u. Nase beinahe eine Linie:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,14.
37,13 ***nicht willkührlich war:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,16.
37,15 ***Calmucken ... Sinesen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,17–18.
37,16 ***Die Großen Augen der Griechischen Köpfe:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,18.
37,18 ***der Kopf einer Livia u. einer Agrippina:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,21.
37,21 ***die Natur bey Strafe:*** s. *Gedancken* S. 60,24.
37,24 ***schönen Kopf der Julia … Evodus:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,26–27 mit Anm. 2.
37,29 ***Aristot. Dichtk. Cap. 15.:*** Nach Aristoteles soll ein gutes dichterisches Porträt die Menschen veredeln (Aristot. poet. 15.1454b14): „Da die Tragödie die Nachahmung von Menschen ist, die besser sind als wir, muss man die guten Porträtmaler nachahmen. Auch sie nämlich geben zwar das individuelle Aussehen wieder, machen das Porträt <dem Modell> ähnlich, zeichnen aber ein Bild, das schöner ist. So soll auch der Dichter, wenn er jähzornige, leichtsinnige und mit anderen Fehlern behaftete Charaktere nachahmt, sie darstellen, wie sie sind, aber doch als sittlich hochstehend, wie auch Homer Achill als Beispiel der Unerbittlichkeit und doch als guten Charakter dargestellt hat.“ (Übers.: Aristoteles, Poetik. Übers. und erläutert von Arbogast Schmitt, Berlin 2008 S. 22).
37,29 ***Polygnotus:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,30.
37,31 ***Cnidische Venus nach seiner Beyschläferin Cratina:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,33.
37,32 ***Lais:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,33.
37,32 ***Gratien:*** s. *Gedancken* Komm. zu 60,34.



38,3 ***Praxiteles, Cratina, Ven. Cnidia:*** s. oben Komm. zu 37,31.
38,6 ***bekleidete weibliche Figur:*** sog. Flora Rom, Museo Capitolino Inv. 743. – Angeblich in der Hadriansvilla bei Tivoli gefunden; im selben Jahr im Museo Capitolino aufgestellt, teils als Flora, teils als Sabina, Frau des röm. Kaisers Hadrian, bezeichnet. Zu Recht übernahm W. auch später keine der beiden Deutungen, s. *GK Denkmäler* Nr. 428. Dazu notierte er das Werk von Bottari, vgl. Giovanni Gaetano Bottari, Il Museo Capitolino I–IV,2, Roma 1741–1782, Bd. III (1755) S. 107–109 Taf. XLV; Giovanni Gaetano Bottari, Niccolo Maria Foggini, Il Museo Capitolino I–III, illustrato da M. Bottari e N. Foggini, Milano 1819–1821 Bd. 3 S. 255–265 Taf. XLV.
38,8 ***Stirn ist bey Göttern ... Antinous:*** Diesen Aspekt vertieft W. in *Sendschreiben Gedanken*, s. Komm. zu 91,17; 91,20–21, und greift ihn in der *Erläuterung* S. 129,20–24 erneut auf.
38,9 ***Vaticanischen Apollo ... Haar-Putz:*** Rom, Vatikanische Museen, Cortile del Belvedere Nr. 92 (Inv. 1015), s. *Gedancken* Komm. zu 62,19.
38,10 ***Euphranor nach des Zeuxis Zeiten ... erhabene Manier:*** s. *Gedancken* Komm. zu 63,19–21.
38,14–23 ***Mittel der Figur einer Göttin ... bis auf die Schaam:*** Diese Ansichten zu den Maßverhältnissen antiker Skulpturen, insbesondere zu denjenigen der Venus Medici und des Apollon vom Belvedere, gewann W. aus dem Werk „L'Art de Peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy, traduit en François, avec des remarques necessaires & tres-amples", Paris 1668. In diesem durch Roger de Piles posthum veröffentlichten, aus dem Lat. übertragenen, kommentierten und ergänzten Lehrgedicht „De arte graphica" Du Fresnoys findet sich S. 92 unter den „Remarques" eine kommentierte Auflistung der „Mesures du Corps Humain": *„Les Anciens ont donné pour L'ordinaire huit têtes à leurs Figures, quoique quelques unes n'en ayent que sept. Mais l'on divise la Figure ordinairement en dix faces.* [...] *Depuis le sommet de la Tête jusqu'au front, est la troisiéme partie de la face. La Face commence à la naissance de plus bas cheveux qui sont sur le front, & finit au bas du menton. La face se divise en trois parties égales: la premiere contient le front, la seconde le nez: & la troisiéme la bouche & le menton. Depuis le menton à la sossette d'entre les clavicules deux longueurs de nez. De la sossette d'entre les clavicules au bas des mammelles, une face. Du bas des mammelles au nombril, une face [L'Apollon a un demi nez de plus]. Du nombril aux genitoires, une face [L'Apollon a un demi nez de plus: & la moitié du Corps de la Venus de Medicis est au petignon, & non pas aux genitoires. Albert en use ainsi pour toutes les femmes, & je croix qu'il est mieux]. Des genitoires au dessus du genouil, deux faces. Le genouil contient une demi face. Du bas du genouil au coude-piede, deux faces. Du coude-piede au dessous de la plante, demi face".* W. notierte sich die allg. Angaben zu antiken Proportionen von Gesicht und Körper, die Ergänzungen zum Apollon und zur Venus Medici sowie den Hinweis auf Albrecht Dürer nahezu vollständig im Wortlaut, vgl. das Exzerpt *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 9.

Lit.: DWB XII Sp. 2381–2382 mit einem Beleg aus W. (*GK2* S. 97); Tibal S. 107; Thomas Kirchner, L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991 S. 20–22.

38,14 ***Mittel der Figur:*** s. *Gedancken* Komm. zu 70,12; *Erläuterung* hier S. 127,14 mit Komm.





38,15–16 ***Meister der Mediceischen Venus ... Gori:*** Wahrscheinlich meint W. Antonio Francesco Gori, Museum Florentinum Exhibens Insigniora Vetustatis Monumenta Qvae Florentiae Sunt [...] III: Statuae Antiquae Deorum Et Virorum Illustrium [...] in Thesauro Mediceo, Florentiae 1734 S. 34–36 Taf. XXVI–XXVII, der die restaurierte (moderne) Signatur des Kopisten Kleomenes an der Statue der Aphrodite ‚Medici' als nicht zugehörig diskutiert und die Statue wegen ihrer herausragenden Schönheit Phidias, Praxiteles oder Skopas zuschreibt; vgl. *GK Denkmäler* Nr. 391 und *Gedancken* Komm. zu 57,4.
38,17 ***Griechische Venus ... Dreßden:*** Es ist wohl die Aphrodite Typus Medici gemeint, die mit der Sammlung Albani 1728 als eines der teuersten Stücke nach Dresden kam. Nach der Entrestaurierung sind die Beine, der rechte Arm und die linke Hand sowie Teile des Hinterkopfes erhalten. H. 86 cm, Inv. Hm 238. Frühes 2. Jh. n. Chr., nach einem Original des frühen 3. Jhs. v. Chr.

Abb.: Raymond Leplat, Recueil des marbres antiques que se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne a Dresden avec previlege du Roy, Dresden 1733 Taf. 28.

Lit.: Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1, hrsg. von Kordelia Knoll, Christiane Vorster, Moritz Woelk, München 2011 Nr. 28 S. 232–237.

38,18 ***Albrecht Dürer hat dieselbe ... Buch von der Symmetrie ... Weiblichen Figuren:*** Den Hinweis auf diese These gewann W. ursprünglich aus Du Fresnoys Lehrgedicht „L'Art de Peinture", s. dazu oben Komm. zu 38,14–23. – Albrecht Dürers Traktat „Vier Bücher von menschlicher Proportion" erschien 1528 posthum in Nürnberg. Dieses durch zahlreiche detaillierte Holzschnitte illustrierte theoretische Hauptwerk ist das Ergebnis seiner Studien zu den idealen Proportionen des menschlichen Körpers, die Dürer vor allem in antiken Vorbildern wie der Venus Medici umgesetzt sah. Zu Beginn des ersten Buches listet Dürer verschiedene Meßebenen sowie -stellen auf und entwickelt mittels geometrischer Projektionen einzelne Proportionstypen. Veranschaulicht sind auch die *„weiblichen Figuren"*, für die vor Dürer keine Proportionenstypen vorhanden waren. Indem er die entworfenen Typen mit der Lehre von den vier Temperamenten verband, wies er erstmals auf den Zusammenhang von Körperbau und Charakter hin. – Der von Dürer in der dt. Fassung vermiedene Begriff *„Symmetrie"* taucht erst in der lat. Übers. des mit Dürer befreundeten Joachim Camerarius auf (De symmetria partium humanorum corporum, Nürnberg 1532). Camerarius lieferte in seiner Übers. zugleich eine zweisprachige Konkordanz, in der die dt. und lat. Anatomiebegriffe mitunter durch griech. Termini ergänzt sind. – Exzerpte W.s zu Dürers Typen- und Proportionssystem (*„Traités de la Proportion de Corps Humain"*) aus dem Werk des frz. Schriftstellers und Kupferstechers Florent le Comte (1655–1712), Cabinet des singularitèz d'Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure, à Bruxelles, Bd. 1–3, 2. Aufl. Brusselles 1702, hier Bd. 3 S. 315–316: *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 4. – Zu den *„Schriften der alten* [antiken] *Künstler, die von der Symmetrie handelten"* äußert sich W. in der *GK*, s. *GK Kommentar* zu 321,37 mit Anm. 1. Zu W. und Dürer s. *Beschreibung* Komm. zu 7,16.

Lit.: Anja Eichler und Monika Scholl, Albrecht Dürer. Druckgraphik aus den Beständen des Kupferstichkabinetts, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, [Karlsruhe] 1994 S. 18; Kunst und Aufklärung, Ausst.-Kat. Stendal, Wörlitz und Halle 2005 S. 45–52 (Max Kunze); Albrecht Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528). Mit einem Katalog der Holzschnitte, hrsg., kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen von Berthold Hinz, [Berlin] 2011.

38,27 ***große Rubens:*** s. *Gedancken* Komm. zu 63,22.

38,28 ***Griechischen ... Umriß:*** s. *Gedancken* Komm. zu 63,33–34.

38,28 ***völlige der Natur:*** s. *Gedancken* Komm. zu 63,26.

38,30 ***greifliche Grentze:*** s. *Gedancken* Komm. zu 63,27.

38,31 ***ausgehungerten Contour:*** s. *Gedancken* Komm. zu 63,28.

38,31 ***den Schwulst:*** zu diesem Begriff s. *Gedancken* Komm. zu 63,29.

38,33 ***Michel Angelo:*** s. *Gedancken* Komm. zu 63,30.

38,34 ***Heldenzeit:*** s. *Gedancken* Komm. zu 63,31.

39,1–2 ***weiblichen Figuren ... Amazonen ... Giganten Herculese:*** Während W. hier Michelangelos Körperformulierung beider Geschlechter in den Blick nimmt, beschränkt sich seine Kritik in den *Gedancken* auf die Körperformulierung der *„weiblichen Figuren"*, s. *Gedancken* S. 63,32 mit Komm.

39,3 ***Contour wie auf die Spitze eines Haares gesetzt:*** s. *Gedancken* Komm. zu 63,33–34.

39,5 ***Diomedes u. den Perseus des Dioscorides:*** s. *Gedancken* Komm. zu 63,35 mit Anm. 1.

39,5 ***Siegel vom Michel Angelo:*** Der sog. *„Cachet de Michel-Ange"*, ein Siegelring des 16. Jhs., der ein Bacchanal sowie einen sitzenden Fischer darstellt, befand sich im *„Cabinet du Roi"*, heute Paris, Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de France (Inv. 2337). Er galt dem frz. Philologen Claude Sallier, Discours sur la Perspective de l'ancienne Peinture ou Sculpture, Mémoires de Littérature de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres Bd. 8, 1733 S. 106, als Anschauungsbeispiel für die perspektivische Tiefenstaffelung: *„on y voit une dégradation dans les figures suivant l'en droit du plan où elles sont placées. La fameuse pietre connësous le nom de ‚Cachet de Michel-Ange', est une de celle-là, & je ne crois pas qu'on doive s'arrester aux soupçons qui poirroient venir à l'esprit de quelques personnes, que cette pierre est moderne; on sçait trop bien qu'elle n'a pû estre une production des siécles, où il faudroit supposer qu'elle esté travaillée."* W. exzerpierte diese Stelle, s. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 3. – Eine Abb. der Gemme kannte W. wohl aus Pierre Jean Mariettes „Traité des pierres gravées" Bd. 2, Paris 1750: Taf. 47 zeigt eine Zeichnung des *„Cachet de Michel-Ange"* von Edme Bouchardon, gestochen von Pierre Soubeyran; zu Mariette s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 89,8, zu Sallier s. Komm. zu 45,30–31. – In der *Description* verzeichnet W. eine von dem Stein genommene Glaspaste, s. *Description Text* S. 153 Nr. II.1580 mit Komm. Zur späteren fachlichen Diskussion der Darstellung s. *GK Materialien* S. 206–207 Anm. 9.

Lit.: Le cabinet des antiques a la Bibliothèque Nationale. Choix des principaux monuments de l'antiquité, du Moyen-Age & de la Renaissance conservés au département des médailles et antiques de la bibliothèque Nationale, hrsg. von Ernest Babelon, Paris 1887 S. 87–90; Pierre Rosenberg, Laure Barthélémy-Labeeuw, Les dessins de la collection Mariette Bd. 1, Milano 2011 F 456 S. 153.



39,6 ***Herkules Anapauomenos beym Ogle:*** W. verweist auf den engl. Philologen George Ogle (1704–1746). Eine Abb. der Gemme findet sich in dessen „Gemmae antiquae celatae, or a Collection of Gems wherein are explained many Particulars relating to the Fable and History, the Customs and Habits, the Ceremonies and Exercises of the Ancients, taken from the Classics". Den ruhenden (ἀναπαυόμενος) Herakles, gestochen von dem frz. Kupferstecher Claude du Bosc, zeigt Taf. XL in der von W. benutzten 2. Aufl. London 1741, s. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 18. Bei der von Ogle abgebildeten Gemme aus der Sammlung des Kardinals Orsini handelt es sich um eine von mehreren Schöpfungen der Renaissance, die die in diversen antiken Repliken erhaltene Gemmen-Darstellung „Aias nach dem Mord der Tiere" irrtümlich als ruhenden Herakles interpretierten und die Darstellung in diesem Sinne mit zusätzlichen Attributen ausschmückten. So sind auf der von Ogle abgebildeten Gemme beispielsweise die Keule, die Äpfel der Hesperiden und der Kopf des Erymantischen Ebers hinzugefügt worden, außerdem unpassenderweise eine Sphinx.

Lit.: Tibal S. 107; The Dictionary of National Biography 42, London 1895 S. 37 (Elizabeth Lee). – Zur Gemme Orsinis: Wilhelm Heinrich Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie I, Leipzig 1886–1890 Sp. 2175 s. v. Herakles (Adolf Furtwängler); Georg Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit, Stuttgart s. a. Taf. 136,1. – Zu den als Vorbild dienenden antiken Gemmen mit Aias: Adolf Furtwängler, Die antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst, Leipzig, Berlin 1900 Bd. I Taf. 30,64-66, Bd. II S. 151 Nr. 64–66.

39,7 ***Parrhasius ... vor den stärcksten im Contour:*** s. *Gedancken* Komm. zu 63,37.

39,8 ***Erleuchtung:*** s. *Gedancken* Komm. zu 61,4.

39,12 ***Figuren neuerer Meister:*** Hierzu äußert sich W. erneut *Sendschreiben* und *Erläuterung*, s. *Gedancken* Komm. zu 61,8.

39,12 ***gedruckt:*** s. *Gedancken* Komm. zu 61,8.

39,15 ***wellenförmig:*** s. *Gedancken* Komm. zu 61,10–11.

39,16 ***edlen Druck:*** s. *Gedancken* Komm. zu 61,11.

39,18 ***schwülstige Spannung:*** W. ersetzt in den *Gedancken* das Wort *„Spannung"* durch den in seiner Bedeutung konträren Begriff *„Ausdehnung"*, s. *Gedancken* Komm. zu 61,13.

39,23 ***sparsamen Weißheit:*** s. *Gedancken* Komm. zu 61,18.

39,23 ***völligern:*** s. *Gedancken* Komm. zu 61,19.

39,24 ***gelehrtes Gefühl:*** s. *Gedancken* Komm. zu 61,20.

39,26–27 ***Einheit des gantzen Baues ... Maaß der Fülle:*** s. *Gedancken* Komm. zu 61,22–23.

39,29–30 ***Macies illis ... Quintil. II,4:*** Z. 30: lies: *id ipsum.* – Quintilian warnt vor „trockenen" (aridus) Redelehrern, die einen schlechten Stil vermitteln (institutio oratoria 2,4,9): „Für diese ist Dürre ein Zeichen von Gesundheit und Schwachheit steht anstelle von gesundem Urteilsvermögen, und während sie damit zufrieden sind, daß ihr Werk keinen Fehler enthält, verfallen sie in den Fehler, der Tugenden zu entbehren."

39,32–33 ***Euphranor ... nach des Zeuxis Zeiten ... erhabenere Manier:*** s. oben Komm. zu 38,10.

40,3 ***Coisches Kleid:*** s. *Gedancken* Komm. zu 64,3.



40,3 ***hohen Stil:*** s. *Gedancken* Komm. zu 64,4.

40,3 ***Agrippina:*** s. *Gedancken* Komm. zu 64,4.

40,4 ***drey Vestalinnen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 64,4.

40,6–7 ***großen Römischen Dame ... in den Vaticanischen Gärten:*** Vermutlich handelt es sich um die Sitzstatue mit über den Kopf gezogenem Mantel, die Giovanni Battista Cavalieri, Antiquarum statuarum urbis Romae primus et secundus liber, Roma 1585 Taf. 9, als „Vesta dea […] in Vaticano viridario" abbildet: Röm. Sitzstatue einer Frau, 1.–2. Jh. n. Chr., Musei Vaticani, Giardini, Marmor, H. 205 cm.

Lit.: Photographische Einzelaufnahmen Antiker Sculpturen, hrsg. von Paul Arndt, Walter Amelung, München 1893–1947 Kat.-Nr. 774, 775; Arachne-Datenbank 20537: Arch. Fot. Gall. Mus. Vaticani XXXII-142-1 EA 774. 775.

40,6–8 ***Agrippina ... sitzende Figur ... Traurigkeit, nach jemandes Deutung:*** zur sog. Agrippina, heute als sitzende Nymphe, Typus Muse Dresden-Zagreb, gedeutet, Dresden Antikensammlung Inv. Hm 241, s. *Gedancken* Komm. zu 64,4. Der ursprüngliche Vermerk *„nach jemandes Deutung"* wurde von W. wieder gestrichen, in der Druckfassung erschließt er seine Interpretation allein aus dem Schicksal der Agrippina.

40,12 ***fühllos:*** s. *Gedancken* Komm. zu 64,10.
40,14 ***Verweisung:*** s. *Gedancken* Komm. zu 64,12.
40,19 ***Griechischen Werken:*** In den *Gedancken* ergänzt W. den Satz und benennt mit der *„Farnesischen Flora"* ein konkretes Beispiel, s. dazu *Gedancken* Komm. zu 64,16.
40,19 ***beyzusetzen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 64,16.
40,23 ***verschiedenen Haarputz:*** s. *Gedancken* Komm. zu 64,18.
40,25 ***erweißlich:*** s. *Gedancken* Komm. zu 64,24.
40,27–28 ***Printz Eugen … Sala terrena:*** s. *Gedancken* Komm. zu 65,6; 65,8.
40,33 ***berühmte Matieli:*** zu dieser Textstelle s. Komm. zu 41,11–13.

41,1 ***Vestalin Tuccia:*** Die Statue der sog. Vestalin Tuccia in der Dresdner Antikensammlung, die Raymond Leplats „Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du Roy de Pologne à Dresden, avec privilege du Roy", Dresden 1733 Taf. 56 zeigt. Ein Torso wurde 1663 mit einem antiken Kopf versehen, beide Arme mit einen Sieb in den Händen sind modern angefügt. Sie galt seit der Restaurierung als „vergine della Dea Vesteria", bei Leplat dann 1733 als Tuccia, eine Bezeichnung, die de Berger (s. Komm. 41,3–5) ausführlich mit der literarischen Überlieferung begründet. Körper und Kopf der Statue sind heute getrennt und die Restaurierungen abgenommen. Die kopflose Statue wird heute als Eilende Peplosfigur bezeichnet (Inv. Hm 118, H. 143 cm, 1. Jh. n. Chr.), der Kopf als der einer Muse mit Kiefernkranz, Typus Euterpe, gedeutet (Inv. Hm 135, H. 34,5 cm, um 120–140 n. Chr.). – Das Schicksal der *„Vestalin Tuccia"*, die um das Jahr 230 v. Chr. der Verletzung des Keuschheitsgebots bezichtigt wurde, überliefern die historischen Schriften in zwei widersprüchlichen Versionen. Während Livius, periocha 20, von ihrer Verurteilung berichtet, konnte sie lt. Valerius Maximus 8,1,5 ihre Unschuld beweisen, indem sie mit einem Sieb Wasser aus dem Tiber schöpfte und zum Tempel der Vesta trug. – W. erwähnt die *„Vestalin Tuccia"* erneut in der *Erläuterung* S. 141,22.





Lit.: Barbara Kowalewski, Frauengestalten im Geschichtswerk des T. Livius, München, Leipzig 2002 S. 334; Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1, hrsg. von Kordelia Knoll, Christiane Vorster, Moritz Woelk, München 2011 Nr. 53 S. 322–326 (Körper und die Geschichte der Deutung als Tuccia); S. 363–367 Nr. 61 (Kopf).

41,2–3 ***außer einer kleinen Figur u. einer andren auf einem geschnittenen Stein:*** Welche *„kleine Figur"* W. hier meint, ist unklar: Die ‚moderne' Tuccia war mit 6 Fuß etwa so groß wie die antike. Es gab jedoch in der Sammlung Brühl zwei weitere, allerdings lebensgroße „Vestalinnen" aus orientalischem Alabaster (heute Dresden, Skulpturensammlung Inv. ZV 3610), die eine mit einer Schüssel in der rechten Hand. – Wahrscheinlich aber meint W. die kleine Statue der Tuccia Vestalis mit dem Sieb in beiden Händen, die Bernard de Montfaucon, L'Antiquité expliquée et représentée en figures I, 1. Aufl. Paris 1719 S. 63–67 Taf. XXVIII,1, abbildet; sie hat aber „keinen Schleyer", wie Lessing in den Korrekturanmerkungen zu W. betont (Lessing, Laokoon S. 302–303). In *Description Text* S. 247 erwähnt W. unter Nr. IV.170 die Statue der sog. Vestalin Tuccia in der Dresdner Antikensammlung. Dort verweist er wie de Berger (S. 22) und Montfaucon (I S. 64 Taf. XXVIII) auf Michel Ange de La Chausse, Le gemme antiche figurate (1660–1724), Roma 1700 S. 46 Nr. 122, die Darstellung auf einer Gemme, von der Philipp von Stosch eine Glaspaste besaß. Diese befand sich ehemals in Berlin, Antiquarium (ohne FG-Nummer), und ist heute verschollen. Vorhanden ist nur noch die 1826 von Karl Gottlieb Reinhart hergestellte Gipsabformung (s. *Description Kommentar* zu IV.170). Die Glaspaste war nach W.s Aussage (*Description* S. 434 [= *Description Text* S. 247]) von einem Heliotrop aus dem Kabinett de La Chausse abgeformt.



41,3–5 ***Diejenigen aber irren ... Berger de monim.:*** Der Archäologe, Philologe und Professor der Beredsamkeit in Wittenberg, Johann Wilhelm von Berger (auch Ioannes Guilielmus Bergerus; 1672–1751), verzeichnet in seiner Schrift „De Monimentis Veteribus Musei Dresenensis Regii", Vitembergae [Wittenberg] 1745, Antiken, die sich in Rom und in europäischen Sammlungen befanden. Er hatte als Berater von August dem Starken (1694–1733) den Auftrag erhalten, die zum Verkauf stehende Sammlung Chigi und Albani in Rom zu begutachten. In seinem Werk bespricht er S. 21–25 ausführlich die *„Vestalin Tuccia*" im Vergleich zu einer modernen Tuccia im Großen Garten in Dresden (s. folgenden Komm.).

Lit.: Stark S. 113, 159; Konrad Zimmermann, Die Dresdener Antiken und Winckelmann (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft IV), Berlin 1977 S. 11, 51–53; Heinz Kathe, Die Wittenberger Philosophische Fakultät 1502–1817, Köln [u. a.] 2002 S. 296–298; Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1, hrsg. von Kordelia Knoll, Christiane Vorster, Moritz Woelk, München 2011 S. 2.



41,4 ***Tuccia eines neuern Meisters im großen Königlichen Garten vor Dreßden:*** Diese moderne Tuccia mit einem Schleier über dem Kopf im Großen Garten (s. Komm. zu 41,4–5), die auch de Berger, De monumentis veteribus Musei Dresenensis Regii, Wittenberg 1745, erwähnt, bildete bereits Leplat (wie Komm. zu 41,1) als Taf. 206 ab. Sie wird noch in einer Dresdner Liste von 1765 erwähnt (Bl. 190 Nr. 348: „Statuen die noch zu reparieren und wieder herzustellen sind."): „Eine Statue von weißem Carrarer Marmor der Vestalin Tuccia. Der Kopf ist ab, die Nase sehr laediert, beyde Arme, Sieb und Drapperie ruiniert." (Alte Inv.-Nr. Be 201 Nr. 299. 38b) Die Statue wurde wohl im Siebenjährigen Krieg stark beschädigt. Ferner gibt es von 1838 ein „Auctions-Verzeichnis von den früher im Großen Garten bei Dresden aufgestellt gewesenen modernen Statuen und Büsten-Fragmenten" (Nr. XXX), das die Tuccia aufführt: „Nr. 9. Tuccia mit dem Siebe (Name des Bildhauers unbekannt), 6 Fuß, Leplat 206 (die Arme und das Sieb fehlen)." – Dresden besitzt noch eine Büste aus Carrara-Marmor, die dieses Motiv mit einem Schleier über dem Gesicht wiederholt: Sie ist bereits 1726 in Dresden nachweisbar und wurde von Leplat aus Italien mitgebracht. Die Büste ist dem ital. Bildhauer Antonio Corradini (1668–1752) zugeschrieben und wird heute als Vestalin bezeichnet (Inv. 1765 Bi. 201 Nr. 229, 38b). Zu Corradinis Vesta: James David Draper, Guilhem Scherf, Playing with Fire: European Terracotta Models. 1740–1840, Metropolitan Museum of Art, New York 2004 S. 300 zu Nr. 134 (freundlicher Hineis von Cordelia Knoll).

41,4–5 ***Tuccia eines neuern Meisters ... Copie:*** Bei de Berger, De monumentis veteribus Musei Dresenensis Regii, Wittenberg 1745 S. 21 heißt es: „Eine Statue dieser Tuccia aber ist so selten, daß, wenn das Königliche Museum nur diese eine aufbewahrte, sie dennoch aufgrund ihrer Vorzüglichkeit die Gelehrten und in der Antike kundigen aus dem Ausland zu ihrer Betrachtung herholen könnte. Sie ist nämlich die einzige Statue dieser Art, soviel ich weiß, und deswegen von umso größerem Wert. Ich erinnere mich, daß sie uns in Rom von Männern, die im antiken Geschmack sehr bewandert waren, als einzigartiges Denkmal des Altertums gezeigt wurde, in eben diesem Museo Ghigio [Chigi], von wo sie dann gekauft wurde. Aber von dieser Tuccia zu unterscheiden ist eine Tuccia neuer und geschmackvoller Kunstfertigkeit, die man ebenfalls in Dresden sehen kann, aus Marmor, und eingeschnitten in Erz. Diese hat (wie ich von einem ernsten und gelehrten Mann hörte, als ich in Dresden war) einem gewissen erlauchten Botschafter, der sich noch zu dieser Zeit in eben dieser Stadt aufhielt, so sehr gefallen, daß er glaubte, man müsse sie den übrigen Statuen des großen Gartens, und zwar allen, vorziehen. Ich würde dieser [Statue] völlig den Siegespreis des neuzeitlichen Geschmacks geben, wenn es einen Wettstreit der neuen Statuen gäbe. [S. 22] Aber der Wettkampf der antiken Statue mit der neuen erfordert einen Richter, der die Antike versteht." – Die ausführliche Auseinandersetzung mit de Berger (Fassung A) hat W. im Manuskript für die Fassung B stark eingekürzt, in den *Gedancken* dann den Vergleich mit den Herkulanerinnen gänzlich verworfen; nur beiläufig wird Tuccia dann in der *Erläuterung* S. 141 genannt.

Vgl. dazu das Exzerpt W.s aus de Berger im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 11v–12r.

41,7 ***scheinet wahrhaftig das Capitolium hinan zu steigen:*** Die schlanke Gestalt mit dem untergürteten Peplos vermittelt in der Tat den Eindruck einer weit ausschreitenden Figur mit zurückwehendem Peplos. Der zurückgesetzte linke Fuß berührt allerdings die nach hinten ansteigende Plinthe, was Leplat nicht angibt.

41,11–13 ***berühmte Mattieli ... Treflichkeit:*** W. verweist auf den zu seiner Zeit hoch geschätzten ital. Bildhauer Lorenzo Matielli (1687–1748). Er arbeitete zunächst in Wien an der Karlskirche und an der Ausschmückung der Hofburg. 1738 kam er nach Dresden, wo er seine bedeutendsten Werke schuf, darunter den Figurenschmuck der Katholischen Hofkirche, den Neptunbrunnen sowie Teile der Ausstattung des Jagdschlosses Hubertusburg, s. *Gedancken* Komm. zu 77,13; *Sendschreiben* Komm. zu 103,33. W. führt das hier Angesprochene in den *Gedancken* S. 65,12–19 weiter aus, s. dazu Komm. zu 65,12.

41,14 ***Drapperie:*** s. *Gedancken* Komm. zu 65,20.

41,17–20 ***vorausgesetzte Gelehrsamkeit ... Vertheidiger der Neuern ... Perrault:*** W. verweist auf den frz. Schriftsteller,

Märchensammler und Kunsttheoretiker Charles Perrault (1628–1713). Das von W. angedeutete Verfahren der Faltenherstellung bei weiblichen Gewandfiguren beschreibt Perrault, wesentlicher Akteur der ‚Querelle', in seiner dialogisch angelegten Programmschrift „Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues avec le poème du siècle de Louis-le-Grand et une épître en vers sur le génie Bd. 1–4, Paris 1688–1698. Im ersten Dialog Bd. 1, 1688 S. 181–182, heißt es in einem Abschnitt über die plastische Faltengestaltung der *„Alten"*: *„Ces sortes de plis se trouvent dans quelques figures de Dames Romaines ou de Vestales, dont les Robes étoient ainsi plissées avec des eaux gommés, de sorte que les Sculpteurs ne pouvoient pas les representer d'une autre maniere que celle que vous leur reprochez"*. W. exzerpierte die Stelle, s. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 28. – In der *GK* weist er bezüglich des *„Faltenschlage*[s] *der Alten"* erneut auf Perrault, der *„ein unerfahrner Scribent"* sei, s. dazu *GK Kommentar* zu 403,5–6 mit Anm. 3. Zu Perrault s. auch *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 89,20–21.

Lit.: Tibal S. 107; Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Par M. Perrault de l'Académie Francaise, mit einer einleitenden Abhandlung von Hans Robert Jauss und kunstgeschichtlichen Exkursen von Max Imdahl, Faksimile-Druck der Ausgabe Paris 1688–1697, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 2, München 1964 S. 8–81.

41,24 πεπλον*:* eigentlich Peplos (Maskulinum; griech. *ὁ πέπλος*); womöglich hat W. von der bei späteren Dichtern häufigen Pluralform „Pepla" den Singular „Peplon" abgeleitet, s. LSJ s. v.; s. auch unten Komm. zu 65,33.

41,33 ***Peplon, ein Schleier:*** s. Komm. zu 41,24; *Gedancken* Komm. zu 65,33.

42,5 ***Maratta:*** s. *Beschreibung* Komm. zu 10,25; *Gedancken* Komm. zu 66,3.

42,5 ***Solimena:*** s. *Beschreibung* Komm. zu 5,21; *Gedancken* Komm. zu 66,3.

42,6 ***neue Venetianische Schule:*** s. *Gedancken* Komm. zu 66,3–4.

42,9–10 ***eine edle Einfalt u. eine stille Größe:*** W. wendet hier erstmals die beiden eindrücklichen Wendungen, verknüpft zu einem markanten Topos, an. Charakterisieren die Begriffe hier vor allem das *„wahre Kennzeichen"* des griech. Schrifttums, so weitet W. den Geltungsbereich der stehenden Wendung in den *Gedancken* aus, indem er sie als allg. *„Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke"* etabliert, s. dazu *Gedancken* Komm. zu 66,6–7.

42,10–12 ***Stellung … gesetzte Seele:*** s. *Gedancken* Komm. zu 66,7–9.

42,10 ***Tiefe des Meers:*** s. *Gedancken* Komm. zu 66,7.

42,13 ***Parenthyrsis:*** s. *Gedancken* Komm. zu 66,29.

42,13 ***große Seele*:** s. dazu *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,6–7; *Gedancken* Komm. zu 66,7–9.

42,18–20 ***Je ruhiger der Stand … Stand der Ruhe:*** W. konzipiert hier erstmals seine Auffassung, daß die Unerschütterlichkeit einer *„großen Seele"* (hier S. 42,16; *Gedancken* S. 66,20), deren über das Leid erhabene Haltung, künstlerisch gefaßt als *„Ruhe"* zum Ausdruck komme. W. bezieht dieses Merkmal als prägnante Wendung, den *„Stand der Ruhe"* etwas später auf den Laokoon, s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* S. 49,22. Den *„Stand der Ruhe"*, dem die Kontrolle der Affekte zu Grunde liegt, setzt W. in der entsprechenden, jedoch erweiterten Passage in den *Gedancken* (S. 66,30–38) dem *„Stand der Einheit"* gleich.

Zur *„Natur der Ruhe"* s. auch *Sendschreiben Gedanken* hier S. 99,26 mit Anm. 1 und Komm.; zu den verschiedenen Fassungen der Laokoon-Beschreibungen s. *GK Materialien* S. 16–24.

42,24–25 ***Züge, die ihr und keiner andern eigen sind:*** s. *Gedancken* Komm. zu 66,35.

42,26 ***Paris von der Hand des Euphranors:*** In der *GK* übernimmt W. nochmals diesen Hinweis auf die Bronzestatue des Paris, eines der beliebtesten Werke des Euphranor, von der Plinius, nat. 34,77, berichtet, s. *GK Kommentar* zu 663,28–29 mit Anm. 4. – Neuerdings hat man die Sitzstatue des Paris oder Attis, Rom, Vatikanische Museen, Galleria delle Statue Nr. 255 (Inv. 762), ehemals Rom, Palazzo Altemps, mit dieser Statue des Euphranor in Verbindung gebracht (*GK Denkmäler* Nr. 498). Über dieses Werk des Euphranor (um 390–325 v. Chr.) schreibt Plinius (Plin. nat. 34,77): „Von Euphranor ist der Alexander Paris, an dem man rühmt, daß man an ihm alles zugleich erblickt: den Richter über die Göttinnen, den Liebhaber der Helena und zugleich den Mann, der Achilleus getötet hat." (Übers.: Plinius, Naturkunde S. 59).

Lit.: Olga Palagia, Euphranor, Leiden 1980.

42,32–33 ***ungewöhnliche Stellungen und Handlungen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 66,7–9.

42,33–34 ***über den Geist erhabene Stärke … Eurip.:*** Möglicherweise meint W. einen Passus in der „Elektra" des Euripides, wo Orestes in einer Rede von der Schwierigkeit spricht, Kriterien für die Unterscheidbarkeit zwischen einem guten und einem schlechten Mann zu benennen (Eur. El. 367–403). Darin sagt Orest (Eur. El. 386–388): „Denn weise Männer stehen wohl den Staaten vor / Und wohl dem Hause; Körpermassen, leer an Geist: / Bildsäulen sind sie auf der Agora." (Übers. angelehnt an Johann Jakob Donner – Richard Kannnicht).

42,34 ***Franchezza:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,4.

43,2 ***Contrapost:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,4.

43,4 ***Ajax und einen Capaneus:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,7.
43,6–7 ***hochtrabende, das erstaunende:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,9.
43,7 ***Tragische Muse des Aeschylus, u. sein Agamemnon:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,10.
43,8 ***Hyperbolen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,11.
43,8–9 ***dunckler … als alles, was Heraclit geschrieben:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,11.
43,9–10 ***erster guter Tragicus:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,12.
43,13 ***das flüchtige:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,13.
43,14 ***wie Philostratus spricht:*** W.s Hinweis gilt dem von ihm oft zitierten Sophisten Flavius Philostratos (2./3. Jh. n. Chr.). Unklar bleibt, welche Textstelle bzw. welches Werk des antiken Autors er meint. – W. übernimmt diese Passage wörtlich in den *Gedancken*, verzichtet dort allerdings auf den Hinweis auf Philostrat, s. *Gedancken* hier S. 67,13–15.
43,18–20 ***ut sibi quivis … idem:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,17–19.
43,21 ***La Fage:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,21.
43,24 ***Griechische Schriften:*** W. erweitert das Gebiet in den *Gedancken* S. 67,24 um die *„Griechischen Statuen"* und bezieht dadurch ein weiteres Medium mit ein, s. dazu Komm. zu 42,9–10.
43,25 ***Schriften aus Socrates Schule:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,25.
43,28 ***so schöne Seele … so schönen Körper:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,28.
43,29 ***Charakter … zu empfinden:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,29.
43,32 ***Auge, welches diese Schönheiten empfinden gelernet:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,32.
43,34 ***Raphaels Attila:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,34.

44,4–6 ***Virgil beschreibet … adstant:*** s. *Gedancken* Komm. zu 67,38–40.
44,8 ***Würge-Engel:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,2.
44,8–10 ***wie Homers Jupiter … Wincken seiner Augenlieder:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,3.
44,10 ***Augenbranen:*** s. dazu *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 91,25.
44,11 ***Algardi:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,5.
44,14 ***wirksame Stille … grossen Vorgängers:*** s. Gedancken zu 68,6.
44,16 ***Gesandten … Heerschaaren:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,7–8.
44,17 ***St. Michael des Guido:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,9.
44,19–22 ***Concha … Wright Travels:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,11 mit Anm. 1.
44,24 ***Werck … von Raphaels Hand:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,17.
44,24 ***Vasari:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,17.
44,29 ***Praxiteles:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,22.
44,31 ***derjenigen Stille … ihrer Gottheiten:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,24.
44,32 ***wie ungezwungen groß … gezeichnet:*** vgl. dazu die textuelle Änderung *Gedancken* S. 68,25 mit Komm.
44,33 ***Das Kind in ihren Armen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,26.
44,33 ***gemeine Kinder:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,26.

45,1 ***anbetenden Stille ihrer Seelen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,28.
45,2 ***Erniedrigung:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,29.
45,4–5 ***ehrwürdigste Alte … Jugend:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,31–32.
45,4 ***Gesichtszügen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,31.
45,7 ***sinnlicher u. rührender:*** s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,18.
45,7–8 ***hilft bey dem Heiligen … ausdrücken:*** zu dieser Demutsgeste s. *Gedancken* Komm. zu 68,34–35.
45,9 ***weißlicher:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,36.
45,11 ***Glantz dieses Wercks geraubet:*** s. *Gedancken* Komm. zu 69,1.
45,14 ***Wercken Raphaels:*** s. *Gedancken* Komm. zu 69,4.
45,16 ***Netscher:*** s. *Gedancken* Komm. zu 69,6.
45,16 ***Dou:*** s. *Gedancken* Komm. zu 69,6.
45,17 ***Van der Werff:*** s. *Gedancken* Komm. zu 69,6.
45,17–18 ***einiger von Raphaels Landes Leuten:*** s. *Gedancken* Komm. zu 69,7.

45,20 ***Madonna vom Trivisano:*** Ein nicht näher bestimmtes Madonnenbild des ital. Malers erwähnt W. auch in der *Erläuterung,* s. Komm. zu 130,12–13.
45,26–27 ***Perspectiv ... Wißenschaft:*** s. *Gedancken* Komm. zu 74,10–11.
45,27–28 ***Gesetze ... Composition u. Ordonnance:*** zu diesen kunsttheoretischen Begriffen s. *Gedancken* Komm. zu 74,11–12.
45,28 ***Echion***: s. *Gedancken* Komm. zu 74,12.
45,29–30 ***erhobenen Arbeiten ... darthun können:*** s. *Gedancken* Komm. zu 74,13–14.
45,30–31 ***Sallier ... Perspect.:*** W. verweist auf den frz. Geistlichen Claude Sallier (1685–1761), Philologe, Professor für hebräische Sprache am Collège de France in Paris, Bibliothekar an der Bibliothèque du Roi und seit 1729 Mitglied der frz. Akademie. Als Befürworter der ‚Alten' setzte sich Sallier mit Fragen zur antiken Perspektivauffassung auseinander und bezieht u. a. die Theorien verschiedener antiker Autoren sowie Perraults Parallèle des Anciens (s. oben Komm. zu 41,17–20; *Gedancken* S. 74,13–14 mit Komm.) mit ein. Sallier veröffentlichte seine Erkenntnisse in der Abhandlung „M. l'Abbé Sallier. Discours sur la Perspective de l'ancienne Peinture ou Sculpture", die 1733 im 8. Bd. der Mémoires de Littérature de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres S. 97–107 erschien. Ausführliche Exzerpte W.s hieraus im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 2–3v.

Lit.: Tibal S. 106; Décultot, Untersuchungen S. 65–66; Laurent Portes, Claude Sallier (1685–1761) dans la république des lettres, in: Revue de la Bibliothèque Nationale de France Nr. 38 Heft 2, 2011 S. 57–63.

45,31 ***Colorit ... Nachrichten in den Schriften der Alten:*** s. *Gedancken* Komm. zu 74,15.
45,32–34 ***zum Vortheil der neueren Künstler ... Vorstellungen der Mahlerey:*** s. *Gedancken* Komm. zu 74,16.
45,35 ***Landschaften:*** s. auch *Gedancken* Komm. zu 77,17.

46,3 ***Pferde des Marcus Aurelius:*** s. *Gedancken* Komm. zu 74,21.
46,3 ***Pferden in Monte Cavallo:*** s. *Gedancken* Komm. zu 74,21.
46,4 ***Lysippischen Pferden:*** s. *Gedancken* Komm. zu 74,22.
46,4 ***Farnesischen Ochsen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 74,22.
46,5 ***dieses Gruppo:*** s. *Gedancken* Komm. zu 74,23.
46,6–7 ***Diametralische Bewegung:*** s. *Gedancken* Komm. zu 74,24–25.
46,11 ***dickeren ... Himmel:*** s. *Gedancken* Komm. zu 74,29.

Kommentar zu *Laokoon.* Entwurf der Laokoon-Beschreibung für die *Gedancken*

Manuskript im Besitz der Bibliotheca Bodmeriana, Cologny/Genève, Inv. W-89. Wiedergabe des Textes nach dem Manuskript. Es besteht aus einem Quart- und einem Oktavblatt (20,2 cm x 16,5 cm; 17,7 cm x 10,2 cm). Das gelbliche Papier ist ohne Wasserzeichen, hat horizontale Streifen im Abstand von 5 cm und ist mit dem Papier des Petersburger Manuskripts (= *Gedancken ältere Fassungen*) identisch.
Abgedruckt bei Rehm in: *KS* S. 326.
Aus dem Bertuch'schen Archiv in Weimar über das Antiquariat J. A. Stargardt (Kat. 479, Januar 1949 S. 3 Nr. 7; Kat. 502, März 1952 S. 35 Nr. 207) in den Besitz der Bibliotheca Bodmeriana, Cologny/Genève, gelangt. Auf der Rückseite ist eine Bleistiftzeichnung: Links der rechte Sohn aus der Gruppe, links eine rechte Seitenansicht des jüngeren Sohnes oder des Laokoon selbst (s. dazu auch Einleitung S. XXI–XXII und Abb. S. 283) ; darüber einige unklare Notizen, offenbar früher geschrieben:
Ctesilas. Intirizzita sc. la gamba.
Symbolen des Flusses Arno
Pariae. Ariphantes & Tymbrasus
Parce & Caribea

49,1 ***Vers des Vergils … tollit:*** Verg. Aen. 2,222: clamores simul horrendos ad sidera tollit. („gleichzeitig schickt er grauenvolle Schreie hinauf zu den Sternen", Übers. Edith und Gerhard Binder, Bd. 1 S. 85). Der später hinzugefügte Text war offensichtlich Erinnerung und Anlaß für die spätere Hinzufügung in *Gedancken*, hier S. 66: *„Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet: Die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet.* "Dazu s. Komm. zu 66,14–15.

49,1 ***Seele schildert sich:*** In der Übertragung der ursprünglichen Wortbedeutung (malen, darstellen) steht die reflexive Verwendung des Verbs für sich abbilden, sich abzeichnen, sich ausdrücken, hier des Inneren im Äußeren. Die Formulierung findet sich erneut *Gedancken* hier S. 66,10; übertragen auf den Maler Aristides ebd. auch S. 75,9–11 mit Komm.; zu dem von W. mehrfach verwendeten Begriff *„Schilderey"* vgl. *Beschreibung* hier Komm. zu 4,5–6). – Die Annahme, daß sich innere Befindlichkeiten, vor allem aber die Charaktereigenschaften einer Person in der Gesichtsbildung – der Physiognomie – ablesen lassen, war im 18. Jh. zentraler Gegenstand einer anthropologischen Debatte um Wahrnehmungsmuster. Ergebnisse dieser Überlegungen bündelte das 1775–1778 erschienene, monumentale vierbändige Werk des Schweizer Theologen und Schriftstellers Johann Caspar Lavater. Seine „Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe" wurden zu einer Strukturierungshilfe für die bereits von W. vorgenommene, detailorientierte Anschauungspraxis.

Lit.: DWB XV Sp. 129–130; Horst Weigelt, Lavater und die Stillen im Lande. Distanz und Nähe. Die Beziehungen Lavaters zu Frömmigkeitsbewegungen im 18. Jahrhundert, Göttingen 1988; August Ohage, Von Lessings „Wust" zu einer Wissenschaftsgeschichte der Physiognomik im 18. Jahrhundert, in: Lessing Yearbook 21, 1989 S. 55–87; Claudia Schmölders, Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik, 2. Aufl. Berlin 1997; Adelheid Müller, Sehnsucht nach Wissen. Friederike Brun, Elisa von der Recke und die Altertumskunde um 1800, Berlin 2012 passim, bes. S. 106–110.

49,1 ***Laocoons:*** s. *Gedancken* Komm. zu 66,10.

49,1–2 ***Schmertz der sich ... entdecket:*** Nach lat. detegere, althochdt. intdecchan, mittelhochdt. entecken, meint ‚entdecken' hier in reflexiver Verwendung sich zeigen, zum Vorschein kommen. Erst das physische Erscheinungsbild macht den *„Schmertz"* als eine innere, verborgene Regung der sinnlichen Wahrnehmung des Betrachters zugänglich, vgl. *Gedancken* hier S. 66,11. Die durch den Körper zum Ausdruck gebrachte Emotion, den Schmerz, erklärt W. anhand des Zusammenspiels physiologischer Funktionen: *„Laocoon ist eine Natur im höchsten Schmerz nach dem Bilde eines Mannes gemacht der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammlen sucht, und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellet und die Nerven anziehet, so tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirn hervor und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Othem und durch Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, um den Schmerz in sich zu faßen und zu verschließen. Das bange Seufzen welches er in sich ziehet, erschöpfet den Unterleib und macht die Seiten hohl, welches uns gleichsam von der Bewegung seiner Eingeweide urtheilen läßet"* (*Br.*

I Nr. 192 S. 309). – Die Passage findet sich leicht variiert in der Druckfassung der Laokoon-Beschreibung in *GK1* S. 348, *GK2* S. 699 (= *GK Text* S. 647, 677); vgl. auch die Entwürfe im *Nachlaß Florenz*, s. *GK Materialien* (= *SN* 4,5) S. 17–19.

Lit.: DWB III Sp. 506–508; GWB III Sp. 117; August Langen, Der Wortschatz des Pietismus, Tübingen 1954 S. 81–82, 230, 424.

49,2 ***Muskeln und Sehnen:*** Im allg. Sprachgebrauch des 18. Jhs. konnte der Begriff ‚Sehnen' auch Adern, Nerven oder Muskeln meinen. Aufgrund geringer Anatomiekenntnisse wurden Sehnen und Muskeln oft nicht voneinander geschieden. W. hingegen differenziert nicht nur hier anatomisch genau, vgl. auch *GK Materialien* S. 380 Komm. zu 5,18–19. Die Anatomie, Skelett und Muskelaufbau, wurden seit dem 17. Jh. zunehmend in zahlreichen Druckwerken illustriert und seit dem frühen 18. Jh. mit dt. Fachbegriffen beschrieben. Zugang zu solchen anatomischen Werken hatte W. etwa in der Bibliothek Bünaus, wo sich u. a. die „Geschichte der Anatomie" von Philipp Jakob Hartmann (Disquisitiones historicae de re anatomica veterum, Regiomont 1693) befand, vgl. CBB I,3, 2277. Von W.s medizinischem Interesse zeugt auch seine Kenntnisnahme von *Herm. Boerhave Methodus Studii Medici emaculata & accessionibus locupletata ab Alberto ab Haller, Tomi II. Amstel.* [...] *1751*, s. *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 71v. – Daß u. a. gründliches anatomisches Wissen in der Antike wiederum eine Voraussetzung der künstlerischen Körperdarstellung war, betont W. vielfach, so *Erläuterung* hier S. 127,9–17.

Lit.: Josef Wiesner, Winckelmann und Hippokrates. Zu Winckelmanns naturwissenschaftlich-medizinischen Studien, in: Gymnasium 60, Heidelberg 1953 S. 149–167; Kunst und Aufklärung, Ausst.-Kat. Stendal, Wörlitz und Halle 2005 S. 47–50, 61 (Max Kunze); Irmgard Müller, Daniela Watzke, „Weil als die beste Abbildung (...) immer nur ein dürftiges Gleichnis bleibt." Zu den Visualisierungsverfahren in der Anatomie des 18. Jahrhunderts, in: Anatomie und anatomische Sammlungen im 18. Jahrhundert. Anlässlich der 250. Wiederkehr des Geburtstages von Philipp Theodor Friedrich Meckel (1755–1803), hrsg. von Rüdiger Schultka, Josef N. Neumann unter Mitarbeit von Susanne Wiedemann, Berlin 2007 S. 223–250; Gall – Wolkenhauer, Laokoon S. 239.

49,2–5 ***man gantz allein ... zu empfindet [empfinden] scheinet:*** *„empfinden"* wird hier in der ursprünglichen Wortbedeutung sinnlich gebraucht, im Gegensatz zu einem später entwickelten, abstrahierenden Wortsinn. Gemeint ist das Fühlen von Empathie, das Mitfühlen und Mitleiden im Bewußtsein des Schmerzes. – Im Schreiben W.s hat das Wortfeld ‚empfinden', ‚Empfindung' sowie der synonym hierzu verwendete Begriff ‚Gefühl' einen zentralen Platz und wird in seiner Bedeutungsvielfalt eingesetzt, vgl. *Vortrag Geschichte* hier Komm. zu 22,36; *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 109,3; *GK Kommentar* zu 47,11. Zur geistig-abstrakt konnotierten Bedeutungsebene des Begriffs ‚empfinden' vgl. *Gedancken* hier S. 67,32 mit Komm.

49,3 ***Action:*** frz., nach lat. actio, Handlung, Tat, hier Tätigkeit.

49,3 ***Ribben:*** Die mittel- und niederdt. Form ‚Ribbe' findet sich hauptsächlich im 17. und 18. Jh. Erst Ende des 18. Jhs. setzt sich die zugleich seit dem Neuhochdt. gebräuchliche Form ‚Rippe' als Norm durch.

Lit.: DWB XIV Sp. 1026–1027.

49,6 ***mit keiner Wuth in dem Gesichte:*** Gemeint ist das Fehlen der sichtbaren Entäußerung einer heftigen Gemütsbewegung im Gesichtsausdruck (im Sinn von Wut ins Gesicht geschrieben); s. auch Komm. zu 49,1.

Lit.: DWB XXX Sp. 2486–2487 (D).

49,6 ***in der gantzen Stellung:*** s. Komm. zu 49,1–2.

49,6–7 ***Größe der Seele:*** In engem Zusammenhang mit W.s Verständnis der *„schönen Natur"* als Ideal steht in Anlehnung an Ps.-Longin, de sublimitate 9,2 („Das Erhabene ist der Widerhall einer großen Seele"; Übers. Reinhard Brandt S. 43), als bestimmendes Moment die Stärke des Geistes, die *„Größe der Seele"* als diejenige Kraft, welche die – physischen – Anfechtungen der Natur heroisch überwindet, s. dazu *Gedancken* Komm. zu 66,6–7 und 66,20. Als paradigmatisch für diese Leid und Qual überwindende Seelengröße gilt W. Laokoon.

Lit.: Reinhard Brandt, „ ... ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe", in: Johann Joachim Winckelmann 1717–1768, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, Hamburg 1986 S. 41–53 bes. S. 45; ‚Longinus'. On the Sublime, hrsg. von Donald A. Russell, Oxford 1964, 2. Aufl. 1970 S. xliii–xlviii.

49,7 ***ausgetheilet:*** verteilt (teilen, im Sinn von zu Teil werden lassen, geben, vgl. DWB XXI Sp. 356–357).

49,8–10 ***Sophocles Philoctetes ... ertragen zu können:*** Das 409 v. Chr. preisgekrönte Bühnenstück des Sophokles thematisiert Schmerz und Leiden des Philoktet, der, durch einen Schlangenbiß am Fuß verwundet, allein auf der einsamen Insel Lemnos ausgesetzt wurde. Laokoons Haltung wird dem heroischen Sich-Fügen in das Leid und dem Ertragen des Schmerzes durch Philoktet, das für W. beispielhaft scheint, gleichgesetzt. W.s Hinweis auf die Stoffbearbeitung durch *„Sophocles"* verweist implizit auf den Griechen Neoptolemos als diejenige Figur des sophokleischen Stückes, die angesichts des Leidens Philoktets – wie der Betrachter beim Leid des Laokoon – Mitgefühl empfindet (*„sein Elend gehet uns bis an die Seele"*); vgl. *Gedancken* Komm. zu 66,18. – In *GK Text* S. 311,16–17 zitiert W. zum Schmerz des Philoktet Cicero (fin. 2,94), vgl. *GK Kommentar* zu 311,16–17. Zu Philoktet s. auch *GK Denkmäler* Nr. 176–177*; GK Materialien* Komm. zu 16,13; *MI Komm.* S. 497–499.

49,10–11 ***Bildung der schönen Natur:*** W., der bereits bei Malerei (vgl. *Beschreibung* hier S. 6,16) und Geschichtsschreibung (vgl. *Xenophon* hier S. 15,2) von der *„schöne*[n] *Natur"* schreibt, überträgt die Wendung hier erstmals auf ein plastisches Werk der antiken Kunst, vgl. Komm. zu 66,6–7. Auf die *„schöne Natur der alten Griechen"* kommt er auch *Gedancken* (hier S. 59,2–3 mit Komm.) zu sprechen.

49,11–12 ***Künstler muste die Stärcke des Geistes ... in sich selbst fühlen:*** Jenseits anatomischer Kenntnisse (vgl. Komm. zu 49,2) und handwerklicher Fertigkeiten galt W. die ästhetische Empfindungsfähigkeit des Künstlers, dessen *„erhabener* [...] *Geist“* (*GK1* S. 154, *GK2* S. 266 = *GK Text* S. 256,17, 257,17), als Begabung und als Voraussetzung der künstlerischen Produktion, vgl. dazu *Gedancken* Komm. zu 66,20–21.

49,12 ***in seinem Marmor einprägete:*** Nach lat. imprimere, insculpere ist der auch im pietistischen Sprachgebrauch häufig verwendete Begriff ‚einprägen‘ hier konkret im Sinn von ‚eindrücken‘ oder ‚eingraben‘ verwendet. Doch schwingt dessen mentale Bedeutung ‚vermitteln‘, ‚einflößen‘ auch bei einem sachlichen Subjekt (*„Marmor“*) mit.

Lit.: DWB III Sp. 244; GWB II Sp. 1493 (2b); Adelung I Sp. 1727; August Langen, Der Wortschatz des Pietismus, Tübingen 1954 passim, bes. S. 63; Eva Kocziszky, Griechenland und das klassische Ideal, in: Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760–1820, hrsg. von Horst Albert Glaser, György M. Vajda, Amsterdam, Philadelphia 2001 S. 663.

49,13 ***ohne von derselben begabt zu seyn:*** vgl. Komm. zu 49,11–12.

49,14 ***Metrodor:*** Der griech. Maler und Philosoph (s. Plin. nat. 34,5) vereinte gemäß Plinius, nat. 35,135, als Autorität beide Wissensgebiete – er sei „pictor idemque philosophus, in ultraque scientia magnae auctoritatis“. Er wird erneut *Gedancken* hier S. 66,22 mit Komm., *GK1* S. 368; *GK2* S. 741 (= *GK Text* S. 714–715) erwähnt; vgl. auch *GK Kommentar* zu 715,15–18.

Lit.: Vollkommer, Künstlerlexikon (2004) S. 517 s. v. Metrodor (I) (Lauri Lehmann).

49,15–16 ***bließ ... Seelen ein:*** Die Belebung von Materie – das Einblasen (nach lat. inspirare) von Leben war im christlich-religiösen Kontext eine Handlung Gottes, so schon in der Bibel (1. Buch Mose 2, 7). Erst das Einhauchen des Lebensodems erschuf die Seele. – Bereits die antike Überlieferung kannte Athena wie Prometheus als Schöpfer lebendiger Wesen, deren aus Erde geschaffenen Gebilden Geist eingeblasen wurde. Prometheus galt W. als der erste mythische Künstler, vgl. hierzu *GK Denkmäler* Nr. 867a, 1147a, 1147b.

Lit.: DWB III Sp. 154; August Langen, Der Wortschatz des Pietismus, Tübingen 1954 S. 89.

49,16 ***mehr als gemeine Seelen:*** zum Adjektiv ‚gemein‘ vgl. *Beschreibung* Komm. zu 4,25.

Lit.: GWB III Sp. 1416.

49,17 ***Gewande ... Priester:*** Laokoon war ein trojanischer Priester Apolls, dessen Geschichte in verschiedenen Mythenvarianten überliefert ist. W. folgt in seiner Interpretation des Dargestellten der Erzählung Vergils, die Laokoons Warnung vor der griech. List (trojanisches Pferd) in den Vordergrund stellt (Aen. 2,40–56, 201–321). In dieser Version erscheint der Trojaner als ehrenwerter Priester, dessen Abbildung gemäß W. in ritueller Amtskleidung nahe läge. Dem steht die tatsächliche künstlerische Bilderfindung entgegen, die W. auf formaler Ebene als Möglichkeit zur körperhaften Ausdrucksstärke wertet, vgl. Komm. zu 49,1–2.

49,18 ***sinnlich:*** anschaulich, für die Sinne als Organe der Wahrnehmung und als Erkenntnisquellen wahrnehmbar; vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 93,7; *GK Materialien* Komm. zu 16,21–22.

Lit.: DWB XVI Sp. 1185–1196.

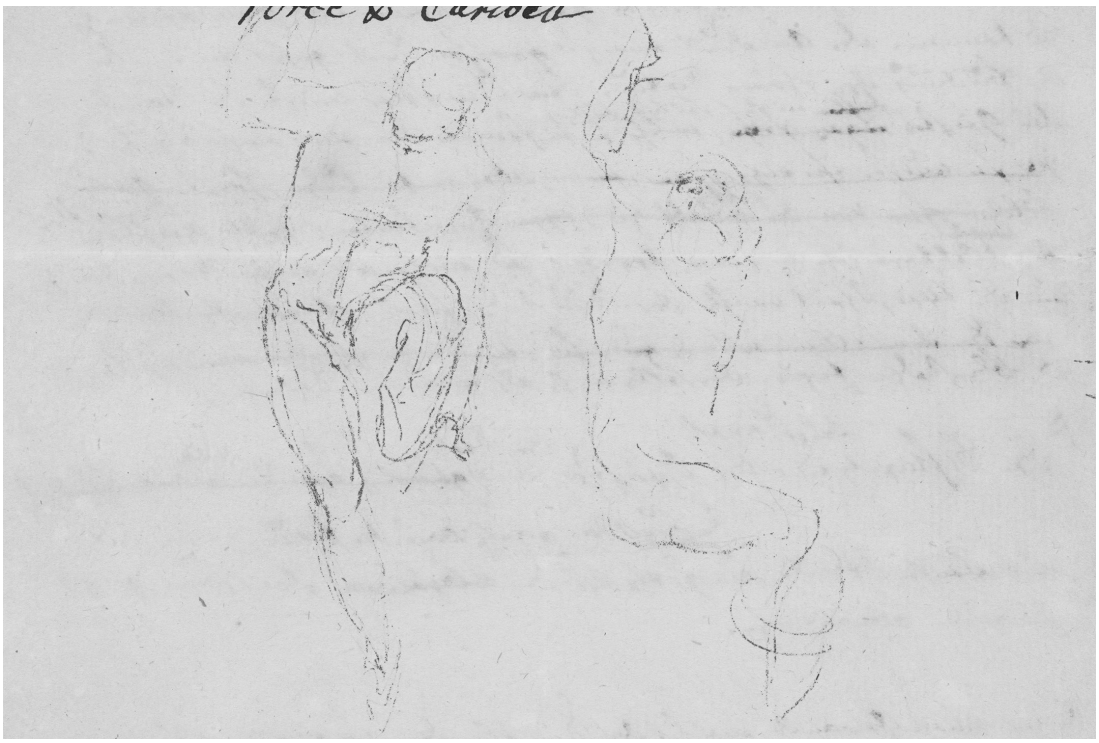
49,18 ***rührend:*** Nach lat. commovere, steht das von W. hier verwendete Partizip von ‚rühren‘ insbesondere für ‚innerlich bewegen‘ und häufig wie auch hier in verengtem Sinn: zu sanften Empfindungen, zu Mitgefühl bewegen, erweichen, erschüttern. Daß ein Kunstwerk rühren solle (toucher, émouvoir), war eine Forderung der frz. Kunsttheorie, die zuerst Jean-Baptiste Du Bos (1670–1742) in seinen „Réflexions su la poésie et la peinture“, Bd. 2, Utrecht 1732 S. 177, forderte: „Puisque le premier but de la poésie & de la peinture, est de nous toucher, les poèmes & les tableaux ne sont de bon ouvrages, qu'à proportion qu'ils nous émeuvent & qu'ils nous attachent“. Entsprechend verwendet W. den schon in der mittelalterlichen Mystik, später im Pietismus gebräuchlichen Begriff *„Rührung“*, so bei den Entwürfen der Apollo-Beschreibung im Pariser Manuskript, s. *GK Materialien* S. 7,20 mit Komm. und S. 10,2.

Lit.: DWB XIV Sp. 1468–1470; August Langen, Der Wortschatz des Pietismus, Tübingen 1954 passim; Zeller S. 55–56.

49,18–20 ***Bernini ... entdecken wollen:*** Diese Auffassung Berninis kolportiert Filippo Baldinucci (1624–1696) in dessen „Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, Scultore, Architetto, e Pittore“, Firenze 1682. Dort heißt es S. 72: *„Che le più belle Statue, che fussero in Roma eran quelle di Belvedere, e fra quelle, dico fra la intere, il Laocoonte per l'espressione dell'affetto, ed in particolare per l'intelligenza, che si scorge in quella gamba, la quale per esservi già arrivato il veleno, apparisce intirizzita* [...] “; vgl. auch *Gedancken* hier S. 66,25–6. W.s Exzerpt im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 26v (Tibal S. 104) ist abgedruckt bei Baumecker S. 62 Anm. 10. – Zu Baldinucci vgl. *GK Kommentar* zu XIX,26.

49,20 ***Parenthyrsis:*** Gemeint ist griech. Parenthyrsos, vgl. *Gedancken* hier Komm. zu 66,29.

49,22 ***Stand der Ruhe:*** W. konzipiert hier erstmals seine Auffassung, daß die Unerschütterlichkeit einer *„großen Seele“* (*Gedancken* hier S. 66,20 mit Komm.), deren über das Leid erhabene Haltung, künstlerisch gefaßt als *„Ruhe“* zum Ausdruck komme. Den *„Stand der Ruhe“*, dem die Kontrolle der Affekte zu Grunde liegt, setzt W. in der entsprechenden, jedoch erweiterten Passage in den *Gedancken* (hier S. 66,30–38) dem *„Stand der Einheit“* gleich. Vgl. zu den weiteren Varianten *GK Materialien* S. 16–24. – Die Wendung *„Natur in Ruhe“* thematisiert W. *Sendschreiben Gedanken* hier S. 99,26–27 mit Komm.



Eigenhändige Zeichnung W.s: Detail der Zeichnung auf der Rückseite die Quartblattes in Genf (aufgehellt) mit zwei Figuren aus der Laokoon-Gruppe





Laokoon, Bronze, H. 70,5 cm ; Br. 59,2 cm; Tiefe 33,5 cm. Rom, 1. Hälfte des 17. Jhs.; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. H4 155/43. In Dresden im Inventar 1726 erwähnt als Erwerbung durch Raymond Leplat für den Kurfürsten von Sachsen im Jahre 1714 in Rom. Zunächst im Grünen Gewölbe, dann in der Bildergalerie ausgestellt, wo W. sie gesehen haben dürfte. S. auch Einleitung S. XXII.

Lit.: ; Martin Raumschüssel, in: Die Beschwörung des Kosmos. Europäische Bronzen der Renaissance, Ausst.-Kat. Duisburg 1994 S. 60f. Kat. 3; Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock, hrsg. von Volker Krahn, Ausst.-Kat Berlin 1995 S. 484f. Nr. 173; Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770–1820, Ausst.-Kat. Städl Museum Frankfurt a.M., München 2013 Kat.-Nr. 13 S.74–74..

Zur Überlieferung der *Gedancken,* des *Sendschreiben,* der *Mumie und* der *Erläuterung*

Die handschriftlichen Manuskripte der Fassungen für alle Schriften sind verschollen. Grundlage der Textwiedergabe bildet für die *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* der Erstdruck von 1755. Auf der letzten Seite ist vermerkt: Friedrichstadt. Gedruckt bey Christian Heinrich Hagenmüller. Von dieser Auflage sind – nach Winckelmanns Angaben – nur 50 oder 60 Exemplare auf Kosten des Verfassers gedruckt worden, von dem sich mehrere Exemplare im deutschsprachigen Raum erhalten haben (u. a. Sächsische Universitäts- und Landesbibliothek zu Dresden, Stadtbibliothek Braunschweig, Zentralbibliothek Zürich). Von dieser Ausgabe sind u. a. in Heilbronn 1885 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Nr. 20) und Dresden 1927 (Jahresgabe für die Vereinigung der Bücherfreunde in Dresden, 2) Faksimiledrucke hergestellt worden. Die *Gedancken* erschienen in 2. Auflage ein Jahr später, bereits in Abwesenheit des Autors: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Zweyte vermehrte Auflage. Dresden und Leipzig 1756. Im Verlag der Waltherschen Handlung,* also bei Georg Conrad Walther.

Ihr wurden folgende Schriften angefügt:

Sendschreiben über die Gedanken Von der Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst (S. 79–104)

Nachricht von einer Mumie in dem Königlichen Cabinet der Alterthümer in Dreßden (S. 105–111)

Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedancken (S. 113–153).

Die Änderungen für die 2. Auflage der *Gedanken*, vorgenommen durch die *Walthersche Handlung,* sind im texteditorischen Kommentar und in einer separaten Liste ausführlich vermerkt (s. S. XXIV–XXVII), obwohl die Auflage ohne Zutun Winckelmanns zustande kam. Das Petersburger Manuskript der *„Gedancken"* zeigt, daß die Eingriffe in die Orthographie und Grammatik auch der 1. Auflage durch die Druckerei bzw. Setzer vorgenommen wurden. Die beiden Auflagen der *Gedancken* unterscheiden sich in den Vignetten, die Adam Friedrich Oeser für die Auflage von 1755 schuf. Von den drei Vignetten der 1. Auflage bleibt in der 2. Aufl. die Oesersche Titelvignette (Timanthes). Die Widmungsvignette wird zur Titelvignette des *Sendschreibens* und auf die Schlußvignette (Sokrates) wird ganz verzichtet. Für die *Erläuterung* kommt stattdessen eine neue Titelvignette von Pierre Hutin hinzu, wohl ohne Kenntnis Winckelmanns.

Zur Entstehungsgeschichte s. Einleitung S. XIV–XXXI.

Kommentar zu den *Gedancken*

55,7–9 ***Vos exemplaria … diurna:*** Hor. ars 268–269: „Nehmt ihr euch zu Mustern die Griechen, nehmt sie zu jeder Zeit zur Hand, bei Tag und Nacht." (Übers.: Horaz, Werke S. 559). Bereits die alexandrinischen Kritiker hatten einen Kanon der klassischen Dichter geschaffen, die dann für die röm. Schriftsteller der frühen Kaiserzeit, die ‚Griechen (Graeci)' wurden; zum Horaz-Zitat vgl. die Titelvignette, die den griech. Maler Timanthes darstellt, s. dazu Komm. zu 93,33.

Lit.: Markus Käfer, Johann Joachim Winckelmann. Von der Historie zum Nachahmungspostulat, in: Altertumskunde im 18. Jahrhundert. Wechselwirkungen zwischen Italien und Deutschland (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft XIX), hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer, Rothraut Tegtmeyer, Stendal 2000 S. 121–132 bes. S. 125–126.

55,13 ***FRIDERICH AUGUSTO:*** August III. (1696–1763), als Friedrich August II. seit 1733 König von Polen und Kurfürst von Sachsen, s. *Beschreibung* Komm. zu 3,10; *Gedancken* Komm. zu 56,15.

55,27 ***billig:*** von W. häufig verwendetes Adverb, s. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 80,41; *GK Materialien* S. 380 Komm. zu 5,2.

Lit.: DWB II Sp. 28–29 mit einem Beleg aus W. (Eis. V S. 120); Adelung I Sp. 1019.

55,31–32 ***dessen Grentzen ... betreten gewaget:*** Anspielung W.s auf den Beginn seiner Anstellung als Bibliothekar des Grafen Heinrich von Bünau, die ihn Anfang September 1748 nach Nöthnitz in Sachsen führte, s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 21,25–26.

Lit.: Winckelmann und Nöthnitz, hrsg. von Max Kunze, Stendal 1976; Heres, Sachsen S. 11–105.

55,33 ***gefällig gewesen:*** gefallend, zusagend, angenehm; allg. Anerkennung, Zustimmung, sittlich-moralische Akzeptanz hervorrufend.

Lit.: DWB IV Sp. 2116–2119 (II); GWB Sp. 1214–1217.

56,1–2 ***Der gute Geschmack ... Griechischen Himmel:*** W. gebraucht hier den aus der frz. Kunsttheorie übernommenen und dort seit dem 17. Jh. diskutierten Begriff „bon goût" (ital. und spanisch „gusto") in positiver Wertung. Diese findet sich bei W. wiederholt auch als wahrer oder edler und lieblicher Geschmack. – Der Ausdruck *„Geschmack"* entwickelte sich im 18. Jh. zur grenzübergreifenden Zentralkategorie der ästhetischen Urteilsbildung. Der *„gute Geschmack"* setzte im zeitgenössischen Verständnis voraus, Unterschiede zu erkennen und daraus folgend urteilsfähig zu sein. Diese Wahrnehmungs- und Unterscheidungsfähigkeit, die zu einem Werturteil führen sollte, galt als natürliche menschliche Anlage, die durch Erfahrung, Bildung und Übung, d. h. auch durch vergleichende Betrachtung, entwickelt und verfeinert werden konnte. Wesentliche Voraussetzung des Geschmacksurteils war für W. das ästhetische Empfindungsvermögen als Erkenntnisfähigkeit. Seine Auffassung reflektiert die Annäherung der sinnlichen Empfindung des Schönen an die rational-wissenschaftliche Erkenntnis bei Alexander Gottlieb Baumgarten, dem das Vermögen „scharf zu empfinden" als Vorbedingung des ästhetisch gebildeten Geistes galt (s. Komm. zu 67,32). Bei W. heißt es diesbezüglich: *„Die Schönheit wird durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen* [...]. " (*GK2* S. 256 = *GK Text* S. 247–249). Miteinander versöhnt werden Verstand und Gefühl, angeborene und erlernte Fähigkeiten, individuelle und allgemeingültige Erkenntnis. Als normbildend für den *„gute*[n] *Geschmack"* gelten W. das antike Griechenland und die hier entstandenen ‚Werke'. Vgl. W.s Exzerpte aus „Le Siècle de Louis XIV" (*Nachlaß Paris* vol. 62 p. 29v–30v), Voltaire, Dans le temple du goût, Amsterdam 1733 (*Nachlaß Paris* vol. 62 p. 42v, *Nachlaß Montpellier* Nr. 356 vol. 126v–127); s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 85,4. – W. verwendet den durch Christian Thomasius im frühen 18. Jh. eingedeutschten Terminus *„Geschmack"* gelegentlich synonym für den kunsttheoretischen Begriff ‚Manier' (s. *Beschreibung* Komm. zu 3,4), später für den ursprünglich in der Literaturtheorie verwurzelten Begriff ‚Stil' (s. *Beschreibung* Komm. zu 3,15); zum Gebrauch des Wortes *„Geschmack"* bei W. s. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 87,27; 101,27; 109,23 und 26; *Herkulanische Schriften* III Komm. zu 22,12; *Schriften zur antiken Baukunst* Komm. zu 7,7, 53,1; *GK Kommentar* S. 37,23.

Lit.: Hermann J. Weber, „Geschmack" bei Winckelmann, in: Zeitschrift für Deutsche Wortforschung X, 1908/1909 S. 17–20; Zeller S. 52; Kreuzer, Studien S. 16–28; Peter Szondi, Poetik und Geschichtsphilosophie I, hrsg. von Senta Metz, Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt a. M. 1974 S. 21–29; Hans-Jürgen Gabler, Geschmack und Gesellschaft. Rhetorische und sozialgeschichtliche Aspekte der frühaufklärerischen Geschmackskategorie, Frankfurt a. M. 1982; Käfer, Prinzipien S. 28–29, 61, 106–107; Wilhelm Amann, „Die stille Arbeit des Geschmacks". Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung, Würzburg 1999 bes. S. 149; Dominik Brückner, Geschmack. Untersuchungen zu Wortsemantik und Begriff im 18. und 19. Jahrhundert. Gleichzeitig ein Beitrag zur Lexikographie von Begriffswörtern, Berlin 2003; Décultot, Untersuchungen S. 59–60.

56,2 ***Himmel:*** s. *GK Kommentar* zu 5,36.

56,3 ***nur als der erste Saame nach Griechenland:*** zum Gleichnis vom Samen im Zusammenhang mit der Entstehung der Kunst im Vergleich zur *GK* s. *GK Kommentar* zu 5,12.

56,4 mit Anm. 1 ***Minerva:*** Platon, Timaios 24c, führt aus, daß den Griechen ihr Land von der Göttin Pallas Athene (Minerva) wegen des „ausgewogenen Klimas“ zugewiesen worden sei. W. benutzte hier die Platon-Ausgabe mit lat. Übers. „Platonis opera omnia quae exstant, Marsilio Ficino interprete, Frankfurt 1602“. W. führt die sog. Klimatheorie, die im 18. Jh. sehr populär war, in der *GK* weiter aus, s. *GK Kommentar* zu 5,36 (mit Lit.), 37,33. Neben den von ihm angeführten antiken Autoren waren eine wichtige neuzeitliche Quelle Jean-Baptiste Dubos (s. *Beschreibung* Komm. zu 9,11 mit Anm. 8) und sein mehrfach neu aufgelegtes Werk „Réflexions I–II“, Paris 1719, das er sehr ausgiebig exzerpierte (*Nachlaß Paris* vol. 61 p. 49v, 48r–61v; vol. 69 p. 39r–40v; vol. 74 p. 66r, 192r), s. auch *GK Kommentar* zu XIX,28, 49,2–3, 65,10–11; *MI Kommentar* zu 21,16–18) und aus denen er das Grundmotiv der drei Klimazonen (kalt, heiß, gemäßigt) und den Vorzug der gemäßigten Klimata übernahm – ohne Dubos' ideologische Zuspitzung auf den Vorzug Frankreichs.

Lit. zu Dubos: s. *GK Kommentar* zu XIX,28; ferner Franke, Ideale Natur S. 69–121 bes. S. 89–104; Décultot, Untersuchungen S. 99–101; Käfer, Prinzipien S. 58–59; Frühklassizismus S. 375–377; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 50–54; Wolf Lepenies, Johann Joachim Winckelmann, Kunst und Naturgeschichte im achtzehnten Jahrhundert, in: Johann Joachim Winckelmann 1717–1768, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, Hamburg 1986 S. 222–237.

56,7 ***Nation:*** Das Wort, das zunächst das (eingeborne) Volk eines Landes oder eines Staates bezeichnet, wurde seit dem 16. Jh. aus frz. Nation, ital. Nazione (lat. natio) entlehnt. Jenseits ihrer politischen Bedeutung innerhalb der neuzeitlichen Staatenbildung spielte die *„Nation“* als Bestimmungskriterium in der frz. Kunsttheorie, insbesondere in der ‚Querelle', eine wesentliche Rolle. W. führt den Begriff, den er u. a. auch im *Vortrag Geschichte* (hier S. 24,20) verwendet, hier beim Thema ‚griech. *„Geschmack“* und griech. Kunstproduktion' in seine Argumentation ein. – In W.s Werk erlangt der Terminus, mit dem er Originalität und Ursprünglichkeit verbindet, zentrale Bedeutung. Der Nationenbegriff wird werkimmanent auch in der Bevorzugung des Dt. als Nationalsprache manifest.

Lit.: DWB XIII Sp. 425–426; Michel Espagne, Antiquité, Nature et Nation chez Winckelmann, Dix-huitième Siècle 27, 1995 S. 143–158; Décultot, Untersuchungen S. 90–91; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals passim, bes. S. 52, 98–101; Volker Kronenberg, Patriotismus in Deutschland. Perspektiven für eine weltoffene Nation, Wiesbaden 2005 passim, bes. S. 32–43, 63–66, 75–83; Elisabeth Décultot, Winckelmanns Konstruktion der griechischen Nation, in: Graecomania. Der europäische Philhellenismus, hrsg. von Gilbert Hess, Elena Agazzi, Elisabeth Décultot, Berlin 2009 S. 39–60; Winfried Schulze, Das Europabild der Gelehrten des 16./17. Jahrhunderts, in: Departure for Modern Europe. A Handbook of Early Modern Philosophy (1400–1700), hrsg. von Hubertus Busche, Hamburg 2011 S. 804–822.

56,10 ***Nordischen Himmel:*** vgl. dazu die Entgegnung in *Sendschreiben Gedancken* hier S. 86,12 mit Komm. zu 86,12–13.

56,10 ***beyden Künste ... Griechen:*** Gemeint sind *„Malerey und Bildhauerkunst“*, s. *Sendschreiben Gedanken* hier S. 84,32–85,1.

56,11 ***die verehrungswürdigsten Stücke des Correggio:*** Antonio Allegri, gen. Correggio, galt schon im 17. Jh. Raffael fast ebenbürtig. W. war in Dresden, wo sich in der Gemäldegalerie vier Hauptwerke Correggios befanden, zu einem positiven Urteil über ihn gelangt. Zu Correggios Bewunderern gehörte später auch sein Freund Anton Raphael Mengs; dazu ausführlich *GK Kommentar* zu 49,39–40. – Zu den Dresdner Gemälden Correggios s. hier *Beschreibung* S. 3, 5, 6, 8 mit Komm., bes. zu 3,1; Rehm in: *KS* S. 1–7 mit Komm.; Frühklassizismus S. 353–354, 429; *MI Kommentar* zu 76,23–77,3.

56,11–12 ***im Königlichen Stalle zu Stockholm:*** Karl Gustaf Graf Tessin (1695–1770), schwedischer Staatsmann und Diplomat, veröffentlichte „Briefe an einen jungen Prinzen von einem alten Manne“, Stockholm 1751, ins Deutsche übers. von J[ohann] D[avid] Reichenbach, Leipzig 1756. S. 106 heißt es: „Die Königinn Christina [...] hatte davon [von den freien Künsten] so wenige Kenntniß, daß sie die fünf vortrefflichen Stücke von Ant. Correge, davon noch ein Theil in der orleangschen Gallerie aufgehoben wird, an den französischen Maler Bourdon verschenken wollte welcher sie, zum ewigen Beweise der damaligen Einfalt, in der Königinn Stalle zu sehen bekam, wo sie, verachtet und verkleinert, zu Leinlucken vor den übel passenden Fenstern dieneten.“ Dazu ausführlich *Sendschreiben Gedancken* S. 85,31–86,3 und *Erläuterung* S. 117,21–26.

56,13 ***des grossen Augusts:*** August II. (1694–1733), seit 1697 König von Polen, gen. der Starke.

56,15 ***deutschen Titus:*** August III. (1696–1763), als Friedrich August II. seit 1733 König von Polen und Kurfürst von Sachsen (s. oben Komm. zu 55,13 zur Widmung). Der röm. Kaiser Titus Flavius Vespasian (Regierungszeit 79–81 n. Chr.) galt bereits in der röm. Überlieferung als humaner Herrscher; Sueton (Tit. 1,1) nennt ihn „Liebling des Menschengeschlechts“ (amor ac deliciae generis humani), s. auch *Herkulanische Schriften* I (*SN* 2,1) Komm. zu 78,1; *GK Kommentar* zu XXXIV,1.

56,18 ***Schätze aus Italien:*** So die Gemälde aus der Sammlung Francescos III. von Modena, die W. in der *Beschreibung* mehrfach erwähnt und über die er in einem Brief aus Nöthnitz an Uden berichtet (*Br.* I Nr. 58 S. 87): *„Der König von Polen hat des Herzogs von Modena Galerie von Gemälden an sich gekaufet, welche in Venedig versetzet gewesen für 5000 000 Rthl. und man reiset schon weiter darnach eine Schilderey von Annibal Caraccio zu sehen.“,* vgl. *Beschreibung* Komm. zu 3,10.

Zur Geschichte der Erwerbungen: Harald Marx, in: Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 11–36.

56,19 ***vor den Augen aller Welt aufgestellet ist:*** W. spielt auf die 1745 bis 1747 nach Entwürfen von Johann Christoph Knöffel als Gemäldegalerie umgebauten Stallgebäude des Schloßkomplexes an, in dem die beachtlich angewachsene Zahl von Gemälden untergebracht wurde. Das Inventar von 1754 verzeichnet 1446 Bilder.

Lit.: Heres, Sachsen S. 69–73; ders., Der Zwinger als Museum, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Bd. 12, 1980 S. 119–133.

56,20 ***Wercke Griechischer Meister:*** Die Bezeichnung antiker Denkmäler als griech. ist ungewöhnlich, in den Stichwerken des 17. Jhs. und den Inventaren der Sammlungen ist fast ausschließlich lediglich ihre antike Herkunft vermerkt. Aus der antiken Lit. war den Antiquaren im 17. Jh. jedoch der Transport griech. Originale als röm. Kriegsbeute oder Raubgut der röm. Provinzverwalter nach Rom bekannt. Auch war das Herstellen von Kopien bemerkt worden. Der Apollo von Belvedere z. B. galt als griech. Opus Nobile, bevor Anton Raphael Mengs festgestellte, er sei aus Carrara-Marmor gearbeitet und deshalb eine röm. Arbeit (s. *GK Denkmäler* Nr. 295); ebenso schienen die bei Plinius (nat. 36,37) überlieferten Bildhauernamen Athanadoros, Agesandros und Polydoros die griech. Entstehung des Laokoon zu beweisen (s. *GK Denkmäler* Nr. 486). Die mediceische Venus (*GK Denkmäler* Nr. 391) wurde als die in der antiken Lit. überlieferte Aphrodite des Phidias oder Praxiteles angesehen. Bei den Herkulanerinnen ist W. bewußt, daß diese keine griech. Originale sind, sie seien aber durch „*die grosse Manier in ihren Gewändern [...] Griechischen Wercken vom ersten Range beyzusetzen*“, wenngleich sie „*härter und kälter sind, als ihre Urbilder*“ (s. unten S. 64). – Grundstock der Antikensammlung August' II. waren Teile der Brandenburgischen Antiken (erworben 1723–1726), die Friedrich Wilhelm I. an ihn verschenkte, darunter wichtige Werke der Sammlung von Giovanni Pietro Bellori. 32 Antiken aus der ersten Sammlung des Kardinals Albani kamen 1728 dazu. Die Antiken aus der Sammlung Chigi wurden 1728 für 34.000 Scudi von August dem Starken angekauft; der Antiquar Francesco Ficoroni diente als Vermittler. Baron Raymond Le Plat, der den Ankauf der Sammlungen Chigi und Albani in Rom getätigt hatte, verfaßte 1733 eine Beschreibung der Antiken: Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie Royale et Electoral de Dresde; zur Chigi-Sammlung s. *GK Kommentar* zu 495,29–30. – Die Herkulanerinnen (s. Komm. zu 64,4) stammen 1736 aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen von Savoyen (s. Komm. zu 65,6). Bis 1785 war die Sammlung in einem Pavillon des großen Gartens untergebracht.

Zu röm. Kopien und griech. Urbild bei W. s. *GK Denkmäler* S. 147–146 (zu Nr. 299).

Lit.: Margit Pape, Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom, Hamburg 1975; Dorthe Nebendahl, Die schönsten Antiken Roms. Studien zur Rezeption antiker Bildhauerwerke im römischen Seicento, Worms 1990 S. 59–64; Maria Grazia Picozzi, „Nobilia opera“: la selezione della scultura antica, in: L'idea del Bello, viaggio per Roma nel seicento con Giovan Pietro Bellori I, Rom 2000 S. 25–38 bes. S. 25–28 mit Abb. 9, S. 34–35; Marcello Barbanera, Original und Kopie, Bedeutung und Wertewandel eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der Klassischen Archäologie, Stendal 2006 S. 3–7; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 246–247. – Zur Dresdner Sammlung: Konrad Zimmermann, Die Dresdener Antiken und Winckelmann (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft IV), Berlin 1977 S. 9–20; Kordelia Knoll, Geschichte der ‚Churfürstlichen Antiken-Galerie in Dresden', in: Skulpturensammlung. Staatliche Kunstsammlungen in Dresden. Katalog der antiken Bildwerke II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1, hrsg. von Kordelia Knoll, Christiane Vorster, Moritz Woelk, München 2011 S. 1–15.

56,21 ***Künstlern zur Nachahmung sind gegeben:*** Das Studium nach antiken Kunstwerken galt seit der Renaissance als eine Aufgabe des Künstlers und war seit Gründung der ersten Kunstakademien Bestandteil der akademischen Ausbildung. Mangels originaler Antiken mußte häufig auf gedruckte Vorlagenblätter und Gipsabgüsse zurückgegriffen werden. Hingegen ermöglichten in Dresden die der Öffentlichkeit, wenn auch mitunter nur vereinzelt, zugänglichen Werke aus königlichem Besitz das Studium von antiken Denkmälern.

Lit.: Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste [1764–1989]. Die Geschichte einer Institution, hrsg. von der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Dresden 1990; Sandra Mühlenberend, Künstlerausbildung im 18. Jahrhundert. Antikenstudium und anatomische Modelle an Kunstakademien, in: Kunst und Aufklärung, Ausst.-Kat. Stendal, Wörlitz und Halle 2005 S. 71–74; Ekkehard Mai, Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln 2010; Kordelia Knoll, Geschichte der ‚Churfürstlichen Antiken-Galerie in Dresden“, in: Skulpturensammlung. Staatliche Kunstsammlungen in Dresden. Katalog der antiken Bildwerke II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1, hrsg. von Kordelia Knoll, Christiane Vorster, Moritz Woelk, München 2011 S. 1–15.

56,22–23 ***Qvellen ... Athen reisen:*** Zurück zu den Quellen zu gehen, war ein Leitsatz frühneuzeitlicher Humanisten, die eine Rückbesinnung auf die Ursprungstexte insbesondere der griech. Philosophie forderten: „Sed in primis ad fontes ipsos properandum, id est graecos et antiquos“ („Vor allem muß man zu den Quellen selbst eilen, das heißt zu den Griechen und den Alten überhaupt“), heißt es bei Erasmus von Rotterdam (De ratione studii ac legendi interpretandique auctores, in: Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia I 2, hrsg. von Jan Hendrik Waszink [u. a.], Amsterdam 1971 S. 120). W. überträgt das leitende Motto für die Literatur auf den künstlerischen Bereich.

56,23 ***Dreßden ... Athen:*** zur öfter angesprochenen Gleichsetzung Dresdens mit Athen s. auch *Br.* I Nr. 82 S.111 (über die Antikensammlung Friedrichs II.): „[...] *ich habe Athen und Sparta in Potsdam gesehen*“.

56,24–25 ***Der eintzige Weg … unnachahmlich zu werden … Nachahmung der Alten:*** Zu diesem berühmten Paradoxon zuletzt: Frühklassizismus S. 377–378; Helmut Pfotenhauer, 250 Jahre Winckelmanns „Gedancken über die Nachahmung“. Ein Klassiker des Klassizismus? (Akzidenzen. Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft 16) Stendal 2006 S. 15–16; s. auch Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770–1820, Ausst.-Kat. München 2013 S. 14–15.

56,25 ***was jemand vom Homer gesagt:*** Die Aussage geht zurück auf Alexander Pope, An Essay on Criticism, London 1711 (Verse 124–128), den W. in der frz. Übers. des John Robethon (Essai sur la critique, imité de l'anglois de Mr. Pope, Amsterdam 1717) gelesen und exzerpiert hatte, s. *Nachlaß Paris* vol. 70 p. 19: *„Quand on sait bien l'entendre /: Homère :/, on sait bien l'admirer, Lui-même avec lui il faut le comparer;“*

Zu W. und Homer s. *Br.* III Nr. 673 S. 55; Nr. 98 S. 142; *KS* S. 164.

Lit.: Elisabeth Décultot, Winckelmanns Lese- und Exzerpierkunst. Übernahme und Subversion einer gelehrten Praxis, in: Wissensräume. Bibliotheken in der Literatur, hrsg. von Mirko Gemmel, Margrit Vogt, Berlin 2013 S. 137–165 bes. S. 155–158; Justi5 S. 173–182; Baumecker S. 41; Kraus S. 4–5; Wolfgang Schadewaldt, Winckelmann und Homer, in: ders., Hellas und Hesperien II, Zürich, Stuttgart 1970 S. 37–73.

56,27 ***wie mit seinem Freund:*** Diesen Gedanken fand W. u. a. in Anne Daciers Einleitung zu ihrer Übers. der „Ilias" (I–III, Paris 1711; Exzerpte in: *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 82v): *„J'ai lu Homère plusieurs fois, car j'ai pour lui la même passion qu'avait le philosophe Arcésilas qui soir et matin ne manquait jamais de lire quelque endroit de ce poète, et qui disait toujours en prenant son livre ‚qu'il allait à ses amours'."* – Ähnlich gibt Jean-Baptiste Dubos, in der 38. „Section" des zweiten Bd.s seiner „Réflexions" (Paris 1719) zu bedenken: Um Homer zu verstehen, müsse sich der Leser in den verwandeln, für den Homer geschrieben habe. Verstehe man etwas von den erzählten Dingen, so fahre man fort, die alten Dichter zu bewundern.

Zu W.s Exzerpten aus Dubos s. *Beschreibung* Komm. zu 9,11 mit Anm. 8.

Lit.: Elisabeth Décultot, Winckelmanns Lese- und Exzerpierkunst. Übernahme und Subversion einer gelehrten Praxis, in: Wissensräume. Bibliotheken in der Literatur, hrsg. von Mirko Gemmel, Margrit Vogt, Berlin 2013 S. 158.

56,27 ***Laocoon:*** s. unten Komm. zu 66,10.

56,28–29 ***Nicomachus von der Helena des Zeuxis:*** Zeuxis (ca. 430–390 v. Chr.) malte für den Tempel der Juno Lacinia bei Kroton ein Bild der Helena, die in der Antike als die schönste Frau der Welt galt und um die der Trojanische Krieg entbrannt war. Dieses Gemälde war sein berühmtestes Werk; er suchte sich dazu angeblich die schönsten Jungfrauen der Stadt als Modelle und kombinierte jeweils ihre vollkommensten Körperteile zu der Gestalt der Helena (Cic. inv. 2,1,1). Nikomachos (ca. 370–320 v. Chr.) war ebenfalls ein berühmter griech. Maler (Plin. nat. 35,108 und 145). Die Anekdote, mit der W. fordert, Kunstwerke sollten mit dem Auge des Künstlers betrachtet werden, wird von Aelian (Ail. var. 14,47), Plutarch (Plut. fr. 134) und Johannes Stobaios (Stob. 4,20,34 = II 446,7) überliefert und reflektiert wohl eine zeitgenössische kunsttheoretische Diskussion. Zu der Rolle dieser Anekdote bereits im Kunstdiskurs der Renaissance s. Käfer, Prinzipien S. 111–112; zur Helena des Zeuxis s. *GK Kommentar* zu 261,8, 665,27–28, zu Zeuxis *GK Kommentar* zu 233,7.

Lit.: Baumecker S. 42–43; Vollkommer, Künstlerlexikon II S. 575–576 s. v. Nikomachos (I; John H. Oakley); Scheibler, Malerei S. 60–61.

56,31 ***Michael Angelo, Raphael und Poußin:*** zu Michelangelo s. *GK Kommentar* zu 17,33–34; zu Raffael s. *GK Kommentar* zu XXV,14; zu Nicolas Poussin *GK Kommentar* zu 283,33.

56,32 ***aus seiner Qvelle:*** s. Komm. zu 56,22–23.

56,33 ***junge Leute nach Griechenland:*** so bei Giorgio Vasari (1511–1574) in seinem Werk: Delle Vite de piu eccellenti pittori, scultori e architetti, Florenz 1550, 2. erweiterte Aufl. Florenz 1568, Bd. 4, hrsg. von Paola Barocchi, Rosanna Bettarini, Florenz 1976 S. 196–197: „Era tanta la grandezza di questo uomo, che teneva disegnatori per tutta Italia, a Pozzuolo, e fino in Grecia [...]." W. formuliert hier bereits seine Auffassung, Raffael habe das Mittelalter überwunden, indem er sich der Antike zuwandte und sie sich aneignete. Dies geschah vornehmlich zeichnerisch; s. *GK2* S. 475 (*GK Text* S. 449,30), 493,31–33; *GK Kommentar* zu 203,14. – Zu Vasari s. *GK Kommentar* zu 203,14.

Lit.: Christoph Schmälzle, Klassizismus zwischen Renaissance und Griechenkult. Raffael als Ideal, in: Raffael als Paradigma: Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert, hrsg. von Gilbert Heß, Elena Agazzi, Elisabeth Décultot, Berlin, Boston 2012 S. 102–103; Wolfgang Brassat, Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz: von Raffael bis Le Brun, Berlin 2003 S. 115.

56,35 ***Römischen Hand ... Griechisches Urbild:*** hier Urbild im Sinn von Vorbild, Musterbild (s. DWB XII Sp. 2385), das der röm. Künstler kopierte oder variierte oder das ihm als Inspiration diente. Der griech. Bildhauer Polyklet schuf nach W. das fehlerlose Urbild (= Vorbild) für den Römer Dioskurides (S. 89,13–16); ebenso als *„Bildsäule von einer alten Römischen Hand" käme „die im hohen Stil gearbeitete Agrippina"* (S. 64,4) in Frage. Neben griech. Meisterwerken bezeichnet W. auch menschliche Modelle als ‚Urbilder' für Künstler (s. unten S. 57,22; 59,32) und Idealbilder (S. 60,9: *„blos im Verstande entworfene geistige Natur"*). Bei den beiden kleinen Herkulanerinnen (Hm 327, 328; s. unten S. 64,17–18) nimmt W. zunächst an, die eine sei eine Kopie der anderen, die, aufgrund der großen Übereinstimmung, derselbe – griech. – Künstler ausgeführt habe (vgl. Komm. zu 56,20).

Zu Werken griech. Künstler und ihren antiken Kopien s. Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 244 mit Anm. 404, 405; GK Denkmäler Nr. 299 sowie Gedancken Komm. zu 64,20. – Zu Idealbildern s. unten S. 57,13 mit Komm.

56,36 ***Virgils Dido:*** Verg. Aen. 1,495–506. Nach Vergil verschlägt es Aeneas auf der Flucht von Troja durch einen Sturm an die Küste von Karthago und er wird von dessen Königin Dido gastlich aufgenommen. W. behandelt hier das Problem von „inventio" und „imitatio" und schließt von der literarischen auf die künstlerische Vorlage.

Lit.: Käfer, Prinzipien S. 49–50.

56,36 ***Diana unter ihren Oreaden:*** Oreaden gehören zu den Nymphen, die in Wäldern und in den Bergen leben und daher der Jagdgöttin besonders nahestehen: Hom. Od. 102–109; Soph. Trach. 210; Verg. Aen. 1,498; Ov. met. 2,441; s. auch *GK Kommentar* zu 291,22–23.

Lit.: Roscher III 1 (1897–1902) Sp. 519–522 s. v. Nymphen (Bloch).

56,36 ***Homers Nausicaa:*** Nausikaa ist bei Homer die Tochter des phaiakischen Königs Alkinoos. Sie findet den schiffbrüchigen Odysseus und bringt ihn an den Königshof (Hom. Od. 6,12–41, 149–315). – W. sieht in Homer, nicht in Vergil das Vorbild (‚Urbild') wie auch Wilhelm de Berger, s. Einleitung S. XIX. Bei dem im 18. Jh. populären Vergleich von Homer und Vergil wird das ‚Originalgenie' und die Natürlichkeit Homers betont, während Vergils „imitatio Homeri" zunehmend als gekünstelt galt und man ihr Mangel an Originalität vorwarf.

Lit.: Antonie Wlosok, Zur Geltung und Beurteilung Vergils und Homers in Spätantike und früher Neuzeit, in: dies., Res Humanae – Res Divinae. Kleine Schriften, hrsg. von Eberhard Heck, Ernst August Schmidt, Heidelberg 1990 S. 446–498; Georg Finsler, Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe, Leipzig, Berlin 1912 S. 403–420.

57,1–2 ***Laocoon war den Künstlern … Polyclets Regel:*** Die bekannteste antike Proportionslehre stammte von dem Bildhauer Polyklet aus Argos, der zu den berühmtesten Bildhauern der klassischen Zeit gehört. Er wirkte ca. 450–410 v. Chr. Seine Schrift trug den Titel „Kanon" und ist nur in wenigen Fragmenten erhalten. W. verbindet die Proportionslehre Polyklets hier mit dem (viel später) entstandenen Laokoon, meint aber damit allg. die rationale, auf Idealmaßen beruhende Vorbildlichkeit der antiken Plastik; s. unten *Sendschreiben Gedanken* S. 89,14–19.

Lit.: Monika Schrader, Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst", Hildesheim, Zürich, New York 2005 (Europaea Memoria. Studien und Texte zur Geschichte der europäischen Ideen, Reihe I, Studien Bd. 42). – Zu Polyklet: Dietrich Schulz, Zum Kanon Polyklets, Hermes 83, 1955 S. 200–220; Hanna Philipp, Zu Polyklets Schrift ‚Kanon', in: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik, hrsg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Maraike Bückling, Mainz 1990 S. 135–155; Ernst Berger, Zum Kanon des Polyklet, in: ebd. S. 156–184; EAA Suppl. II 1 (1994) S. 841–844 (Borbein); Wolfgang Sonntagbauer, Das Eigentliche ist unaussprechbar. Der Kanon des Polyklet als mathematische Form, Frankfurt [u. a.] 1995; Adolf H. Borbein, Polykleitos, in: Personal Styles in Greek Sculpture (Yale Classical Studies 30), hrsg. von Olga Palagia, Jerome J. Pollitt, Cambridge 1996 S. 66–90 bes. S. 84–86; François Queyrel, Ekphrasis et perception alexandrine. La réception des œuvres d'art à Alexandrie sous les premières Lagides, Antike Kunst 53, 2010 S. 23–47 bes. S. 36–40.

57,4 ***Nachläßigkeiten:*** s. dazu *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 87,3.

57,4 ***Mediceischen Venus:*** Die mediceische Venus zu Florenz, Galleria degli Uffizi Inv. 224, war vom 17. bis 19. Jh. der am höchsten geschätzte weibliche Akt in der antiken Kunst und galt als die in der antiken Lit. überlieferte Aphrodite des Phidias oder Praxiteles, s. *GK Denkmäler* Nr. 391.

57,5–6 ***Arbeit des Dioscorides … Diomedes mit dem Palladio:*** Dioskurides, Gemmenschneider der frühen röm. Kaiserzeit, aus Aigeai in Kilikien, tätig in Rom. Ein Karneol-Intaglio (um 20 v. Chr.) in Chatsworth, Sammlung des Duke of Devonshire, zeigt Diomedes beim Palladionraub in Troja.

Lit. zur Gemme: Vollkommer, Künstlerlexikon I (2001) S. 182 s. v. Dioskurides IV (Wolf-Rüdiger Megow); Zazoff, Handbuch S. 317 mit Anm. 65 Taf. 91,7; LIMC III (1986) S. 403 Taf. 288 s. v. Diomedes I 48 (John Boarman, C. E. Vafopoulou-Richardson); Peter und Hilde Zazoff, Gemmensammler und Gemmenforscher, von einer noblen Passion zur Wissenschaft, München 1983 Taf. 8,3, 4;Marie Louise Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit, Baden-Baden 1966 S. 61 Taf. 62.

57,6 ***Arbeit der Rückseite:*** W. nennt später in der *GK* Münzen der Ptolemäer und Seleukiden, so *GK1* S. 205 (= *GK Text* S. 400; *GK Denkmäler* Nr. 1200); *GK1* S. 368 Anm. 1 (*GK Text* S. 714); *GK2* S. 742 (= *GK Text* S. 715; *GK Denkmäler* Nr. 1207).

57,8 ***Große Künstler sind auch in ihren Nachläßigkeiten weise:*** Pseudo-Longin, de sublimitate (Über das Erhabene) 33,2: „Korrektheit in allem läuft Gefahr, pedantisch zu sein; bei der Größe aber muß es, wie bei gewaltigen Reichtümern, auch etwas geben, was vernachlässigt wird." (Übers. Reinhard Brandt S. 93). Exzerpt der Longinos-Stelle: *Nachlaß Paris* vol. 63 p. 67v. W. exzerpierte De sublimitate („Über das Erhabene") bereits in der Seehausener Zeit (1743–1748). Die Schrift, die heute als Werk eines unbekannten Autors des 1./2. Jhs. n. Chr. gilt, wurde damals noch dem Gelehrten und Freund Plotins, Cassius Longinus, zugeschrieben, der später Lehrer und Minister in Palmyra war und beim Fall der Stadt 273 n. Chr. hingerichtet wurde, und zu dessen glänzender Karriere und heroischem Tod das Thema des Werks besonders gut zu passen schien. Boileaus frz. Übers. von 1674 hatte eine immense Wirkung auf die literaturkritische und ästhetische Diskussion in Frankreich und England. Der von W. ausgiebig exzerpierte Alexander Pope, An Essay on Criticism, 1709 (*Nachlaß Paris* vol. 65 p. 87v–88v) schrieb über den Autor: *„And is himself the great sublime he draws"*. Von dort aus verbreiteten sich die ästhetischen Grundsätze des Werks, nicht zuletzt dank W.s einprägsamer Formulierung (s. unten S. 66,6–7), auch in Deutschland.

Lit.: Kochs, Winckelmanns Studien S. 29, 35; ‚Longinus'. On the Sublime, hrsg. von Donald A. Russell, Oxford 1964, 2. Aufl. 1970 S. xxx–xlviii.

57,9 ***wie Lucian den Jupiter des Phidias:*** Lukian, Quomodo historia scribenda 27, benutzt einen (von ihm auch sonst oft angewandten) Vergleich für ausufernde Detailschilderungen ohne Blick für das wahrhaft Bedeutende: Es ist, als würde sich jemand auf den (freilich kunstvoll gearbeiteten) Fußschemel des olympischen Zeus konzentrieren, dabei aber den überwältigenden Gesamteindruck der alle Dimensionen sprengenden Statue, eines der Sieben Weltwunder, ganz vernachlässigen. Phidias, der berühmteste athenische Bildhauer des 5. Jhs. v. Chr., schuf die Kolossalstatue des Zeus in Olympia, s. *GK Denkmäler* Nr. 390. W.s Bemerkung, die er auch in seiner Kunstgeschichte wiederholt, daß viele Künstler besser als Phidias die zierenden Einzelheiten an seinem Jupiter würden gearbeitet haben, beruht allerdings auf einem Missverständnis einer Stelle bei Quintilian (inst. 2,3,4). Quintilian betrachtete es als Irrtum zu glauben, Lehrer würden sich nicht zu Elementarem herablassen, weil sie ihre

Sorgfalt nicht auf das Niedere verwenden wollen; diese Diskussion nimmt W. nochmals in *GK1* S. 464 auf, s. *GK Kommentar* zu 363,12–13; 465,2 mit Anm. 1. S. auch *Sendschreiben Gedanken* 87,4–5, *Erläuterungen* S. 118,6–9.

Lit.: Robert Porod, Lukians Schrift „Wie man Geschichte schreiben soll". Kommentar und Interpretation, Wien 2013 S. 441–442. – Zum Zeus des Phidias: Hans Schrader, Das Zeusbild des Phidias in Olympia, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 56, 1941 S. 1–71; Josef Liegle, Der Zeus des Phidias, Berlin 1952; Christoph Höcker, Lambert Schneider, Phidias, Hamburg 1993 S. 61–98; Werner Ekschmitt, Die Sieben Weltwunder. Ihre Erbauung, Zerstörung und Wiederentdeckung, 10. Aufl. Mainz 1996 S. 123–145.

57,12 ***schönste Natur:*** zu *„schöne*[r] *Natur"* s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,10–11, zu *„schönste*[r] *Natur"* und Idealschönem s. Komm. zu 57,13, 59,2–3. – Schon Lessing erhob 1751 in Anlehnung an den frz. Kunsttheoretiker Charles Batteux (1713–1780) die Nachahmung der ‚schönen Natur' zur generellen Regel des künstlerischen Schaffens, wobei auch bei ihm die ‚schöne Natur' nicht die elementare, sondern ‚die einem klassizistischen Schönheitsempfinden gemäße Natur' meinte. Zu Batteux s. *Beschreibung* Komm. zu 8,36.

Lit.: Reinhard Brandt, „ ... ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe", in: Johann Joachim Winckelmann 1717–1768, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, Hamburg 1986 S. 44; Schmidt, Geschichte des Genie-Gedankens S. 69–73.

57,12 ***Idealische Schönheiten:*** s. Komm. zu 57,13.

57,13 mit Anm. 1 ***wie uns ein alter Ausleger des Plato:*** W. referiert hier Proklos (411–485 n. Chr.), einen neuplatonischen Philosophen, der Platons Timaios kommentierte (Procl. in Tim. I p. 266, 14–18 Diehl; zu Tim. 81b–d). Die Proklos-Passage war auch in Franciscus Junius' Standardwerk „De pictura veterum libri tres", Amsterdam 1637 (1,2,2) abgedruckt, von wo sie W. offenbar übernommen hat (s. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 9–11; vol. 63 p. 27v–38, 62v–64). – ‚Idealische Schönheiten' dient hier als Bezeichnung für das Vollkommene, Musterhafte, über das bloß Natürliche Hinausgehende (*„im Verstande entworfen"*). Gemäß der platonischen Metaphysik sind die Naturgegenstände ein unvollkommener Widerschein der Ideen; der Künstler muß nicht diese Erscheinungen, sondern die nur dem Verstande zugängliche Idee des Schönen nachahmen. Maßstab für die Nachahmung ist nicht die Natur, sondern ihr geistiges Urbild. Dieser Gedanke wird unten S. 60,9–12 wieder aufgenommen.

Lit.: *Eis.* I S. 10 (Verweis auf Cicero); Baumecker S. 43–48; Kreuzer, Studien S. 32–36; Käfer, Prinzipien S. 117–121; Franke, Ideale Natur S. 87–89; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 127–128; Gerd Ueding, Winckelmanns Begriff des Schönen, in: Raulet, Rhetorik S. 41–66 bes. S. 48–55; Irmgard Männlein-Robert, Zum Bild des Phidias in der Antike. Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers, in: Imagination – Fiktion – Kreation. Das Kultur schaffende Vermögen der Phantasie, hrsg. von Thomas Dewender, Thomas Welt, München, Leipzig 2003 S. 45–67.

57,13 ***bloß:*** Das Adverb meint hier einzig, allein. In dieser positiven Bedeutung ist es auch ein Bestandteil des pietistischen Wortschatzes und tritt bereits in der mittelalterlichen Mystik wiederholt als ‚Metapher für die Absolutheit des Göttlichen' auf. – In der Häufung *„bloß allein"* findet sich das Adverb bei W. auch im Sinn von ‚nicht nur', lediglich (s. etwa *GK Text* S. 46,33; vgl. DWB II Sp. 149–151 mit diesem Beleg aus W.) oder in seiner Bedeutung für entblößt, nackt (s. etwa *GK Text* S. 84,15).

Lit.: August Langen, Der Wortschatz des Pietismus, Tübingen 1954 passim, bes. S. 236–237.

57,15 ***Iphicles dem Hercules:*** Iphikles, Sohn der Alkmene und des Amphitryon, Zwillingsbruder der Herakles, stand diesem an Kraft und Mut sehr nach (Hes. scut. 48–56, 87–94), was sich schon früh zeigte: Als Hera die tödlichen Schlangen gegen den kleinen Herakles schickte, erwürgte dieser sie, während Iphikles furchtsam floh (Apollod. 2,4,8; Theokr. eid. 24).

57,15 ***Einfluß eines sanften und reinen Himmels:*** Hier wie später eine Überzeugung W.s in seiner Argumentation von der schönen Natur und der idealischen Schönheit der griech. Denkmäler, s. *GK Kommentar* zu 5,36.

57,16 ***Leibes-Uebungen:*** s. dazu Baumecker S. 69–78 und die Zusammenstellung bei Wolfgang Schadewaldt, in: Hellas und Hesperien II, Zürich, Stuttgart 1970 S. 642–643; ausführlich dazu Franke, Ideale Natur S. 105–110.

57,17 ***edle Form:*** Das seit dem 8. Jh. belegte Adverb edili, mittelhochdt. edel, das seine Entsprechung im noble der frz. und engl. Kunsttheorie hat, findet sich bei W. vielfach zur Beschreibung gestalterischer, formal hochwertiger Eigenheiten angewandt und ist in diesem Sinn Bestandteil prägnanter Formulierungen (s. Komm. zu 66,6–7).

Lit.: DWB III Sp. 25–27.

57,17–19 ***Spartaner:*** Xen. Lak. Pol. 1–2 berichtete von den spartanischen Praktiken, um möglichst starke Kinder zu zeugen, und deren Erziehung zur Abhärtung. Ähnlich Plut. Lyk. 16 (dort der Hinweis, daß spartanische Säuglinge ohne Windeln aufgezogen wurden).

Lit.: Nigel M. Kennell, The Gymnasium of Virtue. Education and Culture in Ancient Sparta, Chapel Hill, London 1995 S. 28–48; Ernst Baltrusch, Sparta. Geschichte, Gesellschaft, Kultur, München 1998 S. 63–79.

57,20 ***Sybariten:*** Bezeichnet einen im Luxus lebenden Weichling, nach der um 720 v. Chr. von Achäern in Lukanien gegründeten und 510 v. Chr. von der Nachbarstadt Kroton vollständig zerstörten Kolonie Sybaris. Die Stadt war durch Acker- und Weinbau und Viehzucht sehr reich geworden und für ihren luxuriösen Lebensstil berüchtigt, s. Hdt. 6,127,1 und Aristoph. Pax 344 (dort als Verb συβαριάζειν „ein wahrer Sybarit sein").

57,21 ***Urbilde:*** s. Komm. zu 56,35.

57,22–24 ***Theseus bey Rosen ... Theseus bey Fleisch:*** Euphranor, Maler, Bildhauer und Kunstschriftsteller mit Blütezeit in der 104. Olympiade (364–361 v. Chr.), schuf für die Stoa des Zeus Eleutherios auf der Athener Agora einen Zyklus von drei großen

Wandgemälden, zu denen ein Theseus mit Demokrateia und Demos gehörten, „wobei er sagte, der Theseus des Parrhasios habe sich von Rosen, der seinige aber von Fleisch genährt." (Plin. nat. 35,129; Übers. Roderich König S. 95). Dasselbe Zitat ist auch bei Plutarch, De gloria Atheniensium 2 (mor. 346a), überliefert. Das Gemälde des Parrhasios wurde von Sulla 86 v. Chr. nach Rom verschleppt und ging dort beim Brand des Kapitols 68 n. Chr. zugrunde, s. auch *GK Kommentar* zu 663,22–23; zu Parrhasios s. *GK Kommentar* zu 227,15–16; 229,9–10; 257,25.

57,23 ***Vorstellungen:*** Veralteter Begriff für bildliche Darstellung, vgl. DWB XXVI Sp. 1688–1689 (6) mit diesem Beleg aus W. Entsprechend verwendet W. das Verb *„vorstellen"*, vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 87,33.

57,25 ***Sporn:*** Im Sinn von Stachel bildlich für Anreiz, Antrieb etwas zu tun, vgl. DWB XVI Sp. 2679–2682 (6).

57,27 ***Elis ... gehalten wurden:*** Die auf der Peloponnes gelegene Stadt Elis verwaltete das ca. 35 km entfernte Heiligtum von Olympia. Während in Olympia die eigentlichen Wettkämpfe ausgetragen wurden, befand sich in Elis das Vorbereitungslager der Athleten, die hier über mehrere Monate hinweg für die Spiele trainierten. – Elis, das W. mit Olympia gleichsetzt, erwähnt er mehrfach, vgl. *Anmerkungen Baukunst* Komm. zu 24,23 und zu 35,6.

Lit.: Nicholas F. Yalouris, Ancient Elis. Cradle of the Olympic Games, Athen 2003.

57,28 mit Anm. 2 ***Dem göttlichen Diagoras gleich:*** Diagoras stammte aus einer führenden Familie der rhodischen Stadt Ialysos und war der berühmteste Boxer der Antike; seinen Sieg im Faustkampf feiert Pindar in der 7. Olympischen Ode. Seine drei Söhne und die Söhne seiner beiden Töchter wurden ebenfalls Olympiasieger; für ihn, die drei Söhne und zwei Enkel stellte die Familie in Olympia sechs Statuen auf, die Pausanias 6,7,1–2 beschreibt und von deren Inschriften Fragmente östlich des Zeustempels gefunden wurden.

Lit.: Pindar. Victory Odes. Olympians 2, 7, 11; Nemean 4; Isthmians 3, 4, 7, hrsg. von Malcolm M. Willcock, Cambridge 1995 S. 109–110; Werner Dittenberger, Karl Purgold, Olympia V. Die Inschriften, Berlin 1896, Nrn. 151, 152, 153,159.

57,30 ***Sehet den schnellen Indianer an:*** Meint hier, auf die vermeintliche Primitivität der Indianer und ihre natürliche Ursprünglichkeit als Parallele zum Ideal des Altertums anspielend, die amerikanischen Indianer, nicht – wie nach dem zeitgenössischen Sprachgebrauch auch möglich und bei W. ebenso (z. B. *GK Text* S. 21,3–4) vorkommend – die Inder, dazu ausführlich *GK Kommentar* zu 21,3–4 mit Anm. 1; *GK Materialien* zu 8,23.

57,30–31 ***flüchtig ... Säfte:*** Saft ist hier namentlich assoziiert mit dem Wort ‚Kraft' zur Bezeichnung der körperlichen Gesundheit und Frische – gemeint ist das lebendige, eilende Fließen der Flüssigkeiten im menschlichen Körper.

Lit.: DWB III Sp. 1834–1835 (flüchtig); DWB XIV Sp. 1638–1641 (Saft).

57,32 ***Homer ... Achilles:*** Achill ist bei Homer der „fußschnelle Peleus-Sohn" (Übers. Wolfgang Schadewaldt), z. B. Il. 20,27 und 22,135.

57,34 ***Cörper ... männlichen Contour:*** Spielt für W. die ästhetische Kategorie des Contour bereits in seiner Auseinandersetzung mit der Malerei eine wichtige Rolle (*Beschreibung* S. 3,16 mit Komm. und S. 10,26), so überträgt er hier den Begriff auf das körperliche Erscheinungsbild des Menschen sowie auf die plastisch-bildhauerische, linear begrenzte Körperformulierung. Für das Erlangen des *„männlichen"* Umrisses führt W. kultursoziologische Bedingungen an (Sport, ausgewählte Nahrungsaufnahme, so auch hier S. 59,12–17; Komm. zu 57,16, zu 57,36–58,1 und zu 63,33–34). Diese Gedanken finden sich erneut in *GK2* (vgl. *GK Kommentar* zu 255,18–19).

57,35 ***Dunst:*** W. gebraucht den Begriff im Rahmen der vorgetragenen physiologischen Erklärung des klaren Umrisses wohl in seiner eigentlichen Bedeutung für eine dünne, in die Luft steigende Flüssigkeit. Diesbezüglich heißt es bei dem Mediziner Herman Boerhaave (1668–1738): „In der ganzen Haut wird ein unsichtbarer Dunst durch unzählige Arterien ausgehaucht, welcher den Menschen wie eine Wolke umgiebt [...] Dieser Dunst wird bei warmem Wetter nicht gesehen, und unter denen Wendecirceln sieht man ihn daher gar nicht" (Herman Boerhaavs Phisiologie, uebersetzt und mit Zusätzen vermehrt von Johann Peter Eberhard, Halle 1754 S. 187); zu W.s Exzerpten aus Boerhaave vgl. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,2. – DWB II Sp. 1559–1564 gibt unter Anführung dieser Stelle die Wortbedeutung „uneigentlich, das nichtige, vergängliche, betäubende, täuschende, betrügliche" an.

Lit.: Baumecker S. 54.

57,35 ***überflüßigen Ansatz:*** s. Komm. zu 57,36–38,1.

57,36–58,1 ***Ephoren ... Diät:*** Ephoren (griech. „Aufseher") waren die fünf für ein Jahr gewählten höchsten Beamten in Sparta, die den Vorsitz in der Volksversammlung und im Rat innehatten, die Könige berieten und die Rekrutierungen des Heeres kontrollierten. Das spartanische Gesetz, wonach die Epheben alle zehn Tage vor den Ephoren beweisen mußten, daß sie kein Fett angesetzt hatten, ist bei Aelian, var. 14,7, überliefert.

Lit.: Baumecker S. 71–75; Raimund Schulz, Athen und Sparta, 2. Aufl. Darmstadt 2005 S. 58–61.

58,1 ***Gesetzen des Pythagoras:*** griech. Philosoph, geb. um 575/570 v. Chr. auf Samos, wanderte in das süditalische Kroton aus, wo er eine einflußreiche Schule gründete. Seine Lebensvorschriften enthielten u. a. die Einschränkung des Fleisch- und das Verbot des Bohnengenusses; s. z. B. Diog. Laert. 8,19; Iambl. v. P. 147–156; s. auch *GK Kommentar* zu 733,19–22 mit Anm. 6.

Lit.: Christoph Riedweg, Pythagoras. Leben – Lehre – Nachwirkung, München 2002 S. 49–60.

58,4 ***nur Milch-Speise zugelassen war:*** Pausanias 6,7,10: „Es wird berichtet, er [der Olympiasieger Dromeus] habe das Fleischessen als Athletendiät eingeführt; bis dahin diente der frische Käse aus Körben als Nahrung" (Übers.: Pausanias, ed. Meyer – Eckstein II S. 95); s. unten *Sendschreiben Gedanken* S. 89,26–27 mit Komm.

58,5 ***Uebelstand des Cörpers:*** Nach lat. deformitas ist Häßlichkeit gemeint, körperlicher Fehler, vgl. DWB XXIII Sp. 45 mit diesem Beleg; vgl. *GK Kommentar* zu 126,43.

58,5 ***Alcibiades:*** Alkibiades, um 450–404 v. Chr., Athener Politiker und Stratege im Peloponnesischen Krieg, der mehrfach die Seiten wechselte. Nach Plutarch, Alk. 2,5, lehnte er das Flötenspiel als unfein ab, da es das Gesicht entstelle, so daß in der Folge das Flötenspiel nicht mehr als eine für einen Freien schickliche Beschäftigung galt.

58,8 ***Nechstdem:*** Außerdem, nachdem, danach, vgl. DWB VII Sp. 34 (nachdem); *„nächstdem"* s. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 126,43.

58,8 ***Anzug:*** Gemeint ist hier nach lat. vestitus die gesamte Kleidung. In *GK* unterscheidet W. hingegen wiederholt zwischen *„Kleidung"* und *„Anzug"*, wobei der Begriff *„Anzug"* als Bestandteil der Kleidung für das Schuhwerk verwendet wird: *„Zur Kleidung gehöret der übrige Schmuck, des Kopfs, der Arme, und der Anzug der Füße"*, so *GK1* S. 206,16, *GK2* S. 427,26 (*GK Text* S. 402–403).

58,13 ***Hüftezeigerinnen:*** Als φαινομηρίδες werden die Spartanerinnen bereits im 6. Jh. v. Chr. vom Dichter Ibykos (fr. 339 PMG) bezeichnet; Euripides, Andr. 598–599, läßt Peleus zu Menelaos sagen, eine Spartanerin könne gar nicht keusch sein, da sie zusammen mit Männern Sport treibe „nachlässig offen ihr Gewand, die Schenkel nackt" (Übers. Johann Jacob Donner Bd. 1, S. 69); vgl. Pollux 2,187; s. auch *GK Kommentar* zu 255,10 mit Anm. 3–4 sowie *MI Kommentar* zu 332,16 mit Anm. 7–2.

Lit.: Paul Cartledge, Spartan Wives. Libration or Licence? Classical Quarterly 31, 1981 S. 84–105 bes. S. 91–92; Anastasia Pekridou-Gorecki, Mode im antiken Griechenland, München 1989 S. 71–77.

58,14–15 ***Qvillet in seiner Callipädie:*** Claude Quillet (neulat. Dichter, 1602–1661,) und seine 1655 in Leiden erschienene Callipaedia seu de pulchrae prolis habendae ratione (frz. Ausgabe: Callipédie, ou la manière d'avoir de beaux enfans […], Amsterdam 1749), die von den idealen Züchtungsergebnissen der griech. Nation und Erzeugung schöner Kinder handelt.

Lit.: Franke, Ideale Natur S. 108–109, 126–127.

58,16 ***aus blauen Augen schwartze zu machen suchten:*** Dioskurides 1,125,3: „Die Pontischen Nüsse, die manche auch Leptokarya [‚Leichtnüsse' = Haselnüsse] nennen: [...] Einige behaupten, daß die gebrannten und mit Öl fein zerriebenen Schalen die Pupillen blauäugiger Kinder und deren Haare durch Eintauchen des Kopfes schwarz färben". (Übers.: Pedanius Dioscurides aus Anzarba. Fünf Bücher über die Heilkunde. Aus dem Griech. übers. von Max Aufmesser, Hildesheim, Zürich, New York 2002 S. 86). Die Quelle dieser Aussage liefert W. erst im *Sendschreiben Gedanken* (hier S. 85,17–18); das Werk „De materia medica" des Dioskurides von Anazarba (oder Pedanius Dioskurides), eines im 1. Jh. n. Chr. in Rom lebenden griech. Arztes, ist das erste alphabetische Verzeichnis von Arzneimitteln der Antike; s. auch *MI Kommentar* zu 496,1–2 mit Anm. 2. Giovanni Lodovico Bianconi, Leibarzt des sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian, wollte W. in Dresden dazu bewegen, eine Übers. des Dioskurides anzufertigen, um sie als Grundlage für eine eigene elegante Edition zu benutzen, was W. höflich ablehnte (*Br.* I Nr. 106 S. 161).

Lit.: Kochs, Winckelmanns Studien S. 42–43; Ludwig Edelstein, Winckelmann and the Translation of Dioskurides, Bulletin of the Institute of the History of Medicine, 1936 S. 261–263; Élisabeth Décultot, Winckelmanns Medizinstudien. Zur Wechselwirkung von kunstgeschichtlichen und medizinischen Forschungen, in: Heilkunst und schöne Künste. Wechselwirkungen von Medizin, Literatur und bildender Kunst im 18. Jahrhundert, hrsg. von Heidi Eisenhut, Anett Lütteken, Carsten Zelle, Göttingen 2011 S. 108–130.

58,18 ***An gründlichen und gelehrten Richtern:*** Zur Ursache dieser Gelehrsamkeit heißt es *GK2* S. 238 (*GK Text* S. 229): *„Aber die Richter waren nicht fremde in der Kunst: denn es war eine Zeit in Griechenland, wo die Jugend in den Schulen der Weisheit so wohl, als der Kunst, unterrichtet wurde* [...] *"*. – Bezüglich seiner vergleichenden Methode der Kunstbetrachtung betreibt W. später eine *„eingebildete Versetzung nach Elis"*: *„Denn ich muß mir selbst also vorstellen, da ich mich an die Bahn wage, von so vielen Werken der Kunst, die ich vor Augen sehe, und von den hohen Schönheiten derselben die Gründe und Ursachen zu erklären, wo ich, wie in den Wettspielen der Schönheit nicht einen, sondern unzählige erleuchtete Richter vor mir sehe"*, vgl. *GK2* S. 246 (*GK Text* S. 239 mit Komm.); vgl. *Erläuterung* Komm. zu 125,18 mit Anm. 1. – Zu Elis s. Komm. zu 57,27.

58,19 ***wie Aristoteles berichtet:*** Aristot. pol. 8.1337b17–19: „auch das Zeichnen scheint ja nützlich zu sein, um die Arbeiten der Handwerker besser beurteilen zu können." (Übers.: Aristoteles, Politik. Übers. und hrsg. von Olof Gigon, 6. Aufl. München 1986 S. 252). W. benutzte die Ausgabe Aristotelis Politicorum, sive de optimo statu reipublicae Libri octo, Frankfurt 1577 S. 218. Vgl. auch *GK Kommentar* zu 229,12 mit Anm. 4; 229,13.

58,22 ***Geblüt:*** W. verwendet den Begriff hier in der heute unüblichen, aber im 18. Jh. gebräuchlichen Bedeutung metonymisch zur Charakterisierung der Volksart, vgl. *GK Kommentar* zu 41,29.

58,23 ***Reitzungen:*** Anziehungskraft, Reiz, s. *Xenophon* Komm. zu 15,2–3.

58,24 ***Insel Scios:*** Die Insel Chios wurde im Altertum aufgrund ihrer Lage und des durch die regelmäßigen Etesien milden Klimas zu den ‚Inseln der Seligen' (Diod. 5,82) gerechnet; die Selbstbezeichnung von Einwohnern als ‚älter als der Mond' (also Ureinwohner der Gegend) wird aber in der antiken Literatur nur im Zusammenhang mit den Arkadern verwendet (z. B. Plutarch, Quaest. Rom. 76 [mor. 282a]).

Lit.: Franke, Ideale Natur S. 100–101; Elisabeth Décultot, Winckelmanns Konstruktion der griechischen Nation, in: Graecomania. Der europäische Philhellenismus, hrsg. von Gilbert Hess, Elena Agazzi, Elisabeth Décultot, Berlin 2009 S. 39–60.

58,28 ***Reise Beschreiber:*** Gemeint ist wohl Jean Chardin (Kaufmann und Reiseschriftsteller; 1643–1713), Journal du Voyage en Perse et aux Indes orientales, Amsterdam 1686; spätere, von W. benutzte Ausgabe: Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient I–X, Amsterdam 1711; über die Georgier in Bd. II S. 38–40 [nicht 127–128].

Bei W.: *Nachlaß Paris* vol. 70 p. 40; 72 p. 200v (Tibal S. 133–145, 148–150).

Lit.: Rehm in: *KS* S. 331 zu 32,29; Baumecker S. 82 Anm. 21; Décultot, Untersuchungn S. 99, 156.

58,29 ***Kabardinski … Crimischen Taterey:*** Kabardiner, eine ethnische Gruppe der Tscherkessen im Nordkaukasus sowie die ‚Kleine Tatarei' oder ‚Europäische Tatarei', die die Steppengebiete Osteuropas nördlich des Schwarzen Meeres umfaßte, s. auch *GK Kommentar* zu 41,9.

58,30 ***Kranckheiten:*** zu W.s Auseinandersetzung mit medizinischen Fragen s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 25,7–8; *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,2.

58,31–32 ***Griechischen Aerzte:*** ebenso *GK Text* S. 45,12–15. Die Blattern oder Pocken traten schon im alten Ägypten auf; von vielen Medizinhistorikern wird die sechste ägyptische Plage (Ex 9,2–11) damit identifiziert. Philons ausführliche Beschreibung davon (Vita Mosis 1 (22) 126–129) zeigt genaue Kenntnis der Symptome der Pocken. Umstritten ist bis heute, worum es sich bei der von Thukydides 2,47–58 beschriebenen verheerenden „Pest" in Athen 430 v. Chr. handelte; auch hier wird bisweilen vermutet, daß es die Pocken waren; Thuk. nennt zwar die charakteristischen Pusteln, allerdings erwähnen weder er noch andere Schriftsteller (wie W. richtig bemerkt) die typischen entstellenden Narben. Nach Europa wurde sie nach der Einnahme der parthischen Stadt Seleukeia 165 n. Chr. eingeschleppt; die 24 Jahre dauernde Epidemie ging als „Antoninische Pest" in die Geschichte ein, s. auch *GK Kommentar* zu 45,12–15 und die dort genannten Exzerpte W.s.

Lit.: Carl Friedrich Krause, Über das Alter der Menschenpocken, Hannover 1825 S. 28–103; NP 3,1997, Sp. 1102–1104 s. v. Epidemische Krankheiten (Vivian Nutton); Winfried Schmitz, Göttliche Strafe oder medizinisches Geschehen – Deutungen und Diagnosen der „Pest" in Athen (430–426 v. Chr.), in: Pest. Die Geschichte eines Menschheitstraumas, hrsg. von Mischa Meier, Stuttgart 2005 S. 56–59.

58,33 ***Blatter Gruben:*** Der Begriff *„Blatter"* im Sing. nach lat. pustula, papula, mittelhochdt. blâter, bedeutete zunächst Blase, ursprünglich für Wasser- oder Luftblase, dann überwiegend für Hautblase. Im Plural wird der Terminus auf die Krankheit bezogen, als deren charakteristisches Merkmal die nota variolarum, die Blattergrube oder Blatternarbe, gilt; s. Komm. zu 58,31–32. – Exzerpte W.s aus *„Abrégé de toute la medecine pratique, ou l'on trouve les sentimens des plus habiles medecins sur les maladies, sur les causes et sur leurs remedes … par M. J. Allen, 4 me ed. trad. par Bourdon, Paris. 1750"*, Bd. I–VII, finden sich im *Nachlaß Paris* vol. 64 p. 37–45v unter der Überschrift *„Extrait"*; ebd. Bd. I Bemerkungen verschiedener Autoren, über das Fieber, die Blattern, die Pest, die Brustfellentzündung, Kopfschmerzen, die Epilepsie, die Melancholie, die Manie, die Schwindsucht.

Lit.: DWB II Sp. 77–78 (Blatter, Blattergrube); Sp. 79 (Blatternarbe); Tibal S. 115; Winfried Menninghaus, Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M. 1999 S. 79.

58,35 ***Venerischen Uebel:*** Nach lat. venerius, venereus ‚geschlechtlich, unzüchtig' zu Venus, Gen. Veneris. Gemeint sind Geschlechtskrankheiten, darunter die Syphilis. – Im vierten Bd. des von W. exzerpierten *„Abrégé de toute la medecine pratique"* (*Nachlaß Paris* vol. 64 p. 37–45v; s. Komm. zu 58,32) finden sich, neben der Gicht, Augenleiden, Zahnschmerzen, pflanzlichen und tierischen Giften, vol. 64 p. 44v auch *„des Maladies Veneriennes"* berücksichtigt.

Lit.: Tibal S. 115; Friedrich August Walch, Ausführliche Darstellung des Ursprungs, der Erkenntniss, Heilung und Vorbauung der venerischen Krankheit, Jena 1811 S. 116, 127, 217.

58,35 ***Tochter derselben:*** Einzelne Symptome der *„Venerischen Uebel"* wie die Schwellung der Lymphknoten galten insbesondere den frz. Gelehrten gleichermaßen als typisch für das Erscheinungsbild der Rachitis (s. folgenden Komm. zu 58,35).

Lit.: [Anonym,] Rezepte und Kurarten der besten Aerzte aller Zeiten IV, Syphilitische Krankheiten und die des Lymphsystems ueberhaupt, der Verdauung, der Harn- und Zeugungsorgane, Leipzig 1811 S. 6–10, 164; Josef Wiesner, Winckelmann und Hippokrates. Zu Winckelmanns naturwissenschaftlich-medizinischen Studien, in: Gymnasium 60, Heidelberg 1953 S. 155–156, 160.

58,35 ***englische Kranckheit:*** Rachitis. Erste Beschreibungen stammen von Hieronymus Reusner aus dem 16. Jh.; im 17. Jh. mit dem Namen Morbus Anglorum, engl. Krankheit, bezeichnet, den der engl. Mediziner Daniel Whistler (1619–1684) geprägt hat. Im 18. Jh. finden sich zahlreiche Abhandlungen über Rachitis. W. notierte sich dazu eine Stelle aus: Jacques

Georges Chaufepié, Nouveau Dictionnaire historique et critique pour servir de supplément ou de continuation au Dictionnaire historique et critique de Mr. Pierre Bayle, par Jacques George de Chaufepié, 1750, im *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 77v.

Lit.: Illustrierte Geschichte der Medizin, hrsg. von Jean-Charles Sournia, Directmedia (elektronische Version), Berlin 2004; zu Chauffepié s. Décultot, Untersuchungen S. 39.

59,2–3 ***Natur und Kunst ... schönen Natur der alten Griechen:*** Das harmonische Verhältnis der Antike zur Natur im Gegensatz zu der modernen Entfremdung von ihr ist ein Grundgedanke W.s. Er beruft sich hier auf die besondere materielle Verfassung der Natur der Griechen und ihre Begründung durch den (naturwissenschaftlichen) Erweis ursächlicher vorzüglicher physikalischer Umstände; s. auch unten in der *Erläuterung* (hier S. 118,16) den ersten seiner *„vier Hauptpuncte“*. Die schöne äußere Erscheinung, die mit innerem Wesen und Werk übereinstimmt, betont W. auch in der Schrift *Xenophon* (s. Komm. zu 15,6 mit Anm. 1).

Lit.: Baumecker S. 81–85; Kraus S. 37; Décultot S. 100–101; Franke, Ideale Natur S. 87–89, 96–119; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 131–160; Gert Ueding, Winckelmanns Begriff des Schönen, in: Raulet, Rhetorik S. 41–65 bes. S. 47–51; Jackie Pigeaud, L'Art et le Vivant, Paris 1995 S. 297–343; James L. Larson, Winckelmann's Essay on imitation, Eighteenth century studies 9, 1975 S. 390–405.

59,7 ***Egypten:*** s. *GK1* S. 33–34 (= *GK Text* S. 59,3–4 mit Anm. 8 und Komm. zur Stelle): *„Was zum zweyten die Gemüths- und Denkungsart der Aegypter betrifft, so waren sie ein Volk, welches zur Lust und Freude nicht erschaffen schien“*.

59,10 ***niemahls Eintrag gethan:*** niemals Schaden zugefügt, Abbruch getan, im Sinn von niemals geschadet, vgl. DWB III Sp. 324 (2).

59,10–11 ***Freyheit der Sitten ... Künstler:*** W. verbindet die moralische Kategorie der *„Sitten“* mit dem Begriff natürlicher Schönheit und der Bedingung künstlerischen Schaffens. Das Abhängigkeitsverhältnis von sittlicher Freiheit, das Erscheinen des nackten Körpers und der künstlerischen Produktion führt W. in Hinsicht auf die *„nemäischen Spiele“* in der *GK* aus: *„Die Freyheit der Sitten in diesen Spielen verhüllete keinen Theil des Körpers an den Ringern, zum allgemeinen Unterrichte der Künstler“* vgl. *GK1* S. 329, *GK2* S. 644 (= *GK Text* S. 624, 625). – Orientiert u. a. an Montesquieus „Esprit des lois“, erlangt W.s Verknüpfung der Kunstproduktion mit dem Gedanken der Freiheit in der *GK* darüber hinaus eine geistige wie eine konkret politische Bedeutung.

Lit.: Klaus Schneider, Natur-Körper-Kleider-Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert, Würzburg 1994 S. 39–41; Décultot, Untersuchungen S. 95–98, 106–109; Christina Dongowski, Konstruktionen von Text, Körper und Skulptur in J. J. Winckelmanns Hermeneutik der Antike, Gießen 2001 S. 93–94.

59,12 ***Schule der Künstler war in den Gymnasien:*** s. dazu Aristoph. Pax 762–763. Rehm hat in *KS* S. 332 (zu 33,20), dargelegt, daß W. hier auf den kurzen lat. Traktat von Rubens zurückgreift, „De imitatione statuarum“, und zwar angeregt von Mercurialis, De Arte gymnastica libri VI, Venetiae 1569. Der Traktat wurde von Roger de Piles publiziert, Dubos zitierte ihn, ebenso griff ihn André Félibien (1619–1695) auf.

Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 4; Tibal S. 106; s. auch *GK Kommentar* zu 255,6 mit Anm. 2; 639,14 mit Anm. 1.

59,12 ***Gymnasien:*** Angeschlossen an die Palästra, die Trainingsstätte der Athleten, befand sich meist ein langgestreckter, mit überdachten Hallen gesäumter Bereich für Laufübungen, der als ‚Gymnasion' bezeichnet wurde (abgeleitet von griech. γυμνός, ‚nackt', da Sport unbekleidet getrieben wurde). Diese Gymnasien waren Treffpunkte der athenischen männlichen Jugend mit ihren Trainern, aber auch den sie beobachtenden und geistig unterweisenden Männern und wurden somit im Lauf der Zeit zu philosophischen Bildungsstätten.

Lit.: Baumecker S. 75–78; Hans Rupprecht Goette, Jürgen Hammerstaedt, Das antike Athen. Ein literarischer Stadtführer, München 2004 S. 209–210; Michel Espagne, Antiquité, Nature et Nation chez Winckelmann, Dix-huitième Siècle 27, 1995 S. 143–158.

59,12–13 ***öffentliche Schamhaftigkeit bedeckte:*** *„Schamhaftigkeit“*, nach lat. verecundia, ist traditionell auf das schamhafte, tugendhafte Verhalten bezogen. Wird üblicherweise die Scham bedeckt, so überträgt W. den Gestus des Bedeckens hier metaphorisch auf die seiner Meinung nach vorherrschende geistige gesellschaftliche Haltung. Die soziale Tugend des Schamempfindens begegnete der Nacktheit des physischen Körpers mit psychischer Scheu und Zurückhaltung. Das Postulat, Nacktheit als natürliche Form zu akzeptieren, findet sich ähnlich auch bei Luther. – Zum Begriff *„Scham“* bei W. s. *Gedancken ältere Fassung* Komm. zu 35,28, zu W.s Verständnis der Nacktheit s. *GK Kommentar* zu 627,1–2; *MI* Komm. zu 465,31.

Lit.: DWB XIV Sp. 2116–2118; Scham und Schamlosigkeit. Grenzverletzungen in Literatur und Kultur der Vormoderne, hrsg. von Katja Gvozdeva, Hans Rudolf Velten, Berlin, Boston 2011 bes. S. 353.

59,14 ***Socrates den Charmides, den Autolycus, den Lysis:*** *„Charmides“* und *„Lysis“* sind auch Titel von Dialogen Platons: „Charmides“ ist benannt nach dem Politiker Charmides, einem Bruder von Platons Mutter, der sich 404 v. Chr. an der Gewaltherrschaft der Dreißig beteiligte und 403 v. Chr. bei der Rückkehr der Demokraten fiel. In seiner Jugend gehörte er dem Kreis um Sokrates an. Der Dialog spielt um 432 v. Chr. und die lebhaft gezeichnete Eröffnungsszene zeigt, wie Sokrates die Palästra besucht, um die dort trainierende Jugend zu treffen. Auch am Beginn des „Lysis“ beschreibt Platon, wie Sokrates auf dem Weg von der Akademie zum Lykeion am Stadttor von einer Gruppe junger Männer eingeladen wird, an einer philosophischen Diskussion über Freundschaft und Liebe in der neuerbauten Palästra teilzunehmen. Über den aus einer reichen

Athener Familie stammenden Gesprächspartner Lysis ist sonst nichts bekannt. Autolykos, Athlet zur Zeit Sokrates, hatte bei den Großen Panathenäen 422 v. Chr. einen Sieg im Allkampf errungen (Plin. nat. 34,79) und war Gegenstand der Komödie „Autolykos" des Eupolis (fr. 48–75 PCG V, 1986 S. 320–331) Der Bildhauer Leochares (ca. 390–325 v. Chr.) schuf eine Statue des Pankratiasten, die postum im Prytaneion von Athen als Sühne für dessen unrechtmäßige Verurteilung zum Tod durch die Dreißig 404 v. Chr. aufgestellt wurde (Paus. 1,18,3; 9,32,8).

Lit.: William Keith Chambers Guthrie, A History of Greek Philosophy, vol. IV. Plato: The Man and his Dialogues: Earlier Period, Cambridge 1975 (Reprint 1987) S. 134–174.

59,18–19 ***mannigfaltigen … ein gedungenes Modell:*** Das Zeichnen, zunächst nach dem dreidimensionalen Modell (Gipsabguß), dann in den höheren Klassen nach dem lebenden Modell, war Teil der akademischen Künstlerausbildung. Die Modelle waren für den Kunstunterricht verpflichtet, vgl. *„gedungen"*; gedungen ist das Partizip von ‚dingen', althochdt. dingjan für verhandeln, mieten, jemand für eine befristete und bestimmte Aufgabe engagieren. – W. setzt diesem Akademismus die Kenntnisnahme ausdruckshafter Positionen entgegen. Das Studium des aktiven, nackten Körpers erlaube dessen Wahrnehmung in einer großen Variationsbreite, in *„mannigfaltigen, wahrhaften"* Haltungen (zu *„mannigfaltigen"* vgl. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 102,30). – Die lebhafte und bewegte Körperstellung hatte schon in der frz. Kunsttheorie als ‚Attitúde' ihren Ort. Félibien etwa gesteht diesbezüglich den Antiken eine „majesté des attitudes" zu. W. führt diese Auffassung weiter, denn gemäß seinem Verständnis drücken die *„edlen Stände*[n] *und Stellungen"* zugleich das seelische Befinden aus und erlangen so eine neue Qualität. Vom *„Stand der Ruhe"* spricht W. *Entwurf Laokoon-Beschreibung*, vgl. Komm. zu 49,22. – Bereits Rehm weist darauf hin, daß ‚Stand' und ‚Stellung' als Begriffe der Kunstbetrachtung im 18. Jh. beliebt waren, in der Nachfolge von W. auch bei Lessing und Herder, s. Rehm in: *KS* S. 332 zu 33,29.

Lit.: André Félibien, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes IV, Amsterdam 1706 S. 65; DWB III Sp. 1169–1172; DWB XVIII Sp. 2267–2269 (Stellung); Baumecker S. 61–62; Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986 S. 84–87, 90–91, 104–105; Kunst und Aufklärung, Ausst.-Kat. Stendal, Wörlitz und Halle 2005 S. 47–50, 61 (Max Kunze).

59,21 ***innere Empfindung:*** Gemeint ist hier das seelische Befinden, die innere Regung, der Gemütszustand, den der Künstler erkennen müsse. – Ein Künstler, den W. diesbezüglich namentlich erwähnt, ist *„Aristides"*. Er sei *„ein Mahler, der die Seele schildert"*, vgl. hier 75,9–11 mit Komm.; s. auch *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,2–5.

59,21 ***Charakter der Wahrheit:*** Gemeint ist die Echtheit, das Authentische des Ausdruckes, s. Baumecker S. 65.

59,21–22 ***seinen Academien:*** W. verwendet den Begriff für Zeichnungen, Akademiestücke und akademische Studien, häufig Darstellungen von Köpfen, Füßen, Händen oder Aktzeichnungen nach dem lebenden Modell oder nach dem Gipsmodell; zum Sprachgebrauch vgl. etwa *Br.* I Nr. 138 S. 218.

Lit.: Rehm *KS* S. 332 zu 33,33; FWb I S. 243.

59,22 ***Ersetzung:*** nach lat. compensatio. Gemeint ist Ersatz, vgl. DWB III Sp. 983.

59,24 ***Action:*** s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,3.

59,25 ***Eingang zu vielen Gesprächen … Gymnasien zu Athen:*** zu den Dialogen Platons s. Komm. zu 59,14.

59,29 ***jungen Leute tantzten unbekleidet … Sophocles:*** Lessing stellte diesen Irrtum W.s richtig: „Auf dem Theater hat Sophokles niemals nackend getanzt." (Lessing, Laokoon Kap. 29 Anm. 9). Wahrscheinlich dachte W. an die Überlieferung bei Athen. 1,20f, wonach Sophokles nach dem Seesieg bei Salamis (480 v. Chr.) nackt und mit Öl gesalbt zu Lyramusik um das Siegesmonument getanzt habe; schon Athenaios fügt aber an, nach anderen Zeugnissen habe er ein Kleid getragen.

59,30–32 ***Phryne … einer Venus Anadyomene:*** Venus Anadyomene, die ‚Entsteigende'. Nach Athen. 13,590f entkleidete sich die Hetäre Phryne an den Eleusinia und den Poseidonia vor den Augen aller Griechen und badete im Meer, was Apelles zu seinem Gemälde der Göttin inspiriert habe. Es handelte sich dabei wohl um die kultische Reinigung der Initiierten am 2. Tag der Eleusinischen Mysterien und eine ähnliche rituelle Praxis an einem sonst unbekannten Fest für Poseidon. Das Werk war für den Asklepiostempel auf Kos bestimmt und wurde von Augustus nach Rom gebracht, wofür er den Koern 100 Talente an Tribut erließ (Strab. 14,2,19 [C 657c Z. 29–30 Radt]); er stellte das Gemälde der Venus als Ahnherrin des julisch-claudischen Geschlechts im Caesartempel auf (Plin. nat. 35,91). Mehrere Epigramme (Anth. Gr. 16,178–182) feiern die Venus Anadyomene. Der Künstler gewinnt nach W. aus der Naturbeobachtung die ‚Urbilder', die ihn zu seiner Produktion anregen.

Lit.: Scheibler, Malerei S. 23; Käfer, Prinzipien 118–119.

59,32 ***Urbild:*** s. Komm. zu 56,35 und 59,30–32.

59,32–33 ***Mädgen in Sparta an einem gewissen Feste gantz nackend:*** Athen. 13,609f–610a berichtet von Schönheitswettbewerben für Knaben und Mädchen. Sparta wird hingegen schon von Homer seiner schönen Frauen wegen gerühmt (Il. 2,683, 3,75; Od. 13,412); ob dort aber Schönheitswettbewerbe stattfanden, ist ungewiss. W. erwähnt allerdings solche auch in der *GK1* S. 130 unter Berufung auf Musaios, De Heronis et Leandri amore V. 74–75 („Selbst Sparta betrat ich, [...] / wo es ein Getümmel von Schönheiten und einen Wettkampf gibt." Übers.: Musaios, Hero und Leander, hrsg. von

Karlheinz Kost, Bonn 1971 S. 95). Die Interpretation dieser Textstelle ist umstritten, denn während solche Wettbewerbe für manche Orte, etwa Lesbos, nachgewiesen sind, fehlt ein entsprechendes Zeugnis für Sparta; s. dazu *GK Kommentar* zu 217,2.

Lit.: Baumecker S. 76–77; Martin P. Nilsson, Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen, Leipzig 1906 (Nachdruck Darmstadt 1957) S. 57, 94, 336.

59,34–35 ***Christen der ersten Kirche:*** In den *Erläuterungen* S. 124,20–21 mit Anm. 5 nennt W. die Quelle, die 2. Mystagogische Katechese des Kyrillos von Jerusalem (315–386), in der die Taufriten behandelt werden. Die Täuflinge werden angewiesen sich auszuziehen (2,2–4, 311B, Migne 33 p. 1077–1080), da durch diese Nacktheit Christus' Verzicht auf weltliche Macht und Herrschaft symbolisiert werde.

Lit.: Johannes Irmscher, Johann Joachim Winckelmann und die Kirchenväter, in: Epektasis. Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou, hrsg. von Jacques Fontaine, Charles Kannengiesser, Beauchesne 1972 S. 661–665.

59,37–38 ***schönen Natur:*** s. Komm. zu 57,12; *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,10–11.

59,39 ***Menschlichkeit:*** hier die menschliche Natur in geistig-sittlicher Hinsicht, s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 22,36; s. auch *GK Kommentar* zu 7,10.

59,39 ***keine blutigen Schauspiele:*** ‚Blutig' steht figürlich für grausam, nach lat. crudelis, und ist zugleich wörtlich gemeint. Anläßlich der *„Vergleichung der Griechen mit den Römern"* mit Verweis auf *„Orat. 21. p. 269. D."* [Zitat nicht richtig, sondern Platon, Minos 315b] thematisiert W. erneut diese Haltung: So seien bei den Römern, *„bey welchen die unmenschlichen blutigen Spiele, und mit dem Tode ringende und sterbende Fechter, auch in ihren gesittetesten Zeiten, dem ganzen Volke die angenehmste Augenweide in ihren Schauplätzen"* gewesen, *„die Griechen hingegen verabscheueten diese Grausamkeit* [...] " Vgl. *GK2* S. 226–227 (*GK Text* S. 217) mit *GK Kommentar* zu 217,21; vgl. auch Lessing, Laokoon Kap. IV,3.

60,1–2 ***Antiochus Epiphanes … ließ den Griechen Schauspiele … sehen:*** so Athenaios (Athen. 5,194c–195f) über einen Festumzug des Antiochos IV. Epiphanes, König von Syrien 175–164 v. Chr.; so auch in *GK Text* S. 217, s. dazu ausführlich *GK Kommentar* zu 217,21 mit Anm. 1.

60,4 mit Anm. 1 ***Ctesilas studirte hier seinen sterbenden Fechter:*** Der Bildhauer Kresilas aus Kydonia (Kreta) war in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. in Athen tätig; sein Name wird in den Schriftquellen öfters falsch als Ktesila(o)s, Kressidas oder Krisias überliefert, s. *GK Kommentar* zu 299,5, 696,4. Er soll nach Plinius einen sterbenden Verwundeten geschaffen haben, den man vor W. bereits mit der Statue des Sterbenden Galliers identifizierte. Diese falsche Zuschreibung korrigierte W. in den *AGK* S. 95, s. *AGK Texte und Kommentar* zu 15,26. Die Statue des Sterbenden Galliers aus der Sammlung Ludovisi befand sich schon vor W.s Zeiten in Rom, Museo Capitolino Inv. 747, eine röm. Kopie um 100 n. Chr.; das Original gehörte zu einem pergamenischen Siegesdenkmal aus der zweiten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. (*GK Denkmäler* Nr. 631). – Das Zitat zu der Statue ist eine Übers. aus Plin. nat. 34,74.

60,7 ***Begriffe von Schönheiten:*** s. oben Komm. zu 57,13 mit Anm. 1. Mit der Schwierigkeit, Schönheit zu definieren, hat sich W. immer wieder auseinandergesetzt: Im Entwurf zur Apollo-Beschreibung fragt er *„Woher nehme ich Begriffe von Schönheit?"* (*GK Materialien* S. 12,34); im *Nachlaß Paris* vol. 69 p. 52r–53r findet sich ein Kapitel mit der Überschrift *„Begriffe der Schönheit"*, wo er auch auf die grundsätzliche Erörterung über die Unterschiede poetischer und historischer Beschreibung bei Lukian. Hist. Conscr. 8 verweist, die er in der Stellensammlung zur Apollo-Beschreibung (*Nachlaß Paris* vol. 67 p. 27r) vollständig ausgeschrieben hat (vgl. dazu auch *GK Materialien* S. 392 zu 12,32).

Lit.: Kraus S. 54; Zeller S. 118–120; Mauro Ponzi, Le Forme del Bello. Winckelmann e il carattere ‚ellittico' della bellezza, in: Winckelmann und die Mythologie der Klassik. Narrative Tendenzen in der Ekphrase der Kunstperiode, hrsg. von Heinz Georg Held, Tübingen 2009 S. 119–162; Barbara Maria Stafford, Beauty of the Invisible. Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility, Zeitschrift für Kunstgeschichte 43, 1980 S. 65–78.

60,9 ***Urbild ... geistiger Natur:*** s. Komm. zu 56,35; 57,13.

60,10 mit Anm. 1 ***Raphael seine Galathea … Castiglione:*** Raffaels Fresko der Nymphe Galathea und des Polyphem in der Villa Farnesina, Rom, um 1512. Der Brief Raffaels an den Grafen Castiglione enthält einen von Bellori in seinem Hauptwerk „Le vite de'pittori, scultori ed architetti moderni", Rom 1672 S. 6–7, zitierten und hier übers. Passus zum künstlerischen Gestaltungsprozeß, s. ausführlich dazu *GK Kommentar* zu 257,32–33.

60,14 ***Stirn und Nase beynahe eine gerade Linie:*** Kritik an den „Lineargesichtern" übte Johann Christoph Gottsched in der Rezension der *Gedancken*, hier S. 164.

60,16 ***nicht willkührlich war:*** W. verwendet das Adjektiv/Adverb gemäß des älteren Sprachgebrauchs, ohne tadelnden Sinn für ‚freiwillig' (im Gegensatz zu gezwungen). Die tadelnde Verwendung mit der Bedeutung von ‚subjectiv, einseitig' herrscht wie beim Substantiv ‚Willkür' erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jhs. vor.

Lit.: DWB XXX Sp. 214–217.

60,17–18 ***Calmucken ... Sinesen:*** Kalmüken (westmongolisches Volk) und Chinesen als Gegensatz zu den Griechen hier betont, s. *GK Kommentar* zu 41,9 (Sinesen und Tatern) und 247,9.

60,18 ***Die grossen Augen der Griechischen Köpfe:*** Als ‚großäugig' (βοῶπις, wörtlich ‚kuhäugig', s. LSJ s. v.) bezeichnet Homer in der Regel die Göttin Hera (Il. 1,551 und öfters); er benutzt das Wort aber auch als positives Attribut für sterbliche Frauen (Il. 3,144; 7,10; 18,40); s. auch *GK Kommentar* zu 339,14 mit Anm. 3.

Lit.: Kraus S. 56–57, 76–77.

60,20 ***Ideen:*** s. Komm. zu 62,18.

60,21 ***der Kopf einer Livia und einer Agrippina:*** Zum Münzprofil der beiden s. *Sendschreiben Gedanken*, hier S. 84,17. In *AGK Texte und Kommentar* S. 94,15–17 bringt W. die großen Augen, *„in hervorliegenden Augäpfeln, die aus ihrer Einfassung hervor quellen,"* mit der Schlafenden Ariadne („Kleopatra"), Florenz, in Verbindung, s. *GK Denkmäler* Nr. 527.

60,24 ***die Natur bey Strafe:*** Übers. aus Claudius Aelian (170–240 n. Chr.), Ail. var. 4,4. Die Strafe für Künstler, deren Werk weniger attraktiv als das Original war, habe tausend Drachmen betragen.

60,26–27 mit Anm. 2 ***schönen Kopf der Julia … Evodus:*** Gemme, Aquamarin, mit dem Porträt der Iulia Titi (ca. 63/64–89 n. Chr.), signiert von Euodus, Paris, Cabinet des Medailles Inv. 2089. Iulia Titi war Tochter des röm. Kaisers Titus (79–81 n. Chr.). Diese Gemme war bei Philipp von Stosch (1691–1757; Diplomat, Sammler), Pierres antiques gravées sur lesquelles les graveurs ont mis leur noms, Amsterdam 1724, Taf. 33, abgebildet und beschrieben; s. *GK Denkmäler* Nr. 1158.

60,30 ***Polygnotus:*** Polygnot war der bedeutendste Maler der Frühklassik (ca. 480–440 tätig) und Schöpfer großer Bildzyklen (Stoa Poikile, Lesche der Knidier). Nach Plin. nat. 35,58–59 trug er als erster zu großem Fortschritt in der Malerei bei und verlieh den dargestellten Personen Ausdruck anstelle der früheren Starrheit. Seine psychologische Charakterisierung der Persönlichkeiten und der Stimmung der Helden betont auch Aristoteles (Aristot. pol. 8.1340a33–38); s. *GK1* S. 135–136, *GK2* S. 588–589 (= *GK Text* S. 228, 555); s. auch *GK Kommentar* zu 229,16–20.

Lit.: Koch, Techne und Erfindung S. 133–136; Scheibler, Malerei S. 51–54, 58–60.

60,33 ***Cnidische Venus nach seiner Beyschläferin Cratina:*** Die Aphrodite von Knidos wurde um 350/340 v. Chr. von dem attischen Bildhauer Praxiteles geschaffen. Lt. Clemens von Alexandria (Clem. Al. protreptikos 53,5; ed. Stählin, 2. Aufl., Bd. 1, 41,22) gab er ihr die Züge seiner Geliebten Kratina (andere Anekdoten machen die berühmte Hetäre Phryne zu seinem Modell). Die Statue ist nicht erhalten; nach Plin. nat. 36,20–21 reisten viele Leute nach Knidos, um sie zu sehen; s. *GK Kommentar* zu 289,11 mit Anm. 2; *GK Denkmäler* Nr. 382.

Lit.: Catherine Keeling, Heavenly Bodies. Monuments to Prostitutes in Greek Sanctuaries, in: Prostitutes and Courtesans in the Ancient World, hrsg. von Christopher A. Faraone, Laura K. McClure, Madison/Wisconsin 2006 S. 59–76; Wolfgang Schuller, Die Welt der Hetären. Berühmte Frauen zwischen Legende und Wirklichkeit, Stuttgart 2008 S. 64–67; Elke Hartmann, Heirat, Hetärentum und Konkubinat im klassischen Athen, Frankfurt a. M. [u. a.] 2002.

60,33 ***Lais:*** Nach Aristainetos, Verfasser einer Sammlung von fiktiven erotischen Briefen in zwei Büchern (6. Jh. n. Chr.), Buch 1, Brief 1 Z. 32–34 (Aristeneto. Lettere d'amore, ed. Anna Tiziana Drago, Lecce 2007 S. 80) war Lais Modell für Apelles; ebenso Alkiphron (2. /3. Jh. n. Chr.) fr. 5, auf den Aristain. wohl zurückgeht. Die berühmte Hetäre Lais, 422 v. Chr. auf Sizilien geboren, kam 415 v. Chr. als Kriegsgefangene nach Korinth, wo sie lt. Athen. 13,588c beim Wasserholen an der Peirene-Quelle von Apelles erblickt wurde, der von ihrer Schönheit überwältigt war. Sie soll Umgang mit Aristipp (Diog. Laert. 2,75) und Diogenes von Sinope (Athen. 13,588e) gehabt haben und schließlich einem Thessaler in seine Heimat gefolgt sein, wo sie von neidischen Frauen im Aphroditetempel erschlagen wurde, s. *MI Kommentar* zu 219,1–7 mit Anm. 1–4; zu Lais s. auch *GK Kommentar* zu 287,20–21.

60,34 ***Gratien:*** griech. Chariten (die Holden). Wie Hesiod, theog. 907, nennt die antike Überlieferung meist drei Chariten oder Grazien: Thalia, Euphrosyne und Aglaia. Andere Autoren wie etwa Pausanias führen weitere Chariten an (Auxo, Hegeone, Phaenna, Kleta, Peitho, Suadela; s. Paus. 9,35,2–7).

Bei W.: *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 86,17; *GK Kommentar* zu 293,18; *GK Materialien* Komm. zu S. 384 Nr. 8,18. – Zum Begriff s. *Beschreibung* Komm. zu 6,9.

Lit.: Veronika Mertens, Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, Wiesbaden 1994 bes. S. 7–145; Kristine Patz, Ulrike Müller Hofstede, Anziehende Natürlichkeit. Zur Grazienkonzeption bei J. J. Winckelmann, in: Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher, hrsg. von Johannes Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf, München 2005 S. 287–300.

61,4 ***Erleuchtung:*** Gemeint ist Klugheit und Weisheit, hier im Sinn von Kunstverständnis. Auch bei den ‚Elischen Wettspielen' imaginiert W. *„erleuchtete Richter"* (s. Komm. zu 58,18; *GK2* S. 246 [= *GK Text* S. 239]). Von der ‚Erleuchtung des Verstandes' spricht seinerseits Gellert in der 16. seiner „Moralischen Vorlesungen" hinsichtlich der Aufforderung, den Verstand zu gebrauchen. Diese aufklärerische Forderung nach *„Erleuchtung"* spiegelt sich auch im engl. Begriff „Enlightenment", im ital. „Illuminismo" und im frz. „Siècle des lumières". Zugleich sind bei Gellert wie im dt. Pietismus die Begriffe *„Erleuchtung"* und ‚erleuchten' religiös gebunden. Das Wort impliziert metaphorisch Tugendhaftigkeit und Gottgegebenheit der Einsicht.

Lit.: DWB III Sp. 904; Christian Fürchtegott Gellert. Moralische Vorlesungen. Moralische Charaktere, hrsg. von Sibylle Späth, Berlin, New York 1991 = Christian Fürchtegott Gellert. Gesammelte Schriften, hrsg. von Bernd Witte, Berlin [u. a.] 1992, Bd. 6 S. 179; August Langen, Der Wortschatz des Pietismus, Tübingen 1954 S. 44.

61,8 ***Figuren neuerer Meister:*** vgl. hierzu die Replik *Sendschreiben Gedanken* hier S. 90,22–91,27 mit Verweis auf die Bildhauer *„Michael Angelo, Algardi und Schlüter* [...] *Bernini, Fiammingo, Le Gros, Rauchmüller und Donner"* sowie die Entgegnung *Erläuterung* hier S. 126,6–132,19.

61,8 ***gedruckt:*** Partizip von drücken in der vor 1800 verbreiteten umlautlosen Form: gedrückt, vertieft, vgl. DWB IV Sp. 2040.

61,10–11 ***wellenförmig:*** Das Adjektiv ist ein seit der Mitte des 18. Jhs. häufig gebrauchter Vergleichsausdruck. Bezogen zunächst überwiegend auf die äußere Form fester Körper, auf deren Oberfläche sowie auf die Umrißlinie, ohne die eigentliche Bewegung zu meinen; dann freier und abstrakter auf körperliche Formen generell übertragen im Gegensatz zu steif, hart und dürftig scheinenden Formen und Umrissen. – Der Begriff erhielt seinen Ort in der dt. Kunstbeschreibung und -theorie des 18. Jhs. unter dem Einfluß von engl. ‚waving line', der ‚Schönheitslinie', die nach William Hogarth (1697–1764) das Grundelement der schönen Form sei: „the waving line, which is a line more productive of beauty [...] for which reason we shall call it the line of beauty" (Analysis of Beauty, London 1752 S. 38). Entsprechend referiert Gottsched Du Fresnoy (Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit, Leipzig 1754 S. 411: „fließende und wellenförmige Außenlinien geben einer ganzen Figur einen Reiz"). Der Terminus findet sich später in Sulzers „Theorie der schönen Künste", 1792, Bd. II S. 482. – W. verwendet den Begriff vielfach, vgl. *GK1* S. 225, 228, 295; *GK2* S. 472, 476 (*GK Text* S. 446–447, 450–451). Ähnlich heißt es zu den *„Muskeln"* des Torsos, sie seien *„wie das Wallen des ruhigen Meeres, fließend erhaben, und in einer sanften abwechselnden Schwebung"*, vgl. *GK2* S. 296 (= *GK Text* S. 283); *GK Kommentar* zu 255,18–19. Zur Meeres- und Wassermetaphorik W.s vgl. Komm. zu 66,6–7.

Lit.: DWB XXVIII Sp. 1433–1435 mit zwei Belegen aus W. (Eis. II S. 62; V S. 209); Baumecker S. 47; Walter Bosshard, Winckelmann. Aesthetik der Mitte, Zürich 1960 S. 76–79; Rehm in: *KS* S. 335 zu 36,9; Christina Dongowski, Konstruktionen von Text, Körper und Skulptur in J. J. Winckelmanns Hermeneutik der Antike, Gießen 2001 S. 156; Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen 2001 S. 44; Charlotte Kurbjuhn, Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur, Berlin 2014 S. 211–214.

61,11 ***edlen Druck:*** Eindrückung, Vertiefung, vgl. DWB II Sp. 1439 mit diesem Beleg.

61,13 ***schwülstige Ausdehnung:*** W. verwendet das Adjektiv schwulstig, schwülstig für ‚geschwollen' häufig im körperlichen Sinn, der wie hier die natürliche, nicht krankhafte Schwellung bezeichnen kann, auch mitunter die Schwellung, die durch körperlichen Schmerz verursacht wird, vgl. Komm. zu 63,29; *GK Kommentar* zu 157,16.

Lit.: DWB XV Sp. 2753–2754 mit mehreren Belegen aus W.

61,18 ***sparsamen Weißheit:*** W.s stilistischem Ideal der Konzentration hinsichtlich der künstlerischen Ausführung entspricht seine Auffassung, die Auslassung sei eine Qualität der historischen Erzählung, vgl. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 25,32. – Auf diese Stelle bezieht sich auch Lessing in „Entwürfe zur Fortsetzung der Briefe antiquarischen Inhalts" (Gotthold Ephraim Lessings sämmtliche Schriften Bd. I, hrsg. von Karl Lachmann, Berlin 1839 S. 419). – In *GK* heißt es: *„Die Weisheit der alten Künstler im Ausdrucke zeiget sich in mehrerem Lichte durch das Gegentheil in den Werken des größten Theils der Künstler neuerer Zeiten, welche nicht viel mit wenigen, sondern wenig mit viel angedeutet haben",* s. *GK1* S. 171 (= *GK Text* S. 314).

61,19 ***völligern:*** Das Adjektiv, nach mittelhochdt. vollec, vollic, steht in der ursprünglichen Bedeutung für ‚vollkommen' und meint in diesem Wortsinn hier die natürliche und angemessene körperliche Fülle, welche die Grenze der Schönheit nicht überschreitet, vgl. DWB XXVI Sp. 667–676 mit mehreren Belegen aus W.

61,20 ***gelehrtes Gefühl:*** W. spricht die rationale Komponente des Gefühls an, welche das auf Wissen beruhende Erkennen und das Empfinden verbindet; beteiligt sind Verstand und Gefühl, angeborene und erlernte Fähigkeiten, individuelle und allgemeingültige Erkenntnis, s. Komm. zu 67,32. Zum negativen Gebrauch von ‚gelehrt', der sich bei W. mehrfach findet, vgl. etwa *Erläuterung* hier S. 117,3.

Lit.: DWB V Sp. 2959–2976.

61,22–23 ***Einheit des gantzen Baues ... Maaß der Fülle:*** Die künstlerische Wiedergabe der natürlichen körperlichen Schönheit setzt gemäß W. ein Bewußtsein von Maß, Ordnung und harmonischer Abstimmung voraus; s. *GK2* S. 248 (= *GK Text* S. 214). – Für die Malerei hatte Lodovico Dolce 1557 im „Dialogo della pittura intitolato l'Aretino" gefordert: „Es ist auch zu beachten, nicht innerhalb desselben Körpers uneins zu sein, also nicht einen Teil fleischig und einen anderen mager zu gestalten, einen muskulös und den anderen zart". – W. verwendet den Begriff *„Einheit"*, der im dt. Pietismus, im Gegensatz zur ‚Vielheit' (Zerstreuung), der Einkehr und der Vereinigung mit Gott entspricht, mehrfach: *„Stand der Einheit"* formuliert er hier S. 66,34. Der zunächst religiös besetzte Begriff *„Fülle"* erlangt seinerseits in der ästhetischen Terminologie des 18. Jhs. übertragen auf den Einzelnen eine säkulare Bedeutung.

Lit.: Baumecker S. 46–47, 92; August Langen, Der Wortschatz des Pietismus, Tübingen 1954 S. 22–23 (Fülle), S. 284 (Einheit); Franke, Ideale Natur S. 65–66, 88–89; Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts; mit einer kommentierten Neuübers. durch Gudrun Rhein, Köln [u. a.] 2008 S. 279.

61,23–24 ***eingefallene Höhlungen:*** W. verwendet neben dem Begriff *„Höhlungen"* auch den Terminus *„Hohlungen"*, vgl. DWB X Sp. 1721 mit einem Beleg aus W. (*Eis.* V S. 49); vgl. auch *Herkulanische Schriften* I (= *SN* 2,2) Komm. zu 114,3.

Lit.: Winfried Menninghaus, Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M. 1999 S. 78–82; Charlotte Kurbjuhn, Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur, Berlin 2014 S. 245–246.

61,27–28 ***dem ihr von vielen beygemessenen Vorurtheil:*** W. spielt, wenngleich er die entsprechende gesamteuropäische Debatte im Blick hatte, wohl vor allem auf die ‚Querelle des Anciens et des Modernes' und die Vertreter der ‚Modernes' an, insbesondere auf Charles Perrault, der systematisch die Verdienste der ‚Alten' in Frage stellte, vgl. W.s Exzerpte aus „Parallèle des Anciens et des Modernes", dazu *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 89,20–21.

Lit.: Décultot, Untersuchungen S. 55–61.

61,28–29 ***Nachahmung ... Verdienst beyzulegen:*** Daß nicht die *„knechtische Folge"* der Antike – die Nachfolge ist lediglich aufgrund ihrer Historizität, dem *„Moder der Zeit"*, angeraten –, betont W. auch *Erinnerung* S. 4 (= *KS* S. 151,6). Er setzt dem traditionsbedingten, einfachen Nachmachen das begreifende, schöpferische *„Nachahmen"* entgegen, dem die *„Wahrscheinlichkeit"* bei der *„Bildung der schönen Griechischen Cörper"* bewußt ist. Die Schönheit der griech. Skulpturen ist für W. eine allgemeingültige.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 335 zu 36,33.

61,32 mit Anm. 1 ***Bernini:*** W. schöpfte sein Wissen über Bernini (s. Anmerkung) aus Filippo Baldinuccis Biographie des Künstlers: Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, Scultore, Architetto e Pittore, Firenze 1682 S. 69 (dt. Ausgabe von Alois Riegl, Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini, Wien 1912). Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680; Bildhauer, Architekt) wurde von den Zeitgenossen als neuer Michelangelo gerühmt, vom Klassizismus des 18. Jhs. bekämpft und galt auch W. als *„Kunstverderber"* schlechthin, s. *GK Kommentar* zu XIX, 26 und 245,12–16.

61,36 ***Reitzes:*** s. Komm. zu 68,29.

61,36 ***Mediceischen Venus:*** s. Komm. zu 57,4.

62,2 ***ohne der Venus:*** Als Präposition wird *„ohne"* in der Regel mit dem Akkusativ konstruiert. W. bildet diese hier jedoch wie bereits im Althochdt. nachweislich mit dem Dativ. Erst seit dem ausgehenden 18. Jh. galt diese Konstruktion als Fehler, vgl. DWB XIII Sp. 1214.

62,4 ***rührender:*** Partizip des von W. mehrfach verwendeten Verbs ‚rühren'. Gemeint ist hier das Auge rühren, sich ihm zur sinnlichen Wahrnehmung darbieten, auf dieses wirken, s. DWB XIV Sp. 1459–1470 mit diesem Beleg aus W. sowie weiteren. – Vgl. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,18.

62,5–6 ***Studium der Natur ... Studium der Antiquen:*** W. greift seine bereits zuvor geäußerte Maxime wieder auf, daß die Natur ein unvollkommener Widerschein des Schönen sei. Der Künstler solle demzufolge nicht die Erscheinungen, sondern die Idee des Schönen – wie sie der Verstand entwickelt – nachahmen. Als optimiertes Ergebnis dieser Entwurfsarbeit gelten W. die antiken Kunstwerke: *„Die Kenner und Nachahmer der Griechischen Wercke finden in ihren Meister-Stücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur; das ist, gewisse Idealische Schönheiten derselben die,* [...] *von Bildern bloß im Verstande entworffen, gemacht sind"* (hier S. 57,11–13 mit Komm. zu 57,12; s. Komm. zu 56,35). – Die Präferenz des Antikenstudiums vor dem der Natur verteidigt W. auch *Sendschreiben Gedanken* hier S. 94,33 und S. 95,3.

Lit.: Baumecker S. 105–108; 116–119; Kreuzer, Studien S. 59–63; Käfer, Prinzipien S. 99–112; Franke, Ideale Natur S. 87–95; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals, passim.

62,6–8 ***Bernini ... kürtzesten Weg:*** W., der sich auch gegen Berninis bildhauerisches Schaffen wendet, kritisiert hier – zu Unrecht – dessen Vermittlungspraxis. Gemäß Baldinuccis Biographie des Künstlers „Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, Scultore, Architetto e Pittore" (Firenze 1682 S. 69) rief Bernini vielmehr, ebenso wie W., zum Studium antiker Kunstwerke auf: „Voleva, che i suoi Scolari s'innamorassero del più bello della natura [...] e gli antichissimi Maestri Greci, e Romani avessero nell'opere loro aggiunto una certa grazia, che nel naturale non si vede [...]". – Dazu berichtet Paul Fréart de Chantelou (1609–1694) in seinem Reisebericht „Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France", Bernini habe der Pariser „Académie Royal de Peinture e de Sculpture" vorgeschlagen, „Gipsabgüsse von sämtlichen schönen Statuen, Reliefs und Büsten aus der Antike" anzuschaffen, um den Studenten „zunächst die Idee des Schönen beizubringen", denn es „hieße sie verderben, wenn man sie von Anfang an vor das Naturmodell" setze (Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV., hrsg. von Pablo Schneider, Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006 S. 131; ähnlich S. 154). – Zu W.s Exzerpten aus Baldinucci s. *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 25v, 26; vol. 62 p. 45; Tibal S. 104, 108; Stelle abgedruckt bei Baumecker S. 117. – Zu Bernini s. Komm. zu 61,32 mit Anm. 1; *GK Kommentar* zu XIX, 26 und 245,12–16.

Lit.: Ludwig Schudt, Berninis Schaffensweise und Kunstanschauungen nach den Aufzeichnungen des Herrn von Chantelou, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 12, 1949 S. 74–89 bes. S. 81–83; Frühklassizismus S. 435–436; Käfer, Prinzipien S. 100; Décultot, Untersuchungen S. 109.

62,9 ***Vorwurf:*** Gemeint ist Gegenstand, Darstellung, Stoff, Thema, Motiv, vgl. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 22,9.

62,11 ***Copie ... Holländischen Formen und Figuren:*** W.s Auffassung entspricht dem allg. Sprachgebrauch, dem das ‚copieren' als ‚abschreiben', der ‚Copist' als Abschreiber, Nachmaler galt. – W. verwendet den Begriff bereits mehrfach in *Beschreibung*

(hier S. 3,19; 5,7; 9,37), jeweils unterschieden vom *„Original"* und unter Verweis auf die Ähnlichkeit mit diesem, allerdings anders als hier ohne die holländische Malerei zu charakterisieren. Möglicherweise dachte er an den Maler Jacques Jordaens, den er *Vortrag Geschichte* hier S. 23,33 als *„Copisten"* bezeichnet und den er hier S. 63,14 erneut anführt. Jordaens Malweise beurteilt W. auch *Erläuterung* hier S. 128,4 und hebt die Naturnähe des Malers hervor. Die Anspielung auf die *„holländischen Formen"* greift er im *Sendschreiben Gedanken* hier S. 95,17–18 mit Komm. und in der *Erläuterung* hier S. 126,33 erneut auf. – Zu W.s Auffassung des antiken Kopistenwesens vgl. *GK Denkmäler* Nr. 299.

Lit.: DWB II Sp. 636.

62,11 ***Portrait:*** frz. für Porträt. Gemeint ist die Abbildung einer Person nach dem Leben, ihr Ebenbild, vgl. DWB XIII Sp. 2006–2007.

62,17–18 ***Antinous Admirandus:*** Statue des Hermes vom Typus Andros Farnese, Rom, Vatikanische Museen, Cortile del Belvedere Nr. 53 (Inv. 907). Röm. Kopie der Epoche des Kaisers Hadrian (117–138 n. Chr.) nach einer griech. Statue des 4. Jhs. v. Chr. – W. verwarf später die im 18. Jh. geläufige Bezeichnung ‚Antinous', da es sich um eine ideale Figur handelt, erwog eine Benennung als Hermes, dann als Herakles oder Meleager; s. *GK Denkmäler* Nr. 343.

Lit.: Caroline Vout, Winckelmann and Antinous, Proceedings of the Cambridge Philological Society 52, 2005/2006 S. 139–162.

62,18 ***Idee … Kunst:*** Der Begriff *„Idee"*, der als ‚Idea' in den Kunsttheorien der Renaissance auftauchte, wurde im frühen 18. Jh. aus dem Frz. allg. für gedankliche Vorstellung in den dt. Sprachgebrauch übernommen. – Gemeint ist hier die geistig-seelische Anschauung, die sinnliche Vorstellung und schaffende Einbildungskraft, die sich der höchsten, unübertreffbaren ‚übermenschlichen' Schönheit gegenüber sieht, die additiv durch das Zusammenführen der schönsten Teile entstanden ist.

Lit.: DWB X Sp. 2039–2041; Zeller S. 47–48, 51; Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 2. Aufl., Berlin 1960; Walter Bosshard, Winckelmann. Aesthetik der Mitte, Zürich 1960 S. 50; Hans-Georg von Arburg, Das Kunstwerk als Freund. Eine Leitidee Winckelmanns mit Folgen für die frühe Kunstgeschichte, in: Ars et amicitia. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Festschrift für Martin Bircher, hrsg. von Ferdinand van Ingen, Christian Juranek, Amsterdam 1998 S. 508–534; Franke, Ideale Natur S. 69–85; Sabrina Leps, Giovan Pietro Belloris ‚Idea' von 1664 und ihre ‚Praxisrelevanz', in: Departure for Modern Europe. A Handbook of Early Modern Philosophy (1400–1700), hrsg. von Hubertus Busche, Hamburg 2011 S. 939–953.

62,19 ***Vaticanischen Apollo:*** Rom, Vatikanische Museen, Cortile del Belvedere Nr. 92 (Inv. 1015). Die Statue ist eine röm. Arbeit der Zeit des Kaisers Hadrian (117–138 n. Chr.) und kopiert die griech. Statue des Apollo aus der Hand des Leochares aus dem späten 4. Jh. v. Chr. W., der erkannte, daß die (Krobylos-) Frisur des Apoll vom Belvedere mit drapiertem Haar-Dutt männliche und weibliche Elemente vereint, widmet deren Beschreibung in der *GK* große Aufmerksamkeit, vgl. *GK Denkmäler* Nr. 295.

Lit.: Zeller S. 104–108; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 237–238.

62,23 ***schönste Natur:*** s. Komm. zu 57,12.

62,23 ***weißlich:*** s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 25,32; *Gedancken* Komm. zu 68,36.

62,28–29 ***Begriffe des Gantzen … bey ihm läutern:*** Bereits zuvor verwies W. auf die *„Einheit des gantzen Baues"* und die *„Verbindung der Theile"*, die die *„schönen Griechischen Cörper"* auszeichne, vgl. hier S. 61,22–23 mit Komm. Der Blick auf das unter optimalen Bedingungen Geschaffene erlaubte es dem modernen Künstler, den Verlust dieses Idealzustandes, das *„Getheilte*[*n*] *in unserer Natur"*, zu überwinden. So heißt es auch *GK1* S. 151 (= *GK Text* S. 252): *„Die Bildung der Schönheit* […] *ist eine Wahl schöner Theile aus vielen einzelnen, und Verbindung in eins, welche wir Idealisch nennen"*.

62,31 ***erhabenen Formen:*** s. *Beschreibung* Komm. zu 4,29.

62,33 ***verstattet:*** nach lat. permittere für gestatten, zulassen, erlauben. Es handelt sich um einen Begriff des Kanzleistils, der im 16. Jh. auftaucht und bis ins 19. Jh. nachweislich ist, aber einen altertümlichen Beigeschmack hatte und im allg. auf die Rechtsprache beschränkt blieb.

62,33 ***Gewändern:*** s. Komm. zu 65,20.

62,34 ***Poußin:*** Nicholas Poussin (Les Andelys 1594– Rom 1665). Wichtige Werke des frz. Künstlers sah W. in Dresden, allerdings wird er in der *Beschreibung* nicht erwähnt; vgl. *Erläuterung* Komm. zu 147,16 mit Anm. 1. Er schätzte Poussin hoch, da er die Antike studiert habe und stellte ihn neben Michelangelo und Raffael als schöpferischen Nachahmer der Antike und als *„Gedanken"*-Künstler, ausführlich dazu s. *GK Kommentar* zu 283,33.

62,34–36 ***derjenige, welcher … wie Michael Angelo:*** Übers. nach Giorgio Vasari in seinem Werk „Delle vite de piu eccellenti pittori, scultori e architetti", 2. erweiterte Aufl. Florenz 1568 Bd. 3 S. 779. Zitat aus dem Kontext der Laokoonkopie von Bandinelli; zu Michelangelo s. *GK Kommentar* zu 17,33–34.

62,37 ***hold gewesen:*** Adjektiv nach lat. benevolus, gratus, althochdt. und mittelhochdt. holt. W. verwendet die Formel in ihrer frühen Bedeutung für zugeneigt, von treuer und freundlicher Gesinnung sein, die im Verhältnis von Herr und Diener im Sinn von gnädig, gewogen sein, aber auch in einer allg. Weise gebraucht wurde, vgl. DWB X Sp. 1733–1735.

62,38–39 ***Quibus arte … Titan:*** Iuv. 14,34–35: „[Vielleicht hält sie von] sich fern der eine oder andere Sohn, dem mit gütiger

Kunst / und aus besserem Ton der Titan die Brust geformt hat.“ (Übers.: Juvenal, Satiren, lat.-dt., hrsg., übers. und mit Anm. versehen von Joachim Adamietz, München 1993 S. 279). Bereits in der Seehausener Zeit hatte W. einen Komm. zu Juvenals Satiren verfaßt, von dem nur der Komm. zur ersten Sat. erhalten ist, der vom Sohn seines Jugendfreundes Kleinow an Gurlitt übersandt wurde (*Br.* IV Nr. 109 S. 180–181), der ihn publizierte: Johannes Gurlitt, Animadversiones ad Auctores veteres Specimen secundum, Magdeburg 1801 S. 50–77: Jo. Winckelmanni commentarii in Juvenalis Satiras, ex annotationibus variorum conscripti Specimen, animadversiones in Sat. I exhibens. Wie in dieser Überschrift angegeben, enthält der Komm. vor allem Exzerpte aus anderen Kommentaren und kaum eigene Interpretationen W.s (Gurlitt S. 43: „sua sententia rarissime adiuncta“). Vgl. auch *Nachlaß Paris* vol. 63 p. 3: „*ex notis ad Juvenalis Satyr.*“

Lit.: Tibal S. 111; Justi5 I S. 165, 188.

63,1 ***des Piles:*** Der frz. Kunstkritiker und Diplomat Roger de Piles (1635–1709), der die koloristische Gegenposition der „Rubenisten“ vertrat. Mit seinen Dresdner Schriften hatte sich W. intensiv mit den meisten seiner Werke beschäftigt. Die angeführte Stelle steht in den „Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux“, Paris 1677 S. 260–261. Exzerpte aus dieser Schrift: *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 49; Tibal S. 108; Baumecker S. 25–26, 106.

Lit. zu Roger de Piles: *GK Kommentar* zu 41,10; 445,23–26 mit Anm. 2; s. auch Rehm in: *KS* S. 338 zu 38,25; zu W.s Exzerpten aus de Piles s. Justi5 I S. 343–344; Baumecker S. 14–15, 22–28, 55–56, 106; *Br.* II Nr. 540 S. 486; Frühklassizismus S. 360–361; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 65–66; Norbert Schneider, Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Köln [u. a.] 2011 S. 262–266.

63,2 ***übereilet:*** Das erst vom 14. Jh. an belegte Verb ‚überfallen, erhaschen, überwältigen‘, nach mittelhochdt. überîlen hat meist den Nebensinn des Unvermuteten, des Plötzlichen, vgl. DWB XXIII Sp. 170–171.

63,3 ***gemeine Natur:*** ‚gemein‘ von W. wie hier meist im Wortsinn von ‚gewöhnlich‘, ‚üblich‘, ‚allg. verbreitet‘ wertneutral gebraucht, s. *Beschreibung* Komm. zu 4,25. Die bloße, elementare *„Natur“* steht gemäß W. im Gegensatz zur schönen, zur schönsten und zur idealen, s. Komm. zu 57,12.

63,4 ***Bemerckungen:*** Nach lat. observatio sind Wahrnehmungen, Beobachtungen gemeint; dieser Wortgebrauch findet sich im 18. Jh. häufig, etwa auch bei Lessing, vgl. DWB I Sp. 1460.

63,4–5 ***Chymischen Verwandelung:*** Spielt auf das 1616 erschiene dritte Rosenkreuzer-Manifest an, die „Chymische Hochzeit“, ein alchemistischer Roman, in dem ein achtzigjähriger Greis namens Christian Rosencreutz ein selbsterlebtes Abenteuer mit zahlreichen alchemistischen Verwandlungen erzählt.

63,6–7 ***mehr Colorit, mehr Licht und Schatten:*** Mit diesen Kompositionselementen der Malerei beschäftigte sich W. bereits anhand konkreter Beispiele in der *Beschreibung*, s. Komm. zu 3,33; 4,3; 7,35; 8,2.

63,8 ***edlen Contour:*** s. *GK Kommentar* zu 255,18–19.

63,12 ***bloße Natur:*** die elementare Natur, vgl. Komm. zu 63,3; zum Adverb *„bloß“* bei W. vgl. Komm. zu 57,13.

63,13 ***Caravaggio:*** s. Komm. zu 4,30.

63,14 ***Jacob Jordans:*** Von Jacques (Jacob) Jordaens besaß die Dresdner Galerie bereits einige Gemälde, die W. kannte: Gal.-Nr. 1009, 1010, 1012, 1013 (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 317–319); s auch *Vortrag Geschichte* hier S. 23,33 mit Komm.

63,14 ***Stella:*** entweder der frz.-flämische Maler, Graveur und Holzschnitzer Jacques Stella (1596–1657) oder dessen Vater, der Landschafts- und Historienmaler François Stella (1563–1605). Die Dresdner Galerie besaß keine Werke von ihnen.

Lit.: Jacques Stella (1596–1657). En hommage à Gilles Chomer, Ausst.-Kat. Lyon, Toulouse, hrsg. von Léna Widerkehr, Paris 2006; Jacques Stella. 1596–1657, Metz 2007.

63,19–21 ***Euphranor, der nach Zeuxis Zeiten ... erhabene Manier:*** Zeuxis aus Herakleia war wohl um 430–390 v. Chr. tätig (Quint. inst. 12,10,4); die Blütezeit von Euphranors Schaffen liegt nach Plin. nat. 34,50 in der 104. Olympiade (364–361 v. Chr.). Nach Plin. nat. 35,128 habe er als erstes den Adel (dignitas) der Heroen ausgedrückt und Ebenmaß (symmetria) erstrebt. – Zu Euphranor ausführlich *GK Kommentar* zu 663,15 und 663,22–23; s. auch oben zu 57,22–24; zu Zeuxis s. zu 56,28–29.

Weitere Lit.: Otto Zwierlein, Kunsturteile des älteren Plinius. Laokoon und Euphranors dignitates heroum, in: Gall – Wolkenhauer S. 67–99 bes. S. 87–91.

63,22 ***grosse Rubens:*** zu Peter Paul Rubens (1577–1640) und W.s gespaltenem Verhältnis zu ihm s. oben S. 4,17 und die Entgegnung im *Sendschreiben Gedanken* S. 95,8 und in der *Erläuterung* S. 127,35; zu Rubens bei W. s. ausführlich *GK Kommentar* zu 41,10; Rehm in: *KS* S. 307 zu 3,5.

63,23 ***Griechischen Umriß:*** s. Komm. zu 63,33–34.

63,24–25 ***Werken ... Antiquen:*** s. *GK Kommentar* zu 41,10.

63,26 ***Völlige der Natur:*** Die natürliche und angemessene körperliche Fülle, welche die Grenze der Schönheit nicht überschreitet, s. Komm. zu 61,19. Diesen Gedanken nimmt W. im *Sendschreiben Gedanken* hier S. 96,3–6 auf, bringt ihn mit Parrhasios, Zeuxis und Rubens in Verbindung und erwidert dies in *Erläuterung* hier S. 126,27–127,3.

Lit.: Baumecker S. 54; Rehm in: *KS* S. 339 zu 39,21.

63,27 ***greifliche Grentze:*** Gemeint ist die deutlich wahrnehmbare, klar erkennbare, in die Augen springende Grenze, vgl. DWB IX Sp. 49–50 mit diesem Beleg aus W.

63,28 ***ausgehungerten Contour:*** im Sinn von dünn, mager. Hinsichtlich des Umrisses, der schönen Linie (s. Komm. zu 63,33–34) fordert W. deren Ausgewogenheit.

Lit.: Baumecker S. 54.

63,29 ***die Schwulst:*** Der Gebrauch des Wortes war im dt. Sprachgebrauch ursprünglich mit dem (kranken) körperlichen Erscheinungsbild einer Schwellung, geschwollenen Stelle verbunden, im 18. Jh. jedoch vor allem in übertragener Anwendung gebräuchlich. W. überträgt das Wort auf den Stil, allerdings in enger Anlehnung an die eigentliche körperbezogene Bedeutung des Wortes; vgl. Komm. zu 61,13.

Lit.: DWB XV Sp. 2751–2752 mit diesem Beleg aus W.; Reinhart Meyer-Kalkus, Schreit Laokoon? Zur Diskussion pathetisch-erhabener Darstellungsformen im 18. Jahrhundert, in: Raulet, Rhetorik S. 67–110.

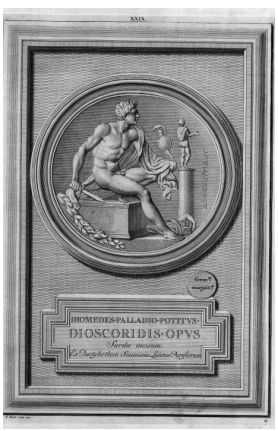
63,30 ***Michael Angelo:*** zu Michelangelo Buonarroti, dem nach Raffael am häufigsten erwähnten nachantiken Künstler bei W., s. *GK Kommentar* zu 17,33–34; hier *Vortrag Geschichte* Komm. zu 23,33 (= *KS* S. 21).

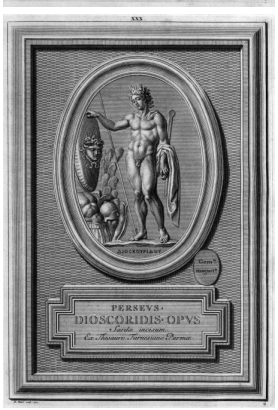
63,31 ***Helden-Zeit:*** Akteur ist der mythologisch wegen seiner Tapferkeit und seiner Kriegstaten gefeierte Mann edler Herkunft. Diese zeittypische Auffassung historischer Heroen findet sich auch bei Giambattista Vico (1668–1744), Robert Wood (1717–1771) oder Thomas Blackwell (1701–1757). – W. verwendet den Begriff erneut *Erläuterung* hier S. 124,11 mit Komm. und ebd. S. 143,28 sowie in der *GK* (= *GK Text* S. 309,27–28 und 437,17–18 mit Komm., 451,26 mit Komm.).

Lit.: DWB X Sp. 930–931 (Held), Sp. 948 (Heldenzeit); Homer in der Kunst der Goethezeit S. 55–56.

63,32 ***weiblichen Figuren ... Amazonen:*** W. spielt auf das robuste Erscheinungsbild der *„weiblichen Figuren“* Michelangelos an, die mitunter dem muskulösen männlichen Körper gleichen. Die angedeutete Körperauffassung zeigen beispielhaft etwa die *„Statuen auf den Grabmalen in der Großherzoglichen Capelle zu St. Lorenzo in Florenz“*, die W. in *Grazie* (= *KS* S. 161,20–25) anführt.

63,33–34 ***Contour ... wie auf die Spitze eines Haares gesetzt:*** Dem schönen Kontur oder Umriß, der schönen Linie, deren Vollendung er den Meistern der griech. Kunst nachrühmt, mißt W. die höchste Bedeutung für seinen Begriff der Schönheit zu. Die Konturzeichnung verbindet Malerei und Plastik schon in ihrem historischen Ursprung und ist in den *Gedancken* oberstes Kunstmittel. In *GK1* und *GK2* versucht er ihn genauer zu definieren, s. *GK Kommentar* zu 255,18–19; zu Definition des kunsttheoretischen Terminus *GK Kommentar* 5,27–28; vgl. auch 203,14. Ausführungen zur Theorie der schönen Linie fand W. bei Vasari, der die florentinisch-röm. Tradition einer fast ausschließlichen Wertschätzung des ‚disegno‘ zulasten der Farbe vertritt; s. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 8–8v; vol. 62 p. 15v; vol. 62 p. 16, 16v (Exzerpte aus den „Vite de’pittori“). Auch Jonathan Richardson betont in seinem „Essai sur la théorie de la peinture“ S. 154 die Feinheit des Konturs (engl. 1715, von W. in der frz. Übers. von 1728 exzerpiert, s. *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 12–13), ebenso de Piles, s. *GK Kommentar* zu 255,18–19.





Weitere Lit.: Rehm in: *KS* S. 338; Baumecker S. 48–54; Kreuzer, Studien S. 34–36; Rein, Begriff der Schönheit S. 155–163.

63,35 mit Anm. 1 ***Diomedes und den Perseus des Dioscorides:*** zur Diomedes-Gemme s. Komm. zu 57,5–6; zur Perseus-Gemme, heute meist als Achill (oder Alexander d. Gr. als Achill) gedeutet, der seine Waffen betrachtet (Neapel, Museo Nazionale Inv. 26092; Karneol, um die Zeitenwende), s. *GK Denkmäler* Nr. 1119. W. kannte die Gemmen aus Philipp von Stosch, Gemmae antiquae caelatae, scalptorum nominibus insignitae [...], Amsterdam 1724 Taf. XIX–XXX.

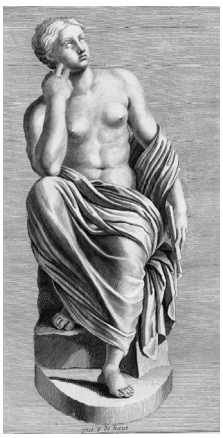
63,35–36 mit Anm. 2 ***Hercules mit der Iole von der Hand des Teucers:*** Antonio Francesco Gori (1691–1757; Gelehrter) bildete in seinem Museum Etruscum I–III, Florenz 1737 II Taf. V, eine Amethyst-Gemme mit Herakles und Nymphe (Florenz, Museo Archeologico Inv. 14760, ehemals Florenz, Sammlung Medici) ab. Künstler ist der in der späten röm. Republik lebende Gemmenschneider Teukros, s. *GK Denkmäler* Nr. 1128 und *MI Kommentar* zu 111,26–28.

63,37 ***Parrhasius ... vor den stärcksten im Contour:*** Plin. nat. 35,67–68: „[Parrhasios] war der erste, der einen sprechenden Ausdruck, dem Haar Feinheit, dem Munde Anmut verlieh und nach dem Zugeständnis der Künstler in den äußeren Umrißlinien die größte Vollkommenheit erreichte (in liniis extremis palmam adeptus). Denn [...] die Konturen der Körper zu zeichnen und dort, wo die Malerei aufhört, richtig abzusetzen, findet man selten im Verlauf der Kunst.

Die Kontur muß nämlich um sich selbst herumlaufen und so aufhören, daß sie anderes erwarten läßt und hinter sich auch das zeigt, was sie verbirgt.“ (Übers. Roderich König S. 57–59; zur Stelle und Lesung s. *GK Kommentar* zu 665,4–8). Zum antiken Konzept des Contours (lat. linea / lineamenta) s. die Quellensammlung und Diskussion bei Pollitt und Komm. 63,33–34; s. auch *GK Kommentar* zu 227,15–16 mit Anm. 1; 233,7 mit Anm. 1–2.

Lit.: Jerome J. Pollitt, The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology, New Haven, London 1974 S. 392–397; Scheibler, Malerei S. 58–59, 115; Koch, Techne und Erfindung S. 33.

64,3 ***Coisches Kleid:*** Durchscheinende ‚koische Gewänder‘ waren nicht aus Baumwolle, sondern aus der Wildseide der Bombyx hergestellt; in der *GK* (s. *GK Kommentar* zu 371,6 mit Anm. 3) beruft sich W. dafür auf den Komm. von Claudius Salmasius (zu diesem vgl. *GK Kommentar* zu 117,16) zu Solin. 7,20. Die ‚koischen Gewänder‘ waren bereits in Griechenland bekannt (Aristot. hist. an. 5,19,551b6) und dann bes. in der röm. Kaiserzeit als Luxusgewänder vornehmer Damen (Hor. sat. 1,2,101; Tib. 2,3,57) populär; ausführlich *GK Kommentar* zu 371,6 mit Anm. 3; 371,8 mit Anm. 4.





Lit.: Hans Weber, Coae Vestes, Istanbuler Mitteilungen 19, 1969 S. 249–253; Berit Hildebrandt, Der Römer neue Kleider. Zur Einführung von Seide im kaiserzeitlichen Rom, in: Von der bronzezeitlichen Geschichte zur modernen Antikenrezeption, Syngramma Bd. 1, hrsg. von Gustav Adolf Lehmann, Dorit Engster, Alexander Nuss, Göttingen 2012 S. 11–53 bes. S. 11–12, 26–27.

64,4 ***hohen Stil:*** W., der den Begriff *„Styl“* zuvor auf die Malerei anwandte, überträgt ihn erstmalig auf ein Werk der antiken Kunst (s. *Beschreibung* Komm. zu 3,15; 8,12). W. definiert den *„hohen Stil“*, den inhaltlich das Moment der *„Stille“* mitbestimmt, hier nicht formal, vgl. Komm. zu 66,6–7; *GK Kommentar* zu 173,33.

Lit.: DWB X Sp. 1590–1596 mit einem Beleg aus W.; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 165–166.

64,4 ***Agrippina:*** sog. Agrippina, heute als sitzende Nymphe, Typus Muse Dresden-Zagreb, gedeutet, Dresden Antikensammlung Inv. Hm 241, H. 1,525 m, Marmor, 1. Drittel des 1. Jhs. n. Chr. – Im 16. Jh. in der Sammlung des Kardinals Ippolito d’Este, dann Sammlung Flavio Chigi, 1728 für Dresden angekauft. W. deutete die nur allg. als Agrippina bezeichnete Statue modifiziert als ältere Agrippina, Mutter des röm. Kaisers Caligula (37–41 n. Chr.), und schrieb sie begeistert dem *„hohen Stil“* griech. Kunst zu. Lessing hatte bereits durch einen Stich bei Cavalieri (1585) festgestellt, daß der Kopf nicht zugehörig ist, also die Benennung nicht stimmen konnte; Casanova deutete sie im gleichen Jahr als Muse; zur Statue s. auch *Gedancken ältere Fassung* S. 40,6–8.





Inv. Hm 326, 327

Lit.: Raymond Leplat, Recueil des marbres antiques que se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne a Dresden avec previlege du Roy, Dresden 1733 Taf. 35; Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1, hrsg. von Kordelia Knoll, Christiane Vorster, Moritz Woelk, München 2011 Nr. 73 S. 370–375 (Friederike Sinn); zu dem 1893 entfernten Kopf ebd. Nr. 71 S. 395 (Wilfried Geominy). – Zur Agrippina-Statue, Lessing und Casanova: Max Kunze, Lessing und Winckelmann und die Anfänge der Archäologie in Deutschland, Wolfenbüttel 2008; Gedancken ed. Kunze 2013 S. 242.

64,4 ***Drey Vestalen:*** Die sog. Herkulanerinnen wurden im ausgehenden 1. Jh. v. Chr. bis zur Mitte des 1. Jhs. n. Chr. nach Vorbildern griech. Originale des späten 4. Jhs. v. Chr. geschaffen; heute Skulpturensammlung Dresden, Inv. Hm 326 (große Herkulanerin), Inv. Hm 327, Inv. Hm 328 (kleine Herkulanerinnen); Marmor (H. 1,98 m, 1,81 m, 1,80 m). Sie wurden um 1711 gefunden, gelangten 1736 (oder erst 1737) nach Dresden, wo sie als Vestalinnen gedeutet und als „Herkulanerinnen“ bekannt wurden. W. übernimmt hier noch die Bezeichnung als Vestalinnen, vermutlich weil sie lt. Venuti aus einem Rundtempel stammen sollten. Entgegen der im Komm.





Inv. Hm 328, r. mit Kopf

der *Herkulanischen Schriften* I (= *SN* II,1) vertretenen Meinung, es könne sich nicht um Mitglieder der Balbus-Familie handeln, da die idealen Gesichtszüge der Figuren dem widersprächen, geht man nun davon aus, daß die drei Marmorstatuen aus dem Theater von Herkulaneum stammen; die drei Statuen sind wohl nicht – wie jüngste Stilanalysen meinen – zusammengehörig und waren zu unterschiedlichen Zeiten als weibliche Ehrenstatuen, Familien der Honoratioren der Stadt Herkulaneum repräsentierend, im Theater von Herkulaneum aufgestellt worden; die idealisierten Köpfe der Statuen, wie sie W. bemerkte, entsprechen durchaus dem frühkaiserzeitlichen Zeitgeschmack.

Zu den Statuen: *Herkulanische Schriften I* (*SN* II,1) Komm. zu 77,33; Daehner, Herkulanerinnen.



64,7–8 ***Agrippina in dem Vorsaal der Bibliothec zu St. Marco:*** Porträtstatue der älteren Agrippina, der Mutter des röm. Kaisers Caligula (37–41 n. Chr.), Venedig, Museo Archeologico Inv. 20, ehemals Venedig, Palazzo Grimani, H. 1,75 m. Statue im Schema der späthellenistischen Zeit. Das Porträt ist nach der Büste in Rom, Museo Capitolino Inv. 421, identifiziert. W. verweist auf einen Stich bei Antonio Maria Girolamo Zanetti, Delle antiche statue greche e romane, che nell'Antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano I–II, Venezia 1740–1743 Bd. 1 Nr. 9.

Lit. zur Statue: Gustavo Traversari, Museo Archeologico di Venezia, I ritratti. Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia, Roma 1968 S. 30–40 Nr. 19.

64,10 ***fühllos:*** Das Adverb, abgeleitet von dem auch erst im 17. Jh. belegten, aus ‚fühlen' und ‚los' zusammengesetzten Adjektiv, meint ‚für das Fühlen unempfänglich, dem Gefühl unzugänglich, sich dem Gefühl verschließend', vgl. DWB IV Sp. 420–421.

64,12 ***Verweisung:*** Agrippina wurde aus unklaren Gründen, vermutlich wegen ihres Auftretens und ihrer Beliebtheit bei Heer und Volk, 28/29 n. Chr. von Kaiser Tiberius auf die Insel Pandateria bei Ischia verbannt (Suet. Tib. 53), wo sie 33 n. Chr. verhungerte (Tac. ann. 6,25,1).

Lit.: Ulrike Hahn, Die Frauen des römischen Kaiserhauses und ihre Ehrungen im Griechischen Osten anhand epigraphischer und numismatischer Zeugnisse von Livia bis Sabina, Saarbrücken 1994 S. 130–150; Silvio Panciera, in: ders., Henner von Hesberg, Das Mausoleum Augusti. Der Bau und seine Inschriften, München 1994 S. 136–138.

64,14 ***grosse Manier:*** W. gebraucht den kunsttheoretischen Begriff hier – kunstgeschichtlich neutral – synonym für *„hohen Styl"*; zu Manier vgl. Komm. zu 56,1–2; *Beschreibung* Komm. zu 3,4, 3,15; *GK Denkmäler* S. 188 Nr. 398.

64,16 ***Farnesischen Flora:*** Statue der Aphrodite oder einer Nymphe, sog. Flora, Neapel, Museo Nazionale Inv. 6409. Röm. Arbeit des 2. Jhs. n. Chr., möglicherweise nach einem Vorbild des späten Hellenismus (2.–1. Jh. n. Chr.); s. *GK Denkmäler* Nr. 398.

64,16 ***beyzusetzen:*** nach lat. apponere, an die Seite zu setzen, hinzu zu setzen, zu vergleichen, s. DWB I Sp. 1393.

64,18 ***Kopf und der Haarputz unterscheiden sie allein:*** s. dazu W.s Einfügung und Korrektur nach einer Autopsie der Dresdner Statuen für die 2. Aufl. der *Gedanken*, hier S. 64,37–40, wo er die moderne Ergänzung des Kopfes der einen Statue (Inv. Hm 328) bemerkte. Der Kopf (im Gegensatz zu den *„Urbildern"*, den beiden anderen originalen Köpfen auf den Stauen) ist neu abgebildet in: Daehner, Herkulanerinnen S. 84 Abb. 3.10 und hier zu Komm. 64,4.

64,20 ***wie ein griechischer Kunstrichter lehret:*** Vermutlich meint W. Dionysios von Halikarnaß, den Verfasser historiographischer und rhetorischer Werke, der von 30 bis 8 v. Chr. in Rom wirkte. In seiner Schrift über den griech. Redner Deinarchos (Dion. Hal. Deinarchos 7,1–8,7) erörtert er auch das Problem der Unterscheidbarkeit zwischen den Texten der Nachahmer und denen der Vorbilder. In diesem Zusammenhang analysiert er die Unzulänglichkeit der Imitationen gegenüber den Originalen und verweist dabei auch auf die bildenden Künste (Dion. Hal. Deinarchos 7,7). Für seine Charakterisierung des Stils derjenigen Rhetoren, die den Redner Hypereides nachahmten, verwendet er das Eigenschaftswort αὐχμηρός („trocken"), und die Adjektive ὕπτιος („flach"), ψυχρός („kalt"), ἀσύστροφος („schlaff") sowie ἀναληθής („affektiert") für den Stil der Isokrates-Imitatoren (Dion. Hal. Deinarchos 8,3–4).

64,24 ***erweißlich:*** nach lat. probabilis, nachweisbar, nachweislich, vgl. DWB III Sp. 1058.

64,26–27 ***der Schleyer ... abgesondertes Theil … übergeschlagen liege:*** Es ist der nach hinten über die Schulter geschlagene Mantel, kein Schleier.

64,29 ***Entdeckung der unterirrdischen Schätze:*** Ausführlich berichtet W. im *Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen*, Dresden 1762 S. 17–18 (= *SN* 2,1 S. 77–78). Zur Fundangabe s. *Herkulanische Schriften* I (= *SN* 2,1) zu 77,25; anders die Fundsituation in: Daehner, Herkulanerinnen S. 15–31.

64,30 ***annoch:*** Nach lat. adhuc, etiamnum, noch, bis jetzt, noch immer. Diese wohl der Kanzleisprache entnommene Form findet sich bei W. vielfach, vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 71,38; *GK Materialien* Komm. S. 404 zu 32,18.

Lit.: DWB I Sp. 418; Adelung I Sp. 344; Nabil Osman, Kleines Lexikon untergegangener Wörter. Wortuntergang seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, München 2007 S. 250.

64,32–33 ***des jüngeren Plinius Nachricht von dem Ende seines Vetters:*** Der jüngere Plinius (Gaius Plinius Secundus Minor, 62–114 n. Chr.) war Neffe und Adoptivsohn des älteren Plinius, der die „Historia Naturalis" verfaßte. W. verwendet ‚Vetter' hier zur Bezeichnung des Mutterbruders. Plinius der Jüngere schildert (dreißig Jahre nach dem Ereignis) in epist. 6,16,1–20 den Tod seines Onkels, der beim Vesuvausbruch am 24. August 79 n. Chr. als Präfekt der in Misenum stationierten Flotte eine Rettungsaktion versuchte. – Ausführlich dazu Komm. zu *Herkulanische Schriften* 1 (= *SN* 2,1) 72,20–72,23.

Weitere Lit.: Giuseppe Mastrolorenzo, Der Zorn des Vesuv. Die Katastrophe des Jahres 79 n. Chr., in: Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum, hrsg. von Josef Mühlenbrock, Dieter Richter, Mainz 2005 S. 29–43.

64,34 ***übereilete:*** s. Komm. zu 63,2.

65,5 ***Printzen von Elbeuf:*** Emmanuel-Maurice de Lorraine, der sich Prinz d'Elbœuf (1677–1763) nannte, s. dazu *Herkulanische Schriften* 1 (= *SN* 2,1) Komm. zu 77,25–77,31; s. auch Daehner, Herkulanerinnen S. 22–27, 33.

65,6 ***des Printzen Eugens:*** zu Franz Eugen Prinz von Savoyen (1663–1736), der die Statuen im Gartengeschloß des unteren Belvedere (*„Sala terrena"*) in Wien aufstellen ließ, s. *Herkulanische Schriften* 1 (= *SN* 2,1) Komm. zu 77,36; vgl. auch Daehner, Herkulanerinnen S. 33–36.

65,8 ***vornehmlich:*** vorzugsweise, besonders, hauptsächlich; das von W. häufig verwendete Adverb hebt innerhalb eines Satzes ein Wort oder eine Wortgruppe hervor, vgl. DWB XXVI Sp. 1360–1362.

65,8 ***Sala terrena:*** ital. sala terrena meint den für den Schloßbau des 18. Jhs. typischen ebenerdigen Saal, den Gartensaal, an dieser Stelle die im Erdgeschoss liegende Marmorgalerie im sog. Unteren Belvedere, das 1716 fertiggestellt wurde; vgl. dazu Komm. zu 65,6.

65,12 ***Matielli:*** Der Bildhauer Lorenzo Matielli (1687–1748), der bereits in Wien u. a. an den seitlichen Reliefs der Portale im Stadtpalais des Prinzen Eugen gearbeitet hatte, war seit 1738 am Dresdner Hof tätig. Er war von Kurfürst Friedrich August II. in Dresden zum Inspektor der Galerie von „antiquen und modernen Statuen" ernannt worden und erhielt 1739 als Erster Königlicher Hofbildhauer den Auftrag, die überlebensgroßen Statuen für die Katholische Hofkirche anzufertigen, auf deren vorbildliche *„Drapperie"* W. im Folgenden anspielt.

Lit.: Heres, Sachsen S. 60; Daehner, Herkulanerinnen S. 38–41; vgl. auch Konstanze Rudert, Lorenzo Matielli in seiner Dresdner Zeit (1748–1748). Studien zum Leben und Werk des Bildhauers des Spätbarocks in Sachsen, Diss. Technische Universität Dresden 1994.

65,13 ***dem Policlet das Maas, und Phidias das Eisen gab:*** zu Polyklets Kanon s. oben S. 57,1–2, zu Phidias s. oben S. 57,8–9.

65,14 ***Algarotti:*** Graf Francesco Algarotti (1712–1764), Gelehrter, Diplomat und Kunstliterat. W. interpretiert hier ein Gedicht Algarottis, das August III. gewidmet ist; das Gedicht ist in die „Epistole in Versi" aufgenommen: „Ecco da un sasso a poco a poco uscire / Morbida ninfa, o muscoloso atleta / Di sotto a'colpi di Mattiello. A lui / Lo scalpello di'Fidia, onde di Paro / Vinca gli antichi onor ligure marmo." Schon Rehm (*KS* S. 341) wies darauf hin, daß es entweder von W. frei aus dem Gedächtnis zitiert wurde oder Algarotti später sein Gedicht, dessen Entstehungsjahr nicht festzustellen war, geändert hat. Es ist abgedruckt in: Opere Varie, Bd. 2 Venedig 1757 S. 428; s. auch Frühklassizismus S. 62,32 und 443.

65,19 ***Treflichkeit:*** Die gute Qualität, die Vorzüglichkeit, vgl. DWB XXI Sp. 1698–1700.

65,20 ***Drapperie:*** Für W. war die Bekleidung, neben der *„schönen Natur"* und dem *„edlen Contour"*, ein weiteres bedeutsames Gestaltungsmittel der antiken Kunst – den Begriff *„Drapperie"* führt er ein, um die weiblichen Statuen, vor allem die Herkulanerinnen, einzubeziehen. Die Gestaltung des Gewandes, die Ausarbeitung und wirkungsvolle Anordnung des Faltenwurfs galten, wie der ‚disegno' und die Komposition, der neuzeitlichen Kunsttheorie üblicherweise als ein die Kunstfertigkeit charakterisierendes Element. Zum ‚enthüllenden' Charakter der Kleidung äußerte sich bereits Alberti in seinem Malereitraktat „De Pictura", s. W.s Exzerpte hieraus *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 61; vgl. auch die „Termes de Peinture par ordre alphabethique" im Anhang von de Piles, Conversations sur la connoissance de la peinture, Paris 1677: „Drapperie: D. se dit en general de toute sorte d'estoffe dont les figures sont habillées [...] Ce Peintre jette bien une drapperie, pour dire qu'il en dispose bien les plis". W.s Auffassung steht teils im Einklang mit der von de Piles formulierten Beziehung von Gewand und Kontur, teils wandelt sie dessen Ausführungen ab, vgl. Cours de Peinture par principes, Paris 1708 S. 178, 180 und die Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 25; Tibal S. 107.

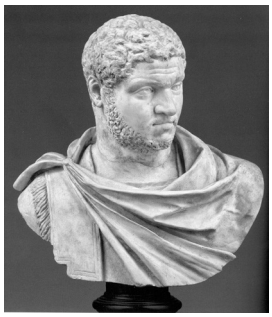
Zu W.s weiterer Beschäftigung mit der Kleidung s. u. a. *GK1* S. 190–196, 204–206, *GK2* S. 390–400, 425–427 (= *GK Text* S. 368–377, 400–403); *GK Kommentar* zu 67,10; 371,13–14 mit Anm. 1; 375,2; hier Komm. zu 58,8 (*„Anzug"*).

Lit.: Baumecker S. 54–57; Frühklassizismus S. 371, 443; Décultot, Untersuchungen S. 180; Christina Dongowski, Konstruktionen von Text, Körper und Skulptur in J. J. Winckelmanns Hermeneutik der Antike, Gießen 2001 S. 52–58; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 38–40, 99, 125–126; Leon Battista Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, lat./dt., hrsg., eingeleitet, übers. und kommentiert von Oskar Bätschmann, Christoph Schäublin, unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000 S. 279–281; Kristine Patz, Ulrike Müller Hofstede, Anziehende Natürlichkeit. Zur Grazienkonzeption bei J. J. Winckelmann, in: Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher, hrsg. von Johannes Endres,

Barbara Wittmann, Gerhard Wolf, München 2005 S. 287–300; Gedancken ed. Kunze 2013 S. 240–241; Charlotte Kurbjuhn, Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur, Berlin 2014 S. 216–217.

65,33 ***Peplon, ein Schleyer:*** eigtlich Peplos (πέπλος), Obergewand oder Mantel von Frauen, allerdings im Gegensatz zu W.s Behauptung meist aus schwerem (Woll-)Stoff. Das *„dünne Zeug"* bzw. der *„Schleyer"*, den W. als oberes Gewand nennt, war offensichtlich durch den oben genannten anschmiegsamen, literarisch überlieferten koischen Stoff (s. Komm. zu 64,3) inspiriert. – Zu dem modernen konventionellen Begriff ‚Peplos' s. *GK Kommentar* zu 385,3.





65,35 ***schöne Caracalla:*** Porträtbüste des röm. Kaisers Caracalla (211–217 n. Chr.) in Dresden, Skulpturen-Sammlung Inv. Hm 401, H. 73 cm. Sie war zur Zeit W.s mit Teilen einer Panzerstatue verbunden (Inv. Hm 340). Dazu gehörte auch ein weiteres antikes Hals- und Brustsẗück einer Panzer-Paludamentumbüste, die nur einen schmalen originalen Gewandansatz zeigt (Inv. H4 110/218). Diese drei antiken Teile wurden einer Panzerstatue ergänzt und so bei Raymond Leplat, Recueil des marbres antiques que se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne a Dresden avec previlege du Roy, Dresden 1733 Taf. 151 abgebildet. Die von W. bewunderte Drapperie und die gesamte heutige Büste mit dem Paludamentum ist modern.

Lit.: Paul Herrmann, Verzeichnis der antiken Originalbildwerke der Staatlichen Skulpturensammlung Dresden, 2. Aufl. 1925 S. 88 Nr. 401; Klaus Fittschen, Paul Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I, Mainz 1983 S. 111 Nr. 94 Anm. 6; Skulpturensammlung. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der Bildwerke III. Die Porträts, hrsg. von Kordelia Knoll, Chistiane Vorster, München 2013 Nr. 82 S. 358–361; Nr. 28 und 28a S. 150-153.

66,3 ***Maratta:*** zu Carlo Maratta s. *Beschreibung* Komm. zu 10,25.

66,3 ***Solimena:*** zu Francesco Solimena s. *Beschreibung* Komm. zu 5,21.

66,3–4 ***neue Venetianische Schule:*** Die seit dem 14. Jh. eigenständige Venezianische Malerschule endet mit der jüngeren Schule des 18. Jhs., die in Dresden gut vertreten war, etwa durch Sebastiano Ricci, Gal.-Nr. 548 (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 433), Pietro Negri, Gal.-Nr. 580 (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 383) oder Giovanni B. Piazetta, Gal.-Nr. 569–571 (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 405–506).

66,6–7 ***eine edle Einfalt, und eine stille Grösse:*** Diese Begriffe, exemplarisch und prägnant durch W. eingesetzt, bringen die nach Ps.-Longin, de sublimitate (s. unten), anzustrebenden Qualitäten von Erhabenheit und Seelengröße in einen einprägsamen Topos; sie richten sich gegen die barocke Formvielfalt und Überladung (s. unten Komm. zu 66,29 *„Parenthyrsos"*). – Der Begriff „(noble) simplicité" wurde zuerst von der frz. Ästhetik zur Zeit Ludwigs XIV. für antike Kunstwerke verwendet und von dort von engl. Kunsttheoretikern übernommen; sowohl die frz. wie auch die engl. Werke wurden von W. exzerpiert, s. *Nachlaß Paris* vol. 61 p.12 (Richardson, Traité I, S. 4: noble simplicité); vol. 61 p. 9v–12 (Roger de Piles, Conversation de la peinture, Paris 1677 S. 43: grande simplicité); vol. 62 p. 4 (André Félibien, Entretiens IV, Paris 1666 S. 36: simplicité des membres antiques); vol. 62 p. 7 und vol. 66 p. 42 (Shaftesbury: noble simplicity / extraordinary simplicity). Der von W. meist scharf kritisierte frz. Antiquar Caylus schrieb in: Recueil d'Antiquités Égyptiennes, Étrusques, Grecques et Romaines I, Paris 1752 S. XIII, der Künstler könne zur Vollkommenheit gelangen, indem er sich der „manière noble et simple du bel antique" nähere. In der ersten Hälfte des 18. Jhs. hatte der Terminus auch in die dt. ästhetische Diskussion Eingang gefunden: Johann Christoph Gottsched, Ausführliche Redekunst, Leipzig 1736 S. 80, argumentierte, die Rede würde umso schöner, je mehr man sich dieser *„edlen Einfalt"* nähere. Von dort übernahmen Uz, Gellert, Hagedorn, der junge Wieland u. a. den Begriff in ihre Schriften. – Der Terminus *„stille Größe"* geht ursprünglich auf Ps.-Longin, de sublimitate 9,2, zurück: „So erheischt auch die bloße Vorstellung für sich, auch wenn sie stumm bleibt, nur durch eben diese Seelengröße unsere Bewunderung; das Schweigen des Aias in der ‚Totenbeschwörung' ist in seiner Größe erhabener als alles, was Rede wird." (Übers. Reinhard Brandt S. 43). Eine weitere wichtige Quelle zum Begriff der Stille ist der Wortschatz des dt. Pietismus (Stellen bei Rehm, Götterstille S. 108–109), aus der auch die von W. später noch mehrfach (s. *GK* Text S. 254, 282, 300, 302; *KS* S. 159,11; 171,9–10) verwendete, hier unmittelbar folgende Meeres- und Wassermetaphorik stammt. Auch die neostoizistische Philosophie des Justus Lipsius (1547–1606), dessen Werk „De constantia sapientis" (Antwerpen 1584) von W. exzerpiert (*Nachlaß Paris* vol. 65 p. 72) und auch für die *GK* (s. Literaturverzeichnis S. XC / XCIII) benutzt wurde, dürfte hier einen Einfluß ausgeübt haben; Lipsius definierte „constantia" als die unerschütterliche Stärke der Seele und das klaglose Dulden von allem, was einem Menschen zustoßen kann. – W. greift also zwar bereits vorhandene Formulierungen auf; seine eigene und einzigartige Leistung ist jedoch

ihre Zusammenstellung und Anwendung auf die griech. Kunst in einer Formel, deren Prägnanz sie bald berühmt machte; zur *„edlen Einfalt"* s. auch *Xenophon* Komm. zu 15,15; zur Stille s. *GK Kommentar* zu 173,33.

Lit.: *Eis.* I S. 30–31; Baumecker S. 57–63; Frühklassizismus S. 396–397, 373, 444; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 126; Wolfgang Stammler, „Edle Einfalt". Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos, in: ders., Wort und Bild. Studien zu den Wechselwirkungen zwischen Schrifttum und Kunst im Mittelalter, Berlin 1962 S. 161–190; Max L. Baeumer, Simplicity and Grandeur. Winckelmann, French Classicism, and Jefferson, in: Studies in Eighteenth-Century Culture 7, 1978 S. 63–78; Reinhard Brandt, „ ... ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe", in: Johann Joachim Winckelmann 1717–1768, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, Hamburg 1986 S. 41–53; Alain Calvié, Les sourçes françaises de la formule de Winckelmann, „edle Einfalt und stille Größe", in: Cahiers d'Études Germaniques 21, 1991 S. 99–111; Sotera Fornaro, „Nobile semplicità e silenziosa grandezza". Note su Winckelmann e l'antica retorica, Annali dell'Università di Ferrara, Sezione Lettere, Nuova Serie N. 3, 2002 S. 149–150; Walther Rehm, Götterstille und Göttertrauer, München 1951 S. 106–113; Claudia Henn, Simplizität, Naivetät, Einfalt. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und Deutschland 1674–1771, Zürich 1974; Helmut Abeler, Erhabenheit und Scharfsinn. Zum ‚argutia'-Ideal im aufgeklärten Klassizismus, Diss. Göttingen 1983 bes. S. 1–26.

66,7 ***Tiefe des Meers:*** zur Wassermetaphorik W.s vgl. Komm. zu 61,10–11; 66,6–7.

66,7–9 ***Stellung ... gesetzte Seele:*** ‚Stand' und ‚Stellung' waren als Begriffe der Kunstbetrachtung im 18. Jh. beliebt (Félibien, Richardson), s. Komm. zu 59,18–19. Sie galten etwa in der dt. ästhetischen Theorie Christian Wolffs ebenso wie das Mienenspiel (*„Ausdruck"*, s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,10) als Regionen des ‚Ausdrucksgeländes' Körper. W. wendet diese gleichermaßen in der Affekttheorie verwurzelten Begriffe, die Wolff für den sprachlichen Bereich definiert, auf die bildende Kunst an. Daß der *„Stand der Ruhe"* auch für die Darstellung des emotional erregten Menschen vorzuziehen sei, fordert W. für die griech. Plastik am Beispiel des Laokoon, s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,22. Nicht die ‚expression des passions' stehe im Vordergrund, nicht die Leidenschaften sollen zum *„Ausdruck"* kommen, sondern die über diese erhabene, *„grosse und gesetzte Seele"*, die ruhig, ernst, maßvoll und gefaßt ist, vgl. Komm. zu 66,20. – Zu der von W. gleichermaßen gebrauchten Wendung *„Stille der Seele"* vgl. *GK Kommentar* zu 173,33.

Lit.: DWB V Sp. 4084 (gesetzt) mit diesem Beleg aus W.; Rüdiger Campe, Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990 S. 434–435; Thomas Kirchner, L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991 bes. S. 228–229, 357–360.

66,10 ***Seele schildert sich:*** vgl. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,1.

66,10 ***Laocoons:*** Laokoongruppe, Rom, Vatikanische Museen, Cortile del Belvedere Nr. 74 (Inv. 1059, 1064, 1067); s. *GK Denkmäler* Nr. 486; *GK Kommentar zu* 675,2–667,2 und *GK Materialien* 1. 6–24 mit Komm. S. 393–397. – Zur Zeichnung W.s von zwei Figuren der Gruppe und zu einer verkleinerten Bronzereplik in Dresden zur Zeit W.s s. Einleitung S. XXII und S. 283.

Lit.: s. *GK Denkmäler* Nr. 486. Ferner: Frühklassizismus S. 378–379; Christian Kunze, Zwischen Pathos und Distanz. Die Laokoongruppe im Vatikan und ihr künstlerisches Umfeld, in: Gall – Wolkenhauer, Laokoon S. 32–53; Balbina Bäbler, Laokoon und Winckelmann. Stadien und Quellen seiner Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe, in: Gall – Wolkenhauer, Laokoon S. 228–241; Maria Wiggen, Die Laokoon-Gruppe. Archäologische Rekonstruktionen und künstlerische Ergänzungen, Ruhpolding 2011.

66,11–14 ***Schmerz, welcher ... empfinden glaubet ... in dem Gesichte:*** vgl. hierzu *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,1–2, 2–5, 6–7.

66,14–15 ***kein schreckliches Geschrei ... Virgil von seinem Laocoon:*** Verg. Aen. 2,222: „gleichzeitig schickt er grauenvolle Schreie hinauf zu den Sternen" (Übers. Edith und Gerhard Binder, Bd. 1 S. 85); vgl. dazu Komm. zu 49,1; Ps.-Longin, de sublimitate 8,2 (*Nachlaß Paris* vol. 63 p. 66v): „Jammergeschrei und Schmerzen und Ängste" sind nach Ps.-Longin eine niedrige Art des Pathos und können nicht erhaben sein.

Lit.: Reinhart Meyer-Kalkus, Schreit Laokoon? Zur Diskussion pathetisch-erhabener Darstellungsformen im 18. Jahrhundert, in: Raulet, Rhetorik S. 67–108.

66,16 ***Sadolet:*** Kardinal Jacopo Sadoleto (1477–1547) verfaßte ein lat. Gedicht auf die Auffindung der Laokoongruppe am 14.1.1506 in Rom, das in Deliciae Poetarum Italorum, Frankfurt 1609, II S. 582–583 publiziert und von W. exzerpiert wurde (*Nachlaß Paris* vol. 61 p. 47). Von den 60 Hexametern des Gedichts, das sowohl von der Autopsie der Gruppe durch den Verfasser wie auch von dessen gründlicher Kenntnis von Verg. Aen. 2,201–227 zeugt, sind 30 einer eingehenden Ekphrasis gewidmet. Sadoleto betont, daß Laokoon stöhnt (V. 24: dat gemitum ingentem), aber nicht laut schreit; vgl. *Eis.* I S. 31 mit Verweis auf Lessing.

Lit.: Gregor Maurach, Der vergilische und der vatikanische Laokoon, Gymnasium 99, 1992 S. 227–247 (kritische Edition des Gedichts); Anja Wolkenhauer, Vergil, Sadoleto und die ‚Neuerfindung' des Laokoon in der Renaissance, in: Gall – Wolkenhauer, Laokoon S. 160–181; Richard M. Douglas, Jacopo Sadoleto 1477–1547. Humanist and Reformer, Cambridge/Mass. 1959.

66,17 ***Größe der Seele ... ausgetheilet:*** vgl. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,6–7; 49,8–10; Komm. zu 66,7–9.

66,18 ***Sophocles Philoctetes:*** Der trojanische Held Philoktet in der gleichnamigen Tragödie des Sophokles (409 v. Chr.), der auf dem Weg nach Troja durch einen Schlangenbiß schwer verletzt und auf Lemnos zurückgelassen wurde; vgl. auch Lessing, Laokoon Kap. 1 und 4. Lessing argumentiert dort gegen W., dass Stoizismus untheatralisch sei und die Helden in Epos und Tragödie der Antike (sowohl der Philoktet des Sophokles wie Vergils Laokoon) sehr wohl schreien würden; Schreien würde nicht der griech. Gesinnung, sondern einzig dem künstlerischen Medium Skulptur widersprechen.

Lit.: Reinhard Brandt, „ ... ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe“, in: Johann Joachim Winckelmann 1717–1768, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, Hamburg 1986 S. 51–52; Irmgard Männlein-Robert, Schmerz und Geschrei. Sophokles' Philoktet als Grenzfall der Ästhetik in Antike und Moderne, Antike und Abendland 40, 2014 S. 90–112.

66,18–19 ***Sophocles Philoctetes ... ertragen zu können:*** s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,8–10.

66,20 ***Der Ausdruck einer so grossen Seele:*** s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,6–7.

66,20–21 ***Bildung der schönen Natur ... Marmor einprägete:*** s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,10–11; 49,12.

66,20–21 ***Der Künstler muss die Stärcke des Geistes in sich selbst fühlen:*** nach Ps.-Longin, de sublimitate 9,3: „Der wirkliche Redner darf nicht niedrig und gemein gesinnt sein [...] groß ist natürlicherweise nur die Rede von Menschen mit machtvollen Gedanken.“ (Übers. Reinhard Brandt S. 43).

66,22 ***Metrodor:*** Der Philosoph und Maler Metrodoros begleitete 168 v. Chr. L. Aemilius Paullus nach Rom, um seine Kinder zu erziehen und als Maler seinen Triumph zu verherrlichen (Plin. nat. 35,135; vgl. Plut. Aem. Paul. 6); zu Metrodoros vgl. oben Komm. zu 49,14.

66,23–25 ***bließ ... Seelen ein ... Priester ... sinnlich:*** s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,15–16; 49,16; 49,17; 49,18.

66,25 ***Bernini:*** so bei Filippo Baldinucci, Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, Scultore, Architetto e Pittore, Firenze 1682 S. 72, s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,18–20.

66,27 ***Character:*** Der Begriff findet sich bereits bei Theophrast für Typus, Wesensprägung. Zedler kennt ihn in der Bedeutung von Zeichen und Merkmal, als von „Künstlern erdichtete Figuren, die etwas andeuten“, aber auch als Ansehen, Würde, Stand sowie als Darstellung des Typischen. In der frz. Kunsttheorie, etwa bei Le Brun, ist der *„Charakter“* als Zeichen für das Typische und Wesenhafte eng mit dem *„Ausdruck“* (s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* S. 49,10) verbunden, insofern er das wahre Wesen der Dinge zeige.

Lit.: Zedler V (1733) Sp. 299, 2003–2004; Jennifer Montagu, The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's „Conférence sur l'expression générale et particulière“, New Haven 1994 S. 112.

66,29 ***Parenthyrsos:*** zu Parenthyrsos, παρένθυρσος („höchstes Pathos an unrechter Stelle“, nach Ps.-Longin, de sublimitate 3,5) und der Kontroverse mit Lessing s. ausführlich *GK Kommentar* zu 315,28–29. Parenthyrsos ist in *Gedancken* S. 66,29 und 66,35 richtig geschrieben, in der älteren Fassung (S. 42,15) und in der 2. Aufl. (*Gedanken2*), die nach W.s Abreise der Verleger Walther besorgte, dann auch später in weiteren Aufl. der *GK* falsch Parenthyrsis geschrieben (falsch gekennzeichnet bei Rehm in: *KS* S. 343); den Begriff diskutiert *Eis.* I S. 31.

66,30 ***Je ruhiger der Stand:*** zu den verschiedenen Fassungen der Laokoonbeschreibungen s. *GK Materialien* S. 16–24.

66,31 ***Stand der Ruhe:*** s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,22; *GK Kommentar* zu 173,33.

66,35 ***Bezeichnende ... der Seele:*** Das *„Bezeichnende“* ist der sinnlich wahrnehmbare Ausdruck, der das Charakteristische – spezifische Merkmale – aufzeigt, damit die individuelle Besonderheit ‚kenntlich‘ macht und zugleich die Einzigartigkeit hervorhebt: *„Züge, die ihr und keiner andern Seele eigen sind“* (S. 66,37). Das *„Edle“* der *„Seele“*, ihre erhabene Schönheit, ist jedoch gemäß W. in ästhetischer Hinsicht an die Ruhe gebunden. Diesem gegenläufigen Gesichtspunkt muß sich die künstlerische Darstellung der *„Leidenschaften“* zugunsten eines idealen und wirksamen Erscheinungsbildes, dem *„Stand der Ruhe“*, unterordnen. Das natürlich *„Bezeichnende“* soll in der künstlerischen Produktion sublimiert werden, vgl. Komm. zu 66,7–9; *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,22.

Lit.: Bruno Markwardt, Geschichte der deutschen Poetik. Klassik und Romantik, 2., unveränderte Aufl. Berlin [u. a.] 1971 S. 37–38; Thomas Kirchner, L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991 S. 359; Yun Sang Kim, System und Genesis. Zur Theorie des Systematisch-Genetischen in der deutschen Romantik und im deutschen Idealismus, Paderborn [u. a.] 2004 S. 33–34.

67,2–3 ***ungewöhnliche Stellungen und Handlungen:*** s. Komm. zu 66,7–9.

67,4 ***Franchezza:*** Freimütigkeit, bei W. im Sinne von Heftigkeit; s. auch Komm. zu 6,32. Es ist eine für Bernini kennzeichnende künstlerische Eigenheit „disegno, che noi diciamo Caricatura“, die W. aus Filippo Baldinucci, Vita del Cavaliere Giovanni Lorenzo Bernino, Scultore, Architetto e Pittore, Firenze 1682; übers. und kommentiert durch Alois Riegl, hrsg. von Arthur Burda, Oskar Pollak, Wien 1912 S. 66 (Exzerpt im *Nachlaß Paris* vol. 61, 26; Tibal S. 104; Abdruck bei Baumecker S. 123) und 70 übernimmt. Die Stellen sind ausführlich zitiert bei Rehm, in: *KS* S. 344 zu 44,17, vgl. auch Frühklassizismus S. 446–447 zu 32,12.

67,4 ***Contrapost:*** W. artikuliert seine Kritik an der barocken Auffassung vom *„Contrapost“* im Unterschied zum antiken Kontrapost, der den Gegensatz von Stand- und Spielbein betont. Er versteht ihn vor allem als Kennzeichen der Barockplastik, „die Götter und Menschen nach W.s Ausdruck *‚wie im Fahnenschwenken‘* vorstellt.“ (Rehm in: *KS* S. 344 zu 44,18) Auch in

der *Erläuterung* (hier S. 126,28–30) verwendete er bei einer Raffael-Zeichnung, die von Marcantonio Raimondigestochen und von Fréart de Chambray (1600–1676) kommiert wurde („Idée de la perfection de la peinture“, Mans 1662) einen weit gefaßten Kontrapost-Begriff (*„Die weiblichen Figuren haben eine gar zu volle Brust, und die Mörder dagegen ausgezehrte Körper. Man glaubt die Absicht bei Contrapost sey gewesen, die Mörder noch abscheulicher vorzustellen.“*), den er auch in der *GK* beibehielt. Den Gegensatz zwischen dem ruhigen *„Stande“* der antiken Plastik und den unharmonischen Posen in modernen Kunstwerken führt W. ebenso in der Abhandlung *Von der Grazie in den Werken der Kunst* (*KS* S. 158,24–33) aus. – Als Paradebeispiel des antiken Kontraposts galt schon in Antike der ‚Doryphoros‘ des Polyklet (440/430 v. Chr.), der das Bewegungspotential und das gespannte Gleichgewicht des Körpers so perfekt vereinte, daß er nach Plin. nat. 34,56 die Kunst selbst darstellte. Der ursprünglich aus der antiken Rhetorik stammende Begriff wurde später in Architektur und bildender Kunst und für die Kompositionsgesetze menschlicher Körper übernommen.

Lit.: Adolf H. Borbein, Griechische Kunst. Klassik, in: Einleitung in die griechische Philologie, hrsg. von Heinz-Günther Nesselrath, Stuttgart, Leipzig 1997 S. 614–634; Reinhart Meyer-Kalkus, Schreit Laokoon? Zur Diskussion pathetisch-erhabener Darstellungsformen im 18. Jahrhundert, in: Raulet, Rhetorik S. 75–76; Andreas Bühler, Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance, München 2002.

67,6 ***Creyse:*** Kreise, hier wohl gemeint in einem ursprünglichen Wortsinn für Gebiet, Bezirk, bildlich für Grenze, vgl. DWB XI Sp. 2144–2150.

67,7 ***Ajax und einen Capaneus:*** Ajax, griech. Held vor Troja, verfiel dem Wahnsinn, als die Waffen des Achill Odysseus zugesprochen wurden: Er erschlug zuerst die Viehherden, die er für Griechen hielt, und tötete dann, wieder zur Besinnung gekommen, aus Scham sich selbst (Soph., Aias). Kapaneus, einer der ‚Sieben gegen Theben‘, wurde von Zeus wegen seiner Überheblichkeit getötet, indem er einen Blitz gegen seine Sturmleiter schleuderte (Aisch. Sept. 423–456).

67,9 ***Hochtrabende, das Erstaunende:*** in den frühen Epochen der Kunst das Übermütige, Übertriebene, Unangemessene; das *„Erstaunende“* wird von W. hier synonym zu ‚Erstaunung‘ verwendet, gemeint ist das Verwundernde. Zum Gebrauch des Adjektivs bei W. im Sinn von ‚erstaunlich‘, ‚sonderbar‘ und ‚Bewunderung erregend‘, vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 71,27; 85,20.

Lit.: DWB X Sp. 1635–1636 (hochtrabend); DWB III Sp. 998–1000 (erstaunen, erstaunend, Erstaunung); Bruno Markwardt, Geschichte der deutschen Poetik. Klassik und Romantik, 2. unveränderte Aufl. Berlin [u. a.] 1971 S. 38.

67,10 ***Tragische Muse des Aeschylus, und sein Agamemnon:*** Aischylos (um 525/524–456/455 v. Chr.) führte den zweiten Schauspieler ein, reduzierte die Chorpartien in der Tragödie und machte die Rede zum wichtigsten Bestandteil des Stücks (Aristot. poet. 4.1449a). Seine einzige erhaltene Trilogie, Agamemnon, Choephoren, Eumeniden, errang 458 v. Chr. den ersten Platz; die Tragödie Agamemnon schildert die Rückkehr und Ermordung des Königs.

67,11 ***Hyperbolen:*** Gemeint ist nach griech. ὑπερβολή (hyperbolé) die rhetorische Figur der Übertreibung (Hyperbel), von ὑπερβάλλειν ‚über das Ziel hinaus werfen‘.

67,11 ***dunckler … als alles, was Heraklit geschrieben:*** Der Philosoph Heraklit von Ephesos (Hauptschaffenszeit um 500 v. Chr.) wird von W. sonst an keiner anderen Stelle genannt. Aufgrund seiner kryptischen Sprache erhielt Heraklit bereits in der Antike den Beinamen ‚der Dunkle‘ (z. B. Strab. 14,1,25,). Aischylos war schon in der Antike für seine kühnen Metaphern und gewagten, bisweilen schwer verständlichen Neologismen bekannt, s. Aristoph. Ran. 814–825.

67,12 ***erster guter Tragicus:*** W. beruft sich zur Theorie der Entstehung der griech. Tragödie auf Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times I–III, London 1737, Bd. 3 S. 139–140 (exzerpiert in *Nachlaß Paris* vol. 66 p. 40; s. Tibal S. 120). Zu Aischylos s. *GK1* S. 328, *GK2* S. 342 (*GK Text* S. 325, 624). Nachrichten über ihn fand W. in Johann Albert Fabricius, Bibliotheca Graeca II, Hamburg 1707 S. 600–618. W. befaßte sich immer wieder eingehend mit den drei griech. Tragikern; noch in Rom will er mit einer Arbeit zur griech. Literatur hervortreten und legt zu diesem Zweck Wortregister u. a. zu Aischylos an (*Br.* I Nr. 201 S. 325–326), s. *Nachlaß Paris* vol. 59 p. 332–387; vol. 60 p. 98–109, 163v–167v; vol. 63 p. 18–161, 180v (Tibal S. 99–100, 113); *Nachlaß Montpellier* Nr. 356; Miscellanea Nothnitziana 71v–83v, 97–109, 172–212v, 214–222, 325, 581.

Lit.: Justi5 I S. 179–186; Kochs, Winckelmanns Studien S. 98–99.

67,13 ***das Flüchtige:*** das Eilige, s. Komm. zu 57,30–31.

Lit.: DWB III Sp. 1834–1835 (flüchtig).

67,17–19 ***HOR.:*** Hor. ars 240–242: „so daß ein jeder vermeinte, er könne dasselbe; versucht er's, so schwitzt er reichlich und müht sich vergebens.“ (Übers.: Horaz, Werke S. 299). Diese Verse führte W. bereits im Fragment *Xenophon* S. 1 (s. oben S. 15,28–30 mit Komm; *Gedancken ältere Fassung* S. 43,16–18 mit Komm.) an.

67,21 ***La Fage:*** Raimond La Fage (1656–1690; frz. Radierer und Zeichner). Die Figuren seiner Zeichnungen gleichen *„wilden und aufgebrachten Geistern“*, so W. in *Abhandlung (für Berg)* S. 27 (= *KS* S. 229).

67,25 ***Schriften aus Socrates Schule:*** nach Ps.-Longin, de sublimitate 4,4: „ [...] wenn selbst jene Heroen, ich meine Xenophon und Platon, wenn selbst sie, die doch aus der Schule des Sokrates stammen, [...]“ (Übers. Reinhard Brandt S. 35); s. auch oben den Beginn der Schrift *Xenophon* (S. 15,1–4).

Lit.: Justi5 I S. 182–188; Kochs, Winckelmanns Studien S. 125.

67,28 ***so schöne Seele ... so schönen Cörper:*** Sein Bild Raffaels gewann W. aus Giorgio Vasaris „Delle vite de piu eccellenti pittori, scultori e architetti“, vgl. die Exzerpte zu *„Rafaello da Urbino“* im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 8–8v. Hervorgehoben werden Anmut, Fleiß, Schönheit und Bescheidenheit des Malers – „modestia & bontà [...] una certa umanità di natura gentile [...] grazia [...] bellezza [...] affabilità“ (Vasari, Vite Bd. 3, Fiorenza 1568 S. 64–65).

Lit.: Rehm in: *KS* S. 345 zu 45,10; Giorgio Vasari. Das Leben des Raffael, hrsg. von Alessandro Nova, bearbeitet von Hana Gründler, 2. Aufl. Berlin 2004 S. 19.

67,29 ***Character ... zu empfinden:*** Gemeint ist hier die geistig-abstrakte, im Kontext der ästhetischen Erscheinung stehende Bedeutung des Empfindens (zum Wortgebrauch im ursprünglichen Sinn s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,2–5). Als eine dem Individuum eigene Erfahrungs- und Wahrnehmungskategorie erlangt das ‚Empfinden‘ in der ästhetischen Debatte des 18. Jhs. auf dieser abstrahierenden Ebene eine bedeutende Rolle. Bereits durch Alexander Gottlieb Baumgartens Schrift „Aesthetica“ (Traiecti ad Rhenum 1750) und dessen Philosophie der „cognitio sensitiva“ (sinnlichen Erkenntnis) erfolgte eine Annäherung der Empfindung des Schönen an die wissenschaftliche Erkenntnis, insofern ihm das Vermögen, „scharf zu empfinden“ (§ 30), als Vorbedingung des ästhetisch gebildeten, reflexiven Geistes galt.

Lit.: Wolfgang Riedel, Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer, in: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart, Weimar 1994 S. 410–439; Ernst Stöckmann, Von der sinnlichen Erkenntnis zur Psychologie der Emotionen. Anthropologische und ästhetische Progression der Aisthesis in der vorkantischen Ästhetiktheorie, in: Physis und Norm. Neue Perspektiven der Anthropologie im 18. Jahrhundert, hrsg. von Manfred Beetz, Jörn Garber, Heinz Thoma, Göttingen 2007 S. 69–106.

67,32 ***Auge, welches diese Schönheiten empfinden gelernet:*** W. verbindet bezüglich des Kunsterlebens und einer kennerschaftlichen Kunstbetrachtung mehrfach Gesichtssinn (*„Auge“*) und Verstand, s. *Beschreibung* Komm. zu 9,32–33). Von der *„Empfindung unserer Augen“* schreibt er auch *Sendschreiben* S. 62 (= *Herkulanische Schriften* I S. 109,31 mit Komm.).

67,34 ***Raphaels Attila:*** Der Hunnenkönig Attila zog 452 nach Italien und plünderte Verona, Aquileia und Mailand; vom Marsch nach Rom hielt ihn nach Iordanes (Iord. Get. 42,223) eine von Papst Leo I. angeführte Gesandtschaft ab. Baumecker (S. 128–132) vermutet, daß W. das Fresko (in Rom, Vatikan, Stanza d’Heliodoro) nicht nach einer Reproduktion beschrieben, sondern mit einigen Veränderungen die Beschreibung Belloris übernommen hat; s. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 32.

Lit.: Reallexikon der germanischen Altertumskunde I, Berlin, New York1973 S. 467–473 s. v. Attila (Reinhard Wenskus, Heinrich Beck).

67,38–40 ***Tum pietate ... AEN. I.*:** Verg. Aen. 1,151–152: Vergil vergleicht das von Neptun beruhigte stürmische Meer mit einer unruhigen Menge von Menschen: „wie sie dann, wenn sie zufällig einen Mann erblicken, der durch Pflichtgefühl und Verdienste Ansehen besitzt, schweigen und mit gespitzten Ohren dastehen.“ (Übers. Edith und Gerhard Binder Bd. 1 S. 18–19).

68,2 ***Würge-Engel:*** ursprünglich gemäß des Alten Testaments (2. Mose 12, 7, 12–13, 23, 29) der von Gott zum Töten ausgesandte Engel. In der Folge bezeichnet das Wort auch Gestalten der Apokalypse sowie den Engel, der mit der Posaune zum Jüngsten Gericht bläst. Später diente der Begriff allg. zur Bezeichnung des mordgierigen, gewalttätigen Menschen.

Lit.: DWB XXX Sp. 2213–2215 (Würgengel).

68,3 ***wie Homers Jupiter … Wincken seiner Augenlieder:*** Hom. Il. 1,528–530: „Sprach es, und mit den schwarzen Brauen nickte Kronion, / Und die ambrosischen Haare des Herrn wallten nach vorn / Von dem unsterblichen Haupt, und erbeben ließ er den großen Olympos.“ (Übers. Wolfgang Schadewaldt). Für W.s Göttervorstellung liefert diese Homerstelle das prägnanteste Bild: „Den Begriff des Zeus bildet sich Winckelmann fast allein nach dieser Vorstellung.“ (Zeller S. 96); er wirkt auch in der Apollobeschreibung nach, s. *GK Materialien* (= *SN* 4,5) S. 3,12; s. auch *GK Kommentar* zu 305,19–20.

Lit.: Kraus S. 45, 55–56.

68,5 ***Algardi:*** Alessandro Algardi (1598–1654), Architekt, Bildhauer und Antikenrestaurator. Das monumentale Relief mit der Darstellung der Vertreibung Attilas durch Papst Leo I., Vatikan, St. Peter, von Alessandro Algardi, bestand aus mehreren großen Marmorblöcken (H. 8,58 m, Br. 4,94 m), welche er in vier Jahren hauptsächlich mit seinem Assistenten Domenico Guidi bearbeitetet hatte. Er war für W. einer der großen Künstler des von der Carracci-Schule ausgehenden „Barockklassizismus“. Algardi stand ihm näher als der pathetische Naturalismus Berninis; s. dazu *GK Kommentar* zu XXIII,9 mit weiterer Lit.

Zum Relief: Jennifer Montagu, Alessandro Algardi, New Haven/Connecticut 1985 Bd. 2 Nr. 61 S. 358–360 Abb. 128–129.

68,6 ***wirksamen Stille ... grossen Vorgängers:*** W. greift den zuvor geäußerten Gedanken auf, die Seele müsse *„ruhig, aber zugleich wircksam, stille, aber nicht gleichgültig oder schläfrig“* gebildet werden (s. hier S. 66,38). Dieses Prinzip sieht er durch Raffael umgesetzt.

68,7–8 ***Gesandten ... Heerschaaren:*** *„Heerschaaren“* nach hebräisch Zebaoth; es handelt sich um eine Anspielung auf die gottgesandten Engel, vgl. Luk. 2, 13.

68,9 ***St. Michael des Guido:*** Guido Renis (1575–1642) Gemälde in Santa Maria delle Concezione in Rom schildert, wie Erzengel Michael den Satan besiegt. In den *AGK* S. 36 (= *AGK Texte und Kommentar* S. 55) äußerte W. später die Auffassung, daß Renis Erzengel hinter der Schönheit verschiedener junger Männer zurückbleibe, die er persönlich gekannt habe.

Zu weiteren Werken Renis in Dresden s. Komm. zu 4,27 (mit weiteren Verweisen zu W.).

68,11 mit Anm. 1 ***Concha:*** Sebastiano Conca (Gaeta 1680–1764 Neapel) und sein Altarbild des Heiligen Michael in der Kirche Santa Maria in Campitelli, Rom. W. zitiert in der Anm. Edward Wright, Some Observations made in travelling through France, Italy, etc. in the Years 1720, 1721 and 1722, London 1730 S. 248, nach dem er das Bild beurteilt.

68,12 ***an statt daß:*** ‚Anstatt‘ in konjunktioneller Verbindung mit *„daß“* meint: während, wohingegen, vgl. DWB I Sp. 476; Rehm in: *KS* S. 346 zu 46,5.

68,14 ***Englische Dichter:*** Joseph Addison (1672–1719) in: The Campaign […] To this Grace the Duke of Marlborough, Miscellaneous Works, London 1753, Bd. 2 S. 78.

Zu Addison s. *GK Kommentar* zu XXV,14 mit Anm. 5.



68,15 ***Helden ... Bleinheim:*** s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 22,31.

68,17 ***Werck von Raphaels Hand:*** Die „Sixtinische Madonna“ von Raffael, Öl auf Leinwand, entstanden zwischen 1512–1513. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Gal.-Nr. 93. Um das aus der Kirche S. Sisto in Piacenza stammende Gemälde wurde seit 1752 verhandelt. Es traf im Februar 1754 in Dresden ein; W. erwähnt die aufsehenerregende Ankaufssumme von 25 000 Scudi Romani. In der Kunstliteratur zuvor wird das Bild anfänglich selten erwähnt, auch W.s Beschreibung bewirkte zunächst wenig. Erst am Ende des 18. Jhs. wurde es allg. gewürdigt und literarisch gefeiert.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 347 zu 46,14 (mit der älteren Lit.); Angelo Walther, Die Sixtinische Madonna, in: Raffael zu Ehren, hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1983 S. 7–21; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 179–181; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 419; Raffael. Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerkes, hrsg. von Claudia Brink, Andreas Henning, München, Berlin 2005; Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500; [anlässlich der Ausstellung Die Sixtinische Madonna – Raffaels Kultbild wird 500, vom 26. Mai bis 26. August 2012 in der Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden], hrsg. von Andreas Henning, München 2012.

68,17 ***Vasari:*** Giorgio Vasari, Delle Vite de’piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti, Fiorenza 1568 Bd. 3 S. 82, 84.

68,22 ***Praxiteles:*** Der Eros des Praxiteles in Thespiai ist nicht erhalten. Nach Pausanias (Paus. 9,27,3–5) wurde er von Caligula nach Rom gebracht, von Kaiser Claudius den Thespiern zurückgegeben, von Nero aber wiederum nach Rom geschafft, wo er in einer Feuersbrunst, vermutlich dem großen Brand von 80 n. Chr., zugrunde ging. Plinius sah die Statue in Rom (Plin. nat. 36,22). Zur Zeit des Pausanias stand in Thespiai eine von dem Athener Menodoros geschaffene Kopie des praxitelischen Eros (Paus. 9,27,5). Auf die Beschreibung des praxitelischen Eros des spätantiken Autors Kallistratos (Ekphrasis 3) verweist W. im *Sendschreiben Gedanken* (S. 91,18 mit Anm. 2; *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 90,32–33); er erwähnt den *„Cupido zu Thespis“* auch *GK1* S. 342/343 (*GK Text* S. 656, 658; s. *GK Kommentar* zu S. 658,1 mit Anm. 1).

Lit.: Georg Lippold, Die griechische Plastik (Handbuch der Archäologie 6,3), München 1950 S. 235.

68,24 ***derjenigen Stille ... ihrer Gottheiten:*** zu W. s Wertschätzung Raffaels als ‚Nachahmer der Antike‘ s. *GK Kommentar* zu XXV,14; 49,39–40; 245,21; 477,11–14.

68,25 ***Wie groß und edel ist ihr gantzer Contour:*** Dieser Ausruf zeigt, wie sehr W. Raffaels künstlerische Intelligenz vor allem in den geschlossenen Umrissen der statuarischen Figurenanordnung und in seinem klaren Bildaufbau sah, s. *GK Kommentar* zu 203,14.

68,26 ***gemeine Kinder:*** s. *Beschreibung* Komm. zu 4,25; *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,16; *Erläuterung* Komm. zu 130,25–26.

68,26 ***Das Kind auf ihren Armen:*** Daß das Kind auf dem Arme *„über gemeine Kinder erhaben“* ist und zu den schönsten Figuren Raffaels zählt, kritisierte Carl Heinrich von Heineken (Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen, 2. Teil Leipzig 1769 S. VII–VIII) nachdrücklich: Es sei „ein gemeines Kind, nach der Natur gezeichnet, welches noch dazu, als Raphael den Entwurf davon gemacht, verdrießlich gewesen.“ Zu Heineken s. *Erläuterung* Komm. zu 130,25–26.

68,28 ***anbetenden Stille ihrer Seelen:*** In Anlehnung an den im Pietismus üblichen Begriff der Stille ist hier eine andächtige Gemütsstimmung gemeint. Diese religiöse Seelenhaltung, charakterisiert durch das Schweigen des Willens, des Verstandes und der Affekte, galt als Voraussetzung für eine Verbindung mit Jesus. Zu W.s mit dem Göttlichen verbundenen und somit auf die Wurzel des Begriffs verweisendem Verständnis der *„Stille“* s. auch Komm. zu 66,6–7.

Lit.: Walther Rehm, Götterstille und Göttertrauer, München 1951 bes. S. 101–110; August Langen, Der Wortschatz des Pietismus, Tübingen 1954 S. 177–179 bes. S. 457; Kreuzer, Studien S. 67–74; Adolf H. Borbein, Johann Joachim Winckelmann in Rom, in: Protestanten zwischen Venedig und Rom in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Uwe Israel, Michael Matheus, Berlin 2013 S. 64–85 bes. S. 73.

68,29 ***Erniedrigung:*** Das Substantiv ist abgeleitet von dem Verbum Activum ‚niedrig machen‘ in räumlicher Wortbedeutung. Es verweist auf die untergeordnete Position der dargestellten Figur sowie auf deren geringeren Rang im Vergleich zur *„Majestät der Haupt-Figur“*.

Lit.: DWB III Sp. 923; GWB III Sp. 366; Adelung I Sp. 1924–1925.

68,29 ***sanften Reitz:*** W. verwendet den Begriff ‚Reiz‘ hier in der älteren Schreibung, abgeleitet von dem Verb reizen (lat. incitare, allicere) und angelehnt an die teilweise bereits seit dem 16. Jh. bezeugten Komposita ‚Liebreiz‘ und ‚Anreiz‘. Das erst im 18. Jh. häufig belegte Wort beschreibt hier die sinnlich anziehende Wirkung weiblicher Schönheit und Anmut; *„vom sanften Reize einer Borghesischen Venus“*, heißt es später *GK2* S. 850 (= *GK Text* S. 811), vgl. *GK Denkmäler* Nr. 389; s. auch *Gedancken* hier S. 61,36; zu dem von W. ebenfalls mehrfach verwendeten Begriff ‚Reitzung‘ s. *Xenophon* Komm. zu 15,2.

Lit.: DWB XIV Sp. 791.

68,31–32 ***ehrwürdigste Alte ... Jugend:*** Sixtus II. (Xystus) wurde 257 zum Bischof von Rom gewählt (und später in die Liste der Päpste aufgenommen). Er starb lt. Cyprian von Karthago 258 bei den Christenverfolgungen unter Kaiser Valerian als Märtyrer. Über die Jugend von Sixtus II. sind keine genauen Nachrichten überliefert. Das Liber Pontificalis teilt lediglich mit, er sei Grieche von Geburt. Lange Zeit galt er als Verfasser der ‚pythagoräischen Sixtus-Sprüche‘. Diese christlichen Lebenswahrheiten üben moral-philosophische Kritik an der Habsucht und fordern körperliche wie geistige Askese. Früh wurde der Bischof, eng verbunden mit seinem Schüler und Freund, dem Diakon Laurentius, Teil der legendären Überlieferung, etwa bei Ambrosius (de officiis magistrorum Kap. 41, Nr. 205–207). W.s Einschätzung geht möglicherweise auf den Kirchenschriftsteller und Biographen Cyprian zurück, der Sixtus II. als „guten und friedlichen Gottesmann“ schildert.

Lit.: Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon X, begründet und hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz, fortgeführt von Traugott Bautz, Herzberg 1995 Sp. 578–582 (Erich Kettenofen); Andreas Kessler, Reichtumskritik und Pelagianismus. Die pelagianische Diatribe „de divitiis“, Freiburg 1999 S. 63–67, 77.

68,31 ***Gesichtszügen:*** Die Gesichtszüge von Sixtus II. sind eine Anspielung auf den Auftraggeber des Werkes, Papst Julius II., vgl. Jürg Meyer zur Capellen, Raffael, München 2010 S. 63.

68,34 ***sinnlicher und rührender:*** s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,18.

68,34–35 ***hilft bey dem Heiligen ... ausdrücken:*** Die Demutsgeste der rechten, zu Brust und Herzen geführten Hand war Bestandteil der im 16. Jh. gängigen künstlerisch-rhetorischen Sprache. Sie gilt als Zeichen der Huldigung und ist zugleich Glaubensbekenntnis.

Lit.: Handbuch der politischen Ikonographie I, hrsg. von Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler, 2. durchgesehene Aufl. München 2011 S. 515; Andreas Henning, Raffaels Sixtinische Madonna. Kultbild und Bildkult, in: Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500 [anlässlich der Ausstellung Die Sixtinische Madonna – Raffaels Kultbild wird 500, vom 26. Mai bis 26. August 2012 in der Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden], hrsg. von Andreas Henning, München 2012 S. 23–42.

68,36 ***weißlicher:*** W. vervendet das Adverb hier im Sinn von ‚wohlweislich‘. Dieser Wortsinn entwickelt sich aus der Bedeutung ‚klug‘ (Verstand habend) in Verbindung mit Verben des Handelns. Kennzeichnend ist, daß etwas ‚wohl wissend warum‘ getan wird, in berechnender Absicht und aus bestimmten Gründen, s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 25,32.

69,1 ***Glantz dieses Gemäldes geraubet:*** Der Erhaltungszustand des Gemäldes war damals schlecht; es wurde erst 1826 restauriert. Noch im Ankunftsjahr 1754 war der Galerie-Inspektor Johann Gottfried Riedel, den W. kannte, mit der Restaurierung bzw. „Reparatur“ des Bildes beauftragt, der nochmals 1783 das Bild bearbeitete.

Lit.: Angelo Walther, Die Sixtinische Madonna, in: Raffael zu Ehren, hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1983 S. 7–21; Christoph Schölzel, in: Raffael. Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerkes, hrsg. von Claudia Brink, Andreas Henning, München, Berlin 2005 S. 129–131.

69,4 ***Wercken Raphaels:*** zum Vergleich mit den niederl. Malern s. die Begründung in der *Erläuterung*, anschließend an 131,9.

69,6 ***eines Netschers:*** Caspar Netscher (Heidelberg 1639–1684 Den Haag), niederl. Porträtist. In der Dresdner Galerie waren zur Zeit W.s acht Gemälde zu sehen: (Gal.-Nr. 1346) Der Briefschreiber, 1665; (Gal.-Nr. 1347) Singende Dame und lautenspielender Herr, 1665; (Gal.-Nr. 1348) Dame bei der Toilette, 1665; (Gal.-Nr. 1349) Musizierendes Paar, 1666; (Gal.-Nr. 1350) Porträt der Madame de Montespan (?), 1679; (Gal.-Nr. 1351) Madame de Montespan, die Harfe spielend, 1671; (Gal.-Nr. 1352) Die Spinnerin, 1662 (= Gesamtverz. Dresden 2007 S. 384–385; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 437);

(Gal.-Nr. 1345) Die kranke Dame, und (Gal.-Nr. 1353) Die Näherin, beide Kriegsverlust (= Gesamtverz. Dresden 2007 S. 745). Netschers Malweise ist ihm auch später noch gegenwärtig, s. Brief an Oeser 1758 (*Br.* I Nr. 213 S. 363) und Brief an Leonhard Usteri 1763 (*Br.* II Nr. 540 S. 291).

69,6 ***Dou:*** Gérard Dou, auch Gerard Douw oder Gerrit Dou (Leiden 1613–1675 Leiden), niederl. Maler des Barocks. Zahlreiche Gemälde waren in Dresden vorhanden: Gal.-Nr. 1704, 1707–1712, 1714–1717, 1719–1720 (Ausgestellte Werke 2006 S. 367–372; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 224–227); Gal.-Nr. 1706, 1713, 1718, 1723 sind Kriegsverluste (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 709–710).

69,6 ***Van der Werff:*** Adriaen van der Werff (Rotterdam 1659–1722 Rotterdam), niederl. Maler, auch in der *Erläuterung* hier S. 131,15 genannt. Gemälde in Dresden: Gal.-Nr. 1812–1823 (Ausgestellte Werke 2006 S. 504–507; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 584–585); Gal.-Nr. 1814, 1815, 1818 sind Kriegsverluste (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 784).

69,7 ***einiger von Raphaels Landes-Leuten unserer Zeit:*** W. wird an die in der Dresdner Galerie vertretenen Maler denken, also u. a. an Giuseppe Bartolomeo Chiari (1654–1727; Gal.-Nr. 444 [Gesamtverz. Dresden 2007 S. 160]), Francesco Trevisani (1656–1746; Gal.-Nr. 447–448, 452 [Ausgestellte Werke 2006 S. 225; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 546]), Andrea Locatelli (1695–1741; Gal.-Nr. 739 [Ausgestellte Werke 2006 S. 143; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 335]), Pompeo Girolamo Batoni (1708–1787; Gal.-Nr. 445 [Ausgestellte Werke 2006 S. 52; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 105]), Marcantonio Franceschini (1648–1729; Gal.-Nr. 342, 389, 390 [Ausgestellte Werke 2006 S. 117; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 256]), Giuseppe Maria Crespi (1665–1747; Gal.-Nr. 392–400, 402 [Ausgestellte Werke 2006 S. 95–99; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 187–189]), Domenico Maria Viani (1668–1711; Gal.-Nr. 404 [Gesamtverz. Dresden 2007 S. 575]), Giuseppe Gambarini (1680–1725; Gal.-Nr. 763A und B [Ausgestellte Werke 2006 S. 120; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 262]), Solimena (s. Komm. zu 66,3), Conca (s. Komm. zu 68,11 mit Anm. 1) oder die oben genannte venezianische Malerschule (s. Komm. zu 66,3–4).

69,9–10 ***Nach dem Studio ... Meister:*** W. bemüht sich um einen systematischen Aufbau des Textes; zur Einteilung seiner Schrift äußert er sich an drei Stellen. Abweichend von der vorliegenden Abfolge, die sich allerdings einer konsequenten Systematik entzieht, schreibt W. später: *„Meine Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst betreffen vier Hauptpuncte"* (*Erläuterung* hier S. 118,16 mit Komm.). Eine noch weiter gehende Differenz von der ursprünglichen Gliederung äußert W. *Br.* I Nr. 112 S. 176.

Lit.: Baumecker S. 35–37; Reinhard Brandt, „... ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe", in: Johann Joachim Winckelmann 1717–1768, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, Hamburg 1986 S. 41–53; Frühklassizismus S. 368–374.

69,12 ***ihre ersten Modelle mehrentheils in Wachs gemachet:*** Plinius, nat. 35,153: „Der erste von allen aber, der es unternahm, das Bild am Gesicht selbst in Gips abzuformen und Wachs in diese Gipsform zu gießen und es dann zu verbessern, war Lysistratos aus Sikyon, der Bruder des bereits erwähnten Lysippos. […] Er erfand es auch, von Standbildern Abgüsse zu formen, und dieses Verfahren breitete sich so aus, daß man kein Bildwerk oder Standbild ohne Ton <modell> herstellte." (Übers.: Plinius, Naturkunde XXXV S. 111, 117). Später bezweifelte W. die Richtigkeit dieser unklaren Stelle und zur Herstellung antiker Abgüsse, s. *AGK Text und Kommentar* zu 30,30–31.

69,18 ***Dibutades von Sicyon:*** Butades aus Sikyon (ca. 7. Jh. v. Chr.) war nach Plinius, nat. 35,151, der Erfinder der Tonbildnerei; zu der überlieferten Fabel von der Entstehung der Kunst und zu Butades s. *GK Kommentar* zu 5,26. Die Geschichte ist auch bei Athenagoras, Legatio pro Christianis 14 (lt. Overbeck I Nr. 187: Legatio pro Christianis 17,3) überliefert; Butades ist wahrscheinlich historisch, aber wohl eher der Vollender einer schon länger bestehenden Technik als ihr Erfinder; die Anekdote diente vor allem zur Illustration des hohen Alters tönerner Votive.

Lit.: Jacob Isager, Pliny on Art and Society, Odense 1998 S. 140–142; EAA II, 1959 S. 156–157 s. v. Butades (L. Guerini); Der neue Overbeck I, Berlin, Boston 2014 S. 101–103 Nr. 186–188.

69,18 ***Arcesilaus:*** Plinius, nat. 35,156: „Derselbe Varro preist Arkesilaos, einen vertrauten Freund des L. Lucullus [117–57/56 v. Chr.], dessen Modelle („proplasmata") selbst unter Künstlern teurer verkauft zu werden pflegten als die Werke anderer; von ihm sei eine Venus Genetrix auf dem Forum Caesars geschaffen worden, und man habe sie, schon bevor sie vollendet wurde, aufgestellt, da man wegen der Weihung in Eile war; Lucullus habe bei ihm eine Statue der Felicitas für 1000000 Sesterzen bestellt; [...]." (Übers. Roderich König S. 113). Zu den ‚proplasmata', Gipsabgüssen bedeutender griech. Statuen, die Arkesilaos aus Negativformen gewonnen hatte, s. *GK* S. 251, 382; *GK Kommentar* zu 482,23; *MI* S. 111,17–19.

69,21 ***behandelt:*** wohl ‚erhandelt' gemeint, so schon Rehm in: *KS* S. 348 zu 47,29.

69,21 ***Ritter Octavius:*** Das Gipsmodell eines Kraters, das ein Ritter Octavius erwarb; dieser ist nicht näher zu bestimmen, eventuell ein Cn. Octavius (Cic. ad fam. VII, 9,3; 16,2) oder auch C. Octavius, der reiche Großvater des Augustus, s. Plinius, nat. 35,156.

69,25 ***an ihrer Maaße:*** Gemeint ist hier das Material, der ‚Teig', aus dem die *„Figuren"* gebildet werden, in erweitertem Wortsinn ein stärkerer Ausdruck für Menge oder Fülle, s. DWB XII Sp. 1708–1709; wohl kaum das Maß, der Umfang, s. Rehm in: *KS* S. 348 zu 47,36.

69,27 ***dieselbe ... Verhältnis:*** Statt des erforderlichen Neutrums des Adjektivpronomens hier das Femininum; zum Wechsel im Gebrauch bei W. s. Rehm in: *KS* S. 348 zu 47,39.

Lit.: DWB II Sp. 1022–1024.

69,31 ***Poußieren:*** Gemeint ist hier das Bossieren, das Bearbeiten von Ton mit einfachen Werkzeugen, um ihm eine künstlerische Form zu geben, was mit Wachs, wie W. schreibt, schwerer zu bewerkstelligen ist.

Lit.: DWB II Sp. 266; Johann Georg Krünitz [u. a.], Oeconomische Encyclopädie CXVI, Berlin 1810 S. 613–618.

69,37 ***darthun:*** Im 18. Jh. für beweisen, klar machen, darlegen – und zwar auf entscheidende Weise, s. DWB II Sp. 794.

70,1–2 ***gewöhnliche Weg ... Horizontal- und Perpendicular-Linien:*** Der aus dem Engl. übernommene Begriff *„Perpendicular“*, dt. Perpendikel nach lat. perpendiculum, meint die aufrechte, im Lot stehende Linie, die Lotrechte. – Vor der Erfindung des Punktiergerätes war als bildhauerische Technik die Übertragung des Modells durch Messverfahren u. a. mit dem von W. beschriebenen Koordinatensystem üblich.

Lit.: Johann Samuel Hallens, Werkstäte der heutigen Künste, oder die neue Kunsthistorie Bd. 3, Halle, Brandenburg, Leipzig 1764 S. 108; Marjorie Trusted, The Making of Sculpture. The Materials and Techniques of European Sculpture, London 2007.

70,12 ***das Mittel:*** Bei W. bezeichnet das *„Mittel“* mehrfach den mittleren Teil oder Punkt, die Mitte, das Zentrum, vgl. auch *Gedancken ältere Fassung* Komm zu 38,14. In der *Erläuterung* ist übereinstimmend die Rede vom *„Mittel des Leibes“, Erläuterung* hier S. 127,14 mit Komm.

Lit.: DWB XII Sp. 2381–2382 mit einem Beleg aus W. (*GK2* S. 97).

70,18 ***unersetzlich:*** Das Adverb ist eine alte Form für irreparabel, nicht wieder gut zu machen.

Lit.: DWB XXIV Sp. 508 (Unersetzbarkeit); Joachim Heinrich Campe, Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke, Braunschweig 1813 S. 387.

70,27 ***Französische Academie in Rom:*** Die Académie de France à Rome wurde unter Ludwig XIV. als Zweigstelle der 1648 gegründeten Pariser Kunstakademie (Académie Royale de Peinture et de Sculpture, dann Académie des Beaux-Arts) 1666 auf Betreiben von Oberintendanten der Bauwerke, Jean-Baptiste Colbert, gegründet.

Lit.: Henry Jouin, Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV, Paris 1889 S. 171–189; Albert Lecoy, L'Académie de France à Rome, Paris 1874; Henry Lapauze, Histoire de l'Académie de France à Rome Bd. 1–2, Paris 1924.

70,33 ***sinnlichere Maaße:*** Steht nach althochdt. mâza für die anschaulichere, den Sinnen wahrnehmbarere, zugemessenere Menge oder Teil, vgl. DWB XII Sp. 1731–1732 mit Belegen aus W.

70,34 ***hertzhafter gehen:*** Gemeint ist, im Sinn von beherzt, mutiger vorgehen, d. h. entschiedener, ordentlicher, vgl. DWB X Sp. 1247–1248 (herzhaft); DWB I Sp. 1340 (beherzt).

70,39 ***Manier:*** s. *Beschreibung* Komm. zu 3,4.

71,3 ***Sehe-Punct:*** Anläßlich seiner Ausführungen zur bildhauerischen Kopiertechnik greift W. mit dem *„Sehe-Punct“*, auch Gesichts- oder Augen-Punkt (so hier S. 77,9), einen wahrnehmungstheoretischen Begriff auf, der insbesondere in der Malerei wesentlich ist, um die Ordnung des Raumes zu bestimmen. Gemeint ist der Wahrnehmungsort, abhängig von der veränderlichen Wahrnehmungsposition des Subjekts, der auch für die Auseinandersetzung mit der Perspektive eine zentrale Rolle spielt, s. Komm. zu 73,19–20.

Lit.: Jean Du Breuil, Perspectiva Practica, oder vollständige Anleitung zu der Perspectiv-Reiß-Kunst, übers. von Johann Christoph Rembold, Augspurg 1710 passim; Johann Georg Krünitz [u. a.], Oeconomische Encyclopädie Bd. 108, Berlin 1808 S. 710–745; Wilhelm Köller, Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache, Berlin 2004 bes. S. 36–37.

71,11 ***Phidias neuer Zeiten:*** Bereits *Vortrag Geschichte* (s. Komm. zu 23,33) bringt W. seine Wertschätzung Michelangelos zum Ausdruck, den er dort zu den *„Originalen“* zählt. Die anfängliche Begeisterung relativiert sich allerdings später, s. *GK Kommentar* zu 17,33–34; 283,33; s. auch Komm. zu 62,34; 62,34–36; 63,30.

71,15 ***Vasari:*** W. zitiert in der Anm. eine längere Passage aus Vasari, Delle vite de piu eccellenti pittori, scultori e architetti, Florenz 1550 Bd. 3 S. 776. In Übers. heißt es: „und vier aus dem gröbsten gearbeitete Gefangene, daraus man lernen kann, wie Figuren sicher aus dem Stein herauszuarbeiten sind, ohne ihn zu verstümmeln. Das Verfahren aber ist folgendes: Nimmt man eine Figur von Wachs oder von einem anderen harten Stoff und legt sie in ein Becken mit Wasser, so werden, da das Wasser oben von Natur eine ebene Fläche bildet, bei der Figur, wenn man sie gleichmäßig allmählich emporhebt, zuerst die höchsten Teile sichtbar werden und die tiefer liegenden verborgen bleiben, bis endlich die ganze Gestalt herauskommt. In derselben Weise muß man mit dem Meißel die Figuren aus dem Marmor herausarbeiten; erst die höchsten Teile, dann allmählich die tiefer liegenden – ein Verfahren, welches Michelangelo, wie man sieht, bei der Gruppe der Gefangenen beobachtete, von denen Se. Excellenz wünscht, sie möchten seinen Akademikern zum Vorbild dienen.“ (dt. Übers. nach Giorgio Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, übers. von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu hrsg. und eingeleitet von Julian Kliemann, Worms 1988).

71,18–19 ***entdeckten sich:*** nach lat. detegere, sichtbar machen bzw. werden, zum Vorschein kommen, vgl. DWB III Sp. 506–508; GWB III Sp. 117.
71,26 ***ausser:*** bei Bewegungsvorstellungen, wie hier, als Richtungsbestimmung im Sinn von aus ... heraus, vgl. GWB I Sp. 1229.
71,31 ***Der Künstler nahm:*** Michelangelo hatte in Wirklichkeit eine Hauptansicht auf den Marmorblock gemeißelt. Die Konstruktion des hier aufgeführten ‚Wasserkastens' verkennt den metaphorischen Charakter des Vergleichs bei Vasari, scheint aber W. geeignet zu zeigen, wie der klare und fließende Kontur eines Models dreidimensional in Stein zu übertragen ist.
Lit.: Justi5 I S. 474–481; Giorgi Vasari, La vita di Michelangelo, hrsg. von Paola Barrochi, Bd. 2, Mailand, Neapel 1962 S. 228–237.

72,19 ***Erhobenheiten:*** zum synonymen Gebrauch der Worte erhoben und erhaben, Erhobenheit und Erhabenheit s. *Beschreibung* Komm. zu 4,29.
72,35 ***unmercklichsten Theile:*** von W. vielfach gebrauchtes Adjektiv, hier für kleinste, geringste, nur angedeutete Teile, s. *GK Kommentar* zu 45,14; DWB XXIV Sp. 1180–1181.

73,13 ***Anführung:*** Anweisung, Anleitung, s. *GK Kommentar* zu 559,9; DWB I Sp. 335.
73,19 ***Man gestehet den Griechischen Mahlern:*** Mit diesem gängigen Kunsturteil zur antiken Malerei folgt W. André Félibien, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus eccelents peintres anciens et modernes I–IV, 4. Aufl. Trevoux 1725; I S. 103, 136, und Dubos, Réflexions I S. 195–213. Etwas ins Positive abgewandelt bei Jonathan Richardson Pére & Fils, Traité de la Peinture, et de la Sculpture I–III, Amsterdam 1728; III S. 581: „de sorte que nous sommes trop peu pourvus des matériaux, pour pouvoir juger sainement de ce qu'a été la Peinture Antique. Mais il est plus que vraisemblable, qu'elle étoit tout au moins égale à la Sculpture de ces heureux siècles, par rapport à l'invention, à l'expression, au dessein, & au maniment." Vgl. Baumecker S. 96; Rehm in: *KS* S. 348 zu 53,17.
73,19–20 ***Perspectiv, Composition und Colorit:*** W. referiert die seit der ‚Querelle des Anciens et des Modernes' tradierte Auffassung, die moderne Malerei sei der antiken in diesen drei Punkten überlegen. Unvollkommen sei vor allem die Raumdarstellung, Figuren und Gegenstände würden ohne gemeinsamen Hintergrund lediglich additiv aneinandergereiht. Begründet wurde dieses *„Urtheil"* insbesondere bei Dolce, Félibien und de Piles (s. Komm. zu 73,19) anhand der bis dato erlangten Denkmälerkenntnis, durch die bekannten Reliefs (s. Komm. zu 73,20–21) und Malereien (s. Komm zu 73,21–22) sowie deren Interpretation.
Lit.: Johann Georg Krünitz [u. a.], Oeconomische Encyclopädie Bd. 108, Berlin 1808 S. 710–745; Frühklassizismus S. 358–359, 381; Sabine Siebel, Die Ausbildung in der Perspektive an den deutschen Kunstakademien um 1800. Über die Wandlung von Status und Funktion eines künstlerischen Darstellungsmittels, Hamburg 2000 [Mikrofiche-Ausgabe 2004]; Thomas Puttfarken, The Discovery of Pictural Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800, New Haven, London 2000 bes. S. 236–277; Wilhelm Köller, Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache, Berlin 2004 S. 67–96; Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts; mit einer kommentierten Neuübersetzung durch Gudrun Rhein, Köln [u. a.] 2008 S. 87; Berthold Hub, Die Perspektive der Antike. Archäologie einer symbolischen Form, Frankfurt a. M. [u. a.] 2008 S. 13–34 bes. S. 23–24; Norbert Schneider, Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Köln [u. a.] 2011 S. 159–164, 262–264.
73,20–21 ***auf halb erhobene Arbeiten:*** Baumecker und Rehm wiesen auf die Ähnlichkeit dieser Stelle mit Dubos, Réflexions I S. 393–396, Section LI: De la Sculpture, du talent qu'elle demande, et de l'art des bas-reliefs bes. S. 394–395, hin, wo Dubos von der „perspective aërienne" der antiken Bildhauer schreibt. *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 54 (zitiert bei Baumecker S. 97 Anm. 32) findet sich eine Stelle aus Dubos, Réflexions I S. 205, wo dieser über die philologische Behandlung der antiken Malerei spöttelt. Möglicherweise denkt W. u. a. an die Reliefs der Trajansäule, s. Komm. zu 74,13–14.
Bei W.: *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 55; Tibal S. 105.
Lit.: Baumecker S. 95; Rehm, in: *KS.* S. 349 zu 53,19.
73,21–22 ***Mahlereyen der Alten ... in unterirdischen Gewölbern der Palläste ... Mäcenas:*** Was W. mit seiner Bemerkung meint (*„in und bey Rom"*), ist fraglich; in der *GK* schreibt er von *„den Trümmern der Villa des Mäcenas zu Tivoli"*, s. *GK Denkmäler* Nr. 213; anders Hans Diepolder bei Rehm in: *KS* S. 349 zu 53,20, der an die Gärten und den Palast des Mäcenas auf dem Esquilin in der Gegend der Porta Esquilina, später Arcus Gallieni (Via di S. Vito), denkt, für den es aber keine Hinweise bzw. Funde aus der Zeit W.s gibt.
73,22 ***Titus, Trajans:*** Als ausgemalte ‚Grotten' des Titus bereits um 1500 erwähnt, galten diese und die Ruinen der Trajansthermen, von denen die Domus Aurea 104–109 n. Chr. überbaut wurde, als Titusthermen, zum einen, da man zweifellos auf eine Thermenanlage gestoßen war, wenngleich man bereits im 16. Jh. erwogen hatte, daß es sich um die Reste der 64–69 n. Chr. errichteten Domus Aurea des röm. Kaisers Nero handeln könne. In einer zu den Trajansthermen gehörigen Zisterne, den „Sette Sale", den neun Wasserkammern, fand man, neben der Laokoongruppe, auch Wandmalereien, von denen eine Bartoli publizierte (Pietro

Santi Bartoli, Francesco Bartoli, Pietro Bellori, Michelangelo Causei de la Chausse, Le pitture antiche delle grotte di Roma, e del sepolcro de' Nasonj, Roma 1706 S. 3 Taf. 4.); s. dazu *GK Denkmäler* Nr. 217 und die Malereien *GK Denkmäler* Nr. 1043–1050.

73,22 ***Antoniner:*** Diepolder bei Rehm vermutet, das Haus der *„Antoniner"* sei auf dem verlängerten Caelius in der Gegend der Piazza S. Giovanni in Laterano zu suchen. Mark Aurel wurde in der Villa der Domitia Lucilla minor geboren, die etwa beim Ospedale S. Giovanni lag. Man könnte auch an die Villa des Antoninus Pius in Lanuvium denken, wo seit 1701 Grabungen u. a. von Alessandro Albani stattfanden, s. *GK Denkmäler* Nr. 199, ebenso an die Thermen des Caracalla, die Thermae Antonianae, s. *GK Denkmäler* Nr. 241.

73,24 ***Turnbull:*** Georges Turnbull, A Treatise of Ancient Painting, containing Observations on the Rise, Progress and Decline of the Art amongst the Greeks and Romans [...], engraved from drawings of Camillo Paderni, London 1740 (Nachdruck München 1971).

Bei W.: Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 8r; vol. 70 p. 111r. – *Br.* II Nr. 529 S. 279, 480; III Nr. 630 S. 14; Rehm in: *KS.* S. 350 zu 53,25. Ausführlicher in *GK Kommentar* zu XVII,37.

73,25 ***Paderni:*** Camillo Paderni (1720–1770; Maler, Restaurator), der die Zeichnungen für das Buch von Turnbull lieferte, kam an den Neapolitanischen Hof und wurde mit den Grabungen in Herkulaneum betraut. Ausführlicher in *GK Kommentar* zu XVII,37.

73,25 ***Mynde:*** James Mynde (Lebensdaten unbekannt), engl. Porträtist, Stecher, Illustrator, zwischen 1740 und 1770 in London tätig. Der von W. geschätzte Mynde, Künstler der Royal Society, fertigte zahlreiche Buchillustrationen. Er stach u. a. Abbildungen für Reiseberichte des 18. Jhs., etwa für Thomas Shaws „Travels, or Observations relating to Several Parts of Barbary and the Levant [...]" (vgl. dazu Komm. zu 108,17–18 mit Anm. 1) und schuf Karten sowie Ansichten, so die Illustration „Blenheim House" zu „Mr. Tyndal's Continuation of Rapin's History of England" [London 1751] (zu Blenheim House vgl. Komm. zu 151,5–7 mit Anm. 1). Nachstiche Myndes finden sich ebenso in der illustrierten Vergil-Ausgabe „Publius Vergilius Maro, interpretatione et notis illustravit Carolus Ruaens" (1740, 1746) sowie in „Germana quaedam Antiquitatis eruditae Monumenta. Quibus Romanorum veterum Ritus [...]" von Coneyrs Middleton (London 1745).

Lit.: Thieme – Becker Bd. 25 S. 308; Julia Chatzipanagioti-Sangmeister, Griechenland, Zypern, Balkan und Levante. Eine kommentierte Bibliographie der Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts, Eutin 2006 Bd. 2 S. 374 (zu 0638), S. 495 (zu 0892), S. 551 (zu 1024), S. 555 (zu 1033); Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502–1840. Geschichte, Typologie, Zyklen und kommentierter Katalog der Holzschnitte und Kupferstiche zur Aeneis in Alten Drucken. Mit besonderer Berücksichtigung der Bestände der Bayerischen Staatsbibliothek München und ihrer Digitalisate von Bildern zu Werken des P. Vergilius Maro, Hildesheim [u. a.] 2008 passim, bes. S. 497 (zu 1740), S. 515 (zu 1746C).

73,27 ***Meads:*** Der engl. Arzt Richard Mead (1673–1754), Leibarzt König Georgs II. Er besaß eine umfangreiche Bibliothek und eine Sammlung von Gemälden, klassischen Skulpturen, Gemmen und zoologischen Objekten im Bloomsbury House in London. Darunter befanden sich neun Wandmalereien aus den Titusthermen bzw. der Domus Aurea in Rom, von denen George Turnball (s. Komm. zu 73,24) einige publiziert hatte; acht von ihnen wurden am 11.3.1755 versteigert (Museum Meadianum, London 1755 S. 241–243: Picturae antiquae). Eines davon ist identisch mit einem der beiden von W. genannten Gemälde, das er *Br.* II Nr. 425 S. 160 näher beschreibt: *„Es stellet den Augustus, den Marcus Agrippa, und man glaubet auch den Mäcenas und den Horaz, vor; ein Barbarischer König wirft sich dem Augustus zu Füßen."* Es ist bei Turnbull, Treatise a. O. Abb. Nr. 3 abgebildet.

Lit. zu den Gemälden: Adolf Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain, Cambridge 1882 S. 49 Anm. 127; zu Mead ebd. S. 32, 49, 68, 85; Rehm in: *KS* S. 350 zu 53,30.

Zur Person: Richard Hardway Mead. In the Sunshine of Life: A Biography of Dr. Richard Mead. 1673–1754, Philadelphia 1974; Arnold Zuckerman, Dr. Richard Mead (1674–1753): A Biographical Study, Urbana 1965.

73,28 ***Poußin:*** zu Nicolas Poussin s. Komm. zu 62,34. W . hatte ihn in seinen röm. Schriften als schöpferischen Nachahmer der Antike (*Betrachtung* S. 4–5 = *KS* S. 151) und als *„Gedanken"*-Künstler bezeichnet, s. *GK Kommentar* zu 283,33; s. auch Komm. zu 97,3.

73,28 ***Aldrovandinischen Hochzeit:*** Wandfresko mit Szene im Brautgemach, Rom, Vatikanische Bibliothek, Sala delle Nozze Aldobrandine; ehemals Rom, Sammlung Aldobrandini; s. *GK Denkmäler* Nr. 1051.

73,29 ***Annibal Caraccio:*** zu Annibale Carracci s. oben Komm. zu 5,30–31 und *GK Kommentar* zu 285,15–16. – Die erwähnte Zeichnung von Carracci nach dem Deckenbild im Goldenen Haus des Nero (s. Komm. zu 73,22; 73,29; „*Marcus Coriolanus*") wurde von Jean Baptiste Dubos, Réflexions I S. 199, erwähnt und von W. in einen Brief ebenso wie Dubos selbst (*Br.* I Nr. 192 S. 308 mit Komm. S. 574–575) polemisch kritisiert. Sein erster Biograph Bellori (Vite de'pittori, scultori ed architetti moderni, Romae 1728) und dann Malvasia (Felsina Pittrice, Vite de'pittori bolognesi, Bologna 1678) feierten ihn als Begründer einer auf die Antike und die Hochrenaissance zurückgreifenden neuen Kunst; Bellori hob Carraccis Antikenverwendung hervor: Vite S. 51, 57; vgl. *Beschreibung* Komm. zu 6,29 mit Anm. 3.

73,29 ***Marcus Coriolanus:*** Wandfresko mit Hektors Abschied, Rom, Domus Aurea. Pietro Santi Bartoli (um 1635–1700; Maler, Kupferstecher und Radierer, Antiquar), Admiranda Romanorum Antiquitatum ac Veteris Sculpturae vestigia, Rom

1693 Taf. 83, hatte es gestochen und als Marcus Coriolanus gedeutet. W. sah später richtig die von Homer beschriebene Abschiedsszene zwischen dem trojanischen Helden Hektor und seiner Frau Andromache, s. *GK Denkmäler* Nr. 1045.

Lit.: Pietro Santi Bartoli, Francesco Bartoli, Pietro Bellori, Michelangelo Causei de la Chausse, Le pitture antiche delle Grotte di Roma, e del sepolcro de' Nasonj, Roma 1706 S. 1 Taf. 1.

73,30 ***Gleichheit unter den Köpfen in Guido Reni:*** Hauptmeister der bolognesischen Malerei des 17. Jhs.; s. oben Komm. zu 68,9 sowie *Beschreibung* Komm. zu 4,27; 4,38–39 und *GK Kommentar* zu XXI,22 mit Anm. 1; 357,24.

73,31 ***Mosaischen Entführung der Europa:*** Mosaik, das die Entführung der Europa darstellt, heute Oldenburg, Landesmuseum Inv. 14008; ehemals Rom, Palazzo Barberini, gefunden 1676 in Palestrina; bei Turnbull, Treatise (s. Komm. zu 73,24) auf Taf. 11 abgebildet; s. *GK Denkmäler* Nr. 1078.

73,33–34 ***Zeichnung und den Ausdruck streitig machen:*** zu W.s anfänglich kritischem Verhältnis und den Gründen der Argumentation s. etwa *Herkulanische Schriften* I (= *SN* 2,1) Komm. zu 82,40.

73,35 ***Wänden des Herculanischen Theaters ... wie man versichert:*** Zwar ist nicht klar, wen oder was W. hier meint (*„wie man versichert"*), bekannt ist, daß das sächsische Königshaus besondere Beziehungen zum Hof in Neapel hatte und diese Kontakte pflegte. Der sächsische Kurprinz Friedrich Christian weilte 1738–1740 auf seiner Kavalierstour nach Italien 1738 in Neapel anläßlich der Hochzeit seiner Schwester Maria Amalia (1724–1760) mit Karl III. und informierte sich in Portici über die gerade begonnenen Ausgrabungen. Er nahm vielleicht auch erste antike Funde in Augenschein, wie aus einem Brief des Grafen Wackerbarth-Salmour hervorgeht (Das geheime politische Tagebuch des Kurprinzen Friedrich Christian 1751–1757, hrsg. von Horst Schlechte, Weimar 1992 S. 45). Elf Jahre später widmete Marcello Venuti, Oberaufseher der herkulanischen Grabungen, Friedrich Christian seine Schrift über Herkulaneum; einer solchen Widmung dürften Korrespondenzen vorausgegangen sein. Es ist die „Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano", die in Venedig 1749 und im gleichen Jahr auf Dt. unter dem Titel „Beschreibung samt hinlänglicher Nachricht von Heracleja oder Hercules-Stadt" in Frankfurt und Leipzig erschien, die W. benutzt hatte. Ausführlich zur Entdeckungsgeschichte und frühen Bewertung der Malereien, angeblich aus dem Theater (*GK Denkmäler* Nr. 997, 1004, 1008, 1014) s. *Herkulanische Schriften* I (= *SN* 2,1) Komm. zu 82,40; 82,42; 82,43.

Lit.: Umberto Pappalardo, Hercules in Herculaneum. Ein Heros und seine Stadt, in: Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum, hrsg. von Josef Mühlenbrock, Dieter Richter, Mainz 2005 S. 69–79 bes. S. 72–74; Agnes Allroggen-Bedel, „Mahlerey der alten Griechen" und „verderbter Geschmack". Die Wandmalereien in und aus Herculaneum, in: Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum, hrsg. von Josef Mühlenbrock, Dieter Richter, Mainz 2005 S. 153–165.

73,36–37 ***Theseus, als ein Ueberwinder des Minotauren:*** zum Theseus-Fresko, Neapel, Museo Nazionale Inv. Nr. 9049 (*SN* 2,3 Taf. 7,1), gefunden am 12.9.1739 in Herkulaneum, einem Wandbild des 4. Stils (ca. 50–79 n. Chr.), s. *Herkulanische Schriften* I (= *SN* 2,1) Komm. zu 82,40.

74,1 ***die Flora nebst den Hercules:*** Gemeint ist das Fresko mit der Geburt des Telephos, heute Neapel, Museo Nazionale Inv. 9108, gefunden am 25.11.1739 in Herkulaneum, Gemälde des 4. Stils (ca. 50–79 n. Chr.). Dargestellt ist Herakles vor der thronenden Auge. Zu beider Füßen wird ihr gemeinsamer Sohn Telephos von einer Hirschkuh gesäugt, s. *Herkulanische Schriften* I (= *SN* 2,1) Komm. zu 82,42; *GK Denkmäler* Nr. 1004.

74,1–2 ***Gerichtsspruch des Decemvirs Appius Claudius:*** Gemeint ist das Fresko Neapel, Museo Nazionale Inv. 9027, H. 155 cm, B. 133 cm, Gemälde des 4. Stils (ca. 50–79 n. Chr.). Ottavio Antonia Bayardi, Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano [...], Napoli 1755 S. 63–64 Nr. 369, erklärt, es sei eine Gerichtsverhandlung dargestellt, allerdings nicht – wie manche behaupten – die von Verginia (und Appius Claudius). In Antichità di Ercolano I, Napoli 1757 S. 55–61 Taf. 11, wird das Gemälde dann als die „Wiedererkennung des Orest durch Iphigenie" gedeutet. Heute wird es als Alkestis und Admet interpretiert: Dargestellt ist der Moment, als Admet die Nachricht erhält, daß sich sein Leben verlängern würde, wenn sich eine andere Person für ihn opfert. R. im Bild der alte König Pheres und seine Frau Klymene, l. Admet und Alkestis und ein junger Mann, der auf eine Schreibtafel zeigt, im Hintergrund Apollon und Aphrodite.

Lit.: Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli. A cura del Archivio Fotografico Pedicini I,1, Neapel 1986 Nr. 197 S. 150; Bernard Andreae, Aphrodite, Hera und Heroen. Adaptionen griechischer Meisterwerke der Malerei in römisch-kampanischen Wandgemälden, Mainz, Stuttgart 2013 S. 49–61 Taf. 8, 9.

74,2 ***Augen-Zeugniß eines Künstlers:*** Gemeint ist wohl Charles-Nicolas Cochin (1715–1790), ein frz. Künstler und Stecher, Schriftsteller und Kunstkritiker. Er veröffentlichte 1755 zusammen mit dem Architekten und Stecher Jérôme-Charles Bellicard „Observations sur Les Antiquites d'Herculanum", Paris 1754 (Nachdruck Genf 1972), wo die Komposition des Theseusbildes als kalt; vor allem die Hauptfigur als statuenhaft steif und ihre Zeichnung als nur mittelmäßig bewertet wird (S. 38).

74,5 ***mittelmässiger Meister:*** Später, in der *GK2* S. 581 (= *GK Text* S. 574), schreibt W. zu den Ursachen: *„Unterdessen da wir wissen, daß in Griechenland die Kunst der Zeichnung und besonders die Malerey nur von Personen freyer Geburt geübet worden, unter den Römern aber sich bis auf die Freygelassenen erniedriget hatte, so war die gefallene Würdigkeit der Malerey eine von den Ursachen der Abnahme derselben bereits unter den ersten Kaisern."*

74,10–11 ***Perspectiv ... Wissenschaft:*** zu W.s in Anlehnung an die gängige Kunsttheorie gebildeten Auffassung, die moderne Malerei sei der antiken in der perspektivischen Darstellung überlegen, vgl. Komm. zu 73,19–20.

74,11–12 ***Gesetze der Composition und Ordonnance:*** Die *„Composition"* als Kriterium des formalen Bildaufbaus definiert die Beziehung der einzelnen Gestaltungselemente, wie Figurenanordnung, Farbgebung oder Hell-Dunkel-Effekte, untereinander (s. Komm. zu 63,6–7). In der Kunsttheorie des 17. und 18. Jhs. ist sie eine wesentliche Größe. – Wie W. die *„Perspectiv"* dem Bereich der *„Wissenschaft"* zuordnet und somit auf den konstruktiv-regelhaften Anteil dieses Gestaltungsmittels verweist, so folgen auch *„Composition und Ordonnance"* gemäß seiner Auffassung *„Gesetze*[n]*"*. Diese rationale Komponente hebt seinerseits Félibien in den „Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres" (s. Komm. zu 6,9) hervor. In der *Erläuterung* (hier S. 132,34–35) betont W. in Übereinstimmung mit der Kunsttheorie erneut den ‚mechanischen', auf Gesetzmäßigkeit beruhenden Anteil dieser Kunstmittel. – Während er für das frz. Wort *„Ordonnance"* den dt. Begriff Ordnung einführt (vgl. *Beschreibung* Komm. zu 7,14), wird der frz. Terminus *„Composition"* beibehalten.

Lit.: Décultot, Untersuchungen S. 180; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 41.

74,12 ***Echion:*** griech. Maler (Plin. nat. 35,50), auch als Erzbildner erwähnt (Plin. nat. 34,50). Der Name wird heute Aetion (oder Eetion) gelesen, s. dazu *MI Kommentar* zu 361,10 mit Anm. 10. Plinius, nat. 35,78, datiert seine Blütezeit in die 107. Olympiade (352–349 v. Chr.).

Zu Aetion s. auch *GK Kommentar* zu 229,6–8.

74,13–14 ***erhobenen Arbeiten ... darthun können:*** Daß es dem Fries der Trajanssäule an Perspektive und Abschichtung fehle, die Figuren wie halbierte Rundplastiken wirkten, die man auf einen Hintergrund geklebt habe, kritisieren Charles Perrault (Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues avec le poème du siècle de Louis-le-Grand et une épître en verse sur le génie Bd. 1, Paris 1642, 2. Dialog S. 149–150; zu Perrault s. *Gedancken ältere Fassung* Komm. zu 41,17–20, *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 89,20) und ebenso Jean-Baptiste Dubos, Réflexions I, Utrecht 1732 S. 517–518. Noch im ausgehenden 18. Jh. galt die Trajanssäule als Paradebeispiel für das angenommene perspektivisch-kompositorische Unvermögen der antiken Kunst (vgl. *GK Denkmäler* Nr. 230).

74,15 ***Colorit ... Nachrichten in den Schriften der Alten:*** Nach Plinius, nat. 35,50, schufen die berühmtesten griech. Maler (Apelles, Aetion, Melanthios, Nikomachos) ihre Bilder nur mit den vier Farben weiß, gelb, rot und schwarz.

Lit.: Koch, Techne und Erfindung S. 197–206; Jacob Isager, Pliny on Art and Society, Odense 1998 S. 123–125; Vincent J. Bruno, Form and Color in Greek Painting, London 1977 S. 53–66.

74,16 ***zum Vortheil der neueren Künstler: ... Vorstellungen der Mahlerey:*** W. schließt sich mit dieser Haltung der von ihm rezipierten Kunsttheorie an, etwa von Jonathan Richardson (Vater und Sohn), Discours sur la science d'un connoisseur S. 147; Un Essai sur la theórie de la peinture, Traité de la peinture, et de la sculpture I, Amsterdam 1728 S. 212, und Dubos, Réflexions I, Utrecht 1732 S. 374, 412.

Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 12–13, p. 29v–46 (Richardson); vol. 61 p. 52 (Dubos); s. Tibal S. 104–105.

Lit.: Baumecker S. 95–97.

74,21 ***Pferde des Marcus Aurelius:*** Reiterstandbild des Kaisers Mark Aurel (161–180 n. Chr.), Rom, Musei Capitolini, seit 1538 auf dem Kapitolsplatz aufgestellt, dort seit 1990 durch eine Kopie ersetzt. Die Bronze wurde wahrscheinlich 176/177 n. Chr. geschaffen, s. *GK Denkmäler* Nr. 719.

74,21 ***Pferden in Monte Cavallo:*** Dioskuren mit Pferden, sog. Rossebändiger vom Monte Cavallo, Rom, Piazza del Quirinale; aus der Zeit des röm. Kaisers Hadrian, ca. 120–150 n. Chr.; s. *GK Denkmäler* Nr. 452.

74,22 ***Lysippischen Pferden:*** vier Pferde einer Quadriga über dem Portal der Kirche S. Marco in Venedig, ehemals Konstantinopel, Hippodrom. Wohl in der frühen röm. Kaiserzeit nach griech. Vorbild des 4. Jhs. v. Chr. gearbeitet. W. hält sie ganz in der antiquarischen Tradition für so bedeutend, daß er den berühmten griech. Künstler Lysipp als Meister nicht ausschließen will; s. *GK Denkmäler* Nr. 834.

74,22 ***Farnesischen Ochsen:*** ‚Farnesischer Stier', Statuengruppe der Bestrafung der Dirke, Neapel, Museo Nazionale Inv. 6002, ehemals Rom, Sammlung Farnese. Um 200 n. Chr., Kopie einer hellenistischen Gruppe, die die Bildhauer Apollonios und Tauriskos aus Tralleis in der ersten Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. schufen, s. *GK Denkmäler* Nr. 530.

74,23 ***dieses Gruppo:*** Der bei W. in dieser Form (als Neutrum) häufig gebrauchte Begriff aus der Bildenden Kunst ist unmittelbar von ital. il gruppo übernommen, von dem sich das frz. groupe (Maskulinum) ableitet. Der frz. Ableitung wurde zu Beginn des 18. Jhs. das dt. Wort ‚Gruppe' entlehnt. Bis ins 19. Jh. bezeichnete der Terminus die Ansammlung oder Zusammengehörigkeit verschiedener Dinge, ebenso wie hier die besondere Gattung des nur ein Motiv darstellenden Bildes; vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 92,23.

Lit.: DWB IX Sp. 969–970 mit einem Beleg aus *GK1* S. XII (*GK2* S. V; *Eis.* III S. 14).

74,24–25 ***Diametralische Bewegung:*** zur Gangart der Pferde auch später in der *Description* S. 170 (= *Description Text* S. 109–110) und *GK*, s. *GK Kommentar* zu 367,20–21 mit Anm. 4.

74,29 ***dickern ... Himmel:*** insbesondere in der Beschreibung atmosphärischer Erscheinungen im Sinn von eng zusammen gedrängt, dicht, geballt, auch undurchdringlich, verhängt; s. *Erläuterung* hier S. 119,25 (*„rauchen Himmel“*).

Lit.: DWB II Sp. 1074–1075; GWB II Sp. 1188.

74,34 ***gemeinen Bahn:*** s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 26,14–15.

74,35 ***jähesten Ort:*** Betont das Plötzliche, Unerwartete, verbunden mit der Steilheit oder der Abschüssigkeit eines Ortes, sowohl von Höhe, Richtung, Tiefe und umgekehrt, vgl. DWB X Sp. 2226–2227.

74,36 ***Geschichte der Heiligen:*** Die Heiligengeschichte wurde maßgeblich überliefert durch Martyrologien, Viten, Mirakelbücher und Legendarien, so durch die wichtige „Legenda Aurea“, eine Legendensammlung von Jacobus de Voragine (1230–1298). Sie ist weiterhin bezeugt etwa durch die „Vitae Sanctorum“ von Aloysius Lippomannus oder die „Vitae Sanctorum“ von Laurentius Surius, ebenso wie durch das „Martyrologium Romanum“ des Heiligen Stuhls, die aus dem 16. Jh. stammen.

Lit.: Arnold Angenendt, Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, München 1997; Lexikon der Heiligen und Heiligenverehrung, Freiburg im Breisgau 2003.

74,37 ***Vorwurf:*** Gegenstand, Darstellung, Stoff, Thema, Motiv, s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 22,9.

74,36 ***Verwandlungen:*** wohl eine Anspielung auf Ovids Metamorphosen.

75,1 ***ausgekünstelt:*** unnatürlich-artifiziell, geziert oder manieriert, übertrieben oder gezwungen dargestellt (in Anlehnung an das Substantiv Gekünstel, lat. artificium vanum, imperfectum).

Lit.: DWB V Sp. 2840; GWB V Sp. 813; FWb I S. 612.

75,3 ***eine Seele ... die dencken gelernet:*** W.s Anspielung auf die für die Malerei notwendige Zuhilfenahme des Gedankens knüpft an die Tradition und das zu Beginn des 18. Jhs. maßgebliche Leitbild des ‚pictor doctus‘ an, der sich von Mythen und Erzählungen anregen ließ. Mit dieser Auffassung der ‚denkenden Malerseele‘ befand sich W. teilweise im Einklang mit der frz. Kunsttheorie des 17. Jhs. André Félibien etwa galt die Allegorie als bedeutendste Kategorie innerhalb der Hierarchie der malerischen Genres. Anregung bot ferner Dubos, Réflexions I S. 100–117, wenn auch aufgrund der dort vertretenen Gegenposition. – Den Bedeutungszusammenhang sowie den Begriff Allegorie, den W. im Folgenden mit Beispielen veranschaulicht (genannt werden u. a. Rubens und Daniel Gran, s. Komm. zu 75,31; 75,35–36), diskutiert W. erneut und ausführlich *Sendschreiben Gedanken* hier S. 100,5–104,5 und *Erläuterung* hier S. 132,24–152,24.

Lit.: Peter Szondi, Poetik und Geschichtsphilosophie I, hrsg. von Senta Metz, Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt a. M. 1974 S. 38; Frühklassizismus S. 370, 373, 382; Alt, Begriffsbilder S. 436–446; Tom Holert, Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, München 1997 S. 23–125 bes. S. 96–100; Décultot, Untersuchungen S. 177; Eckhard Leuschner, „Une Histoire telle que celle-ci, qui tient un peu du Roman“. Allegorie und Historie in Antonio Tempestas ‚Infanten von Lara‘ und bei André Félibien, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 32, 2005 S. 203–243; Hugh Barr Nisbet, Über die Unvollständigkeit von Lessings Laokoon, in: Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung. Festschrift für Roger Paulin, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt [u. a.], Würzburg 2006 S. 376.

75,3 ***müßig:*** Bereits Rehm, *KS* S. 353 zu 55,27, verwies darauf, daß die genannten Stoffe (Daphne, Apollo, Proserpina, Europa) häufig behandelt wurden und nach W.s Ansicht dem modernen, dem denkenden Künstler, keine Anregung mehr bieten.

75,4 ***Daphne ... Apollo ... Proserpina ... Europa:*** Als Vorlage für die künstlerische Darstellung der damals beliebten Verfolgungs- und Verwandlungsmythen, diente vor allem Ovid: Die Nymphe Daphne verwandelt sich in einen Lorbeerbaum, um sich dem sie bedrängenden Apollo zu entziehen (Ov. met. 1,452–467); die phönizische Königstochter Europa wird von Zeus, der sich in einen Stier verwandelt hat, geraubt (Ov. met. 2,846–851); Proserpina (Persephone) wird von Pluto (Hades) in die Unterwelt entführt (Claudian, De raptu Proserpinae).

75,5 ***Figuren durch Bilder ... allegorisch:*** W. reklamiert die Allegorie als Produktionsmittel und zugleich hermeneutisches Instrument seiner Ästhetik; er schreibt auch selbst in Allegorien und Gleichnissen, faßt allerdings den Begriff der Allegorie so weit, daß auch die Mythologie darin enthalten ist.

Lit.: Justi5 I S. 444–450; Baumecker S. 97–105, 123–126; Käfer, Prinzipien S. 162–167; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 29, 85; Gert Ueding, Winckelmanns Begriff des Schönen, in: Raulet, Rhetorik S. 41–65 bes. S. 63–66; Gerard Raulet, Von der Allegorie zur Geschichte. Säkularisierung und Ornament im 18. Jahrhundert, in: Raulet, Rhetorik S. 151–172.

75,7 ***Dinge ... nicht sinnlich:*** Gemeint sind *„Dinge“*, die nicht anschaulich, von den Sinnen nicht wahrnehmbar sind (s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,18), sondern wie die Allegorie durch den Verstand erschlossen werden müssen. W. zitiert den Satz wörtlich in der *Erläuterung* hier S. 145,19–20 mit Komm. zu 145,19.

75,9–11 ***Aristides ... Er mahlete die Athenienser:*** Plin. nat. 35,69: „Er malte das Volk der Athener, hier auch im Gehalt geistvoll. Er zeigte es nämlich als launisch, zornig, ungerecht, unbeständig, ebenso aber als leicht zu erbitten, mild, barmherzig und ruhmsüchtig [...] das alles zugleich und mit gleicher Ausdruckskraft.“ (Übers. Roderich König, Plinius, Naturkunde XXXV S. 57). Diese Passage bezieht sich allerdings nicht auf Aristeides, sondern auf Parrhasios, ein Irrtum, den W. selbst bemerkt und in den *Erläuterungen* (unten S. 148,25–26) korrigiert hat. Zu Aristeides s. Plin. nat. 35,98: „Sein [des Apelles] Zeitgenosse war Aristeides aus Theben. Dieser malte als allererster das Gemüt und drückte die Empfindungen des Menschen aus, was die

Griechen éthe nennen, ebenso die Leidenschaften; dabei war er etwas härter in den Farben." (Übers. Roderich König, Plinius, Naturkunde XXXV S. 77). Zu Aristeides s. auch *GK Kommentar* zu 461,25–26 und 681,35–36.

Lit.: Jerome J. Pollitt, The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology, New Haven, London 1974 S. 184–189 (zur Darstellung von Ethos und Pathos); Scheibler, Malerei S. 57–58, 104; Koch, Techne und Erfindung S. 219–222.

75,12 ***Weg der Allegorie:*** Gemeint ist der Weg, der es erlaubt, Abstraktes darzustellen, den W. in der Allegorie verwirklicht sieht. Systematisch erläutern wird er diesen Weg, *„allgemeine Begriffe"* bildlich faßbar zu machen, in seiner Schrift *Versuch einer Allegorie*; zu Kritik an W.s Allegoriebegriff s. *Eis.* I S. 51.

75,13 ***wilden Indianer:*** s. Komm. zu 57,30; *Vortrag Geschichte* Komm. zu 24,32.

75,14 ***Erkentlichkeit:*** Erkennbarkeit, vgl. DWB III Sp. 869.

75,20 ***Ripa:*** Cesare Ripa (ca. 1555–ca. 1622), Iconologia overo Descrittione dell Imagini universali cavate dall antichità et dal altri luoghi, Roma 1593. Die zahlreichen Auflagen belegen, daß die Iconologia für die Künstler des Barock ein wichtiges Handbuch war, auch wenn W. es später eher negativ beurteilte (s. auch *Erläuterung* Komm. zu 141,1 mit Anm. 1), dazu ausführlich *MI Kommentar* zu 63,37.

75,20 ***Denck-Bilder:*** W. entlehnt den Terminus wohl aus der dt. Übers. einer Publikation von Romein de Hooghe, s. Komm. zu 75,21. Im Sprachgebrauch des 18. Jhs. stand der Begriff ‚Denkbild' allg. für das Sinnbild, nach lat. symbola, signa, vgl. DWB II Sp. 927 mit einem Beleg aus *GK2* S. 39 (*GK Text* S. 37).

75,21 ***van Hooghe:*** Romein de Hooghe (1645–1708), war ein niederl. Kupferstecher. Er publizierte: Hieroglyphica of Merkbeelden der oude Volkeren, Amsterdam 1735 (dt.: Hieroglyphica, oder Denkbilder der alten Völker, namentlich der Aegyptier, Chaldäer, Phönizier, Jüden, Griechen, Römer […], Amsterdam 1744).

Lit.: John Landwehr, Romeyn de Hooghe as Book Illustrator. A Bibliography, Amsterdam, New York 1970; Romeyn de Hooghe, de verbeelding van de late Gouden Eeuw [gepresenteerd tijdens de opening op 9 december 2008 van den gelijknamige tentoonstelling bij de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam], hrsg. von Henk F. K. van Nierop, Zwolle 2008.

75,23–24 ***Farnesischen Gallerie:*** Die Fresken Annibale Carraccis im Palazzo Farnese in Rom. Grundthema der Darstellung ist der Triumph der Liebe im Weltall, veranschaulicht durch Paare der antiken Mythologie, etwa Dionysos/Bacchus und Ariadne, Herkules und Omphale, Selene/Luna und Endymion, Anchises und Aphrodite/Venus, kenntlich durch entsprechende Attribute wie etwa Keule und Löwenfell, sowie begleitet von weiteren mythologischen Figuren, darunter Satyrn und Mänaden. W. benutzte die Stichfolge: Galeriae Farnesianae Icones Romae, in Aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annib. Carraccio coloribus expressae, a Petro Aquila delineatae et incisae, Romae 1663 (21 Blätter). W. (*Allegorie* S. 18, 101 [= *Allegorie Text* S. 22, 80] polemisiert später gegen Belloris allegorische Auslegung der Fresken in seinen Vite, 1672 S. 44–65.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 353–354. – Zu den Fresken Carraccis: Uta Grünberg, Potestas Amoris. Erotisch-mythologische Dekorationen um 1600 in Rom (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte Bd. 72), Petersberg 2009 S. 124–133.

75,26–29 ***Die Königliche Gallerie ... wie wenig historische Wercke:*** Schon Rehm wies darauf hin, daß die Dresdner Galerie damals tatsächlich sehr wenig Gemälde mit profanhistorischen Ereignissen besaß, s. *KS* S. 354.

75,31 ***Rubens:*** s. oben Komm. zu 63,22.

75,32 ***Luxenburgische Gallerie:*** Zwischen 1622 und 1625 schuf Rubens 21 Gemälde, die Maria de'Medici in Paris für ihr dort erbautes Palais du Luxembourg in Auftrag gegeben hatte. Die Bilder sollten Darstellungen von Begebenheiten aus ihrem Leben sein. In Antwerpen entwarf Rubens diesen Medici-Zyklus (Skizzen heute München, Pinakothek), ließ von seinen Schülern die Gemälde ausführen, überarbeitete sie. Sie sind seit 1625 in Paris, heute im Louvre). – W. benutzte die Wiedergabe des Gemäldezyklus von Peter Paul Rubens in: La gallerie du palais de Louxenbourg peinte par P. P. Rubens, hrsg. von Jean Baptiste und Jean Marc Nattier, Paris 1710.

75,35–36 ***die Cuppola … Bibliothec in Wien:*** Kuppelfresko der Hofbibliothek in Wien von dem österreichischen Barockmaler Daniel Gran (1694–1757), entstanden 1726–1730. Die Apotheose Kaiser Karls VI. gilt als Hauptwerk Grans: Von Herakles und Apoll gestützt, ist der Kaiser im Zentrum dargestellt; weitere allegorische Figuren der Künste und Wissenschaften treten hinzu, eine „Kriegsseite" (mit den Allegorien von Mathematik, Geometrie und Mechanik) sowie eine „Friedensseite" (mit den Allegorien von Medizin, Rechtswissenschaft und Ackerbau).W. verweist auf die Publikation von Jeremias Jacob Sedelmayr: Dilucida repraesentatio magnificae et sumptuosae bibliothecae caesareae (Eigentliche Vorstellung der vortrefflichen und kostbaren kaiserlichen Bibliothec Carls VI.: nebst beigefügter Erklärung aller Blätter von Joseph Emanuel Frh. von Fischer aufgeführet worden. Gezeichnet u. in Kupfer gebracht [von] Salomon Kleiner), Wien 1737.

75,36 ***Vergötterung des Hercules in Versailles:*** François Lemoyne (auch François Le Moine; 1688–1737) schuf in den Jahren 1733 bis 1736 das kolossale Platfondgemälde mit der Apotheose des Herakles im Salon d'Hercule in Versailles.

Lit. zu Lemoyne: Jean-Luc Bordeaux, François LeMoyne and his Generation (1688–1737), Neuilly-sur-Seine 1984; Xavier Salmon, François Lemoyne à Versailles, Paris 2001.

75,37 ***Allusion:*** Die Anspielung, die Bekanntes in verfremdeter Form wiedergibt und hierbei die Handlung durch ein Beispiel, etwa aus Geschichte oder Literatur (Mythologie), überhöht. Das Überlieferte kann so eine neue Bedeutungsebene erlangen und mit einer aktuellen Aussage verbunden werden. Diese Möglichkeit der rhetorischen Steigerung war für das Genre des Historienbildes beliebt.

Lit.: Joachim Scharloth, Sprachnormen und Mentalitäten. Sprachbewusstseinsgeschichte in Deutschland im Zeitraum von 1766 bis 1785, Berlin 2005 S. 99–100.

75,37 ***Cardinal Hercules von Fleury:*** André Hercule de Fleury (1653–1743), Kardinal und Premierminister Ludwigs XV., Mitglied der Académie française, bedeutender Mäzen.

Lit.: Guy Chaussinand-Nogaret, Le Cardinal de Fleury. Le Richelieu de Louis XV., Zürich 2002; Jean Mercadier, Le Cardinal de Fleury, Millau 2002.

76,1 ***Plafond:*** Im 18. Jh. gebräuchlicher frz. (altfrz. auch Platfond) Begriff für die meist künstlerisch gestaltete, insbesondere mit einem Gemälde versehene Zimmer-, Raum-, Saaldecke, s. Komm. zu 75,36.

Lit.: Johann Georg Krünitz [u. a.], Oeconomische Encyclopädie IX, Berlin 1776 S. 32.

76,7–8 ***aus den besten Dichtern alter und neuerer Zeiten:*** W. schätzte und exzerpierte die Gedichte von Milton, Addison, Michelangelo und Petrarca; Pope's „Essay on man" konnte er nahezu auswendig (*Nachlaß Paris* vol. 66, wohl um 1754 in Nöthnitz angelegt, enthält ausschließlich Auszüge aus engl. Autoren); von Voltaire besaß er die erste (1748 in acht Bänden in Dresden erschienene) Gesamtausgabe.

Lit.: Tibal S. 119–121; Justi5 I S. 276–285.

76,8 ***Weltweißheit:*** Seit dem 16. Jh. steht der Begriff für und neben ‚Philosophie', vgl. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 21,1.

Lit.: DWB XXVIII Sp. 1727–1731.

76,15 ***gute Geschmack:*** s. Komm. zu 56,1–2.

76,15–16 ***Vitruv bittere Klagen:*** Vitr. 7,5,3: „All dies [Götterbilder, Mythen, Szenen aus Ilias und Odyssee], das als Nachbildung von wirklichen Dingen entlehnt wurde, wird jetzt infolge eines entarteten Geschmacks abgelehnt; denn auf den Verputz malt man lieber Ungeheuerlichkeiten (monstra) als naturgetreue Nachbildungen von ganz bestimmten Dingen." (Vitruv. Zehn Bücher über Architektur, übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964 S. 332–333). Vitruv polemisiert hier gegen den sog. 3. Pompejanischen Stil, der eine Vorliebe für ägyptisierende Motive hatte. Beispiele dafür konnte W. in Italien selbst sehen, s. *Sendschreiben* (= *SN* 2,1, Komm. zu 86,4); Abb. in: *Nachrichten* (= *SN 2,2* Taf. 8).

76,17 ***Morto:*** Morto da Feltre (ca. 1480–1527). Bei Vasari ist überliefert, daß er in jungen Jahren nach Rom kam und dort die Überreste antiker Architektur studierte und dann in Pozzuoli nach antiken Malereien in Krypten oder Grotten arbeitete; daher wurde er ein „grottesche" genannt, woher der Name „Grotesque" kommt.

Lit.: Roberto Manescalchi, Le Grottesche del Morto, Bollettino degli Ingegneri, Firenze 2004.

76,17 ***in Schwang gebrachte:*** Die Wendung ist eine auf das dt. Sprachgebiet beschränkte Nominalbildung zu dem Verb schwingen. Die von W. benützte ist eine der festen Verbindungen, in denen das Substantiv im 18. Jh. für Gebrauch, für Gebräuchlichkeit, Verbreitung stand, vgl. DWB XV Sp. 2220–2225.

76,20 ***Schnirckel und das allerliebste Muschelwerck:*** *„Schnirckel"*, eine jetzt veraltete Nebenform von Schnörkel, s. *Schriften zur antiken Baukunst* (= *SN* 3) S. 60,33. In den *Anmerkungen Baukunst* S. 67 hatte sich W. entschieden gegen die *„neuerfundenen Schnirkel"* gewendet, *„mit welchen einige Zeit her Französische und Augspurgische Kupferstiche eingefasset und gezieret werden"*; s. dazu *Schriften zur antiken Baukunst* (= *SN* 3) S. XXVIII, zu 61,18. – *Muschelwerck:* Das in der Spätrenaissance aufgekommene Dekormotiv der Muschelschalen (Kammuschel, lat. conchylia) war noch im Barock ein typisches, von W. dezidiert abgelehntes Ornament, s. dazu auch *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 101,24; *Erläuterung* hier S. 150,3–9 mit Komm. zu 150,3.

Lit.: DWB XII Sp. 2735 mit diesem Beleg aus W.; Rehm in: *KS* S. 357 zu 57,26; Helmut Pfotenhauer, Klassizismus und Ornament. Die italienischen Verzierungen in der deutschen Kunstdiskussion des 18. Jahrhunderts, in: „Italien in Germanien". Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850. Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek, Schiller-Museum, hrsg. von Frank-Rutger Hausmann, Tübingen 1996 S. 37–63 bes. S. 47.

76,20 ***Zierrath:*** Seit dem 16. Jh. einsetzende und parallel übliche, jedoch bis ins ausgehende 18. Jh. schwankende Schreibung für den Begriff ‚Zierat, Zierrat', hier schmückende Zutat oder Verzierung, s. *Herkulanische Schriften* I (= *SN* 2,1) Komm. zu 100,15.

76,20–21 ***förmlich werden kan:*** nach einer bestimmten Form gestaltet, formgerecht, wirklich werden kann.

Lit.: DWB III Sp. 1902; GWB III Sp. 818.

76,21 ***Vitruvs Leuchter:*** Vitr.7,5,3–4: „An Stelle von Säulen setzt man kannelierte Rohrstengel [...] ferner Lampenständer, die die Gebilde kleiner Tempel tragen, über deren Giebel sich zarte Blumen aus Wurzeln mit Voluten erheben, auf denen sinnlos kleine Figuren sitzen, [...]" (Vitruv. Zehn Bücher über Architektur, übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964 S. 332–333). Der 3. Stil (etwa 20 v. Chr. –40/50 n. Chr.) wird auch ‚Kandelaberstil' genannt, weil Metallständer die weiße, rote oder schwarze Wand gliedern, auf der kleine Bildchen von Menschen, Pflanzen oder Tieren eingestreut sind.

Lit.: Karl Schefold, Pompejanische Malerei, Basel 1952 S. 79–82; Harald Mielsch, Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001 S. 68–78.

76,24–25 ***HOR.:*** Hor. ars 316: „Er weiß sicherlich es, jede Gestalt seiner Dichtung gebührend auszustatten." (Übers.: Horaz, Werke S. 562–563).

76,26–31 ***Gemählde an Decken ... Leere ersetzen:*** In seiner Kritik an der barocken Decken- und Wandmalerei, die ihm als dekoratives, inhaltsleeres Gestaltungselement gilt, setzt sich W. von der frz. Kunsttheorie ab, die, namentlich Dubos, Réflexions I S. 16, der Ornament- und Dekorationskunst aufgeschlossener gegenüber stand.

Lit.: Baumecker S. 31, 125–126; Gerard Raulet, Von der Allegorie zur Geschichte. Säkularisierung und Ornament im 18. Jahrhundert, in: Raulet, Rhetorik S. 151–172 bes. S. 62; Gérard Raulet, Strukturwandel der repräsentativen Öffentlichkeit und Statuswandel des Ornaments in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, in: Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne, hrsg. von Ursula Franke, Heinz Paetzold, Bonn 1996 S. 19–43 bes. S. 31–35; Uta Coburger, Von Ausschweifungen und Hirngespinsten. Das Ornament und das Ornamentale im Werk Egid Quirin Asams (1692–1750), Berlin [u. a.] 2011 S. 42–44.

76,27 ***ledigen Plätze:*** Gemeint sind im räumlichen Sinn die freien, unbenutzten, leeren Plätze, vgl. so auch *Schriften zur antiken Baukunst (= SN 3)* S. 53,3; s. *Herkulanische Schriften* II (= *SN* 2,2) S. 37,1 mit Komm.

76,30 ***Abscheu vor den leeren Raum:*** Diese Vorstellung knüpft an Aristoteles' Physik an, derzufolge die Natur keine leeren Räume erlaube. Das Diktum wurde durch den frz. Dichter François Rabelais (ca. 1494–1553) aufgegriffen und hier von W. auf die Bildende Kunst übertragen.

Lit.: Lexikon der Kunst, hrsg. von Harald Olbrich, 2. unveränderte Aufl., Leipzig 2004 Bd. III S. 342; Ritter III Sp. 1206–1212.

76,37–39 ***HOR.:*** Hor. ars 7: „[Solchem Gemälde sprechend ähnlich] wird ein Schriftwerk aussehn, das wie ein Kranker im Fiebertraum unwirkliche Einzelglieder reiht." (Übers.: Horaz, Werke S. 539). „Vanae" bedeutet hier „nicht zusammenpassend"; nicht alle Abwechslung in Malerei und Dichtung kann mit künstlerischer Freiheit begründet werden.

77,6 ***HOR.:*** Hor. ars 421: „Reich an Grundstücken, reich an zinstragenden Werten." (Übers.: Horaz, Werke S. 571). **77,13** ***Jagd-Haus:*** Wie aus einem Brief an Konrad Friedrich Uden (1719–1798) hervorgeht, bezieht sich diese Stelle auf das luxuriöse Jagdschloss in Hubertusburg, das August der Starke errichten ließ, s. W. an Uden, 3. 6. 1755 (*Br.* I Nr. 110 S. 171): *„Diejenigen welche den hiesigen Geschmack kennen, wissen mit welcher Freyheit ich in dem letzten Bogen* [der Gedancken] *dem König selbst die Wahrheit gesagt. Die Tropheen auf ein Jagd-Haus gehen auf das prächtige Schloß Hubertusburg, welches er gebauet* [...] " Die Bemerkungen beziehen sich auf die von Lorenzo Matielli geschaffenen Ausstattungsteile des mit hohem Kostenaufwand von 1721–1733 und in einer Zweiten Phase nach Plänen von Oberlandesbaumeister Johann Christoph Knöffel bis 1752 errichteten Jagdschloßes. Es war durch seine luxuriösen Feste berühmt geworden.

Lit.: Heres, Sachsen S. 90, 116; Die königliche Jagdresidenz Hubertusburg und der Frieden von 1763. Anlässlich der Ausstellung „Die Königliche Jagdresidenz Hubertusburg und der Frieden von 1763" auf Schloß Hubertusburg vom 28. April bis 5. Oktober 2013, hrsg. von Dirk Syndram, Dresden 2013; Wissenschaft und Kunst im Zeichen von Krieg und Frieden. 3. Hubertusburger Friedensgespräche, 17.–19. September 2010, Schloss Hubertusburg, Wermsdorf, Protokollband, hrsg. von Susanne Hahn, Wermsdorf 2011 [darin verschiedene kunsthistorische Beiträge zum Schloss].

77,14 ***S. Peters-Kirche:*** Türreliefs an St. Peter, Vatikan, geschaffen von Antonio Filarete, eigentlich Antonio Averlino (um 1400–1469), ital. Bildhauer, Ingenieur, Architekt und Architekturtheoretiker der Renaissance.

Lit.: Michele Lazzaroni, Antonio Muñoz, Filarete. scultore e architetto del secolo XV, Rom 1908; Peter Tigler, Die Architekturtheorie des Filarete, Berlin 1963; Filarete, Trattato di architettura, hrsg. von Anna Maria Finoli, Liliana Grassi, Mailand 1972.

77,15 ***vergnügen und zugleich unterrichten:*** nach Hor. ars 333. In der antiken rhetorischen Theorie sind die Ziele des Künstlers „docere", „movere" und „delectare", s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 21,6. Die von Landgraf Friedrich II. von Hessel-Kassel, einem großen Bewunderer W.s, 1780 gegründete Antiquarische Gesellschaft Kassel trägt auf ihrer Gründungsmedaille das Motto „Docent et Oblectant."

Lit.: Baumecker S. 33–334, 103–104.

77,17 ***Landschaften ohne alle Figuren:*** Menschen oder Tiere als beiläufige, belebende Staffagefiguren in das Landschaftsgemälde zu integrieren, war eine bes. in der Barockmalerei beliebte Methode. Die eingefügten bildordnenden Elemente deuteten die Raumtiefe oder Größenverhältnisse an. Das Malen der Figuren übernahmen meist Gehilfen oder hierfür ausgebildete Spezialisten.

Lit.: Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993 S. 329; Nils Büttner, Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006 passim.

77,18 ***Pinsel ... Verstand getuncket:*** Metaphorisch verweist W. auf das bereits in der Kunsttheorie der Renaissance entstandene Ideal des ‚pictor eruditus', des kenntnisreichen, fein gebildeten Malers, vgl. *Ville e Palazzi di Roma* S. 99,13 mit Komm. zu 98,36–99,21. – Auch beim Kunsterleben und der kennerschaftlichen Kunstbetrachtung verbindet W. mehrfach Gesichtssinn (*„Auge"*) und Verstand (s. Komm. zu 67,32; *Beschreibung* Komm. zu 9,32–33).

Lit.: Käfer, Prinzipien S. 109–110; Max Kunze, Archäologie aus der Sicht Winckelmanns, in: Von der Schönheit weissen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis, hrsg. von Thomas Weiss, Dessau 1999 S. 14.

77,18-19 ***wie jemand von dem Schreibe-Griffel des Aristoteles gesaget hat:*** Die ursprünglich auf Aristoteles zielende Metapher des Schreibens ohne ‚tintennasse Feder', die W. hier auf den bildenden Künstler überträgt, überliefern mehrere antike Autoren. Das ‚Tauchen', nicht des ‚Schreibegriffels', sondern der Worte ‚in das Denken' findet sich offenbar zuerst in einem Sinnspruch des Stoikers Zenon bei Plutarch (Plut. Vit. Phoc. 5), der u. a. auch Quintilian (Quint. inst. 4,2,117) bekannt war. In der spätantiken „Enzyklopädie" des Isidor von Sevilla (Isid. orig. 2,27,1) findet sich das Urteil überliefert, Aristoteles habe beim Verfassen des Werks „Peri hermeneias (Über die Interpretation)" den Griffel in seinen Geist getaucht („Aristoteles [...] calamum in mente tingebat").

77,23 ***Prometheus:*** Prometheus, der den Göttern das Feuer raubt: Nach Hesiod (Hes. erg. 50–52) raubt Prometheus den Göttern das Feuer und bringt es in einem Narthex-Stengel versteckt den Menschen. Zu Prometheus als Schöpfer und Menschenbildner (Plat. Prot. 320e), als der er in der antiken Kunst dargestellt wird, s. unten *Sendschreiben Gedanken* S. 91,4 und *Erläuterung* S. 137,22 sowie *MI* S. 295,23–24; *Allegorie* S. 68.

Lit.: Zeller S. 48.

Sendschreiben über die Gedanken
Von der Nachahmung der Griechischen
Werke in der Malerey und Bildhauerkunst

Kommentar

Kommentar zum *Sendschreiben über die Gedanken*

83,6–7 ***Aetion … Proxenides, der dort den Künstler richtete:*** Lukian, Herodot 4 (Luciani opera ed. Hemsterhuis I S. 814), erzählt, einem der Schiedsrichter bei den olympischen Spielen nammens Proxenides habe das Gemälde des Aëtion (Echion) von der Vermählung Alexanders d. G. mit der persischen Königstochter Roxane so sehr gefallen, daß er dem Maler seine Tochter zur Frau gab und so in den Besitz des Gemäldes kam; s. auch *GK1* S. 135 (= *GK Text* S. 228).

83,11 ***Einer von ihnen:*** Nach W. (*Br.* I Nr. 144 S. 225) ist Matthias Oesterreich gemeint (1716–1778), der von 1745–1750 in Italien weilte und seit 1754 Unterinspektor der kurfürstlichen Galerien Dresden wurde. 1757 trat er als Direktor der Gemäldegalerie in Sanssouci in königlich preußische Dienste.

Lit.: Justi5 I S. 340–341; Heres, Sachsen S. 119–120, 154; Kase, Mit Worten sehen lernen S. 129–130.

83,13 ***Reni ... Taffend:*** Der Begriff für leichten glatten Seidenstoff, zunächst Tavet, dann in den Schreibungen Taffet, Tafft, Taft, auch mit eingeschobenem ‚n' Taffent, wurde im 16. Jh. aus ital. Taffetà entlehnt, das sich von persisch tâfteh (gewebt) ableitet. Auf Seide gemalte Werke sind kaum nachgewiesen. Bekannt ist Guido Renis „Himmelfahrt Mariä". Das Bild auf dem selten verwendeten, kostbaren Bildträger entstand 1642 für den Hochaltar der Kirche der Bruderschaft von Santa Maria degli Angioli in Spilamberto (Modena). Eine weitere Darstellung dieses Themas auf Seidengewebe von Nicolas Poussin befindet sich in Paris, Louvre.

Lit.: DWB XXI Sp. 26–27; Rolf Kultzen, Guido Reni. Die Himmelfahrt Mariae, in: Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, 3. Aufl. München 1999 S. 422–423; Thomas Brachert, Lexikon historischer Maltechniken. Quellen, Handwerk, Technologie, Alchemie, München 2001 S. 97; Cornelia Syre, Alte Pinakothek. Italienische Malerei, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Ostfildern 2007 S. 198–199.

83,14 ***was vor Holz:*** Die meisten ital. Gemälde sind auf Pappelholz gemalt.

83,14 ***Raphael zu seinen Transfiguration:*** Raffaels Transfiguration, heute im Vatikan, Pinakothek, s. *Erläuterung* Komm. zu 130,18.

83,14 ***Transfiguration:*** Im Druck „Kransfiguration", hier stillschweigend geändert. Über den Druckfehler erregte sich W. in *Br.* I Nr. 153 S. 238 (an Walther, 7.7. 1756: *„Zu was vor einer Art Bestien soll man einen Corrector zählen, der p. 48 anstatt Transfiguration, Kransfig. lieset?"*

83,16 ***Ein anderer:*** nach W. (*Br.* I Nr. 144 S. 225) Johann Gottfried Richter (1713–1758; Jurist), Hofrat und Antiquar des Kurprinzen.

Lit.: Justi5 I 288–290; Heres, Sachsen S. 119, 123.

83,16 ***das Alterthum studiret:*** Nach Rehm will W. den Typus des *„Antiquarucoli"* (*Br.* II Nr. 375 S. 103) treffen, der nicht den *„Geist des Alterthums"* faßt, sondern an Äußerlichkeiten hängen bleibt (*KS* S. 358 zu 60,21).

83,17–18 ***Sectani Sat.:*** „Er ist erfahren und erkennt den Künstler allein vom Geruch." (Übers.: Frühklassizismus S. 465); aus: Quintus Sectanus, Satyrae XIV in Philodemum, Amsterdam 1700, Bd. 2 Satura 8, Vers 15. Ludovico Sergardi (1660–1726) war Schriftsteller, Gelehrter und päpstlicher Präfekt; seine unter dem Pseudonym Quintus Sectanus publizierten Satiren verspotten den einflußreichen Schriftsteller und Literaturkritiker Gian Vincenzo Gravina, aber auch allg. die röm. Gesellschaft und ihre Laster, wie es auch sein Vorbild Juvenal (55–130 n. Chr.) praktiziert hatte.

Exzerpt im *Nachlaß Paris* vol. 65 p. 94v (Tibal S. 118), s. auch CBB. I 3, 2062.

Lit.: Ronald E. Pepin, Lodovico Sergardi and the Roman Satirical Tradition, International Journal of the Classical Tradition 2 Nr. 4, 1996 S. 555–559.

83,19 ***Käule des Hercules ... Nestors Becher:*** Die Keule ist Attribut des Herakles, in der bildenden Kunst seit Beginn des 6. Jhs., in der Dichtung bereits seit dem späten 7. Jh. v. Chr., entweder bei Stesichoros oder Peisandros von Rhodos (während der Heros bei Homer noch ausschließlich als Bogenschütze auftritt). – *„Nestors Becher"* ist das goldene, vierhenklige Weingefäß des griech. Helden Nestor aus Pylos, das von Homer, Il. 11,632–637, beschrieben wird; Nestor allein vermag den gefüllten Becher ohne Mühe hochzuheben.

Lit.: LIMC IV 1 (1988) S. 728–729; V 1 (1990) S. 184–185 s. v. Herakles (John Boardman, Olga Palagia u. a.); Greek Lyrics III, ed. David Campbell, Cambridge/Mass. 1991 S. 161 fr. 229. – Zum Nestorbecher: Hilda L. Lorimer, Homer and the Monuments, London 1950 S. 328–335; Stefan Hiller, Der Becher des Nestor, in: Antike Welt VII 1, 1976 S. 22–31; Troja, Traum und Wirklichkeit, Ausst.-Kat. Stuttgart, Braunschweig, Bonn 2001–2002 S. 7 Abb. 4; Homer. Der Mythos von Troja in Dichtung und Kunst, Ausst.-Kat. Basel, Mannheim 2008–2009 S. 68–69.

83,21 ***Tiberius den Sprachlehrern:*** Sueton, Tiberius 70, berichtet, daß sich Tiberius für das Studium der alten Sagen „bis ins Läppische und Lächerliche" interessiert habe, und die Grammatiker, mit denen er verkehrte, mit Fragen der Art „wer die Mutter der Hekuba gewesen sei, wie Achill unter den Mädchen geheißen habe, oder was die Sirenen zu singen pflegten" auf die Probe gestellt habe (Übers.: Gaius Suetonius Tranquillus. Leben der Caesaren, übers. von André Lambert, Zürich 1970

S. 218). W. benutzte die Ausgabe Caii Suetonii Tranquilli De XII. Caesaribus Libri VIII, hrsg. von Isaacus Casaubonus, Genf 1611 S. 418–419.

83,22 ***Noch ein anderer:*** Johann Cronawetter, Vizeinspekteur an der Galerie der antiken und neuzeitlichen Statuen in Dresden seit 1756, der sich um den Druck der 2. Aufl. der *Gedanken* kümmerte und für die nicht zustande gekommene ital. Übersetzung bereit stand (*„Herr Cronawetter wird sich nicht weigern, dieselbe dem Herrn Bianconi oder jemand anders vorzulegen, dieselbe durchzugehen, und wenn Euer HochEdelgebohren zum Druck geneigt sind, so will ich die Schrift nach der zweyten Ausgabe von neuen durchsehen, verbeßern und vielleicht durch gewiße seltene Anmerkungen dergestalt erweitern, daß ich ihr eben die Aufnahme in Rom verspreche, welche sie bey uns und in Frankreich erhalten hat.“ Br.* I Nr. 139 S. 218). Die erwähnten Münzpublikationen Cronawetters sind nicht nachweisbar, obwohl W. sie noch von Rom aus erwartete (*„Hrn. Inspect. Cronawetter empfehle mich herzlich, mich verlanget nach den Druck seiner Arbeit.“*; *Br.* I Nr. 136 S. 215); s. auch *Br.* I Nr. 138 S. 216; Nr. 144 S. 224.

Lit.: Justi5 I S. 487; Heres, Sachsen S. 120.

83,24 ***Münzmeistern der Stadt Cyzicum:*** Die im antiken Kleinasien (Mysien) an der Südküste des Marmarameers gelegene griech. Stadt Kyzikos (Κύζικος), lat. Cyzicus, war für ihre Münzprägung bekannt. Vom 6.–4. Jh. v. Chr. waren die in *„Cyzicum“* geprägten Elektron-Münzen eine international bedeutende Handelswährung.

Lit.: Dietrich Mannsperger, Das Motiv des Waffenläufers auf den Elektronmünzen von Kyzikos, in: Ruth Balluff [u. a.], Der Tübinger Waffenläufer, hrsg. von Ulrich Hausmann, Tübingen 1977 S. 75–96 bes. S. 83–85.

83,28 ***der erste:*** Matthias Oesterreich, s. oben Komm. zu 83,11.

83,28 ***die beyden Engel auf dem Raphael:*** s. dazu *Gedancken* Komm. zu 68,17 sowie *Erläuterung* Komm. zu 130,25–26.

83,29–30 mit Anm. 1 ***Maler von Bologna:*** Giovan Pietro (Cavazzoni) Zanotti (1674–1765; ital. Maler und Kunstschriftsteller). U. a. veröffentliche er in seinen Schriften einen Leitfaden für junge Maler: Avvertimenti di Giampietro Cavazzoni Zanotti per lo incamminamento di un giovane alla pittura, Bologna 1756. W. zitiert in der Anmerkung den Ausspruch, der in Briefen vom 29. 12. 1732 und vom 2. 2. 1733 an seine Frau mitgeteilt wurde: Delle Lettere familiari d'alcuni Bolognese, Bologna 1744, Bd. I S. 159, 216–217.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 359 zu 61,12; Dictionary of Art 33, 1998 S. 615–616 (Giovanna Perini).

83,33 mit Anm. 2 ***wie Raguenet:*** Abbé François Raguenet (um 1660–1722) und sein Werk „Les Monumens de Rome ou Descriptions des plus beaux ouvrages de Peinture, de Sculpture et d'Architecture qui se voyent à Rome, et aux Environs“, Paris 1700 S. 13–15, 38–39. Dort finden sich die von W. genannten Beschreibungen der „Pflege des hl. Sebastian“ von Francesco Rustici (1592–1625), nicht von Beccafumi, und eines Herkules, der Antaeus erwürgt, von Giovanni Lanfranco (1582–1647) in der Villa Borghese, Rom. Eine Identifizierung des letzteren Bildes von Lanfranco gelang nach Rehm nicht, der ausführlich dazu Stellung nimmt (*KS* S. 359 zu 61,18). – W. stellt hier unter Berufung auf Raguenet die Position der „Modernes“ innerhalb der „Querelle“ in Gegensatz zu seinen *Gedancken* dar.

Spätere Exzerpte aus François Raguenet: *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 19v–20r; vol. 62 p. 44, 44v.

Zu Lanfranco bei W.: *Allegorie* S. 25 (= *Allegorie Text* S. 27).

Lit. zu Raguenet: Mary Cyr, Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music, Farnham [u. a.] 2012 S. 17–22; Kase, Mit Worten sehen lernen S. 43–52, bes. 43–44 (zu weiterer Lit. s. dort Anm. 11). – Zum Gemälde von Rustici: Paola della Pergola, Galleria Borghese: I dipinti, Rom 1959 Bd. 2 Nr. 72 S. 51; Kase, Mit Worten sehen lernen S. 43.

83,35 ***Der zweyte:*** Hofrat Richter; s. oben Komm. zu 83,16.

83,35 ***Bart des Laocoon:*** s. oben *Gedancken* S. 66,10–19; die Haargestaltung ist dort kaum relevant; wichtig ist nur, daß Haar und Bart den Contour nicht stören.

Lit.: Frühklassizismus S. 184–185.

84,1–5 mit Anm. 3 ***P. Labat den Bart des Moses:*** Grabmal Julius II. von Michelangelo, s. *Ville e palazzi di Roma* Komm. zu 169,4. – Jean-Baptiste Labat (1663–1738; Plantagenbesitzer, Dominikanerpater und Reiseschriftsteller), Voyages du P. L. de l'ordre des FF. Prêcheurs, en Espagne et en Italie I–VIII, Paris 1730; W. zitiert in der Anm. Bd. 3 S. 213: dort argumentiert Labat, Michelangelo habe seiner Statue den Bart gegeben, um Moses als Prophet und Jude vorzustellen. (Übers.: Frühklassizismus S. 53).

Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 64 p. 36; vol. 72 p. 124; vol. 72 p. 111 (zu diesem Werk).

Lit.: Schudt, Reisen S. 113–115; Marcel Châtillon, Le Père Labat à travers ses manuscrits, Société d'histoire de la Guadeloupe, Nérac 1979; Aurélia Montel, Le père Labat viendra te prendre, Paris 1996.

84,3 ***Qui mores … vrbes:*** Hor. ars 142: [„Nenne mir, Muse, den Mann, der in Jahren nach Trojas Zerstörung] vieler Menschen Städte gesehen und Sitten gelernt hat.“ (Übers.: Horaz, Werke S. 549). Es ist zugleich die lat. Übersetzung des dritten Anfangsverses aus Homers Odyssee. W. zitiert diesen Vers öfter: *Br.* III Nr. 655a S. 34; Nr. 786 S. 193; Nr. 799 S. 207; sowie Widmung der *AGK* an H. W. Muzel Stosch (*AGK Text und Kommentar* S. 3–4).

84,6 ***Vestalen:*** die sog. Herkulanerinnen, s. *Gedancken* Komm. zu 64,4.

84,9 mit Anm. 1 ***Vergötterung des Homers:*** Gisbert Cuper (1644–1716; Philologe und Antiquar) veröffentlichte unter dem Titel „Apotheosis vel consecratio Homeri", Amsterdam 1683, das Relief der Vergöttlichung des Homer, signiert von Archelaos aus Priene, einem Künstler um 125 v. Chr. Das Relief befindet sich heute in London, Britisches Museum (Inv. 2191). S. 81–82 behandelt Cuper die Form des Schleiers, der, wie der Buchstabe Λ, sich über der Stirn abhebt. Es heißt dort (zitiert nach Rehm in: *KS* S. 360 zu 62,3): „Aber besonders zu beachten ist in der Tragödie die Bedeckung des Kopfes, die wie der Buchstabe ^ sich über der Stirn erhebt. Und hierüber spricht wohl Pollux [bekannter griech. Lexikograph des 2. Jh. n. Chr.]: ‚Der Geschorene [der Bartlose?], Ältester der Greise, mit ganz weißem Haupthaar, die Haare anliegend am Onkos'. Dann gibt er an, was das sei: ‚Der Onkos ist das, was über die Maske in die Höhe emporsteigt in der Form eines Λ ...' Der berühmte Salmasius meint in einem Brief an Colvius, Onkos sei ‚etwas' an der Spitze der tragischen Maske gewesen sowohl der Frauen wie der Männer, in die Höhe ragend, aber nicht aus Haaren verfertigt, sondern aus demselben Stoff, aus dem die Maske bestand, und an dieser Erhebung hätten meistens die Haare selbst angehangen. Dieses ‚etwas' (aliquid) ist nach meiner Meinung jenes, was in der Form des Buchstaben Λ über der Maske aufragte, zufällig in dieser Form." (Übersetzung von M. Breithaupt)

Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 63 p. 22v; vol. 67 p. 20; Tibal S. 112. 122.

Zum Relief s. *GK Denkmäler* Nr. 842; zu Cuper *GK Kommentar* zu XXVII,11; Cupers Werk wird von W. zitiert in: *Br.* I Nr. 201 S. 327, 582; Nr. 222 S. 386.

84,12 ***Lychnites:*** Als der reine, von Bildhauern bevorzugte Marmor galt der aus Paros, vom Berg Marpessa gewonnen, auch als Lychnites bezeichnet (Plin. nat. 36,14); s. *GK1* S. 250 (= *GK Text* S. 480 und *GK Kommentar* zu 480,25).

84,12 ***nicht fehlen:*** nicht ausbleiben; diese Wendung findet sich fast immer in der Form ‚es wird, kann, konnte (so) nicht fehlen', meist verbunden mit ‚daß', um das Unvermeidliche oder Folgerichtige auszudrücken.

Lit.: DWB III Sp. 1425–1426 (2); GWB III Sp. 625.

84,14 ***darthun:*** Das von W. vielfach gebrauchte Verb meint zunächst ‚vor Augen stellen, darbringen' und steht im Sprachgebrauch des 18. Jhs. zunehmend für ‚beweisen, klar machen, darlegen' und zwar auf eine entscheidende Weise.

Lit.: DWB II Sp. 794–795; GWB Sp. 1086–1087.

84,15 ***Marmor von Luna:*** Der nach der Stadt Luna in Etrurien bezeichnete Carrara-Marmor; die antike Bezeichnung ist marmor luniense; Plinius berichtet über Caesars Gefolgsmann Mamurra, er habe als erster in seinem Haus nur Säulen aus Marmor von Karystos oder Luna gehabt (Plin. nat. 36,48).

Lit.: Martin Maischberger, Marmor in Rom, Wiesbaden 1997 S. 18–20.

84,17 ***Münzverständige:*** Cronawetter, s. Komm. zu 83,22; zum Profil der Köpfe der Livia und Agrippina s. *Gedancken* zu 60,21.

84,19 ***Alten eine viereckigte Nase nennen:*** Eine ‚viereckige Nase' wird erwähnt bei Philostrat, Heroikos 10,3 (ed. Kayser II S. 142) und 33,39 (ed. Kayser II S. 183), an beiden Stellen ausdrücklich als Zeichen der Anmut des beschriebenen Jünglings. Im weiteren Sinne meint τετράγωνος das Adelsideal der ‚Geradlinigkeit'; Philostrat übernimmt den Begriff von Simonides (fr. 37, in: Poetae melici graeci. Alcmanis Stesichori Ibyci Anacreontis Simonidis Corinnae poetarum minorum reliquias, carmina popularia et convivalia quaeque adespota feruntur edidit Denys L. Page, Oxford 1962 S. 282), der ihn allg. für eine harmonische Körpergestalt und Denkweise verwendet; s. auch *GK2* S. 345 (=*GK Text* S. 327,36).

84,21 ***mediceischen Venus:*** s. Komm. zu *Gedancken* zu 57,4.

84,21 ***picchinischen Meleager:*** Statue des Meleager; zu Zeiten W.s im Palazzo Picchini (s. *Br.* II Nr. 405 S. 142, 421), heute im Vatikan, Sala degli Animali Nr. 490. Im dritten Viertel des 2. Jhs. n. Chr. angefertigte Kopie eines griech. Originals aus dem dritten Viertel des 4. Jhs. v. Chr.

Bei W.: *Br.* I Nr. 164a S. 258; II Nr. 405 S. 142; *Ville e Palazzi* Komm. zu 151,23–30 (dort weitere Lit.); *KS* S. 361 zu 62,23 (zur Nase der Statue); *Florentiner Winckelmann-Manuskript* S. 12.

84,24 ***ein academischer Gelehrter:*** Es ist nicht klar, wer gemeint ist. Rehm in: *KS* S. 361 zu 62,28 erwog Johann Friedrich Christ (1700–1756), der W. seinen Beifall zu der Erstlingsschrift übermitteln ließ oder Johann Christoph Gottsched (1700–1766), der Rezensent beider Aufl. seiner Schrift.

84,24–25 ***homerischen Margites:*** nach Aristot. poet. 4.1448b26–30 ein Scherzgedicht, das für die Komödie ähnlich vorbildlich gewesen sein soll wie Ilias und Odyssee für die Tragödie. Der Titel des von Aristoteles Homer zugeschriebenem, frühestens im 6. Jh. v. Chr. entstandenen Gedichts eines unbekannten Verfassers ist von márgos, „verrückt", abgeleitet. Wie aus den wenigen erhaltenen Fragmenten zu erkennen ist, war der Held ein ‚gutmütiger Dummkopf'.

84,28 ***ich finde nicht über vier bis fünf Allegata:*** Diese Kritik hatte W. durchaus ernst genommen. In dem *Sendschreiben Gedanken* und der *Erläuterung* (Komm. zu 117,3) sind Textstellen und genannte Autoren in den Anmerkungen zitiert bzw. verifiziert, er hat den Text also ‚gelehrter' gemacht.

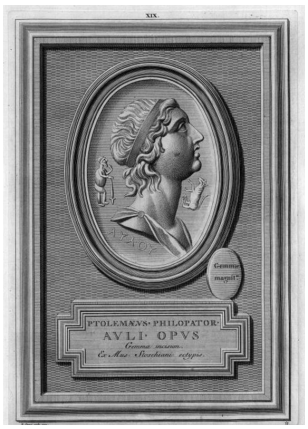
84,29 ***ohne Blatt und Capitel:*** Ebenso wie das Exzerpieren, das Erstellen von Auszügen, war das Kompilieren, das Zusammenfügen einzelner Textpassagen, ohne (genaue) Quellenangaben eine bis ins 18. Jh. gängige Praxis. Diese wurde

jedoch zunehmend von einer Präzisierung der wissenschaftlichen Technik, dem genauen Zitat, abgelöst, das W. seinerseits mit selbstironischer Polemik fordert, s. dazu *Erläuterung* hier S. 117,3.

Lit.: Martin Gierl, Kompilation und Produktion von Wissen im 18. Jahrhundert, in: Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Helmut Zedelmaier, Martin Mulsow, Tübingen 2001 S. 63–94.

85,2 ***die Egypter:*** In den *Gedancken* schrieb W., daß die Kunst und Wissenschaft der Ägypter nur *„unvollkommen"* gewesen sei. Für viele galt aber die ägypt. Kultur als Ursprung der Künste, aus der sich die etruskische und griech. entwickelt habe. Anne Claude Caylus, Recueil d'antiquités I, Paris 1752 S. 1, schreibt, die ägypt. Kunst sei die Quelle der griech. gewesen. Daß die griech. Kunst ebenfalls ursprünglich sei, behauptete vor W. bereits Anthony AshleyShaftesbury, Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times Bd. 3, [London] 1737 S. 138. W. schrieb später *(GK2* S. 5), daß die Griechen *„von keinem anderen Volke den ersten Saamen zu ihrer Kunst"* erhalten hatten, die Künste sich also weitgehend unabhängig voneinander entwickelten.

Zum Problem s. *GK Kommentar* zu 5,12; s. auch Frühklassizismus S. 85–86, 392–393.



85,8 ***Ptolomäus Philopator … Aulus:*** Porträt des Philetairos von Pergamon, Gemme London, Britisches Museum, Inv. 1872,0604.1333; sie wird heute nicht mehr dem Aulos zugeschrieben (1. Jh. v. Chr.), der durch mehrere signierte Gemmen bekannt ist. Den Stein kannte W. aus dem zitierten Werk von Philipp von Stosch, Gemmae antiquae caelatae, scalptorum nominibus insignitae [...], Amsterdam 1724 Taf. 19 (Taf. 17 und 18 zeigen signierte, und von Stosch richtig erkannte Gemmen des Aulos). – Aulos, Sohn des Alexas, Gemmenschneider in der 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr.

Lit. zur Gemme: Furtwängler, Antike Gemmen 1900, Bd. I Taf. 33,10; Bd. II S. 162 (Kopf des Philetairos von Pergamon); Henry B. Walters, Catalogue of the engraved Gems and Cameos [...] in the British Museum, London 1926 Nr. 1184. – Zu Aulos s. Zazoff, Handbuch S. 286; Vollkommer, Künstlerlexikon I (2001) Sp. 107–108 s. v. Aulos (Günther Bröker); Erika Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen und ihr Nachleben, Berlin, New York 2007 S. 115–116; s. auch *AGK Texte und Kommentar* zu 162,23–25.

85,11 mit Anm. 2 ***Middleton:*** Conyers Middleton (1683–1750; Theologe, Archäologe, Autor), Germana quaedam antiquitatis eruditæ monumenta quibus Romanorum veterum ritus Varii tam sacri quam profane […], London 1745 S. 251–262 und Taf. XXII. Er bespricht dort eine Mumie, die sich in der Academia Cantabrigiensis befand.

85,12 ***zwo Mumien:*** Über die Dresdner Mumien (Dresden, Skulpturensammlung) berichtete W. in der *Nachricht von einer Mumie in dem Königlichen Cabinet der Alterthümer in Dreßden,* s. Komm. zu 107,1–2. Die kleine Schrift ist zwischen *Sendschreiben Gedanken* und *Erläuterung* eingeschoben,

85,16 ***Erinnerungen:*** Ermahnungen, Einwendungen, im Sinn von lat. admonitio, commonitio; so auch *Erläuterung* hier S. 117,12. W. gebraucht den Begriff in variierenden Bedeutungen, s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 25,36.

85,17–18 ***aus blauen Augen schwarze zu machen:*** s. oben *Gedancken* zu 58,16 und unten *Erläuterung* S. 152,27 mit Anm. 3.

85,19 ***Democritus:*** so bei Sextus Empiricus, Pyrrhoneiai hypotyposeis 2,23 über Demokritos (aus Abdera, 460/459–400/380 v. Chr.; griech. Philosoph der Vorsokratiker), ein im 17. und 18. Jh. viel gelesener Autor (s. auch unten zu 101,18). Bei Sextus wird Demokrits Antwort ironisch kommentiert, was von W.s fiktivem Kritiker wohl auch intendiert ist: Da wir wissen, was ein Hund ist, ist auch ein Hund ein Mensch; dagegen sind Menschen, von denen wir nichts wissen, nach Demokrits Logik keine Menschen. W. benutzte die Ausgabe Sexti Empirici opera quae extant, hrsg. von Henricus Stefanus, Hervetus Aurelius, Coloniae Allobrogum [Genf] 1621 (dort Kap. V p. 56B).

85,22 ***Horat.:*** Hor. epist. 2,2,40: „Vorgehn zu gewünschten Orte wird der Habenichts, dem der Gürtel mit der Geldtasche verlorenging." (Übers.: Horaz, Werke S. 525). Zahlreiche Exzerpte aus Horaz sind in W.s mit dem Titel *Von den Frühstunden* bezeichnetem Heft enthalten (*Nachlaß Paris* vol. 69 p. 185–196v; Tibal S. 131), in dem er sich vor Beginn des Unterrichts in Seehausen Aufzeichnungen machte.

Lit.: Décultot, Untersuchungen S. 41.

85,28–29 ***Diana des Virgils mit der Nausicaa des Homers:*** s. oben *Gedancken* Komm. zu 56,36.

85,30 ***gemißhandelten:*** Das Partizip Präteritum von ‚mißhandeln' gebraucht W. meist in sächlichem Zusammenhang, insbesondere zur Beschreibung des Erhaltungszustands von Kunstwerken, s. *GK Materialien* S. 30,21–23; 32,35; 35,7–10.

Lit.: DWB XII Sp. 2295–2296; Adelung2 III Sp. 224–225.

85,31 ***Herrn Graf Tessins Briefe:*** s. oben *Gedancken* Komm. zu 56,11–12.

85,34–86,1 mit Anm. 1 ***Man weis:*** W. verweist auf Samuel Freiherr von Pufendorf (1632–1694; Philosoph, Historiker), Commentarium de rebus Suecicis libri XXVI ab expeditione Gustavi Adolphi Regis in Germaniam ad abdicationem usque Christinae, Utrecht 1686 [Nürnberg 1696] S. 796, wo allg. von zahlreichen wertvollen Beutestücken berichtet wird („haut

paucis rebus ingentis pretii amotis“) und der Plünderung der Gemmensammlung von Rudolph II. („Gemmas miles gregarius vili pretio distrahebat“), die heute weit verstreut ist.

86,1–2 ***Herzog Friderich von Mantua:*** Federico II. Gonzaga (1500–1540). 1519 übernahm er die Regierungsgeschäfte von seinem Vater, dem Markgrafen Gianfranceso II. Gonzaga, zunächst unter der Regentschaft seiner Mutter, Isabella d'Este. 1530 ernannte ihn Kaiser Karl V. zum Herzog. Im Umfeld des mantuanischen Hofes enstanden die ersten mythologischen Gemälde Correggios. Als Auftragswerke Federico Gonzagas entstanden ‚Venus, Amor und Satyr', die ‚Erziehung Cupidos' sowie der Zyklus die ‚Liebschaften Jupiters', bestehend aus einer ‚Io', der ‚Entführung des Ganymed' sowie den beiden bei Vasari überlieferten Gemälden ‚Leda mit dem Schwan' und ‚Danae'.

Lit.: Lisa Zeitz, Tizian, Teurer Freund. Tizian und Federico Gonzaga. Kunstpatronage in Mantua im 16. Jahrhundert, Petersberg 2000 S. 11–15 bes. S. 14–15; Giorgio Vasari. Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto, hrsg. von Alessandro Nova, bearbeitet von Sabine Feser, Hana Gründler, Berlin 2008 S. 41–43.

86,2–3 mit Anm. 2 ***Leda ... Cupido:*** Leda mit dem Schwan von Correggio, 1531/1532, H. 152 cm, B. 191 cm, heute Berlin, Gemäldegalerie Stiftung Preußischer Kulturbesitz; 1755 von Friedrich II. aus Frankreich erworben. Das Schicksal der Bilder stimmt, wie schon Rehm bemerkte, mit W.s Angaben überein; das Gemälde erlitt allerdings erst in Frankreich, nicht in Stockholm, Schaden. – Der Cupido, ein Bogen schnitzender Amor, 1533/1534, H. 135 cm, B. 65,3 cm, jetzt Wien, Kunsthistorisches Museum, wird heute Parmigiano (s. Komm. zu 7,36) zugeschrieben. – W. kannte die Bilder von den Abbildungen bei Joachimus de Sandrart (1606–1688), Academia nobilissimae artis pictoriae, Nürnberg 1683, Bd. 2 S. 118, und Louis François Dubois de Saint-Gelais (1669–1737), Description des Tableaux du Palais Royal [...], Paris 1727 S. 52.

Exzerpte aus Sandrart im *Nachlaß Paris* vol. 67 p. 49v, 50; vol. 71 p. 55, 63; Tibal S. 122, 137; zu Dubois de Saint-Gelais s. *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 11; Tibal S. 104.

Lit. zu Leda mit dem Schwan: Rehm in: *KS* S. 362 zu 64,17 (mit älterer Lit.); Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, Berlin 1996 S. 429 Nr. 1872. – Zum Cupido s. Rehm in: *KS* S. 362 zu 64,17 (mit älterer Lit.); Paola Rossi, L'opera completa di Parmegianino, Milano 1980 S. 101 Nr. 53; Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska, Karl Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991 S. 93 Taf. 113.

86,4 ***Die Königin Christina:*** Christina (1626–1689), Tochter Gustav Adolfs von Schweden, seit 1644 Königin von Schweden, dankte 1654 ab und ging nach Rom, s. *GK Kommentar* zu XXVII,8. Große Teile ihrer umfangreichen Kunst-, Bücher- und Manuskriptsammlung waren Beutegut des Dreißigjährigen Kriegs.

Lit.: *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 112,23; Susanna Åkerman, Queen Christina of Sweden and her Circle, Leiden 1991; Katrin Losleben, Musik – Macht – Patronage: Kulturförderung als politisches Handeln im Rom der Frühen Neuzeit am Beispiel der Christina von Schweden (1626–1689), Köln 2012.

86,4 ***Schulwissenschaft:*** W. spielt mit diesem Begriff auf die seiner Meinung nach begrenzten, sich auf schulischem Niveau befindlichen Kenntnisse der Königin an. Christina von Schweden wurde bis zu ihrem 18. Lebensjahr durch den schwedischen Regentschaftsrat zur Thronfolge und Übernahme der Regierungsgeschäfte umfänglich ausgebildet. Unterrichtet wurde sie in Mathematik, Geschichte, Religion und Staatskunde. Neben der Unterweisung im Schwedischen, Frz. und Dt. erhielt sie altsprachlichen Unterricht. – Sein Wissen über Christina von Schweden entnahm W. den „Mémoires pour servir à l'Histoire de Christine, Reine de Suede“, Amst. & Leipzig, 1751, Vol. II (par Arckenholtz)“, s. die Exzerpte *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 148–149v bes. p. 149v zum Lektürestoff der Königin. Als Quelle diente W. ferner *„Ouvrage de loisir ou Maximes & Sentences de Christine Reyne de Suède“*, *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 141v–142. *„Schulweisheit“* kritisiert W. auch allg., s. *GK2* S. 247 (= *GK Text* S. 239).

Lit.: DWB XV Sp. 1991 mit diesem Beleg; Tibal S. 143; Günther Barudio, „Erziehung zur Verfassung“. Christinas Weg ins Königsamt, in: Christina Königin von Schweden, Ausst.-Kat., hrsg. von der Stadt Osnabrück, 2. Aufl. Osnabrück 1998 S. 127–136; Katrin Losleben, Musik – Macht – Patronage: Kulturförderung als politisches Handeln im Rom der Frühen Neuzeit am Beispiel der Christina von Schweden (1626–1689), Köln 2012 S. 58, 63.

86,5 mit Anm. 1 ***Kaiser Claudius mit einem Alexander:*** Plinius, nat. 35,94: Gemälde des Appelles: Alexander d. Gr. mit den Dioskuren und der von ihm besonders verehrten Siegesgöttin Nike sowie im Triumphwagen mit einer Darstellung des gefesselten Krieges; von Augustus nach Rom gebracht und auf seinem Forum aufgestellt; „der göttliche Claudius glaubte besser zu tun, auf beiden Bildern das Gesicht Alexanders tilgen und durch das des Augustus ersetzen zu lassen.“ (Übers.: Plinius, Naturkunde XXXV S. 73). Zu Apelles s. auch unten Komm. zu 93,36.

86,7 ***schnitte man in Schweden ... Tapete:*** Im Sprachgebrauch stand der Begriff *„Tapete“* seit der Renaissance allg. *für die Verkleidung der ganzen Wand durch verschiedene Materialien. Die fest montierten* Wandbespannungen konnten aus Teppichen oder, wie hier wahrscheinlich, aus Seiden-, Wolle- oder Baumwollgeweben sowie aus bedrucktem bzw. bemaltem Papier, Leder oder Wachstuch bestehen. – Die von W. berichtete Episode der *„Zerstümmelung“* wurde später wiederholt kolportiert, etwa durch Georg Friedrich Sandner (Janus, oder Erinnerungen einer Reise durch Deutschland, Frankreich und Italien Bd. 1, Hamburg 1836 S. 121) oder durch Anton Ritter von Perger (Studien zur Geschichte der K. K. Gemäldegallerie im Belvedere

zu Wien, in: Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien Bd. 7, 1864 S. 99–168 bes. S. 118–120: Einiges über die Sammlungen der Königin Christina von Schweden).

Lit.: Sabine Thümmler, Die Geschichte der Tapete. Französische Raumkunst aus Papier, Eurasburg 1998 S. 11–31.

86,10–11 ***250 Stücke ... eilf Gemälde ... des Correggio:*** Für den Verkauf an den Herzog von Orleans ist das 4. Inventar von 1721 maßgeblich, das 259 Gemälde verzeichnet. Schon Rehm in: *KS* S. 363 zu 64,28 vermerkte, daß von erwähnten elf Gemälden des Correggio eigenhändig nur zwei sind, nämlich die oben angeführten Darstellungen von Danae (Rom, Galleria Borghese; Paola della Pergola, Galleria Borghese: I dipinti, Rom 1959 Bd. 2 S. 53 Nr. 125 Abb. 113; Bd. 1 S. 24–25 Nr. 24 mit Taf. 24; Correggio e l'antico, Ausst.-Kat. Rom, Galleria Borghese, 22 maggio –14 settembre 2008, Rom 2008 S. 134 Nr. 24 (mit weiterer Lit.) und Leda (s. Komm. 86,2–3); weitere fünf sind Kopien, drei sind zweifelhaft oder verschollen.

Lit. zum Verkauf: Olof Granberg, La Galerie de Tableaux de la Reine de Suède, Stockholm 1897 S. LXXXI–CIX; René Ancel, Les tableaux de la reine Christine de Suède. La vente au régent d'Orléans, in: Mélanges de Rome 25, 1905 S. 223–242. – Zu den Correggio-Gemälden: Rehm in: *KS* S. 363 zu 64,28.

86,12–13 ***nordischen Ländern ... gute Geschmack:*** zu W.s Klimatheorie s. *GK Kommentar* zu 5,36.

86,15 ***Da Bonn die Residenz der Churfürsten:*** Maximilian Heinrich von Bayern, Kurfürst und Erzbischof von Köln (1621–1688). Unter dem Einfluß des Grafen Franz Egon von Fürstenberg (1625–1682), Bischof von Straßburg, hatte sich Heinrich dem frz. König Ludwig XIV. angeschlossen und war so in einen Krieg mit den Niederlanden, dem Kaiser und Spanien geraten. Als Folge wurde u. a. die Festungs- und Residenzstaat Bonn 1672 der verbündeten frz. Armee übergeben, 1673 dann von der Reichsarmee eingenommen. Tatsächlich aber wurde die Bonner Residenz bereits ein Jahr zuvor durch verbündete kaiserliche Truppen geplündert. Daß der Kurfürst während dieser Verwicklungen starb und daß die Franzosen Bonn eroberten, sind falsche Angaben W.s.

Lit. zu Bonn: Heinrich Josef Deisting, Maximilian Heinrich, Herzog von Bayern, Kurfürst und Erzbischof von Köln (1621–1688). Eine biographische Skizze, in: Der Arnsberger Landständepokal von 1667. Eine Stiftung des Kölner Kurfürsten Maximilian Heinrich von Bayern für das Herzogtum Westfalen, Arnsberg 1997.

86,17 ***Ramen:*** Das ältere, bereits im Althochdt. nachweisliche Wort war neben der alternativen Schreibung ‚Rahmen' eine noch im Sprachgebrauch des 18. Jhs. übliche Variante, s. DWB XIV Sp. 64–66.

86,17 ***Bügel der Wagen:*** Wagenabdeckung.

86,22 ***Stile geschrieben ... Kürze zu leiden:*** so bereits *Vortrag Geschichte* Komm. zu 25,32; s. auch Komm. zu 86,23–24. Entsprechend schreibt W. in den *Gedancken* von der *„sparsamen Weisheit"* bei der künstlerischen Ausführung, s. hier S. 61,18 mit Komm.

86,23 ***Haben ... besorget:*** nach lat. vereri, metuere, etwas befürchten, sich Sorgen machen, Angst haben, daß etwas Unangenehmes, Schlimmes geschieht', s. DWB I Sp. 1635 (2); GWB II Sp. 504.

86,23–24 ***Strafe desjenigen Spartaners ... werden:*** Nach Sextos Empeirikos, adversus mathematicos 2,21–24, verbot Lykurg Rednern, nach Sparta zu kommen, und einem jungen Mann, der im Ausland Rhetorik studiert hatte, wurde die Rückkehr verboten. Das Lob kurzer Sprechweise im Gegensatz zu den langen Reden der Sophisten findet sich auch bei Platon, Prot. 343b4–5: „Weil das die Weise philosophischer Äußerungen bei den Alten war, kurze Aussprüche in lakonischer Art." (Übers.: Platon, Protagoras, hrsg. von Bernd Manuwald, Göttingen 1999 S. 47). Zu der von W. benutzten Ausgabe s. oben Komm. zu 56,4 (dort S. 68B).

86,24 ***Guicciardins Krieg von Pisa:*** Francesco Guicciardini (1483–1540), ital. Politiker und Historiker, war mit Niccolò Machiavelli befreundet. Er hatte ein umfangreiches Werk zur Geschichte Italiens über die Zeit von 1492 bis in die dreißiger Jahre des 16. Jhs. geschrieben: Dell'istoria d'Italia Libri XVI, Florenz 1561–1562. Darin findet sich die Darstellung des Kriegs zwischen Pisa und Florenz ausführlich in Buch 2–3.

Exzerpte: *Nachlaß Paris* vol. 57 p. 136; Tibal S. 42, 149.

Lit.: Volker Reinhardt, Francesco Guiccardini. Die Entdeckung des Widerspruchs, Göttingen, Bern 2004; Guglielmo Barucci, I segni e la storia. Modelli tacitiani nella Storia d'Italia del Guicciardini, Milano 2004; Claudia Berra, La storia d'Italia di Guicciardini e la sua fortuna, Milano 2012.

86,27–28 ***Coenae fercula … placuisse coquis:*** Martial 9,81,3–4: „Mir ist es lieber, daß die Gänge meines Menüs den Gästen munden als den Köchen." (Übers.: M. Valerius Martialis. Epigramme. Lat.-dt. hrsg. von Paul Barié, Winfried Schindler, Darmstadt 1999 S. 661). Gemeint ist damit, daß für den Dichter das Urteil des Publikums, nicht der Kritiker, entscheidend ist.

86,29 ***geben Sie sich ... blos:*** Gemeint ist ‚sich unwillkürlich verraten' oder absichtlich ‚sein Wesen, sein wahres Gesicht zeigen, sich offenbaren', angelehnt an lat. se detegere, se prodere.

Lit.: DWB II Sp. 148 mit diesem Beleg; GWB II Sp. 795.

86,32 ***Einwurf:*** nach lat. objectio, contradictio, ‚einen Einwand, ein Gegenargument machen'.

Lit.: DWB III Sp. 346; GWB III Sp. 5.

86,34–35 **Hor.***:* Hor. epist. 2,2,13–14: „auch ich würde nicht leichthin jeden so bedienen." (Übers.: Horaz, Werke S. 523).

87,3 ***Nachlässigkeiten:*** In eigentlicher Bedeutung meint der Terminus eine nachlässige Art oder Handlung (ebenso *Gedancken* hier S. 71,23). Nachläßigkeit hat auch bei W. und hier die Bedeutung ‚unachtsam, lässig, ohne Sorgfalt'. – Unter den Studienbucheinträgen Herders findet sich bei seinen Notizen zur Rhetorik neben einem Exzerpt aus W.s *Sendschreiben Gedanken* auch ein Auszug aus Johann August Ernestis 1764 erschienen „Opuscula Philologica Critica". Ein Abschnitt hieraus, „De grata negligentia orationis" (Über die liebliche Unbekümmertheit der Rede S. 126), galt Herder als Erläuterung von W.s Begriff der ‚Nachlässigkeit'.

Lit.: DWB XIII Sp. 88; Der handschriftliche Nachlaß Johann Gottfried Herders. Katalog, im Auftrag und mit Unterstützung der Akademie der Wissenschaften in Göttingen bearbeitet von Hans Dietrich Irmscher, Emil Adler, Wiesbaden 1979 S. 197 (Kapsel XXV 67).

87,4 mit Anm. 1 ***Lucian den Jupiter des Phidias:*** Pisa meint Pisatis, den Festort in Olympia, s. Lucian, Quomodo historia scribenda sit 27. Zur den Details der Statue s. *Gedancken* Komm. zu 57,9–10. Zu Pisa s. auch *GK Kommentar* zu 203,29, zum Jupiter des Phidias *GK Denkmäler* Nr. 370.

Lit.: RE 20, 1950 Sp. 1732–1755 s. v. Pisa (Pisatis) (Eduard Meyer); Oskar Viedebantt, Forschungen zur altpeloponnesischen Geschichte 2, Elis und Pisatis, in: Philologus 85, 1930 S. 23–31.

87,7–9 mit Anm. 1 ***sitzenden Zevs so groß gemacht:*** W. zitiert Strab. 8,3,30 (C 353, Z. 31–34 Radt). Das kolossale Sitzbild war etwa 12 m groß; Strabon verweist im folgenden Satz auf ein (bis auf die erste Zeile verlorenes) Gedicht des Kallimachos, das alle Maßangaben der Statue enthielt.

Lit.: Josef Liegle, Der Zeus des Phidias, Berlin 1953 S. 201–210; Christoph Höcker, Lambert Schneider, Phidias, Hamburg 1993 S. 83–98; Rudolf Pfeiffer, The Measurements of the Zeus at Olympia, in: Journal of Hellenic Studies 61, 1941 S. 1–5.

87,10 mit Anm. 2 ***Jupiters zu Athen:*** W. zitiert Vitr. 3,2,8 über den Hypaethral-Tempel: „Die Mitte ist unter freiem Himmel ohne Dach. [...] Ein Beispiel hierfür gibt es in Rom nicht, aber in Athen den achtsäuligen Tempel [im Olympieion]." (Übers.: Vitruv. Zehn Bücher über Architektur, hrsg. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964 S. 145).

Lit.: Gottfried Gruben, Griechische Tempel und Heiligtümer, 5. Aufl. Darmstadt 2001 S. 246–253; Emanuele Greco, Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle orgini al III secolo d. C., Tomo 2: Colline sud-occidentali – Valle dell'Ilisso, Paestum 2011 S. 458–465.

87,11 ***keine Unbilligkeit:*** keine Ungerechtigkeit, s. DWB XXIV Sp. 396.

87,13 ***Dichter Alcäus:*** nach Cic. nat. deor. 1,79. Cicero zitiert einen Vers unbekannter Herkunft über den griech. Dichter Alkaios von Lesbos (um 600 v. Chr.): „Ein Muttermal am Knöchel seines Lieblings entzückt den Dichter Alkaios." (Übers.: Marcus Tullius Cicero. Vom Wesen der Götter, hrsg., übers. und kommentiert von Olof Gigon, Laila Straume-Zimmermann, Zürich, Düsseldorf 1996 S. 65).

87,16–19 ***HORAT.:*** Hor. sat. 1,3,44–46: „‚Mein Blinzler', sagt der Vater, wenn der Junge schielt, ‚mein Püppchen', wenn er zu klein geriet" (Übers.: Horaz, Werke S. 277). Horaz wendet sich hier gegen die Selbstgerechtigkeit der Menschen, die scharfsichtig fremde Fehler erkennen und nachsichtig mit den eigenen sind.

87,20 mit Anm. 3 ***Parerga:*** Parergon, griech. für Beiwerk, Nebenwerk. So berichtet der von W. zitierte Plinius (nat. 35,101), daß Protogenes bei der Ausmalung der Propyläen der Akropolis in Athen seiner Darstellung kleine Kriegsschiffe hinzugefügt habe, welche die Maler als „Beiwerk" bezeichneten. Als Parergon bezeichnet Eustathios (ad Dionysium Perihegeten 504 = Geographi Graeci Minores II, hrsg. von Karl Müller, Paris 1861 S. 312 Z. 17–18) auch das von W. erwähnte Rebhuhn des Protogenes (s. dazu *Erläuterung* Komm. zu 118,5 mit Anm. 1). Ialysos ist der mythische Gründer einer gleichnamigen Stadt auf der griech. Insel Rhodos. Allerdings kritisierte Gotthold Ephraim Lessing (Laokoon, 1. Teil, Kap. XI Anm. 5) zu Recht, daß W. hier zwei verschiedene Gemälde vermische, denn das berühmte Rebhuhn, das die Aufmerksamkeit der Betrachter von der Hauptsache ablenkte, war Teil der Darstellung eines Satyrs. „Ialysos" war ein anderes Gemälde, das sich zur Zeit des Plinius (nat. 102) im Templum Pacis in Rom befand. Zur Sache ausführlich: *GK Kommentar* zu 363,13–14.

87,23–24 ***Diomedes des Dioscorides:*** zu dem in den *Gedancken* hochgelobten Steinschneider Dioskurides s. Komm. zu 57,5–6; 63,35. Er wird hier kritisiert, in der *Erläuterung* wird die Kritik nur wenig zurückgenommen, s. auch Rehm in: *KS* S. 365 zu 66,22.

87,28 ***Abfertigung:*** nach lat. expeditio, ‚Entlassung'; hier die Antwort, mit welcher der Autor einer kritisierten wissenschaftlichen Abhandlung entlastet wird, s. DWB I Sp. 9; Adelung2 III Sp. 36.

87,30 ***gemeinsten Regeln der Bewegung:*** Gemeint sind die gewöhnlichsten, allg. verbreitetsten Regeln, s. *Beschreibung* Komm. zu 4,25. Die korrekte, regelhafte Darstellung von Bewegungsabläufen setzt anatomisches Wissen voraus. Daß dieses bereits in der Antike eine Grundlage der künstlerischen Körperdarstellung gewesen sei, betont W. schon *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,2 (s. *Erläuterung* hier S. 127,9–17).

87,33–35 ***HOR:*** Hor. carm. 2,1,7–8 (richtig: incedis): „Ich gehe [eigentlich: du gehst] durch Gluten, die unter gefahrvoller Asche schwelen." (Übers. nach Horaz, Werke S. 67). Das Gedicht ist eine Warnung an den Politiker und Historiker Asinius Pollio, der in seinem heute verlorenen Geschichtswerk den röm. Bürgerkrieg behandelte, thematisch also ‚durch ein Minenfeld' ging.

88,8 mit Anm. 1 ***im Sitzen … nach sich ziehet:*** Das bis in jüngste Zeit wiederaufgelegte Werk des ital. Arztes, Mathematikers und Philosophen Giovanni Alfonso Borelli (1608–1679), De motu animalium, opus posthumum I–II, Romae 1680–1681 Teil 1 Kap. 18 S. 149; s. dazu *GK Kommentar* zu 367,18.

88,9–10 ***fängt sich an:*** Um das allmähliche Beginnen, hier im Sinn von ‚Einsetzen' und den aktiven Aspekt einer Handlung, eines Vorgangs oder Ablaufs zu verdeutlichen, kann das Verb ‚anfangen' intransitiv reflexiv gebraucht werden (‚sich anfangen', lat. incipi).

Lit.: DWB I Sp. 326; GWB I Sp. 324–325.



88,11 mit Anm. 2 ***Felix:*** Gemmenschneider im späten 1. Jh. v. Chr. in Rom. W. verweist in der Anm. auf Stosch, Gemmae antiquae caelatae [...] Philippus de Stosch [...] Amstelaedami 1724 Taf. 35. Der Stein mit dem Raub des trojanischen Palladions durch Diomedes und Odysseus, signiert von Felix, einem Zeitgenossen des Dioskurides (s. *Gedancken* Komm. zu 57,5–6), befindet sich heute in Oxford, Ashmolean Museum.

Lit.: Zazoff, Handbuch S. 287 Taf. 81, 4, Zazoff, Gemmensammler S. 27 Anm.81.

88,16 ***Postamente:*** Der Terminus technicus für Sockel oder Unterbau wurde im 16. Jh. von neulat. postamentum entlehnt, vgl. lat. stylobata. W. verwendet später auch den fachsprachlichen Begriff *„Basamente"*, s. dazu *Sendschreiben* (= *Herkulanische Schriften* I) Komm. zu 96,30.

Lit.: DWB XIII Sp. 2021.

88,24 ***vördere:*** Die Stammsilbe des Adjektivs ‚vordere' unterliegt regional teilweise der Umlautung. In der Schriftsprache wurden die Formen mit ‚ö' bis ins 18. Jh. verwendet.

Lit.: DWB XXVI Sp. 948–949.

88,32 ***mit Fleiß:*** Adverbial in der Bedeutung von lat. ‚consulto' gebraucht: gemeint ist ‚mit Absicht und Vorsatz'.

Lit.: DWB III Sp. 1764–1765; GWB III Sp. 752.

89,1 ***Ulysses … Palladii:*** s. Komm. zu 88,11 mit Anm. 2.

89,4 ***ungedruckte:*** Partizip, abgeleitet von ‚drücken' in der vor 1800 verbreiteten umlautlosen Form. Gemeint ist das ohne Ausübung physischen Drucks Entstandene, ‚ungepresst, ohne Eindrücke', s. *Gedancken* Komm. zu 61,8.

89,6 ***zugeschweigen:*** Das Adverb wurde in der Verbindung mit ‚daß' schon früh als Worteinheit behandelt. Gemeint ist ‚von etwas nicht reden, es mit Stillschweigen übergehen' im Sinn von ‚ganz zu schweigen, daß', s. DWB XXII Sp. 419 (zugeschweigen), 3987–3990 (geschweigen).



89,8 mit Anm. 1 ***Diomedes beym Mariette:*** Pierre Jean Mariette (1694–1774; Verleger, Kunstschriftsteller, Sammler), Traité des pierres gravées I–II, Paris 1750, II S. 94 Nr. 94. – Die dort abgebildete Gemme mit Diomedes und dem Palladion sowie dem am Boden liegenden Wächter wurde lt. Mariette zuerst von Paolo Alessandro Maffei (1653–1716), Gemme antiche figurate date in luce da Domenico di Rosso colle sposizioni I–IV, Roma 1707–1709, bekannt gemacht. Ein Steinschneider wird nicht genannt.

Zu den zahlreichen Repliken und Glaspasten des Palladionraubs s. Zazoff, Handbuch S. 288 Anm. 133. – Zu Mariette s. *GK Kommentar* zu 331, Anm. 2.

89,9 ***zugelegtes Taschenmesser:*** Gemeint ist ein ‚zusammengelegtes, zusammengefaltetes' Taschenmesser, s. DWB XXXII Sp. 516 (5).

89,12 ***Glimpfe:*** Behutsamkeit, Rücksichtnahme; ein maßvolles, vorsichtiges, die Akzeptanz begünstigendes Vorgehen, s. DWB V Sp. 3027 (Glimpf); VIII Sp. 109–111 (glimpfen).

89,13–14 mit Anm. 2 ***Copisten des Polyclets … Man glaubt:*** W. führt hier den Text von Stosch, Pierres antiques gravées (wie oben Komm. zu 88,11) zu Taf. 54 an, der den Steinschneider Polyklet und den gleichnamigen Bildhauer in einer Person als den Meister des klassischen Kanons ansah (S. 73); zu Stosch s. *Gedancken* Komm. zu 60,26–27 mit Anm. 2. Der Bildhauer Polyklet aus Argos ist bereits in den *Gedancken* erwähnt, dessen Doryphoros zur *„höchsten Regel"* der Bildhauerei schlechthin

wurde; s. *Gedancken* Komm. zu 57,1–2. Es handelt sich aber um einen Gemmenkünstler gleichen Namens, Polykleitos, ein Künstler der frühen röm. Kaiserzeit, der ebenfalls den Palladionraub geschnitten hatte. Der Karneol gilt heute als verschollen.

Lit.: Zazoff, Handbuch S. 320 Taf. 94, 2.

89,19 ***Linien … aus einem Puncte fortlaufen:*** Gemeint ist der *„Sehe-Punct",* auch *„Gesichts-"* oder *„Augen-Punct"* als Ausgangspunkt einer Perspektivprojektion, den W. in den *Gedancken* thematisiert, s. *Gedancken* Komm. zu 71,3.

89,20–21 ***Perrault … über die Alten:*** Der frz. Schriftsteller, Märchensammler und Kunsttheoretiker Charles Perrault (s. *Gedancken ältere Fassung* Komm. zu 41,17–20) war ein wesentlicher Akteur der ‚Querelle des anciens et des modernes'. In seinem Huldigungsgedicht „Le Siècle de Louis le Grand" stellte er die ihm zeitgenössische ‚Moderne' als eine überlegene Größe dar und löste mit dieser Haltung eine Kontroverse um die Vorbildlichkeit der Antike aus. Um seinen Standpunkt argumentativ zu stützen, verfaßte Perrault systematische Gegenüberstellungen – „Beweise" in dialogischer Form. Die „Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences" erschien 1688–1697 in vier Bänden. Zu Perrault s. die Exzerpte W.s *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 29v–30v; vol. 72 p. 171v; s. auch *Vortrag Geschichte* Komm. zu 22,37; *Gedancken* Komm. zu 61,27–28; *GK Kommentar* zu 403,5–6 mit Anm. 3; 482,9; *AGK Texte und Kommentar* Komm. zu 77,24.

Lit.: Tibal S. 107, 144; Georg Finsler, Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe, Leipzig, Berlin 1912 S. 180–197; Hans Kortum, Charles Perrault und Nicolas Boileau, Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur, Berlin 1966; NP XV/2, 2002 Sp. 607–622 s. v. Querelle des anciens et des modernes (Arbogast Schmitt); Décultot, Untersuchungen S. 60; Martin Disselkamp, Parameter der Antiqui-Moderni-Thematik in der Frühen Neuzeit, in: Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch, hrsg. von Herbert Jaumann, Berlin, New York 2011 S. 157–177.

89,25 mit Anm. 1 ***redet Pausanias:*** Paus. 6,7,10; s. auch oben Komm. zu *Gedancken* 58,4 über die Speise der jungen Ringer und *Erläuterung* S. 124,18–19. Zu W.s Pausanias-Studium s. *Br.* I Nr. 124 S. 197.

89,26–27 ***Dromevs von Stymphilos:*** Der mehrfache Sieger in Olympia und an anderen Orten, der die Fleischkost in die athletische Diät einführte, war nach Paus. 6,7,10 „ein Mann aus Stymphelos mit Namen Dromeus („Läufer")" (Übers.: Pausanias, ed. Meyer – Eckstein II S. 95). Stymphalos (oder Stymphelos) ist eine Stadt im nordöstlichen Arkadien; die Zeit der Siege des Dromeus war um 480 v. Chr.

Lit.: RE V 2 (1905) Sp. 1714 s. v. Dromeus (Johannes Richter).

89,28–29 ***aus blauen Augen schwarze zu machen:*** s. oben Komm. zu 85,17–18; *Gedancken* 58,16; unten *Erläuterung* Komm. zu 152,27.

89,29 mit Anm. 2 ***Dioscorides:*** Pedanios Dioskurides (um 50 n. Chr.), griech. Arzt aus Kilikien, schrieb „De Materia medica". In Dresden sollte W. für den Hofrat Giovanni Lodovico Bianconi (1717–1781), Leibarzt des Churprinzen Friedrich Christian, mit dem er gut bekannt war, das Werk übersetzen. In der Anm. verweist W. zudem auf das Zitat der Dioskurides-Stelle in: Claudii Salmasii Plinianae exercitationes in Caii Iulii Solini Polyhistora, item Caii Iulii Solini Polyhistor ex veteribus libris emendatus, Paris 1629 S. 134. In diesem Werk bietet Claude de Saumaise (1588–1653) eine immense Menge an gelehrten Ausführungen zu verschiedensten Themen, die er an das geographisch-historische Kompendium des Grammatikers und Buntschriftstellers C. Iulius Solinus (3./4. Jh. n. Chr.) knüpft.

89,31 ***merkwürdiger machen:*** Meint im Sprachgebrauch des 18. Jhs., nach lat. notatae dignus, ‚des Merkens würdiger' machen, s. DWB XII Sp. 2107.

89,33 ***Newton und Algarotti:*** Die Bemerkung zielt auf die Schrift von Francesco Algarotti (1712–1764), Il Neutonianismo per le Dame ovvero dialoghi sopra la luce e i colori, Paris 1733 und Neapel 1737, s. Rehm in: *KS* S. 366 zu 69,27.

90,5 ***Coucy Chanson:*** Aus dem Minnelied Rayn V, 12 des altfrz. Dichters Châtelain de Coucy (nachweisbar von 1186–1203, umgekommen 1203 auf der Überfahrt ins Heilige Land). Nr. 9: „Li noviaus tens et mais et violete […]." W.s Annahme, daß in dem zitierten Vers von „grünen Augen" die Rede sei, ist wohl falsch.

Lit.: ausführlich bei Rehm in: *KS* S. 366 zu 69,33; Fritz Fath, Die Lieder des Castellans von Coucy nach sämtlichen Handschriften kritisch bearbeitet, Diss. Heidelberg 1883 S. 54–55 Nr. 9; Richard Baum, Der Kastellan von Couci, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 80, 1970 S. 51–80, 131–148.

90,7 ***Hippocrates:*** von Kos (um 460– um 370 v. Chr.), berühmtester Arzt der Antike und Begründer der wissenschaftlichen Medizin; von keiner der etwa 70 Schriften des sog. Corpus Hippocraticum, die in Alexandria gesammelt wurden, läßt sich aber die Authentizität zweifelsfrei beweisen. W. studierte bereits in Nöthnitz eingehend das Corpus Hippocraticum (Exzerpte: *Nachlaß Paris* vol. 63 p. 152–152v, 154v; Tibal S. 113). Wie aus *Br.* I Nr. 80 S. 108 hervorgeht, kannte er die verschiedenen Ausgaben; in Rom bemühte er sich 1763/1764 um den Kauf der Edition von Joannes Antonides van der Linden, Lugdunum Batavorum 1665; s. auch *GK Komm.* zu 45,12–15 und 45,16.

Lit.: Josef Wiesner, Winckelmann und Hippokrates, in: Gymnasium 60, 1953 S. 158–160; Baumecker S. 81–82; Justi5 I 116–120; Kochs, Winckelmanns Studien S. 110; Élisabeth Décultot, Winckelmanns Medizinstudien: zur Wechselwirkung von kunstgeschichtlichen und medizinischen Forschungen, in: Heilkunst und schöne Künste, hrsg. von Heidi Eisenhut, Göttingen 2011 S. 108-130.

90,9 ***Verstellung:*** Gemeint ist ‚Entstellung, Verunstaltung' (lat. deformatio), s. DWB XXV Sp. 1736 mit diesem Beleg aus W.

90,11 mit Anm. 1 ***wohlgebildet ihr Gesicht:*** W. bezieht sich auf Aristoph. Nub. 1174; der Vers ist allerdings sehr ironisch, denn was auf dem Gesicht des Jünglings Pheidippides „blüht", sind nicht jugendliche Schönheit und Gesundheit, sondern die Blumen der Rhetorik.

90,11 mit Anm. 2 ***dem Hintertheile:*** Aristophanes spricht (in den „Rittern", nicht „Wolken") den „abgesessenen Hintern" der Athener (Aristoph. Equ. 1365; s. dazu *Erläuterung* Komm. zu 122,8 mit Anm. 1) an, der lt. dem dazu angeführten Scholion (Sch. Aristoph. Equ. 1368a–d) ein „Erbstück" des Theseus war, der lange in Gefangenschaft gesessen hatte.

90,12–13 ***Enotoceten … Küssen:*** Die großohrigen *„Enotoceten"* sind bei Plinius (nat. 7,30; auch 4,95) und in Strabons „Geographica" überliefert. Anläßlich der Beschreibung der indischen Zivilisation ist hier die Rede von den „Enotokoitai", den „In-den-Ohren-Schläfern, deren Ohren bis zu den Füßen reichten, so daß sie in ihnen schlafen [...]", (Strab. 15,1,57 [C 711]; Übers.: Strabon ed. Radt Bd. 4 S. 205). Seine hauptsächliche Quelle sind die Memoiren des hellenistischen Diplomaten und Indien-Gesandten Megasthenes, den Strabon an dieser Stelle mit dem Hinweis auf den fabelhaften Charakter der Nachricht referiert. Megasthenes erwähnt die „In-den-Ohren-Schläfer" im ersten Bd. der „Indiká", der einen 118 Namen umfassenden Völkerkatalog enthält (FGrHist 715 F 27b). – W. exzerpierte die Strabon-Stelle, s. *Nachlaß Paris* vol. 60 p. 289v (Strab. 15,1,57 [C 711]; ebenda auch 15,1,39 [C 703]). – Unter dem Stichwort Panothi findet sich das mythische Volk bereits in Schedels Weltchronik (Liber Chronicarum) von 1493 (S. XII) verzeichnet, ebenso später in Zedlers Universallexikon (XXVI Sp. 578; VIII Sp. 1255 s. v. Enotocoetae).

Lit.: Tibal S. 102; Ancient India as described by Megasthenês and Arrian. Being a translation of the fragments of the Indika of Megasthenês collected by Dr. Schwanbeck, and of the first part of the Indika of Arrian by John Watson McCrindle, Calcutta 1877 S. 74–76; Johannes Engels, Strabons Weltbild, seine Horizonte und die Ränder der Oikumene, in: Weltwissen vor Kolumbus. Periplus, Jahrbuch für außereuropäische Geschichte 2013, hrsg. von Justus Cobet, Berlin 2013 S. 58–75 bes. S. 70.

90,13 ***Küssen:*** nach lat. culcita, pulvinar, frz. coussin, ital. cuscino: Kissen, Polster, weiche Unterlage zur Abfederung einer Last – in diesem Sinn hier von W. zur Paraphrase des bei Strabon u. a. Überlieferten (Komm. zu 90,12–13) gebraucht. Die Schreibung ‚Küssen' ist die historisch überlieferte, die bis ins 18. Jh. überwiegend in den norddt. Mundarten, so in der altmärkischen, beibehalten wurde.

Lit.: DWB XI Sp. 852–853; GWB V Sp. 397.

90,16 mit Anm. 3 ***Künstlern in Paris:*** W. zitiert Charles Léoffroy de Saint Yves, Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposées au Louvre en 1748, Leyden 1748 S. 18. Exzerpte daraus im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 39v. Die zitierte Stelle findet sich in den Exzerpten zu den Ausstellungen 1746 und 1747 aus Abbé Jean-Bernard Le Blanc (1707–1781), Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746, Den Haag 1747: s. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 42–43; s. auch Rehm in: *KS.* S. 366 zu 70,17.

Zu Charles Léoffroy de Saint Yves bei W. s. Komm. zu 128,28–29 mit Anm. 1.

90,18–19 mit Anm. 4 ***berühmten Carton von dem Kriege von Pisa:*** erhalten in den Stichen von Agostino Veneziano (um 1490– nach 1536) und Marcanton Raimondi (1480– vor 1530). W. zitiert das Buch des florentinischen Dramatikers und Kunstschriftstellers Raffaello Borghini (1537–1588), Il Riposo, Florenz 1584, 2. Aufl. Florenz 1730, dort im 1. Buch S. 46 (ebenso: Reprint mit engl. Übersetzung Toronto 2007); s. auch *Beschreibung* Komm. zu 10,26. Der langwierige Krieg zwischen Pisa und Florenz ist im 2. und 3. Buch des Werkes ausführlich dargestellt.

Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 1; vol. 62 p. 21; Tibal S. 104, 107.

Zu Borghini: Rehm in: *KS* S. 366–367 zu 70,21 (mit weiterer Lit.); Francesco Ambrosoli, Manuale della Letteratura Italiana, seconda edizione ricorretta e accresciuta dall'autore Vol. II, Firenze 1863.

90,20 ***Schall:*** Das Wort ist im Sprachgebrauch des 18. Jhs. eine allg. Bezeichnung für Erschütterungen, die auf das Gehör einwirken, auch wie hier der Ton oder Laut von Musikinstrumenten, s. DWB XIV Sp. 2087.

90,23 ***die neueren Bildhauer:*** s. dazu *Gedancken* Komm. zu 61,8.

90,24 ***im Zärtlichen:*** Gemeint ist in der ‚Anmut', der ‚Zartheit, feinen Beschaffenheit', s. DWB XXXI Sp. 304–307 mit diesem Beleg; Adelung2 IV Sp. 1656. Zu dem bei W. bedeutenden Wortfeld s. *Beschreibung* Komm. zu 5,10.

90,24 ***Glycon:*** Glykon aus Athen, signierte um 100 n. Chr. die Kopie einer vom griech. Bildhauer Lysippos geschaffenen Statue des Herakles, sog. Herakles Farnese, Neapel, Museo Nazionale Inv. 6001, ehemals Rom, Palazzo Farnese; s. *GK Denkmäler* Nr. 457. Zur Zeit W.s galt Glykon noch als Erfinder der Statue, da er die Statue signierte.

Zu Glycon oder Glykon: Vollkommer, Künstlerlexikon I (2001) S. 268–269 s. v. Glykon I (Rainer Vollkommer).

90,25 ***Praxiteles:*** bedeutendster attischer Bildhauer des 4. Jhs. v. Chr., s. *GK Denkmäler* Nr. 299–302, 382, 391, 501; *GK Kommentar* zu 235,1; *MI Kommentar* zu 76,23–77,3.

90,25 ***Algardi:*** zu Alessandro Algardi s. *Gedancken* Komm. zu 68,5.

90,25 ***Schlüter:*** Andreas Schlüter (1664–1714), preußischer Architekt und Bildhauer. Rehm in: *KS* S. 367 zu 70,30, vermutet, daß W. „wohl besonders das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten und die Kriegermasken am Zeughaus von Berlin in Erinnerung“ hatte.

Lit.: Andreas Schlüter und die Plastik seiner Zeit. Eine Gedächtnisausstellung anlässlich der 250. Wiederkehr seines Todesjahres, Staatliche Museen zu Berlin, hrsg. von Eva Mühlbächer, Edith Fründt, Berlin 1964; Heinz Ladendorf, Andreas Schlüter. Baumeister und Bildhauer des Preußischen Barock, Leipzig 1997 (Nachdruck des 1937 in Berlin erschienenen Werks mit einem Nachwort von Helmut Börsch-Supan) S. 9–32 mit Abb. 6–45, S. 37–45 mit Abb. 50–60; Isolde Daute, Andreas Schlüter und das Zeughaus in Berlin, Petersberg 2001; Andreas Schlüter und das barocke Berlin [anläßlich der Ausstellung „Schloss Bau Meister. Andreas Schlüter und das barocke Berlin“, Bode-Museum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst], hrsg. von Ulrich Kessler, München 2014.

90,27–28 ***HOR.:*** Hor. epist. 1,1,30: „darfst du nicht hoffen auf die Muskelkraft Glykons des Allbezwingers, [so mögest du dir doch gern die Gicht mit ihren Knoten fernhalten.]“ (Übers.: Horaz, Werke S. 421).

90,30 ***Bernini:*** s. *Gedancken* Komm. zu 61,32 mit Anm. 1.

90,30 ***Fiammingo:*** François Duquesnoy, genannt Il Fiammingo (1597–1643), seit 1618 in Rom tätig; besonders geschätzt werden von W. seine Kinderdarstellungen, die ihn nach diesem über die *„Alten“* stellen; s. dazu *GK Kommentar* zu 461,33–34.

90,30 ***Le Gros:*** Pierre Le Gros der Jüngere (1666–1719), frz. Bildhauer in Rom um die Wende zum 18. Jh., der das spätbarocke Rom repräsentiert; er gilt als größter Virtuose der Marmorbildhauerei seiner Zeit. Noch im 18. Jh. zählte man ihn zu den herausragenden Bildhauern in Europa.

Lit.: Gerhard Bissell, Pierre Le Gros 1666–1719, Reading 1997 (dt.); Daniel Büchel, Arne Karsten, Philipp Zitzlsperger, Mit Kunst aus der Krise? Pierre Legros' Grabmal für Papst Gregor XV. Ludovisi in der römischen Kirche S. Ignazio, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft Bd. 29, 2002 S. 165–197; Robert Enggass, Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome, University Park, London 1976 Taf. 100–146; Pascal Julien, Pierre Legros, sculpteur romain, in: Gazette des Beaux-Arts Bd. 135, Nr. 1574, Paris 2000 S. 189–214.

90,30 ***Rauchmüller:*** Mathias Rauchmüller (1645–1686; dt. Architekt, Maler, Bildhauer und Elfenbeinschnitzer) zunächst in Mainz und Trier, seit 1675 in Wien, dann auch in Schlesien tätig. Vermutlich hat W. seinen Namen bei Oeser gehört.

Lit.: Tilman Kossatz, Rauchmiller, Johann Mathias, in: Neue Deutsche Biographie Bd. 21, Digitalisat Berlin 2003 S. 200–201; Veronika Birke, Mathias Rauchmiller, Leben und Werk, Wien 1981; Dictionary of Art 28, 1998 S. 24–25 (Marlies Brunnbauer).

90,30 ***Donner:*** Georg Raphael Donner (1693–1741). Seine Werke und seine ‚antikische' Sicht – ohne in Italien gewesen zu sein – waren W. vor allem durch Donners Schüler Adam Friedrich Oeser nahegebracht worden. W. schrieb am 9. April 1763: *„Von Donner weiß ich aus Oesers Munde, was ich weiß: denn ich bin nicht in Wien gewesen.* [...] *Donner hat Italien nicht gesehen, so viel weiß ich.“* (*Br.* II Nr. 553 S. 307) 1768 dürfte W. den Providentia-Brunnen am Neuen Markt in Wien gesehen haben.

Lit.: Georg Raphael Donner. Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst. Die Beiträge des im Juli 1993 von der Österreichischen Galerie im Belvedere veranstalteten Symposiums, hrsg. von Ingeborg Schemper-Sparholz, Wien 1998; Herbert Beck, Peter C. Bol, Maraike Bückling, Aspekte der Stilbildung bei Georg Raphael Donner (1693–1741). Seine Kabinett-Ausstellung im Liebieghaus, Museum Alter Plastik vom 15. Oktober 1993; Der Brunnen am Neuen Markt in Wien [von] Georg Raphael Donner. Einführung von Bruno Grimschitz, Stuttgart 1959.

90,31 ***Unsere Künstler … schöne Kinder:*** In der Kunsttheorie begann in der Mitte des 17. Jhs. mit dem Traktat „Osservazioni della scoltura antica“ des ital. Bildhauers Orfeo Boselli (1597–1667) eine Debatte darüber, ob die Darstellung des Kindlichen in der Antike („putto antico“) oder bei den zeitgenössischen Künstlern („putto moderno“) angemessener gewesen sei. Boselli führt in seiner Argumentation u. a. Werke von Duquesnoy (s. Komm. zu 90,30 [Fiammingo]) an. W. referiert die im 17./18. Jh. verbreitete Meinung, die moderne Kunst habe Kinder treffender dargestellt als die antike. Hinsichtlich der Gewährsmänner denkt er offenbar an Friedrich Oeser, auf den er im Folgenden ohne namentliche Nennung verweist (s. hier S. 91,13 mit Komm.) und den er später als Gesprächspartner hervorhebt (s. *Erläuterung* hier S. 153,5; s. auch Komm. zu 90,30 [Donner]). W. führt ebenso Bernini an. Dessen Auffassung der plastischen Darstellung kindlicher Körper bei Fiammingo kolportiert Baldinucci: „Francesco di Quesnoy, detto il Fiammingo che tanto si segnalò in far figure di piccoli fanciulli (Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, Scvltore, Architetto, e Pittore, Firenze 1682 S. 81); s. W.s Exzerpt im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 26v. – W. greift die Diskussion um die angemessene Kinderdarstellung in der *Erläuterung* wieder auf, um sie dort zugunsten der antiken Vorbildlichkeit zu entscheiden: *„die alten Künstler giengen auch in Bildung ihrer Kinder über die gewöhnliche Natur, und die neuern Künstler folgen derselben“*, s. *Erläuterung* hier S. 129,14–15. *„Von der Kunst in Kindern“* handelt W. erneut *GK1* S. 233–235, *GK2* S. 488–489 (= *GK Text* S. 460–463); s. *GK Kommentar* zu XXIII,9; 461,33–34.

Lit.: Tibal S. 104; Baumecker S. 117–119; Ulrich Pfisterer, Donatello und die Entdeckung der Stile. 1430–1445, München 2002 S. 118–122; Elisabetta Di Stefano, Antinomie del classico? Bosseli, Bernini e Winckelmann, in: Annali del Dipartimento di Filosofia Storia e Critica dei Saperi Heft 4, 2006 S. 95–108; Estelle Cecile Lingo, François Duquesnoy and the Greek Ideal, New Haven [u. a.] 2007 S. 42–63; Philipp Ariès, Geschichte der Kindheit (L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime, Paris 1960, übers. von Caroline Neubaur, Karin Kersten), München 2011.

90,32–33 ***Cupido vom Praxiteles:*** Kallistratos (4. Jh. n. Chr.) verfaßte Schilderungen von 14 Kunstwerken, so auch zum Eros des Praxiteles (Ekphrasis 3). Ob das von Kallistratos beschriebene Bronzestandbild mit einer erhaltenen Statue in Verbindung gebracht werden kann, bleibt aber umstritten; s. oben Komm. zu *Gedancken* S. 68,22 und unten 91,18 mit Anm. 2.

Lit.: Ars et verba. Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos, hrsg. von Balbina Bäbler, Heinz-Günther Nesselrath, München, Leipzig 2006 S. 40–49; Michael Pfrommer, Ein Eros des Praxiteles, in: Archäologischer Anzeiger 1980 S. 532–544.

90,33 ***Cupido, den Michael Angelo gemacht:*** Die Anekdote wiederholt W. nochmals in *GK1* S. 342 Anm. 1 (= *GK Text* S. 658 Anm. 1). Ascanio Condivi (1525–1574), ital. Maler und Autor, Schüler, Mitarbeiter und Biograph Michelangelos, überliefert diese Anekdote in der „Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone, Rom 1553 fol. 10v (Volltext mit einem Vorwort und Bibliographien, hrsg. von Charles Davis, Fontes 34, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/714); eine 2. Aufl. erschien 1746: Vita di Michelagnolo Buonarroti, pittore, scultore, architetto e gentiluomo fiorentino, pubblicata mentre viveva dal suo scolare Ascanio Condivi [...], Firenze 1746.

91,4 ***Prometheus:*** s. *Gedancken* S. 77,23; als Menschenbildner auch *Erläuterung* S. 137,22 sowie *MI* S. 295,23–24; *Allegorie* S. 68 (= *Allegorie Text* S. 57).



91,5 mit Anm. 1 ***Kindern auf geschnittenen Steinen:*** W. verweist auf Gemmen der Sammlung Philipp von Stosch: Neuzeitliche (?) Gemme mit stehendem Eros des Solon (Signatur umstritten), Berlin, Antikensammlung Inv. FG 9776, verschollen; Philipp de Stosch, Pierres antiques gravées, Amsterdam 1724 Taf. 64; *Description* S. 126 Kat.-Nr. II, 625 (= *Description Text* S. 88). – Kameo, Eros mit Löwengespann des Sostratos, verschollen, angeblich an den Herzog von Devonshire übergegangen; Stosch, Pierres antiques gravées Taf. 66 (Zazoff, Handbuch S. 289–290). – Moderne Glaspaste nach antikem Stein, Dionysos mit Lyra vor Eros auf einem Sockel, signiert von Axeochos, Berlin, Antikensammlung. Inv. FG 6819, verschollen; Stosch, Pierres antiques gravées Taf. 20; *Description* S. 242 Nr. 1513 (= *Description Text* S. 146).



91,5 mit Anm. 1 ***und auf erhobenen Arbeiten:*** W. verweist auf Pietro Santo Bartoli (um 1635–1700; Maler, Kupferstecher und Radierer, Antiquar), Admiranda Romanorum Antiquitatum ac Veteris Sculpturae vestigia, Rom 1693 Taf. 50, 51, 61, wo der Meerwesen-Sarkophag, Paris, Louvre Ma 438, ehemals Rom, San Francesco a Ripa und der Medea-Sarkophag, Paris, Louvre Ma 282, ehemals Rom, Villa Borghese (s. *MI Kommentar* zu 313,19) mit mehreren Kinder abgebildet sind. Zudem verweist er auf Antonio Maria di Girolamo Zanetti (1705–1778; Bibliothekar, Antiquar), Delle antiche statue greche e romane che nell'Antisala della Libreria di San Marco Bd. 2, Venedig 1743 Taf. 33, eine Kandelaberbasis, Venedig, Museo Archeologico Inv. 104, die an vier Seiten Eroten zeigt, die die Waffen des Mars tragen; H. 70 cm, B. 52 cm. Aus der Sammlung Grimani. Um die Zeitenwende (augusteisch).

Lit. zum Meerwesen-Sarkophag: W. Fröhner, Notice de la sculpture antique du Musée impériale du Louvre, Paris 1869 S. 403 Nr. 438; Andreas Rumpf, Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs, (ASR 5, 1) Berlin 1939 S. 56-58 Abb. 87-88 Nr. 132 Taf. 39. 40; Arachne Nr. 15234. – Lit. zu Kandelaberbasis: Luigi Sperti, Rilievi greci e Romani del Museo Archeologico di Venezia, Rom 1988 Nr. 30 S. 78–83; Hans-Ulrich Cain, Römische Marmorkandelaber (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und römischer Skulptur und Architektur 7), Mainz 1985 Typ 4 Nr. 125 S. 197 Taf. 24,1; 25,1–2; 26,1; 27,1–2; 77,2; 78,1 Beil. 6.

91,6 ***ihren Kindern mehr Kindisches:*** ‚Kindisch', lat. puerilis, althochdt. chindisc, meint ‚Kindliches' im Sinn von kindgemäß, dem Wesen eines Kindes entsprechend. Im Sprachgebrauch des frühen 18. Jhs. wurden ‚kindlich' und ‚kindisch' synonym gebraucht, eine tadelnde Wertung setzte sich erst im Verlauf des Jhs. allmählich durch.

Lit.: DWB XI Sp. 764.

91,7 ***Milchfleisch:*** Im Sprachgebrauch des 18. Jhs. Metapher für junges zartes Fleisch, etwa dasjenige von Säuglingen, s. DWB XII Sp. 2192 mit diesem Beleg; Wilfried Hansmann [u. a.], Putten, Worms 2000 S. 26–29.

91,8–9 ***Franz Quenoy, genannt Fiammingo:*** François Duquesnoy, wegen seiner Herkunft aus Brüssel während seines langjährigen ital. Aufenthalts Il Fiammingo genannt; Bildhauer, Antikenkopist; s. oben Komm. zu 90,30.

91,11 ***Algardi … in Figuren von Kindern:*** Mehrere Kinderdarstellungen wurden Algardi zugeschrieben. In der Villa Borghese erwähnt W. in *Allegorie* S. 138 (= *Allegorie Text* S. 106) unter Berufung auf Giovanni Pietro Bellori, Vite de'pittori, scultori ed architetti moderni, Rom 1672 S. 399, die Statue des Schlafs oder Traums aus schwarzem Marmor, Rom, Villa Borghese Inv. CLX; Rehm in: *KS* S. 368 zu 71,23 verweist auf weitere Darstellungen in der Villa Borghese; s. auch Bellori, Vite 1672 S. 397, 404.

Lit.: Albert E. Brinckmann, Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, Berlin-Neubabelsberg 1917, (Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von Fritz Burger, fortgeführt von A. E. Brinckmann Bd. 14) S. 257; Minna Heimbürger Ravalli, Alessandro Algardi, sculptore, Roma 1973 Nr. 13 S. 68–69 Taf. 13; Jennifer Montagu, Alessandro Algardi, New Haven/Connecticut 1985 Bd. 1 S. 179–204; Bd. 2 Nr. 137 S. 410–420, Farbtaf. II (Statue des Schlafs).

91,12 ***Modelle in Thon:*** Alessandro Algardi wie François Duquesnoy (*„Fiammingo“*) fertigten Vorstufen ihrer rundplastischen sowie reliefierten Kinderdarstellungen in Ton. Von Duquesnoy, der selbst das nackte Fleisch seiner marmornen Kinderfiguren so weich und subtil modelliert habe, daß deren Oberfläche eher Terrakotta als Marmor gleiche, ist etwa das Modell des Reliefs ‚Schlafender Silen‘ mit mehreren Putti überliefert, das sich laut Giovanni Pietro Bellori, Vite de’pittori, scultori ed architetti moderni, Rom 1672 S. 272, ursprünglich in der Sammlung von Cassiano dal Pozzo befand, sowie die Terrakotta-Modelle für die Puttofriese von SS. Apostoli in Neapel. Bellori verweist weiterhin auf Tonmodelle der Reliefs ‚Heilige und profane Liebe‘ und ‚Kinder spielen mit einer Ziege‘ (S. 271–272).

Lit.: Antonia Nava Cellini, Francesco Duquesnoy, Mailand 1966; Jacob Hess, Notes sur le sculpteur F. Duquesnoy, in: Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock, hrsg. von Jacob Hess, Rom 1967 S. 129–137; Norbert Huse, Zur S. Susanna des Duquesnoy, in: Argo. Festschrift für Kurt Badt, hrsg. von Martin Gosebruch, Köln 1970 S. 324–335; Ingo Herklotz, Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999 S. 404 mit Anm. 17; Marion Boudon-Machuel, François du Quesnoy. 1597–1643, Paris 2005 passim, bes. S. 45–60, 139, 253 Kat. Œ.43 dér.2; Julie A. Lauffenburger, The Technical Characteristics of a Terracotta attributed to François Duquesnoy, in: The Journal of the Walters Art Museum Bd. 63, 2005 S. 119–124; Estelle Cecile Lingo, François Duquesnoy and the Greek Ideal, New Haven [u. a.] 2007 S. 49–51, 65, 82–88; Marion Boudon-Machuel, Du Quesnoy. Une monographie problématique, in: Relations artistiques entre Italie et anciens Pays-Bas (XVIe et XVIIIe siècles). Bilan et perspectives [...], hrsg. von Ralph Dekoninck, Bruxelles, Roma 2012 S. 99–112, hier S. 108–110 mit Abb. 7–8.

91,13 ***ein Künstler:*** wohl Adam Friedrich Oeser (1717–1799); so bereits *Eis.* I S. 80.

91,14–15 ***zu Wien ... Antiquen Cupido:*** Wahrscheinlich sind nicht die Wiener Antikenbestände, sondern die Abgüsse der Akademie der bildenden Künste Wien gemeint, die über eine der ältesten Abguß-Sammlungen Europas verfügt; ihre Anfänge gehen in das 17. Jh. zurück. Welche Eroten der Zeit vor 1750 gemeint sein könnten, ist nicht mehr zu ermitteln.

Lit.: Carl Friedrich A. von Lützow, Führer durch die Sammlungen der k. k. Akademie der Bildenden Künste I, Museum der Gypsabgüsse, Wien 1880. – Zur Geschichte der Sammlung: Vom Gipsmuseum der Wiener Akademie, hrsg. von Renate Trnek (http://www.plastercastcollection.org/en/database.php?d=lire&id=53); Die Glyptothek der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, Wien 2006. – Zu antiken Kinderdarstellungen: Annika Backe-Dahmen, Die Welt der Kinder in der Antike, Mainz 2008.

91,15 ***dasigen:*** Adjektiv nach lat. eius loci, regionis; gemeint ist ‚dortigen, an einem genannten Orte vorhandenen, befindlichen‘. Das Wort wird wie das analoge ‚hiesig‘ erst häufiger seit dem Ende des 17. Jhs. gebraucht, s. DWB II Sp. 809; GWB II Sp. 1093.

91,17 ***Stirn … mit herunterhängenden Haaren:*** zur schönen Form der Stirn, die nach Aussage antiker Autoren niedrig sein soll, im Alter wegen Haarausfall jedoch höher wird, s. *GK1* S. 180 (= *GK Text* S. 340) mit *GK Kommentar* zu 340,13; *GK2* S. 346–348 (= *GK Text* S. 329,6–331,3) mit *GK Kommentar* zu 329,9; 329,10; 329,34–331,1; *Gedancken ältere Fassung* S. 38,8.

91,18 mit Anm. 2 ***Cupido vom Praxiteles:*** s. *Gedancken* Komm. zu 68,22 und hier 90,32.

91,18 mit Anm. 3 ***Patroclus … beym Philostratus:*** W. verweist auf den „Heroikos“ des Sophisten Flavius Philostratos (2./3. Jh. n. Chr.); allerdings ist sein Hinweis nicht ganz korrekt: In Heroikos 19,5 (ed. Kayser II S. 152) ist nicht von einem Gemälde, sondern von einem Standbild die Rede, das jemand für eine „Darstellung des Achilleus nach dem Verlust der Haare, die er sich wegen Patroklos abgeschnitten hatte“ hielt (Übers.: Peter Grossardt, Einführung, Übersetzung und Kommentar zum Heroikos von Flavius Philostrat, Basel 2006 S. 199). Daraus kann indirekt auf die bei jungen Männern üblichen langen Haare in der griech. Antike geschlossen werden. In der Beschreibung des Patroklos (Heroikos 49,3, ed. Kayser II S. 204) wird gesagt, „seine Haare hielten das gute Mittelmaß“ (Übers. Peter Grossardt S. 233). W. benutzte die Ausgabe: Philostratorum opera, ed. Olearii, Lipsiae 1709 (die zweite hier angeführte Stelle steht dort Kap. 19,9 S. 736).

91,20–21 ***dergleichen Stirn ... Mine:*** W. verknüpft die formale bildhauerische Gestaltung eines physiognomischen Details mit dem seiner Ansicht nach spezifischen Erscheinungsbild des Antinous, *„Liebling des Hadrians“*. Diesen Gedanken greift er in der *Erläuterung*, nun die Ernsthaftigkeit des Gesichtsausdrucks thematisierend, erneut auf, s. S. 130,29–32 mit Komm. zu 130,29–31 mit Anm. 2. – In der *GK* erwähnt W. weitere Denkmäler, die seiner Meinung nach eine entsprechende Gemütslage zum Ausdruck bringen, Köpfe „[...] *des Serapis oder des Pluto, an welchem diese Haare auf der Stirne herunter fallen, um dessen Gestalt und Blick trüber und strenger zu machen* [...]“, s. *GK2* S. 291 (= *GK Text* S. 279); *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 91,17.

Lit.: Ferdinand Laban, Der Gemütsausdruck des Antinous, Berlin 1891 S. 2–10; Walther Rehm, Götterstille und Göttertrauer, München 1951 S. 147–151; Annika Backe, Antinoos. Geliebter und Gott, Berlin 2005 S. 12.

91,25 ***Augenbraunen:*** zum unterschiedlichen Sprachgebrauch *„Augenbraunen“, „Augenbranen“, „Augenbrauens“* s. *GK Kommentar* zu 67,31.

91,26 mit Anm. 1 ***sagte der Künstler:*** Bernini; W. zitiert Filippo Baldinucci, Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, Scultore, Architetto e Pittore, Firenze 1682 S. 47 (s. *Gedancken* zu 61,32 mit Anm. 1).

91,28 mit Anm. 2 ***Urtheil über die erhobene Arbeit:*** Baldinucci, ebd. S. 72 (Neudruck Riegl S. 239: „Ne i bassi rilievi diceva esser grand'arte in far parere rilevata cosa non rilevata; e parlando de' mezzi rilievi, e particolarmente di quelli dell' appartamento d'Alessandro VI. usava chiamargli poco artifiziosi, perché essendo quasi di tutto rilievo, parevano quello, che erano, e non quello, che non erano." Gemeint sind die Stuckreliefs in den sog. Appartamenti Borgia des Papstes Alexander VI. Borgia (1492–1503) im Vatikan; sie wurden von Bernardino di Betto, auch Pinturicchio (1454–1513) genannt, und seinen Gehilfen gestaltet.

Lit.: Francesco Buranelli, L'appartimento Borgia in Vaticano, in: Il'400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino, Ausst.-Kat., bearbeitet von Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli, Milano 2008, Bd. 1 S. 233–337 mit Abb.

91,29 ***eine Anmerkung zu machen:*** s. dazu *Erläuterung* hier S. 102,20–23.

92,3 ***ersten Erfindern:*** Wie hier hatte W., ohne sich konkret auf bestimmte Künstler zu beziehen, auch zuvor allg. auf die *„Erfinder der Malerey und Bildhauerkunst"* (s. oben S. 84,32–85,1) verwiesen. Auch *GK* spricht er von den *„Griechen"*, die als *„die ersten Erfinder* [der Kunst] *scheinen können* [...]*"*, *GK1* S. 5, *GK2* S. 8 (= *GK Text* S. 8–9). Dort nennt er *„Dädalus"* unter den ersten Bildhauern, der mit verschiedenen Materialien gearbeitet hätte, s. dazu *GK Kommentar* zu 603,21.

92,4 ***Gruppo:*** s. *Gedancken* Komm. zu 74,23.

92,7 ***Vorlage:*** W. verwendet mit Blick auf die Funktionalität des Bauglieds den Begriff in seiner ursprünglichen technisch-fachsprachlichen Bedeutung, die seit dem 17. Jh. überliefert ist. Gemeint ist gegenständlich das, was ‚vor eine andere Sache gelegt oder angebracht wird', eine Befestigung.

Lit.: DWB XXVI Sp. 1248 (3).

92,14 ***unterarbeitet:*** Der Begriff kann in der Malerei für ‚untermalen', bei Kupferstichen für ‚grundieren' stehen. Bei Reliefs bedeutet er ‚ausgearbeitet' im Sinn von ‚aus dem Untergrund herausgearbeitet'. W. beschreibt damit *„bey nahe ganz freystehende Figuren"*, d. h. nur wenig mit dem Reliefgrund verbundene. Entsprechend verwendet er den Terminus *Ville e Palazzi di Roma* S. 147: *„Unter den zu geschlagenen Fingern stehet der grobe Marmor, und dieselben sind gar nicht unterarbeitet."* – Den Terminus „Unterarbeitung" gebraucht später Heinrich Meyer in seiner „Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen" im Zusammenhang bildhauerischer Arbeitstechniken.

Lit.: Heinrich Meyer's Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprunge bis zum höchsten Flor Bd. 1, Dresden 1824 S. 114; DWB XXIV Sp. 1498 mit diesem Beleg aus W.

92,16 ***Malerey ... in der Nachahmung:*** s. *Gedancken* Komm. zu 56,24–25 sowie die Entgegnung *Erläuterung* hier S. 132,25–29 mit Komm. zu 132,25–26 mit Anm. 1.

92,17 ***seiner Maaße:*** s. *Gedancken* Komm. zu 61,18.

92,22 ***Blendwerk:*** Gemeint ist das durch Äußerlichkeiten Bestechende, etwas Unwahres, Falsches – eine Täuschung, ein Trugbild, s. DWB II Sp. 107; GWB II Sp. 776.

92,23 ***wie jemand von der Tragödie gesagt hat:*** Plutarch schreibt in seiner Schrift „de gloria Atheniensium" („Über den Ruhm der Athener"; Plut. mor. 348c [de glor. Ath. 5]) unter Berufung auf den griech. Rhetor und Philosophen Gorgias (um 480– um 380 v. Chr.; Gorg. fr. 82 B 23; Diels – Kranz II S. 305–306) über die Tragödie: „In voller Blüte jedoch stand die Tragödie (in Athen) und war in aller Munde; sie geriet zum wunderbaren Hör- und Schauspiel für die Menschen damals und bot durch ihre Mythen und Leidenschaften eine Täuschung, bei der, wie Gorgias sagt, derjenige, der täuscht, mehr Recht hat als der, der nicht täuscht, und der Getäuschte andererseits mehr versteht als der, der nicht getäuscht wird. Wer täuscht, hat nämlich mehr Recht, weil er ausgeführt hat, was er versprach; der Getäuschte aber versteht mehr: denn schön läßt sich hinreißen von der Lust der Worte, was nicht empfindungslos ist." (Übers.: Thomas Buchheim, Gorgias von Leontinoi, Reden, Fragmente und Testimonien Hamburg1989 S. 93). Es ist sehr wahrscheinlich, daß W. an diesen Passus dachte, zumal er in seinen Schriften mehrfach dieses Werk des Plutarch anführt. Plutarch zitiert diese Aussage des Gorgias auch in seiner Schrift „de audiendis poetis" („Über das Hören der Dichter"; Plut. mor. 15d). Mit *„jemand"* wäre demnach Gorgias gemeint.

92,25 ***Scene:*** Der spät aus frz. scène entlehnte Terminus ist erst im 18. Jh. nachweisbar. Gemeint ist die Bühne bzw. die Bühnenkulisse, s. DWB XIV Sp. 1940 (1).

92,27 ***Rose von van Huysum:*** Jan van Huysum (1682–1749), niederl. Maler. Welches der Bilder in der Gemäldegalerie Dresden gemeint ist, bleibt offen, vielleicht das Gemälde „Ein Blumenglas und eine Orange", 1698, oder „Ein Blumengefäß und ein Vogelnest", 1699, Gal.-Nr. 1697 und 1698, Kriegsverlust (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 729).

Lit.: De verleiding van Flora [The Temptations of Flora. Jan van Huysum 1682–1749, Ausst.-Kat. 2006–2007 Museum het Prinsenhof, Delft und The Museum of Fine Arts, Houston, hrsg. von Sam Segal, Mariël Ellens, Joris Dik, Zwolle 2006.

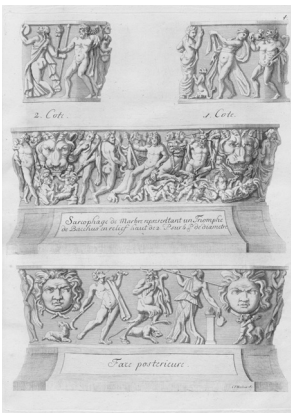
92,27 ***Pappel von Veerendaal:*** Nicolaes van Verendael (1640–1691), flämischer Maler von Vasen mit Blumen. Vertreten in der Gemäldegalerie Dresden mit: „Ein Affenschmaus", 1686, Gal.-Nr. 1229, und „Ein Blumenstrauß",1660/1670, Gal.-Nr. 1230 (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 563).

Lit.: Flowers and Nature: Netherlandish Flower Painting of Four Centuries, Ausst.-Kat. Osaka, Tokio 1990 S. 214–215; Dictionary of Art 32, 1998 S. 115–116 (Els Vermandere).

92,28–29 ***Landschaft ... Tempe:*** Das malerische, zwischen den Bergen Olymp und Ossa verlaufende Tal des Flusses Peneios in Thessalien, das Tempetal, wurde bereits in der Antike durch Vergil aufgrund seiner Naturschönheit gepriesen und galt in der Folge als Topos landschaftlicher Idylle sowie des friedlichen Lebens, s. Verg. georg. 2,469.

Lit.: Georg Ludwig Kriegk, Das thessalische Tempe in geographischer und antiquiarischer Hinsicht, Leipzig 1835 (Beiträge zur Geographie von Hellas); Hans-Joachim Raupp, Rubens und das Pathos der Landschaft, in: Rubens – battaglie, naufragi, giuochi, amori ed altre passioni, hrsg. von Ulrich Heinen, Andreas Thielemann, Göttingen 2001 S. 169–173.

92,29–30 ***thessalische Tempe ... Dieterichs:*** Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy (s. Komm. zu 9,18); wohl Gemälde in der Gemäldegalerie Dresden Gal.-Nr. 2107, 2108: „Arkadisches Hirtenleben“ und „Frauen am Weiher“, beide 1740, sowie Gal.-Nr. 2122 und 2123: „Hirtinnen und Herden am Steinrunddenkmal“ und „Hirtinnen und Herden“, beide von 1751 (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 210, 212).



92,33 ***Bacchanale:*** Es handelt sich um einen röm. Sarkophag mit Bacchuszug, in der Mitte Dionysos nackt auf dem Tiger reitend, umgeben von Panen, Satyrn und Mänaden, Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm 271. Marmor, H. 61,5 cm, L. 171 cm, T. 58,5 cm. 1728 aus der Sammlung Albani erworben. Um 220 n. Chr.

Lit.: Raymond Leplat, Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden, Dresden 1733 Taf. 4; Paul Herrmann, Verzeichnis der antiken Originalbildwerke der Staatlichen Skulpturen-Sammlung zu Dresden, 2. Aufl. Dresden 1925 S. 69 Nr. 271; Friedrich Matz, Die Dionysischen Sarkophage (Die antiken Sarkophagreliefs 4,1), Berlin 1968 Nr. 52 S. 15–161 Taf. 60,1–4; 61,1–3; Die Antiken im Albertinum, Mainz 1993 Nr. 28 S. 50–51.

92,33–34 ***Priapus an einem grossen marmornen Gefässe:*** Marmorputeal mit Satyrn, Pan und schlafender Mänade. Das Marmorputeal in Dresden, Albertinum, Magazin Lips. S. 297a, ist barock. Es kam mit der Antikensammlung Chigi 1728 nach Dresden und wurde im 18. Jh. von Pier Leone Ghezzi (1674–1755) gezeichnet (s. Lucia Guerrini, Marmi antichi nei disegni di Pier Leone Ghezzi, Città del Vaticano 1971 S. 76, 83–84 Taf. XXVIII; Filippo Carinci, Marmi Giustiniani nei disegni della Raccolta Topham, in: Le collezioni di antichità nella cultura antiquaria europea. Atti dell'incontro internazionale, Varsavia Nieborow 1996, hrsg. von Manuela Fano Santi (Rivista di Archeologia, Supplemento 21), Roma 1999 S. 52–53 Abb. 1–4 (Eton College), Abb. 5 (Codex Ottobonensis Ghezzi), Abb. 6.



Lit.: Raymond Leplat, Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden, Dresden 1733 Taf. 1,Thomas Matthias Golda, Puteale und verwandte Monumente. Eine Studie zum römischen Ausstattungsluxus, Mainz 1997 S. 109 Nr. 63 Taf. 71,4 (Hinweis von Kordelia Knoll).

92,36 ***Matielli:*** s. *Gedancken* Komm. zu 65,12.

92,37 ***Kaiser Carls VI.:*** Karl VI. (1685–1740); über seine Bilderkäufe und Kunsturteile s. unten Komm. zu 131,22–24; 131,26.

92,38 ***Kirche des H. Caroli Borromäi:*** Die Karlskirche in Wien, erbaut durch Karl IV. für seinen Schutzpatron, Karl Borromäus/Carlo Borromeo. Den Architekturwettbewerb gewann Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723). Die Kirche gilt als hochbarockes Hauptwerk von Fischer von Erlach, 1716–1722 begonnen, von seinem Sohn Joseph Emanuel, der den Plan teilweise (Kuppel) abänderte, 1724–1739 vollendet. Auch Lorenzo Mattielli wirkte an diesem Bau mit.

Lit.: Franz Eppel, Die Karlskirche in Wien, 4. Aufl. Salzburg 1980; Thomas W. Gaethgens, Gallikanische versus habsburgische Sakralarchitektur. Die Chapelle Royale in Versailles und die Karlskirche in Wien, in: Ars et scriptura 2001 S. 253–268.

93,2 ***Mader:*** Christoph Mader (1697–1761), in Wien. Hofbildhauer des Prinzen Eugen, Mitglied der Wiener Akademie der bildenden Künste. 1724–1730 entstanden an den zwei spiralförmigen Triumphsäulen Reliefs mit Darstellungen u. a. aus dem Leben des hl. Karl Borromäus/Carlo Borromeo von Mader und Jakob Christoph Schletterer (1699–1774; auch Schlederer, Schletter).

Lit.: Dictionary of Art 29, 1998 S. 760–761 (Peter Volk); Hans Sedlmayr, Epochen und Werke, Wien, München 1960, II S. 174–187: Die Schauseite der Karlskirche in Wien; Abb. in: Carola Giedion-Welcker, Bayerische Rokokoplastik. J[ohann] B[aptist] Straub und seine Stellung in Landschaft und Zeit, München 1922 Abb. 2–4; Erika Tietze-Conrat, Österreichische Barockplastik, Wien 1920 S. 9 Abb. 58. Justus Schmidt, Wien, 2. Aufl. Wien 1939 S. 82, 83; Wien. Geschichte, Kunst und Leben, hrsg. im Auftrag des Kulturamts der Stadt Wien von Anton Haasbauer, 2. Aufl. Wien 1943 Abb. 25; Biographisches Lexikon zur Geschichte der böhmischen Länder, hrsg. [...] von Heribert Sturm, Bd. 2, München [u. a.] 1984 S. 539.

93,4 ***Vorstellung:*** bildliche Darstellung, s. *Gedancken* Komm. zu 57,23.

93,7 ***Verkürzungen:*** s. *Abhandlung (für Berg)* S. 31 (= *KS* S. 233,1).
93,8 ***ordonnirt:*** nach frz. ordonner meint ‚angeordnet', s. *Beschreibung* Komm. zu 7,14; *Gedancken* Komm. zu 74,11–12.
93,13 ***perspectivisch:*** Die perspektivische Darstellung der Figuren auf antiken Reliefarbeiten war in den *Gedancken* ein Bestandteil der Debatte um die Vorbildlichkeit der *„Alten"*, s. *Gedancken* hier S. 74,11–12 mit Komm.
93,13 ***Degradation:*** Das seit dem frühen 16. Jh. von kirchenlat. ‚degradatio' (Herabsetzung) entlehnte Fremdwort (vgl. auch frz. dégradation) hatte zunächst die Bedeutung ‚Aberkennung von Ämtern, Absetzung, Herabstufung im Dienstgrad'. Als fachsprachliche Bezeichnung wurde der Begriff u. a. im 18. Jh. im kunsttheoretischen Kontext vorwiegend in der Malerei gebraucht und stand für ‚Abstufung, Abtönung' (von Licht, Farben).
Lit.: GWB II Sp. 1113; FWb IV S. 123–125.
93,18 ***alte Redner:*** Gaius Sempronius Gracchus, Volkstribun in den Jahren 123 und 122 v. Chr. W.s Anspielung bezieht sich auf Cic. de orat. 3,225: „[Gracchus] hielt sich eigens einen Mann mit Sachverstand, der eine ganz kleine Pfeife aus Elfenbein bei sich hatte; dieser stand ungesehen hinter ihm, wenn er eine öffentliche Rede hielt, und sollte schnell den Ton blasen, mit dem er ihn entweder anspornen sollte, wenn seine Anspannung nachließ, oder bremsen, wenn er zu leidenschaftlich und angestrengt sprach." (Übers.: Marcus Tullius Cicero. Über den Redner, hrsg. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf 2007 S. 423). Diese Anekdote ist auch bei Quint. inst. 1,10,27, Gellius 1,11,10–16, Val. Max. 8,10, Cass. Dio fr. 85,2 Boissevain; Plut. Tiberius Gracchus 2,6 überliefert.
93,19 ***mich deucht:*** ‚mir scheint, hat das Ansehen'; bei W. meist so, aber auch in der neuhochdt. Nebenform *„mich däucht"*, s. *GK Materialien* Komm. zu 9,20.
93,20 ***Scribenten:*** Bei W., wie hier ohne Nebensinn, gebraucht für ‚Schriftsteller, Autor, Verfasser'. Die seit Mitte des 18. Jhs. zunehmend aufkommende abwertende Wortbedeutung findet sich selten bei W., so in der Bezeichnung *„elende* [...] *Scribent"* in der *GK2* S. 111 (= *GK Text* S. 105); s. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 70,13.
93,23–24 ***HOR.:*** Hor. epist. 2,1,220: „hier wüte ich im eigenen Weinberg." (Übers.: Horaz, Werke S. 517). Mit diesen Worten schließt sich Horaz selbst in seine Kritik an den Dichtern ein, wie es hier auch der fiktive Verfasser tut. W. zitiert im *Sendschreiben Gedanken* mehrfach Hor. epist. 2,1 (s. unten zu 100,28–29 und 104,11–12), eine an Augustus gerichtete Abhandlung zu Themen wie ‚alt und neu' in der Dichtung, Künstler und ihr Verhältnis zu Publikum und Kritikern und deren poetische Kompetenz. Womöglich machte nicht nur der Inhalt das Werk für W. interessant, sondern auch der Umstand, daß Horaz trotz der Widmung an den Kaiser keine Spur von Unterwürfigkeit erkennen läßt (Eduard Fraenkel, Horace, Oxford 1957 S. 395, spricht in diesem Zusammenhang von „dignified freedom" des Dichters).
Exzerpte bei W. aus epist. 2,1: *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 51; vol. 65 p. 55–56v.
Lit.: Justi5 I S. 185.
93,29 ***urtheileten Griechen und Römer ... keine Künstler waren:*** In den *Gedancken* gab W. mit Verweis auf Aristoteles zu bedenken, daß die künstlerische Urteilsfähigkeit der Griechen groß gewesen sei, insofern der Zeichenunterricht als Grundlage ihres Kunstverständnisses Teil der allg. Ausbildung gewesen sei, s. *Gedancken* Komm. zu 58,18, zu 58,19. Der Grieche Pausanias etwa war Geograph und Historiker, der Römer Plinius (s. Komm. zu 93,33) Offizier und Verwaltungsbeamter.
Lit.: Bernhard Schweitzer, Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike, in: ders., Kleine Schriften, Tübingen 1963 S. 11–104.
93,30 ***der Küster:*** eine Anspielung auf Matthias Oesterreich (s. oben Komm. zu 83,11). In *Br.* I Nr. 144 S. 225 heißt es: *„Ich wünschte daß Du die Personen kenntest deren Charakter ich in den beyde letzten gemacht, nebst den Ursachen warum ich ihnen vieles angedichtet. Der erste in der zweyten Schrift ist Herr Oesterreich, Gallerie-Inspektor."*
93,33 ***Plinius:*** Plinius, nat. 35,74 und 102, 109, beschreibt die Gemälde des Timanthes, des Protogenes und des Nikomachos im Templum Pacis (Tempel des Friedens) auf dem Vespasiansforum in Rom; nat. 35,73–74 ist von einem weiteren Bild des Timanthes die Rede, der Opferung Iphigenies, das dieser mit „außerordentlicher Empfindungsgabe" erschaffen hatte. Diese Bildbeschreibung und damit Bildrekonstruktion lag dem Titelkupfer zu W.s *Gedancken* zugrunde, s. *GK Kommentar* zu 229,9–10.
Lit.: Frühklassizismus S. 371–374; Gedancken ed. Kunze 2013 S. 240–241. – Zum Templum Pacis: L. Richardson, A New Topographical Dictionary of Ancient Rome, Baltimore, London 1992 S. 286; Steinby, Lexicon IV (1999) S. 67–70 s. v. Pax, Templum (Filippo Coarelli); Der Neue Overbeck I–V, hrsg. von Sascha Kansteiner, Klaus Hallof u. a., Berlin, Boston 2014 Bd. II S. 807–808 Nr. 1625; Bd. IV S. 41–42 Nr. 2722; S. 215–217 Nr. 3007; S. 245 Nr. 3052.
93,34–35 ***HOR:*** Hor. ars 131: „War der Stoff Gemeingut, kann er doch rechtsgültig dein Eigentum werden." (Übers.: Horaz, Werke S. 549). Bei Horaz bezieht sich der Sinn des Verses, in dem der Dichter mit röm. juristischem Vokabular spielt, allerdings weniger auf das Recht eines jeden Betrachters, Kunst zu kritisieren, sondern auf die Frage der Originalität, insbesondere das Problem, wie sich der Dichter ein traditionelles Thema zu eigen machen kann.
93,36 ***Pamphilus ... Apelles:*** Von keinem der beiden sind Schriften erhalten; der Maler Pamphilus wird aber von Plinius (nat. 35,76–77) als Mann von umfassender Bildung („omnibus litteris eruditus") und hochbezahlter Lehrer erwähnt.

Zu Pamphilus s. auch *GK1* S. 320, *GK2* S. 682 (= *GK Text* S. 608–611), *GK Kommentar* zu 661,26.

Lit. zu Pamphilus: Vollkommer, Künstlerlexikon II (2004) S. 178–179 s. v. Pamphilos (Ingeborg Scheibler).

93,39–41 ***Ma di … Salvador Rosa Sat. III:*** Der ital. Maler Salvatore Rosa (1615–1673) und seine Satire, 1664 zuerst in Genua, dann in Amsterdam erschienen: „Aber von denen, die sich zur Arbeit anschicken, können vier Fünftel, bei Gott, nicht lesen." (Satira III). Rosa, vertreten in der Dresdner Galerie, wird bei W. genannt: *Br.* III Nr. 753a S. 153 S. 487 (zu Rosas Gemälde „Tod des Regulus"); *Br.* IV Nr. 8 S. 40 (Gemälde im Palazzo Colonna); Nr. 126a S. 239 (Heinrich Füssli: Rosa, „bösartiges Genie"), 436, 506.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 371 zu 75,15; Katrin Bomhoff, Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E. T. A. Hoffmanns in der Kunst Jaques Callots und Salvator Rosas, Freiburg im Br. 1999 (Rombach-Wissenschaften, Reihe Cultura Bd. 6); Salvator Rosa, Genie der Zeichnung. Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem, Ausst.-Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig, 24. Juni bis 8. August 1999, Teylers Museum Haarlem, 4. September bis 31. Oktober 1999, hrsg. von Herwig Guratzsch, Köln 1999; Salvator Rosa in Deutschland. Studien zu seiner Rezeption in Kunst, Literatur und Musik, hrsg. von Achim Aurnhammer, Freiburg im Br., Berlin, Wien 2008.

94,3 mit Anm. 1 ***Pietro da Cortona … P. Ottonelli:*** Pietro da Cortona (1596–1669), röm. Maler und Architekt, und der Jesuitenpater und Schriftsteller Giovanni Domenico Ottonelli (1583–1670) publizierten unter dem Pseudonym Britio Prenetteri und Odomenigo Leonotti „Trattato della Pittura e Scultura […]," Florenz 1652 (Nachdruck Treviso 1973) S. 4.

Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 7v (Tibal S. 106).

Lit.: Elisabeth Oy-Marra, Das Verhältnis von Kunst und Natur im Traktat von Gian Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona. „Della pittura e scultura. Uso et abuso loro", in: Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung Bd. 35), Bd. 2, Heft 1, hrsg. von Hartmut Laufhütte, Wiesbaden 2000 S. 433–445; s. auch *GK Kommentar* zu 75,29–33.

94,7–8 ***Sat.:*** „damit man Tüten hat für Makrelen und Pfeffer." (Übers.: Frühklassizismus S. 462). Aus: Quintus Sectanus, Satyrae XIV in Philodemum, Amsterdam 1700, Bd. 1 (Sat. 4, V. 150); zum Verfasser Ludovico Sergardi s. oben Komm. zu 83,17–18.

94,9–10 mit Anm. 2 ***Betrachtungen über die Malerey ... Poussin ... Bellori:*** Giovanni Pietro Bellori (s. *GK Kommentar* zu 257,32–33; Komm. zu 60,10 mit Anm. 1) und seine „Osservationi di Nicolò Pussino sopra la pittura", abgedruckt in: Bellori, Vite de'pittori, scultori ed architetti moderni, Rom 1672 S. 460–462 (dt. Übersetzung bei Otto Grautoff, Nicolas Poussin, München 1914 Bd. I S. 404–408 mit Zufügung des Briefs von Poussin an Chambray vom 1. 3. 1665 [S. 408–409] und des Briefs an Chantelou vom 24. 11. 1647 [S. 451–453]) – Weiteres zu den Ausgaben s. Rehm in *KS.* S. 371 zu 75,26; zur Kunstanschauung Belloris s. *GK Kommentar* zu 257,32–33; 477,11–14.

94,13 ***Aristarchus:*** Aristarchos von Samothrake, der bedeutendste alexandrinische Philologe (um 216–144 v. Chr.); er leitete in Alexandria die Bibliothek und war auch Prinzenerzieher am Hof des Ptolemaios VI. Philometor. Seine Arbeit war der Höhepunkt der alexandrinischen Philologie und spielte eine bedeutende Rolle in der Überlieferung der Texte und der klassischen Kultur. Er betrieb Autorenexegese, Textkritik und verfaßte eine große Zahl an fortlaufenden Kommentaren und Monographien, viele davon zu homerischen Fragen, oft in polemischer Absicht. Sein Name wurde später sprichwörtlich für einen unerbittlichen Kritiker, s. Cicero (Att. 1,14,3; fam. 3,11,5; 9,10,1) und vor allem Horaz (ars 450).

Lit.: NP I (1996) Sp. 1090–1094 s. v. Aristarchos (Franco Montanari).

94,13 ***erinnere:*** ‚bringe (wieder) in Erinnerung, mache aufmerksam auf, bemerke', s. DWB III Sp. 859; GWB III Sp. 322.

94,16 ***ein Urtheil des Bernini:*** Filippo Baldinucci, Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, Scultore, Architetto e Pittore, Firenze 1682 S. 9–10 (dt. Ausgabe von Alois Riegl, Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini, Wien 1912 S. 68–69); s. auch Komm. zu 61,32 mit Anm. 1.

Lit.: Bernini's Biographies. Critical Essays, hrsg. von Maarten Delbeke, Evonne Levy, Steven F. Ostrow, International Conference Entiteled „Bernini's Biographies", Rome 2002, University Park, Pennsylvania 2006.

94,18 mit Anm. 3 ***Copie eines Kopfs:*** Wohl die von Giorgio Vasari, Delle vite de piu eccellenti pittori, scultori e architetti, 2. Aufl. Florenz 1568, Bd. 3 S. 719, unter den Jugendarbeiten genannte Satyrmaske in Florenz, Museo Nazionale. Offenbar hat W. die zitierte Stelle bei Jonathan Richardson, Traité de la peinture et de la sculpture, Amsterdam 1728, Bd. 3 S. 94, wie schon Rehm in: *KS* S. 372,6 vermerkte, falsch verstanden. Dieser erwähnt neben der Maske, wohl aus dem 17. Jh., einen antiken Pankopf als Vorbild und erläutert, daß das Kabinett, in dem er aufbewahrt wird, „Lo Studiolo" heißt. Ferner verweist Rehm darauf, daß schon Mariette (s. Komm. zu 89,8 mit Anm.1) in seinen der 2. Aufl. von Ascanio Condivi, Vita di Michelagnolo Buonarroti, Firenze 1746, beigegebenen „Observations sur la vie de Michel-Ange" Zweifel an der Autorschaft Michelangelos geäußert habe; zu Exzerpten W.s aus dieser Schrift s. *Nachlaß Paris* vol. 67 p. 53; Tibal S. 123.

94,20 ***Daphne:*** Die berühmte, heute in der Villa Borghese in Rom ausgestellte Gruppe „Apollo und Daphne" (1622–1625) von Gian Lorenzo Bernini (zu diesem s. Komm. zu 61,32 mit Anm. 1), s. *GK Kommentar* zu 245,12–16.

94,23 ***sein Studium der Natur:*** so in den *Gedancken* S. 61,32–62,8, wo Bernini als Inbegriff einer gegen die Antike gerichteten Kunstauffassung geschildert wird; er sei nicht der idealischen Schönheit der Griechen, sondern der *„gemeinen Natur"* gefolgt und habe dabei das Individuelle übertrieben ; s. auch *GK Kommentar* zu 245,12–16.

94,25 ***Weichligkeit seines Fleisches:*** Das von W. häufig verwendete Substantiv *„Weichligkeit“* (s. *Erläuterung* hier S. 121,21), vor allem in der Schreibung *„Weichlichkeit“* (s. *Erläuterung* hier S. 131,17 sowie *GK Kommentar* zu 181,28; 371,8; *GK Materialien* Komm. 8,29) ist jünger, seltener und abstrakter als das Adjektiv ‚weichlich‘. Vorherrschend ist der subjektive, meist mit kritischem Unterton verbundene Gebrauch des Begriffes. Das Ziel der Kritik, die sich oft auf die Lebenshaltung bezieht, wird durch Zusätze verdeutlicht. Die Rede ist etwa von der ‚Weichlichkeit der Sitten‘ (*GK Text* S. 181,28; 371,8) oder wie hier von der *„Weichligkeit“* des *„Fleisches“*. – Mit der plastischen Körperbildung in der griech. Kunst setzt sich W. in den *Gedancken* ausführlich auseinander, s. S. 61,12–15 mit Komm. zu 61,13). Bereits in der *Beschreibung* bespricht W. die malerische Behandlung der Hautpartien, s. hier S. 8,21–22 und 8,30 mit Komm.

Lit.: DWB XXVIII Sp. 524–526 mit diesem und weiteren Belegen aus W.

94,27 ***Socrates sagt:*** nach Xenophon, mem. 3,10,6–8, der die um 400 v. Chr. in Athen geführte Diskussion um die künstlerische Darstellung von Affekten und seelischen Regungen thematisiert. Der erwähnte Bildhauer Clito ist Kleiton, griech. Bildhauer aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.

Lit.: Felix Preisshofen, Sokrates im Gespräch mit Parrhaios und Kleiton, in: Studia Platonica. Festschrift für Hermann Gundert zu seinem 65. Geburtstag, hrsg. von Klaus Döring, Wolfgang Kullmann, Amsterdam 1974 S. 21–40; Adolf H. Borbein, Die bildende Kunst Athens im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr., in: Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Chr.: Vollendung oder Verfall einer Verfassungsform, hrsg. von Walter Eder, Christoph Auffahrt, Stuttgart 1995 S. 429–467 bes. S. 444–445.

94,28 ***Lysippus:*** Lysippos von Sikyon, griech. Bildhauer des 4. Jhs. v. Chr. W. beschreibt in der *GK1* S. 344–345 (= *GK Text* S. 670) das Besondere seines Werkes: Er unterbrach die Tendenz der bisherigen Künstler, ihre Lehrer nachzuahmen und strebte eine an der Natur orientierte Perfektion an. Nach Plin. nat. 34,61 wurde er dazu durch den Maler Eupompos angeregt, der ihm auf die Frage, welchem Vorgänger er folgen sollte, antwortete, „indem er auf eine Menge von Menschen zeigte, man müsse die Natur selbst nachahmen und nicht einen Künstler.“ (Übers.: Plinius, Naturkunde XXXIV S. 51); s. *Br.* I Nr. 193 S. 311; Nr. 259 S. 441; II Nr. 374 S. 100.

Lit.: Baumecker S. 107.

94,30 ***Weg zur Trockenheit:*** wohl nach Roger de Piles, Dissertation sur les ouvrages des plus fameux Peintres, Paris 1681 S. 53; *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 10, Tibal S. 104: Abdruck bei Baumecker S. 108.

94,30–31 ***Nachahmung der Alten ... der Natur:*** vgl. *Gedancken* S. 56,24–25 mit Komm.; Baumecker S. 107–109.

94,31 ***Mannigfaltigkeit:*** s. Komm. zu 102,30; *Gedancken* Komm. zu 59,18–19.

94,33 ***das Antique vornemlich studiret:*** s. *Gedancken* Komm. zu 62,5–6.

94,34 ***Guido … le Brun:*** Guido Reni (s. Komm. zu 4,27); le Brun (s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 97,3; *Erläuterung* Komm. zu 146,21–22).

95,1 ***gewisse Idee von Schönheit:*** s. *Gedancken* Komm. zu 57,13 mit Anm. 1, zu 62,5–6.

95,3 ***blosse Nachahmung der Natur ... Antiquen:*** s. *Gedancken* Komm. zu 62,5–6.

95,4 ***Naturalisten in der Malerey:*** Gemeint war im Sprachgebrauch des 18. Jhs. in erster Linie der Maler, der ohne methodische akademische Anweisung gearbeitet habe. Als *„Naturalisten“* galten Vertreter der niederl., ital. und frz. Malerei des 17. und frühen 18. Jhs. – Im Rahmen der vorgetragenen Argumentation gebraucht W. den Begriff offenbar abweichend vom üblichen Sprachgebrauch und übertragen für die Maler, welche die Natur und nicht die Antike nachahmten.

Lit.: Tanja Michalsky, Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei, Paderborn [u. a.] 2011 bes. S. 27–28, 267; Robert Felfe, Unendliche Landschaft. Perspektive, Tonalität und andere Hintergründe, in: Die Entdeckung der Ferne. Natur und Wissenschaft in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, hrsg. von Ulrike Gehring, Paderborn 2014 S. 95–117 bes. S. 97.

95,5 ***dem grossen Jordans:*** Jacques Jordaens, s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 23,33.

95,7 ***sagt ein Kenner:*** Antoine-Joseph Dezallier d’Argenville (1680–1765), Abrégé de la vie des plus fameux Peintres, Paris 1745 Bd. II S. 164–167. Dort heißt es S. 165: „Rubens avoit plus de génie que lui [Jaques Jordans] et plus de noblesse dans ses caractères. Jordans avoit plus d’expression et de vérité.“

Zu d’Argenville s. Komm. zu 3,11–14 mit Anm. 1; Rehm in: *KS* S. 305 zu 1,28 und S. 373 zu 77,2.

95,9–13 mit Anm. 2 ***„Die Wahrheit ... was sie haben muss“:*** W. zitiert hier die 49. Maxime aus François Herzog de La Rochefoucaulds (1613–1680) „Maximes supprimées“: „La vérite est le fondement et la raison de la perfection et de la beauté; une chose, de quelque nature qu’elle soit, ne saurait être belle et parfaite si elle n’est véritablement tout ce qu’elle doit être, et si elle n’a tout ce qu’elle doit avoir“. Die „Maximes supprimées“ sind Teil der 1665 in Paris erschienenen „Réflexions, ou Sentences et Maximes morales“; Exzerpte W.s hieraus im *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 112, s. Tibal S. 142. W. bezeichnet sie als *„Originalschrift“* und vorbehaltslos als *„Pensées“*. Später beurteilt er – wie wohl auch *Sendschreiben* (= *SN* 2,1) S. 113,19 – die Gattung der (frz.) Pensées abwertend, s. dazu *Br.* III Nr. 783 S. 503 mit Komm. Rehm S. 503 zu Nr. 783 und ders. in: *KS* S. 373 zu 77,4; *Herkulanische Schriften* I (= *SN* 2,1) Komm. zu 113,19. – Zu Rochfoucauld s. *AGK Texte und Kommentar* Komm. zu 17,6.

Lit.: François de La Rochefoucauld, Maximen und Reflexionen, übers. und mit einem Anhang versehen von Jürgen von Stackelberg, München 1987 S. 188–189; Richard G. Hodgson, Falsehood Disguised. Unmasking the Truth in La Rochefoucauld, West Lafayette 1995 bes. S. 36; Décultot, Untersuchungen S. 40, 51 Anm. 185.

95,14 ***Affen der gemeinen Natur:*** Es handelt sich hier wie im Folgenden (S. 97,6–7) um eine Anspielung W.s auf den kunsttheoretischen, in seiner Formulierung auf Boccaccio zurückgehenden Topos der ‚ars simia naturae'. Zugrunde liegt dieser Vorstellung die bereits in der Antike gängige Annahme der Nähe von Mensch und Affe. Der Affe imitiere den Menschen, wie der Mensch die Natur nachahme. Dies führt zu dem analogen Schluß, die Kunst sei der Affe der Natur. Die vor allem in der Kunsttheorie und Künstlergeschichte der Renaissance und des Barock gebrauchte Metapher kritisiert seit dem 17. Jh. zunehmend die oberflächliche künstlerische Nachahmung, die das innere Wesen der Dinge nicht durchdringe. Entsprechend zeigt Cesare Ripas „Iconologia" (1603) den Affen als allegorisches Symbol der ‚Imitazione', der strengen (akademischen) Nachahmung (zu Ripa s. *Gedancken* Komm. zu 75,20).

Lit.: Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 5. Aufl. Bern 1965 S. 522–523; Horst W. Janson, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952 S. 287–326 (Chap. 10: Ars Simia Naturae; mit Abb. 25 auf S. 303 aus Bellori und Abb. 27 auf S. 309 aus Sandrart); Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 2. Aufl. Berlin 1960 S. 62; Horst Bredekamp, Thomas Hobbes – Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651–2001, 2. stark veränderte Aufl. Berlin 2003 S. 57–58; Hartmut Böhme, Der Affe und die Magie in der ‚Historia von D. Johann Fausten', in: Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947–1997, 2. unveränderte Aufl., hrsg. von Werner Röcke, Bern [u. a.] 2004 S. 109–145; Peter Philipp Riedl, Raffael und Rembrandt. Künstlerbilder im Werk Achim von Arnims, in: Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung. Festschrift für Roger Paulin, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt [u. a.], Würzburg 2006 S. 405–406; Roland Kanz, Sedimente des Komischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, in: Das Komische in der Kunst, hrsg. von Roland Kanz, Köln u. a. 2007 S. 26–58 bes. S. 52–53.

95,15 ***Rembrant:*** zu seinen Gemälden in Dresden s. Komm. zu 6,21.

95,15 ***Stella:*** zu Stella s. Komm. zu 63,14.

95,15 ***Raoux:*** Jean Raoux (1677–1734), frz. Porträtist und Historienmaler; 1715 in die Königliche Akademie der Malerei und Skulptur in Paris gewählt. Er ist in der Dresdner Galerie nicht vertreten.

Lit.: Dictionary of Art 25, 1998 S. 895–896 (Cartrin Klingsöhr-Le Roy).

95,15 ***Vatteau:*** Jean-Antoine Watteau (1684–1721), in Dresden zur Winckelmann-Zeit durch zwei Bilder vertreten, s. Gesamtverz. Dresden 2007 S. 581 Gal.-Nr. 781, 782; *Beschreibung* S. 9,38 verweist W. in Anm. 7 auf *„Copien von Watteau"*, die *„vor dem Grünen Cabinet zu Nöthnitz hängen"*; s. Komm. zu 9,7 mit Anm. 7; Rehm in: *KS* S. 3115 zu 9,35.

95,16 ***Euripides:*** Bei Aristot. poet. 25.1460b33–35 heißt es, Sophokles habe gesagt, er dichte die Menschen, wie sie sein sollen, Euripides aber, wie sie seien; s. auch Plin. nat. 34,65 zu Lysipp, der von den früheren Künstlern geschrieben habe, „die von jenen geschaffenen Gestalten zeigten die Menschen, wie sie sind, die von ihm geschaffenen aber, wie sie zu sein erscheinen." (Übers.: Plinius, Naturkunde XXXIV S. 53).

95,17–18 ***holländischen Formen und Figuren:*** Die Anspielung auf die als naturnah abbildende und als realistisch wahrgenommene Darstellungsweise insbesondere der niederl. Malerei bezieht sich auf das in den *Gedancken* S. 62,9–11 (mit Komm. zu 62,11) Geäußerte; s. die Erwiderung *Erläuterung* hier S. 126,33.

Lit.: Margarete van Ackeren, Das Niederlandebild im Strudel der deutschen romantischen Literatur. Das Eigene und die Eigenheiten der Fremde, Amsterdam [u. a.] 1992 S. 133–141.

95,18–20 mit Anm. 3 ***Bernini die Caricaturen … nämlich die Freyheit:*** nach Filippo Baldinucci, Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, Scultore, Architetto e Pittore, Florenz 1682 S. 66.

95,25 ***grosse Bände von solcher Arbeit:*** Bereits Rehm verwies auf Comte de Caylus, Recueil de têtes de caractère et de charges, dessinées par Léonarde da Vinci, et gravées par C. D. C. [...], Paris 1730; Raccolta di XXIV caricature disegnate colla penna di Pietro Leone Ghezzi, conservate nel gabinetto del Re di Polonia; Matthias Oesterreich sculpsit, Dresden 1750 (2. vermehrte Auflage: Raccolta de' vari disegni, Potsdam 1766).

Lit. zu Ghezzi: Anne Thurmann-Jajes, Pier Leone Ghezzi und die Karikatur, Bremen 1998.

95,27 ***Urtheil unserer Academien:*** dazu *Erläuterung* S. 125,6–7.

95,33 ***Apophyses:*** Nach griech. apophysis, meint den Knochenfortsatz, der überwiegend als Ansatz der Sehnen und Bänder dient; zu den anatomischen Kenntnissen W.s vgl. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,2; s. auch Komm. zu 87,30.

95,34 ***fleischigtes:*** s. Komm. zu 96,8.

95,35–96,1 ***Umriß … alten Geschmacke:*** s. *Gedancken* Komm. zu 63,33–34.

96,1 ***in Corpore:*** gemeinsam, alle zusammen.

96,3–4 mit Anm. 1 ***Parrhasius … wie man berichtet:*** Plin. nat. 35,67–72; zu Parrhasios als Meister des Konturs vgl. bes. Plin. nat. 35,67–68; s. dazu oben *Gedancken* S. 63,37 mit Komm. Eine gewisse Kritik, die aber nicht ganz dem von W.s fiktivem Kritiker vorgebrachten Vorwurf des „Mageren", in das der Künstler verfallen sei, entspricht, wird von Plinius nat. 35,69 ge-

äußert: „Im Vergleich mit sich selbst scheint er jedoch bei der Darstellung der Innenfläche der Körper weniger vollkommen gewesen zu sein." (Übers.: Plinius, Naturkunde XXXV S. 57).

96,5 ***Zeuxis:*** Plin. nat. 35,61–66; 64: „Man tadelt jedoch, er habe die Köpfe und Glieder zu groß dargestellt, [...]" (Übers.: Plinius, Naturkunde XXXV S. 55). Zu der Anekdote von den Jungfrauen, die als Vorbild für das Gemälde der Helena für den Juno Lacinia-Tempel dienten, s. oben *Gedancken* S. 56,28–29.

96,7 mit Anm. 2 ***nach Homers Begriffen:*** Quint. inst. 12,10,5: „Denn Zeuxis gab den Gliedern des Körpers größere Fülle, da er das für würdiger und erhabener hielt, und wobei er, wie man glaubt, dem Homer gefolgt ist, dem ja die kräftigsten Körperformen sogar bei Frauen gefallen." (Übers.: Marcus Fabius Quintilianus. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, Bd. 2, hrsg. von Helmut Rahn, Darmstadt 1975 S. 757). Ilias 21,424 ist von der starken Hand der Göttin Athena die Rede; vgl. auch Cic. inv. 2,1–3 zu der nach homerischem Schönheitsideal konzipierten Helena des Zeuxis und das Urteil des Aristoteles (Aristot. poet. 25.1461b12) über dessen Idealfiguren.

96,8 ***fleischigt:*** Der von W. mehrfach gebrauchte und in der kunsttheoretischen Lit. übliche Begriff meint massig, dick, prall, ‚mit viel Fleisch ausgestattet'. Er konnte sowohl für die Beschreibung von Skulpturen und Gemälden als auch zur stilistischen Bewertung und Charakterisierung eines Stils verwendet werden. Die angemessene Darstellung von *„Fleisch"* war eine wesentliche Kategorie des Kunsturteils, s. *Beschreibung* Komm. zu 8,21–22; Komm. zu 95,34 (*„fleischigtes"*); *GK Materialien* Komm. S. 381 zu 5,22.

Lit.: GWB III Sp. 750; Campe, Wörterbuch II S. 103; Daniela Bohde, „le tinte delle carni". Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Weder Haut noch Fleisch. Das Karnat in der Kunstgeschichte, hrsg. von Daniela Bohde, ⸢Mechthild Fend, Berlin 2007 S. 41–64.

96,8 mit Anm. 3 ***Der zärtliche Theocrit:*** Den *„Dichter der Zärtlichkeit"*, d. h. der Anmut und Schönheit, nennt W. den griech. Dichter von Syrakus (um 310– um 250 v. Chr.) in der *GK2* S. 358 (= *GK Text* S. 698). Er benutzte die komm. und mit den Scholien versehene Ausgabe des Daniel Heinsius, Oxford 1699 (Bestellung einer Ausgabe: *Br.* II Nr. 574 S. 330, 503).

Lit.: Justi5 I S. 66, 165, 172, 427.

96,8–9 ***Venus ... Versammlung der Götter ... farnesischen Pallastes:*** W. meint den „Rat der Götter", das Deckenfresko in der Villa Farnesina in Rom. Das zweite der beiden von Raffael entworfenen, von Giulio Romano und Francesco Penni ausgeführten Deckengemälde in der Eingangsloggia der Farnesina, der Loggia di Amore e Psiche, zeigt das Hochzeitsfest Amors und Psyches, in dessen Mittelpunkt das Hochzeitsmahl (*„Gastmale"*) geschildert wird, s. *AGK Texte und Kommentar* zu 57,9.

96,10 ***Rubens ... wie Homer und wie Theocrit gemalet:*** Diese Entgegnung gilt der von W. in den *Gedancken* geäußerten Ansicht, Rubens sei *„weit entfernt von dem Griechischen Umriß der Cörper* [...]" (S. 63,23–24); s. hierzu den erneuten Vergleich von Rubens mit Homer in der *Erläuterung* hier S. 128,16 mit Komm. sowie *Gedancken* Komm. zu 63,22; 63,24–25.

96,13 ***Antalcidas:*** Antalkidas, ein spartanischer Feldherr um 400 v. Chr. Der Ausspruch ist überliefert von Plutarch, Apophthegmata Laconica, Antalkidas 5 (mor. 217d), ebenso Regum et imperatorum Nr. 3 (mor. 192c); in Apophthegmata Laconica Nr. 3 (mor. 219c) wird der Ausspruch dem Feldherrn Brasidas zugeschrieben. An allen drei Stellen hindert der jeweilige spartanische General mit diesem Satz einen Sophisten daran, eine Lobrede auf Herakles, den spartanischen Heros par excellence, zu halten. Der Ausspruch wird von W. auch in *Br.* II Nr. 293 S. 19 zitiert.

96,15 ***an dem Kinde:*** In der *Erläuterung* kommt W. darauf zu sprechen. Verfasser der kritischen Einwände ist Carl Heinrich von Heinecken; s. *Erläuterung* hier S. 130,25 mit Komm. zu 130,25–26.

96,18 ***Lucian. Epigr. I:*** Pseudo-Lukian. Epigr. 1, Z. 4 (Luciani Opera, hrsg. von Matthew D. Macleod, Bd. IV, Oxford 1987 S. 411): „Was du bewunderst, ist auch für andere lächerlich." In der von W. benutzten Ausgabe Luciani opera ed. Hemsterhuis I S. 674 Nr. 1 wird das Epigramm Lukian zugeschrieben.

96,20 ***Eckel macht:*** meint ‚geistige Abscheu, Widerwille, Abneigung hervorrufen', s. DWB III Sp. 394–395; GWB III Sp. 25.

96,21–22 ***Propert. L. II. Eleg. 8.:*** Prop. 2,18,26: „Belgische Farbe gereicht römischem Antlitz zu Schimpf." (Übers.: Properz, Elegien, hrsg. von Wilhelm Willige, München 1950 S. 93).

96,23 ***Zauberey der Farben:*** Baumecker S. 109 verweist auf eine von W. exzerpierte Stelle (*Nachlaß Paris* vol. 61 p. 52; Tibal S. 105) aus Dubos, Réflexions, Paris 1719 I S. 161 (abgedruckt bei Baumecker S. 109): „Si le charme du colorit est si puissant qu'il nous fasse aimer les tableaux du Bassan, non obstant les fautes énormes contre l'ordonance et le dessin, contre la vraisemblance poètique et pittoresque dont ils sont remplies; si le charme de colorit nous les fait vanter, bien que ces fautes soient actuellement sous nos yeux lors'que les louons; on peut aisément concevoir comment les charmes de la poésie du style nous font oblier dans la lecture d'un poême les fautes que nous y avons apercues." In der *Erläuterung* weist W. diese Ansicht zurück (s. 130,33–35). Seit der Antike wurde das Paradoxon der Malerei diskutiert, nicht Wahrheit, sondern Schein zu sein und mit Hilfe der Farben zu täuschen (vgl. Trauben des Zeuxis). Auch Herder hält später fest, die Malerei sei „nichts als Kleid […] das ist, schöne Hülle, Zauberei mit Licht und Farben zur schönen Ansicht" (Johann Gottfried Herder, Die Plastik von

1770, in: Herder und die Anthropologie der Aufklärung, Johann Gottfried Herder, Werke II, hrsg. von Wolfgang Pross, München, Wien 1987 S. 484).

96,25 ***Wissenschaft in Licht und Schatten:*** Die niederl. Malerei war bekannt für ihre virtuose Farb- sowie Helldunkelgestaltung. Seit dem frühen 17. Jh. beschäftigte sich die niederl. Kunsttheorie, darunter Gérard de Lairesse (s. Komm. zu 99,4), mit der angemessenen Darstellung u. a. von Landschaftsräumen, basierend auf der Verbindung von Naturbeobachtung und künstlerischer Konvention. W. setzte sich mehrfach mit den künstlerischen Gestaltungselementen *„Licht und Schatten"* auseinander, die in der barocken Kunsttheorie als wesentliche Darstellungsmittel galten, s. *Beschreibung* Komm. zu 4,10; *Gedancken* Komm. zu 63,6–7.

Lit.: Lorenz Dittmann, Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch, Köln [u. a.] 2010 S. 62–77, 151–155; Ulrike Kern, Van Mander und das schlechte Wetter. Wolken als Methode zur Darstellung der Ferne in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, in: Die Entdeckung der Ferne. Natur und Wissenschaft in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, hrsg. von Ulrike Gehring, Paderborn 2014 S. 71–91.

96,30–31 mit Anm. 1 ***Belustigung der Augen:*** W. zitiert de Piles, Conversations sur la connoissance de la peinture etc. [s. Komm. zu 63,1], Paris 1677 S. 77: „[...] il y a quelque chose qui doit aller devant; c'est plaisir des yeux qui consiste à estre surpris d'abord, au lieu que celuy de l'esprit ne vient que par reflexion."

Exzerpt dieser Stelle im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 49; Tibal S. 108; Abdruck bei Baumecker S. 108; s. auch *KS* S. 375 zu 79,1.

96,31 ***erste Reitzungen:*** s. *Xenophon* Komm. zu 15,2–3.

96,32 ***Verstand rühret:*** s. dazu *Gedancken* Komm. zu 75,3.

97,1 mit Anm. 2 ***grosser Scribent in der Kunst:*** W. zitiert für seine Behauptung Dubos (s. Komm. zu 9,11), ohne daß sich dort die Stelle nachweisen ließe, s. *KS* S. 375 zu 79,17; Baumecker S. 111 Anm. 40.

97,3 ***Poussin in der Colorit:*** W. spielt auf den im 17. Jh. schwelenden Streit der Rubens-Verehrer wie Roger des Piles mit dessen Gegnern (s. unten) an. Dieser lobt Rubens in seiner „Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres", Paris 1681 (s. *Gedancken* Komm. zu 63,1), wiederholt von Dubos, Réflexions II S. 68, und kritisiert Poussin, der von der Farbgebung nichts verstanden habe (Exzerpte W.s im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 10r, v). Poussin wurde verteidigt durch Lebrun (s. dazu Ellen Heuck, Die Farbe in der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts, Straßburg 1929 S. S. 28–30, 32). Auch David Durand lobt Poussin im Kommentar seiner Übersetzung der Historia Naturalis des Plinius (Histoire de la peinture ancienne, London 1725 S. XXXV; Exzerpt W.s im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 8). Die sich auf Poussin berufenden klassizistischen Theoretiker (wie Felibien) warfen umgekehrt den ‚Coloristen' fundamentale Mängel in der Zeichnung vor.

Lit.: Baumecker S. 111–112; *KS* S. 375 zu 79,20; Décultot, Untersuchungen S. 75 Anm. 10; Frühklassizismus S. 685; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals S. 27–39. – Zu Poussin s. auch *GK Kommentar* zu 283,33; 423,22; 784,8; *Br.* II Nr. 540 S. 486; s. auch Norbert Schneider, Geschichte der Kunsttheorie: von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Köln [u. a.] 2011 S. 254–256.

97,4–5 ***Ennius:*** „Die die römische Sache und Latium zu mehren sich bemühen." Ennius, annales fr. 495 (Skutsch). Der überlieferte Text lautet „ [...] augescere voltis" (also „ihr wollt" statt „sich bemühen"); „student" ist nicht überliefert und paßt auch nicht in das Metrum des Verses; das Verb wurde also wohl von W. selbst bewußt geändert, damit der Satz seine Argumentation unterstützt. W. benutzte wahrscheinlich die Ausgabe Q. Enni Poetae [...] quae apud varios Auctores superant fragmenta [...] conlecta, composita, inlustrata ab Paullo G. F. P. N. Merula, Leyden 1595 (S. I).

97,8–9 ***Ennius:*** „Aber hier, den du jetzt so schändlich tadelst." Ennius, annales fr. 93 (Skutsch).

97,10–11 ***Der zärtliche Van der Werf… Cabinette der Grossen:*** Gemeint ist der „zartfühlende". Friedrich II. bemühte sich intensiv um den Ankauf von Werken van der Werffs; zum Künstler s. Komm zu 69,6.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 375 zu 79,28; Georg Poensgen, Die Bildergalerie Friedrich des Grossen in Sanssouci und Adriaen van der Werff, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1930 S. 176–188. Zu van der Werff allg.: Barbara Gaehtgens, Adriaen van der Werff (1659–1722), München 1987; Adriaen van der Werff (1659–1722), Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, Ausst.-Kat. München 1972; Ekkehard Mai, Holland nach Rembrandt: zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, Köln, Weimar 2006. – Zur Bildergalerie in Potsdam: Gerd Bartoschek, Flämische Barockmalerei in der Bildergalerie von Sanssouci, 3. Aufl. Potsdam-Sanssouci 1985.



97,13 ***critische englische Dichter:*** Das wohl freie Zitat ist nicht zu ermitteln. Exzerpte in W.s Nachlaß finden sich zu Alexander Pope, John Sheffield und Wentworth Dillons. Die von W. zweimal (*Br.* II Nr. 352 S.76; Nr. 382 S. 114) zitierten Verse aus Mulgrave: „Of all things in which Mankind most excell,/Nature's chief Masterpiece is writing well", werden allerdings, wie schon Rehm vermerkte, mit obigem Zitat kaum gemeint sein, s. *KS* S. 375 zu 79,32.

97,15 ***Zeichnung von Poussin:*** W. bezieht sich verschiedentlich auf Nicolas Poussin (s. etwa *Gedancken* Komm. zu 56,31). In seinen Briefen finden sich

zahlreiche Hinweise auf seine Auseinandersetzung mit dem Maler, s. dazu *GK Kommentar* zu 283,33; hier Komm. zu 94,9–10; 97,3; *Gedancken* Komm. zu 62,34; 73,28.

97,16–19 ***Gerhards Lairesse … die Stratonice:*** Stratonike wurde 300 v. Chr. mit Seleukos I. vermählt. Seleukos überließ 293 v. Chr. Königin Stratonike seinem Sohn Antiochos zur Frau. Dieses Thema war häufig Gegenstand der bildenden Kunst. Das in mehreren Fassungen überlieferte Bild von Gérard de Lairesse (1641–1711) hatte W. selbst gesehen; es war dem Dresdner Hof aus dem Kabinett de la Boixière zum Kauf angeboten worden, ging aber zurück nach Paris und wurde von dort 1769 nach Karlsruhe, heute Staatliche Kunsthalle, verkauft. In einem Brief (*Br.* I Nr. 144 S. 226) berichtet W. vom Rücktransport nach Paris *„weil es niemand kannte“*. Es sind vier Fassungen (Karlsruhe, Schwerin, Amsterdam, Rijksmuseum, Oldenburg) bekannt.

Bei W.: *Br.* I Nr. 144 S. 226; II Nr. 479 S. 219.

Lit.: Baumecker S. 127; Décultot, Untersuchungen S. 72; Frühklassizismus S. 355–356, 387–389; Konrad Zimmermann, Eine Gemäldebeschreibung Winckelmanns, in: Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser. Eine Aufsatzsammlung, Stendal 1977 S. 45–67. – Zum Bild s. auch: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog der Meister bis 1800, Karlsruhe 1966 Nr. 241; Alain Roy, Gérard de Lairesse (1640–1711), Paris 1992 S. 264–267; Kase, Mit Worten sehen lernen S. 90–93 Abb. 49 Taf. 21.

97,23 ***Der Artzt [Erasistratus]:*** Im Druck steht anstelle des Namens: = =; dazu schrieb W. an Walther am 7. 7. 1756 *(Br.* I Nr. 153 S. 238): *„Auf der 76. Seite habe ich den Namen des Arztes in Eil ausgelassen, aber p. 78 ist er genannt, nehmlich Erasistratus: er (die Bestie von Corrector) hat die Lücke gelassen, wie er sie gefunden hat. Ich bin die Schrift nur durchgelaufen: wer weiß wie es mit den Allegatis ergangen ist!“*

Lit.: Heinrich Alexander Stoll, Winckelmann. Seine Verleger und seine Drucker, Berlin 1960 S.104; Rehm in: *KS* S. 376 zu 80,5.

97,25 ***begab sich:*** ‚entsagte, gab auf, verzichtete auf', z. B. Privilegien und Vorteile, s. DWB I Sp. 1279–1282; GWB II Sp. 206 (C).

97,28 ***im Hinterwerke:*** im Hintergrund, im ‚szenischen Detail'; S. 99,6 schreibt W. *„Hinterwerk des Gemäldes“*. – Gérard de Lairesse war bekannt für seine ausgefeilte Wand- und Deckendekorationsmalerei. Von dessen ‚Symmetrie in der Scenographie' berichtet bereits Sandrart in: „Teutsche Akademie“, die W. kannte (s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 21,24). Sein Wissen über Lairesse hatte W. aus Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux Peintres, Paris 1745 Bd. II S. 41–43 bes. S. 42; s. das Exzerpt *„Extraits touchant les peintres“*, *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 13v (Tibal S. 107): *„Ses tableaux se distinguent par de grandes composition & par de riches fonds d'architecture peu ordinaires en ce pays-la, il est vrai que ses figures sont courtes & souvent peu gracieuses.“* Zu d'Argenville s. Komm. zu 95,7.

Lit.: ‚Hinterwerke' nicht belegt in DWB; Gregor J. M. Weber, Adrian van der Werff im Wettstreit mit de Lairesse. Die Gemäldedekoration in seinem Gartenzimmer von 1696, in: Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, hrsg. von Ekkehard Mai, Köln [u. a.] 2006 S. 175–203 bes. S. 176–179; Kase, Mit Worten sehen lernen S. 93.

97,31–32 ***Ovid. Art.:*** Ov. ars 1,684: „Die die zwei andern besiegt hatte am Ida mit Recht.“ (Übers.: Publius Ovidius Naso. Liebeskunst, hrsg. von Niklas Holzberg, 2. Aufl. München, Zürich 1988 S. 55). Gemeint ist Aphrodite beim Urteil des Paris.

98,2 mit Anm. 1 ***Purpur der Alten:*** In den von W. angeführten „Dissertations sur diverses matières des religion et de philologie, par Mr. L'Abbé de Tilladet, Tome second, La Haye 1714 (XXII. Dissertation. De la pourpre. Lettre de Mr. Huet à Monsieur Justel)“ S. 169, werden verschiedene Töne des antiken Purpurs erörtert; der gebräuchlichste sei aber der von den Griechen ξηραμπέλινος genannte gewesen, d. h. derjenige, den die Weinblätter annehmen würden, kurz bevor sie fallen. Diese Farbbezeichnung ist allerdings nur selten belegt; s. LSJ s. v. (Lyd. mag. 1,17; Iuvenal 6,519 erwähnt „vestes xerampelinae“). Exzerpt im *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 147; Tibal S. 143. – Von Plinius nat. 9,135 wird eine andere Farbnuance als die erstrebenswerte bei der Purpurherstellung hervorgehoben: „Das höchste Lob wird ihr (= der Wolle) zuteil, wenn sie die Farbe des geronnene Blutes hat, beim Anblick schwärzlich (nigricans) wirkt und ebenso schimmert, wenn man an ihr hinaufsieht. Daher wird auch von Homer das Blut purpurfarben genannt. (Übers.: Plinius, Naturkunde IX S. 101). Das „purpurfarbene Blut“ kommt bei Homer z. B. Il. 17,360 vor.

Lit.: Hugo Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern I, 2. Aufl. Berlin 1012 S. 242–245 (zu den verschiedenen Purpurfarben je nach Schneckenart und Färbemethode).

98,8 ***auf dessen Münzen:*** zu den syrischen Münzen, die W. hier anführt s. *GK Denkmäler* Nr. 1207–1210. Darstellungen des Seleukos s. Robert Fleischer, Studien zur Seleukidischen Kunst I, Herrscherbildnisse, Mainz 1991 S. 5–17.

98,13 ***gewürkt:*** Das ältere Verb ‚würken' wird im mittel- und norddt. Sprachraum bis ins späte 18. Jh. parallel zu ‚wirken' gebraucht; hier in einem abstrakten Sinn für ‚verursacht, hervorgebracht, bewirkt'.

Lit.: DWB XXX Sp. 551–562; August Langen, Der Wortschatz des Pietismus, Tübingen 1954 S. 25–26 (mit Blick auf den biblisch-mystischen Kontext).

98,14 ***Homers Calchas:*** W. bezieht sich auf Homers Schilderung des Sehers Kalchas in der Ilias 1,68–83; 2,322–332.

98,19–20 ***Und jedem Blick ... Haller:*** W. zitiert aus dem Gedicht „Antwort an Herrn Johann Jacob Bodmer“ V. 60 (1738) von Albrecht von Haller (1708–1777) nach der 5. Aufl. von Hallers „Versuch Schweizerischer Gedichte“, die 1749 in Bern erschien, s. ebenda S. 185 (Versuch Schweizerischer Gedichte, Nachdruck der 11. vermehrten und verbesserten Ausgabe Bern

1777, Zürich [u. a.] 2006 S. 261). Es handelt sich um das einzige Zitat eines dt. Dichters in W.s Werk. Einen Auszug aus Hallers Poem „Unvollkommenes Gedicht über die Ewigkeit“ (Versuch Schweizerischer Gedichte, Göttingen 1751 S. 168–174) findet sich im *Nachlaß Hamburg* Cod. Hist. Art. 1 I p. 30 v.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 376 zu 81,20; *Br.* II S. 408 Komm. zu 382; Br. IV S. 473 zu Nr. 96b; Justi5 I S. 115–116, 129; Hubert Steinke, Albrecht von Haller. Leben, Werk, Epoche, Bern 2008 bes. S. 144; Urs Brodbeck, Jubiläumsband zum 300. Geburtstag von Albrecht von Haller, Bern 2009; Miriam Nicoli, Savants renommés dans l'Europe des Lumières, Albrecht von Haller (1708–1777) et Samuel-Auguste Tissot (1728–179), Genève 2013.

98,24 ***Erhobenheit:*** Erhabenheit; zu W.s Gebrauch der Worte erhoben und erhaben, Erhobenheit und Erhabenheit s. *Beschreibung* Komm. zu 4,29.

98,25 ***Maasse:*** Gemeint ist die Masse, synonym zu dem von W. häufig gebrauchten *„Maaße“* im Sinn von Menge, Teil, s. *Gedancken* Komm. zu 69,25; 70,33.

98,29 ***weislicher:*** klüger, geschickter, vernünftiger, s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 25,32.

98,33–34 ***Iuuenal Sat. VII.:*** Iuv. 7,56: „Ihn, den ich nicht vorstellen kann und lediglich fühle.“ (Übers. nach Juvenal. Satiren, hrsg. von Joachim Adamietz, München 1993 S. 151).

99,1 ***Morgenröthe:*** W. verwendet die Metapher, die den Wechsel zu etwas neuem betont, mehrfach. Zu Apollon schreibt er: *„Auf dieser Jugend blühet die Gesundheit, und die Stärke meldet sich, wie die Morgenröthe zu einem schönen Tage“*, *GK1* S. 159, *GK2* S. 279 (= *GK Text* S. 266, 267); s. *GK1* S. 164 (= *GK Text* S. 286): *„Die Mediceische Venus zu Florenz ist einer Rose gleich, die nach einer schönen Morgenröthe, beym Aufgang der Sonnen, aufbricht, und die aus dem Alter tritt, welches, wie Früchte vor der völligen Reife, hart und herblich ist* [...] *“*, s. hierzu Rehm in: *KS* S. 377 zu 82,4 mit weiteren Belegen.

Lit.: Franke, Ideale Natur passim, bes. S. 272; Ulrich Port, Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888), München 2005 S. 113.

99,4 ***Vasen ... Werken des Alterthums:*** Vasen, angelehnt an antike Vorbilder oder getreue Abbilder derselben, zählten bereits früh zu den Gestaltungselementen der Historienmalerei und waren später insbesondere in der Porträtmalerei als Ausstattungselement beliebt. – Lairesse, der sich mit den Gegenständen einer angemessenen historisch-wahrhaften Ausstattung auseinandergesetzt hatte, legte seine Gedanken in seinem 1707 erschienenen Malerbuch „Het groot Schilderboek“ dar.

Lit.: Wolfgang Stechow, The Love of Antiochus with Faire Stratonica, in: The Art Bulletin 27, 1945 S. 221–237, hier vor S. 229 Abb. 8 und 9; Adolf Greifenhagen, Griechische Vasen auf Bildnissen der Zeit Winckelmanns und des Klassizismus, in: Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen N. F. 3,7, Göttingen 1939 S. 199–230; Rehm in: *KS* S. 377 zu 82,7; Ekkehard Mai, De Lairesse, Poussin und Frankreich. Einige Aspekte zu Theorie und Thematik im Vergleich, in: Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, hrsg. von Ekkehard Mai, Köln [u. a.] 2006 S. 151–174 bes. S. 153, 155–156, 164–166.

99,4–5 ***Tischgestell vor dem Bette hat er, wie Homer:*** Ein *„Tischgestell“* wird von Homer nicht direkt erwähnt; Od. 23,199–200 wird aber das von Odysseus selbst gearbeitete, mit Gold, Silber und Elfenbein verzierte Bett beschrieben. Od. 19,55–56 ist von einem kunstvollen, mit Elfenbein und Silber umzogenen Sessel die Rede.

99,6 ***im Hinterwerk:*** s. Komm. zu 97,28.

99,11 ***Nebenwerke:*** s. Komm. zu 87,20 mit Anm. 3: *„Parerga“* (griech. Parergon: Beiwerk, Nebenwerk).

99,11–12 ***Sphinxe ... Nachforschung:*** Im Mythos (z. B. bei Apollod. 3,53–55) sucht die Sphinx, ein geflügeltes Mischwesen mit dem Körper einer Löwin und dem Kopf einer Jungfrau, die Stadt Theben heim und tötet alle, die ihre Rätselaufgabe nicht lösen können. Als Ödipus die Lösung findet, stürzt sie sich selbst in den Tod.

99,14 ***junge Künstler ... Gebürge:*** An welche ital. Künstler W. namentlich denkt, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Rehm vermutet Oeser als möglichen Autor der Nachricht, s. *KS* S. 377 zu 82,20. Daß das Gemälde von Lairesse wenig bekannt sei, teilt W. *Br.* I Nr. 144 S. 226 mit.

Lit.: Marten Jan Bok, New Perspectives on Eighteenth-Century Dutch Art Production and Collecting, in: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, hrsg. von Michael North, Berlin 2002 S. 47–53; Nina Simone Schepkowski, Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin, Berlin 2009 S. 225–230.

99,16 ***Minerva:*** Vor Troja macht die Göttin Athena/Minerva den verwundeten Diomedes wieder kampffähig und läßt ihn die mitkämpfenden Götter erkennen (Hom. Il. 5,127): „Und auch das Dunkel nahm ich dir von den Augen, das vorher darauf lag.“ (Übers. Wolfgang Schadewaldt).

99,18–21 ***Iuuenal. Sat.:*** Iuv. 10,2–4: „Nur wenige vermögen zu trennen / die wahren Güter und die von diesen sehr verschiedenen, / frei vom Nebel des Irrtums.“ (Übers. nach Juvenal, Satiren, hrsg. von Joachim Adamietz, München 1993 S. 203) D. h. für die richtigen Entscheidungen sollten die Affekte mit Vernunft verbunden sein.

99,25–26 ***edlen Einfalt und stillen Grösse:*** s. Komm. zu 66,6–7.

99,26–27 mit Anm. 1 ***Natur in Ruhe ... Scribenten:*** W. schreibt zwar von *„zwey nahmhaften Scribenten“*, nennt in Anm. 1 allerdings drei Autoren für die aus der frz. Kunsttheorie übernommene und von ihm eingedeutschte Wendung „la nature en

repose“. Er verweist auf den frz. Kunstschriftsteller und Kirchenhistoriker César Vichard, Abbé de Saint-Réal (1639–1692) und dessen *„Cesarion Œuvres T. II“*. Gemeint ist der 4. Jahrgang seiner Sammelschrift „Cesarion ou Entretiens sur divers sujets“, Paris 1684. Saint-Réals Werke waren in verschiedenen Aufl. erschienen. In der Bünauschen Bibliothek sind mehrere Bände nachweislich, etwa der ersten Gesamtausgabe „Œuvres de M. l'abbé de Saint-Réal. Nouvelle édition“, La Haye 1722, s. CBB I,1–3 passim, bes. II S. 285, 291. – W. nennt weiterhin den frz. Kunstkritiker Abbé Jean-Bernard Le Blanc (1707–1781) sowie dessen Schrift „Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture etc. de l'annèe 1747, et en géneral, sur l'utilité de ces sortes d'expositions“, Paris 1747, s. ebenda S. 145–147 mit Hinweis auf das bei W. genannte *„Cesarion Œuvr. T. II“*. Zu Exzerpten hieraus s. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 43–44v; weitere Exzerpte aus Le Blanc finden sich ebenda vol. 62 p. 42–43 („Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746“, Den Haag 1747), s. Tibal S. 108; ferner ebenda vol. 72 p. 109 („Lettres“ von Abbé Blanc), s. Tibal 143. – Als dritten Autor erwähnt W. den späteren Direktor der sächsischen Kunstakademie und Generaldirektor der Dresdner Kunstsammlungen Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1789). Er hatte 1755 die persönliche Bekanntschaft seines späteren Korrespondenten Hagedorn gemacht. Im selben Jahr erschien in Dresden anonym dessen Beschreibung seiner eigenen Kunstsammlung „Lettre à un amateur de la peinture avec des eclaircissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui les composent. Ouvrage entremêlé dedigressions sur la vie de plusieurs peintres modernes“ (bei W. *„Eclaircissemens historiques sur son cabinet“*). Hagedorn erwähnt S. 36–37 den auch von W. genannten „Auteur de la Lettre sur l'Exposition“ (Le Blanc) und bespricht die Wendung „la nature en repose“ kritisch. Er greift das Thema in den 1762 erschienenen „Betrachtungen über die Mahlerey“ unter der Überschrift „Die Natur in Ruhe und die Natur in Bewegung“ im 42. Kapitel (S. 593–603) erneut auf, nun mit einer Diskussion der Positionenen von Saint-Réal und Le Blanc, ebenda S. 595–597. – Auf die *„Natur der Ruhe“* sowie Hagedorn geht W. *Erläuterung* hier S. 130,1 und 130,7 erneut ein. Zu Hagedorn s. *Herkulanische Schriften* III S. 245 Komm. zu 45,28; *Schriften zur antiken Baukunst* Komm. zu 16,4.

Lit.: Detlef Rößler, „Im Ganzen muß die Natur der Kunst weichen“. Winckelmann und Christian Ludwig von Hagedorn, in: Festschrift für Max Kunze „... die Augen ein wenig zu öffnen“. Ein Blick auf die antike Kunst von der Renaissance bis heute, Mainz, Ruhpolding 2011 S. 41–50 bes. S. 43–44.

99,29 ***besorgliche:*** zu befürchtende, besorgniserregende, s. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 82,35; s. auch *Beschreibung* Komm. zu 9,29.

Lit.: DWB I Sp. 1637; GWB II Sp. 506.

99,29 ***körnigten Kürze:*** W. führt vielfach das Stilideal der Kürze an, s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 25,32, *Gedancken* Komm. zu 61,18, *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 86,22.

99,31 mit Anm. 1 ***sagt Cicero:*** Bei Cic. de orat. 2,88 stehen die beiden Sätze in umgekehrter Reihenfolge: „leichter schneidet man die Reben zurück, die allzu üppig gewuchert sind, als daß man neue Reiser durch Pflege zum Wachsen bringt, wenn das Holz keine Kraft mehr hat; ebenso will ich bei einem jungen Mann etwas haben, das ich beschneiden kann. Eine Frucht nämlich, die allzu schnell reif geworden ist, kann nicht lange saftig bleiben.“ (Übers.: Marcus Tullius Cicero. Über den Redner, hrsg. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf 2007 S. 170–171). Dieser Abschnitt ist von W. im *Nachlaß Paris* vol. 65 p. 74 exzerpiert (ohne Angabe der Cicero-Ausgabe), dort aber in der überlieferten Satzfolge.

100,1–2 mit Anm. 2 ***scharfes Gesetz dem Redner … untersagte:*** Aristoteles rhet. 1,1.1354a16–25: „Emotionen gehören nicht zur Sache, sondern zielen auf die Richter [...]. Einige [...] verbieten – ganz zu Recht – außerhalb der Sache zu sprechen, wie es auch im Areopag der Fall ist. Denn man soll nicht den Richter verdrehen, indem man ihn zu Zorn, Neid oder Mitleid verleitet.“ (Übers.: Aristoteles, Rhetorik, hrsg. von Christof Rapp, Berlin 2002 S. 19). Hintergrund dieser Regelung waren Bemühungen, das athenische System der Schöffenrichter gegen den Mißbrauch durch einzelne Redner zu schützen, s. auch Lysias 3,46.

100,3 mit Anm. 3 ***Hände unter ihren Mantel verstecken:*** Xenophon, Lakedaimonion politeia 3,4: „Des weiteren verordnete er (= Lykurg), um ihnen schamhaftes und bescheidenes Auftreten fest einzuprägen, daß sie in der Öffentlichkeit ihre Hände unter dem Gewand (‚Himation‘) halten, schweigend gehen und nicht umherblicken, […]“ (Übers. Xenophon. Die Verfassung der Spartaner, hrsg. von Stefan Rebenich, Darmstadt 1998 S. 59).

100,5–9 ***Allegorie ... Hieroglyphen machen:*** W. spielt auf das humanistische Verständnis der *„Hieroglyphen“* an, die noch nicht als Lautbilder, sondern lediglich als hermetische Bildzeichen verstanden wurden. Sie galten im 18. Jh. als Synonym für künstlerisch-poetische Dunkelheit und wurden als willkürliche Zeichen aufgefaßt. Diesen war die *„Allegorie“*, anders als hier, üblicherweise als natürliches Zeichen entgegengesetzt. Während die Allegorie ohne Komm. zu verstehen sei, bedürfe die Hieroglyphe der Erklärung. Zur Hieroglyphe s. Komm. zu 100,19–21 mit Anm. A; zur Allegorie s. *Gedancken* Komm. zu 75,3; 75,5.

Lit.: Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Neue vermehrte zweyte Aufl. Leipzig 1792, Bd. 1 S. 95–112; Alt, Begriffsbilder passim, bes. S. 455, 569; Annette Graczyk, Die Hieroglyphe im 18. Jahrhundert. Theorien zwischen Aufklärung und Esoterik, Berlin 2015.

100,7 ***Meßkunst … Algebre:*** Gemeint sind die Geometrie, das ist die Raumlehre, und die Algebra, das heißt die Buchstabenrechnung. In Griechenland waren geometrische, mit algebraischen Gleichungen beschreibbare Probleme ein wesentliches Teilgebiet der Philosophie. Gegenüber der *„Algebre"* galt die *„Meßkunst"* als das anschaulichere mathematische Gebiet.

Lit.: DWB II Sp. 482; GWB I Sp. 338 (Buchstabenrechnung); Heinz-Wilhelm Alten [u. a.], 4000 Jahre Algebra. Geschichte. Kulturen. Menschen, Berlin, Heidelberg 2003 passim.

100,10 ***Griechen … egyptisch gedacht:*** s. Komm. zu 85,2.

100,11 mit Anm. 1 ***Plafond in dem Tempel der Juno zu Samos:*** Plafond meint die Pinakothek im Hera-Heiligtum von Samos. W. zitiert hier Origenes' (185–254; Kirchenschriftsteller, christlicher Gelehrter) Schrift gegen Celsus (Katà Kélsu 4,48). W. benutzte die Ausgabe Origenis contra Celsum [...] hrsg. von Gulielmus Spencerus, Cantabrigae 1677 S. 196. Origenes bezieht sich auf die Bildbeschreibung des Stoikers Chrysipp (Stoicorum veterum fragmenta II 1071 S. 314), der die Darstellung einer „obszönen Handlung" des Götterpaares Zeus und Hera (vermutlich eine Heilige Hochzeit) allegorisch interpretiert habe, indem er Hera als Materie, Zeus als sie befruchtenden Gott erklärt habe. Lt. Diog. Laert. 7,187–188 umfaßte Chrysipps Darstellung sechshundert Verse, aber das Gemälde werde weder von Polemon noch Antigonos noch Xenokrates (also keinem der bekannten antiken Kunstschriftsteller) erwähnt; seine Existenz ist also wohl zweifelhaft.

100,12–13 mit Anm. 2 ***Tempels der Ceres zu Eleusis:*** W. zitiert in der Anmerkung Claude Perrault (1613–1688; Arzt, Naturforscher, Architekturtheoretiker), der durch die Beschäftigung mit Vitruv auch den Tempel der Ceres (das Telesterion) zu Eleusis zeichnerisch rekonstruierte einschließlich Figureneinzeichnungen im Giebel (Les dix Livres d'architecture de Vitruve, corrigés et traduits nouvellement en François, avec des notes et figures, Paris 1673). W. benutzte die 2. Aufl. von 1684. Perraults Vitruv-Übers. wirkte weit über Frankreich hinaus und wurde noch im 19. und 20. Jh. nachgedruckt; die beigefügten umfangreichen Anmerkungen und Illustrationen machten sie für die Architekturpraxis seiner Zeit nutzbar. Perrault beruft sich auf die kurze Beschreibung des Heiligtums im Proömium zu Vitruvs Buch VII (Vitr. 7,16–17). – Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 57–60; vol. 62 p. 69, 70–72, 76, 78, 79; vol. 72 p. 98; Tibal S. 108, 141.

Lit.: Gottfried Gruben, Griechische Tempel und Heiligtümer, 5. Aufl. Darmstadt 2001 S. 235–246; Geschichte der Altertumswissenschaften: biographisches Lexikon (NP Suppl. 6), hrsg. von Peter Kuhlmann, Helmuth Schneider, Stuttgart 2012 Sp. 948–950 s. v. Perrault, Claude (Jean Marco Sawilla).

100,16 ***nicht sinnlich ist:*** s. *Gedancken* Komm. zu 75,7.

100,18 mit Anm. 3 ***stimmet demjenigen bey .. Malerey:*** W. benutzte das Werk „Dialogi tres contra quasdam haereses […]", Rom 1547, Lipsiae 1568, Tiguri 1593 (Dialogus II: „Inconfusus") S. 76, des Theodoretos (393– ca. 465), Bischof von Kyrrhos am Euphrat. Er scheint sich auf die Stelle zu beziehen, in der ein Dialogteilnehmer argumentiert, daß man von „(Ab-)bildern" der Kaiser sprechen würde, obwohl solche Porträts weder die inneren Organe, noch Seele, Verstand oder Machtbefugnisse hätten, also nur gerade das äußerlich Sichtbare wiedergeben könnten (Theodoret of Cyrus, Eranistes, hrsg. von Gerard H. Ettlinger, Oxford 1975 S. 122 Z. 23–27).

100,19–21 mit Anm. 4 ***Hieroglyphen … Jugend durch die Zahl sechzehn:*** In Anm. 4 verweist W. auf Horapollon, Hieroglyphica, ein griech. Werk aus dem 5. Jh. n. Chr., das vom Verfasser als Übers. aus dem Ägyptischen ausgegeben, heute aber in der Forschung für ein griech. Original gehalten wird. Die Zahl Sechzehn wird dort (1,32) als Symbol für „Lust" angegeben, „denn von diesem Alter an beginnen die Männer den Verkehr mit den Frauen" (Übers.: Des Niloten Horapollon Hieroglyphenbuch, hrsg. von Heinz Josef Thissen, München, Leipzig 2001 S. 23); lt. dem von W. angeführten Kap. 1,33 steht zweimaliges Schreiben der Zahl Sechzehn für Geschlechtsverkehr. Die Darstellung eines unmöglichen Geschehens durch zwei auf dem Wasser gehende Menschenfüße steht in Kap. 1,58. W. benutzte „Horapollinis Hieroglyphica, Graece et Latine, [...] curante Joanne Cornelio de Pauw", Utrecht 1727 S. 73 (Nr. 58) und Thomas Blackwell (1701–1757; englischer Philosoph und Gräzist, seit 1723 Inhaber des griech. Lehrstuhls am Marischal College in Aberdeen), „An Enquiry into the Life and Writings of Homer", London 1735 S. 170, wo die „Two Feet walking upon Water" als Beispiel für die hieroglyphische Darstellung einer Unmöglichkeit erwähnt sind. W. benutzte die 2. Aufl. London 1736. – W. bezeichnete das Buch (das in Deutschland eine wichtige Rolle in der Geschichte der Homerforschung spielte) *Br.* I Nr. 253 S. 435 als *„eins der schönsten Bücher in der Welt."* Vgl. auch *Vortrag Geschichte* Komm. zu 23,31.

Lit.: Georg Finsler, Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe, Leipzig, Berlin 1912 S. 332–335.

100,20 ***abgesondersten Ideen:*** Gemeint sind die ‚eigensten, seltsamsten' Ideen, vgl. auch *Erläuterung* hier S. 137,15.

100,21 ***Unmöglichkeit … zwey Füsse auf dem Wasser:*** In der *Allegorie* S. 4 heißt es mit Hinweis auf Horapollon, Hieroglyphica *„L. I. c. 65"*: *„Zeichen von dieser Art sind zween Füsse in Wasser, welche bedeuteten, was wir einen Gerber nennen: Zween Füsse die auf dem Wasser gehen, waren ein Sinnbild der Unmöglichkeit* [...] *"*; zu Horapollon s. Komm. zu 100,19–21 mit Anm. 4.

100,22 ***Monogrammen:*** W. gebraucht den griech. Begriff ‚Monogramm', der einen Einzelbuchstaben oder die Abkürzung von Personen- wie Ortsnamen bezeichnet, ebenso eine Verschränkung oder Gruppierung mehrerer Buchstaben zu einem zusammenhängenden graphischen Gebilde sein kann, synonym für ‚Schattenbild'. Vor allem in der Antike wurden Monogramme

als Göttersymbole verwendet und konnten figürliche Formen annehmen. Zu dieser älteren Bedeutung als ein Terminus der antiken Kunsttheorie heißt es *GK*: *„Die ersten Gemälde aber waren Monogrammen, wie Epicurus die Götter nennete, das ist, wie ich gemeldet habe, einlinige Umschreibungen des Schattens der menschlichen Figur“,* s. *GK2* S. 12 (= *GK Text* S. 13). Epikur verwendet hinsichtlich dieser umrißhaften Darstellung des menschlichen Körpers die Bezeichnung ‚monogrammos‘, s. Komm. zu 102,35; *GK Kommentar* zu 13,12. – In Anlehnung an diesen Wortgebrauch W.s sieht Kant hinsichtlich des bildkünstlerischen Schaffens „das Schema sinnlicher Begriffe (als der Figuren im Raume)“ als „ein Product und gleichsam ein Monogramm der reinen Einbildungskraft a priori“, vgl. Kant's gesammelte Schriften Abt. 1, Bd. 3, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1911 S. 136.

Lit.: Käfer, Prinzipien S. 96; Jacques Darriulat, Kant et l'esthétique du dessin, in: Revue philosophique de la France et de l'Étranger 132, 2007 Bd. 197 S. 157–175 bes. S. 162–163; Hilmar Frank, Die Neuerungsdynamik der Landschaftsmalerei um 1800. Angelpunkt der Theoriegeschichte, in: Landschaft am „Scheidepunkt“. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800, hrsg. von Markus Bertsch, Reinhard Wegner, Göttingen 2010 S. 39–64 bes. S. 48–50.

100,23 ***Chimären:*** W. verwendet das Wort hier synonym für etwas lediglich in der Einbildung Existierendes, ein Hirngespinst oder trügerisches Phantasiegebilde. – Der Begriff findet sich in *GK* zur Bezeichnung des mythologisch überlieferten und in antiken Darstellungen faßbaren Mischwesens, s. *GK1* S. 66, 92 (= *GK Text* S. 100, 150), *GK2* S. 156, 544–545 (= *GK Text* S. 151, 513).

Lit.: Adelung2 II Sp. 1204 (Hirngespinst); GWB II Sp. 998 (Chimäre).

100,23 ***sinesische:*** chinesische, s. dazu *Beschreibung* Komm. zu 4,14.

100,25 ***Parrhasius, glaubt dieser Widersacher:*** Die hier geäußerte Ablehnung solcher Allegorien, wie in den *Gedancken* gefordert, wird in der *Erläuterung* S. 133,29–134,21 wieder aufgehoben.

Lit.: Frühklassizismus S. 389–392; Gerard Raulet, Von der Allegorie zur Geschichte. Säkularisierung und Ornament im 18. Jahrhundert, in: Raulet, Rhetorik S. 151–172 bes. S. 161–166.

100,28–29 ***HOR.:*** Hor. epist. 2,1,68: „so urteilt sie [d. h. die Menge] verständig und mit meinem Beifall und im Sinne des höchsten Richters.“ (Übers.: Horaz, Werke S. 507).

100,30–31 ***Das Todesurtheil:*** Plinius, nat. 35,69, kommt auf das Bild der Atheniensier von Parrhasios zu sprechen: „Er malte das Volk der Athenienser, hier auch im Gehalt geistvoll.“ (Übers.: Plinius, Naturkunde XXXV S. 57); s. dazu oben Komm. zu 75,9–11. Im *Sendschreiben Gedanken* (unten S. 101,9–15) kommt W. darauf nochmals zurück.

101,1 ***Theramenes:*** Xenophon, Hellenika 1,7,2 und 2,3,17, überliefert, daß Theramenes, der Sohn des Hagnon (ca. 455–404 v. Chr.), im Jahre 406 v. Chr. an der siegreichen Schlacht bei den Arginusen teilnahm und im anschließenden Prozeß Ankläger gegen die acht Strategen der Schlacht war.

Lit.: Bruno Bleckmann, Athens Weg in die Niederlage. Die letzten Jahre des Peloponnesischen Kriegs, Stuttgart, Leipzig 1998 S. 509–571 bes. S. 558–571.

101,8–9 ***Socrates ... erklärte sich nebst etlichen andern wider die Anklage:*** Sokrates erhob im Gegenteil als einziger Einspruch gegen das gesetzwidrige Verfahren, bei dem den Angeklagten weder die ihnen zustehende Verteidigungsmöglichkeit gewährt wurde noch das Stimmgeheimnis gewahrt blieb, s. Plat. apol. 32b; Xen. hell. 1,7,15.

101,10–11 ***Sohn des Pericles von der berühmten Aspasia:*** Perikles der Jüngere (ca. 440–406 v. Chr.), Sohn des griech. Staatsmanns Perikles (ca. 490–429 v. Chr.) und der Aspasia von Milet. Als athenischer Feldherr wurde er in dem oben erwähnten Arginusenprozeß verurteilt und 406 v. Chr. hingerichtet (Xen. hell. 1,5,16; 6,29; 7,2–34; Plut. Perikles 37).

101,17 mit Anm. 1 ***Columella:*** Iunius Moderatus Columella (4–70 n. Chr.), verfaßte ein zwölf Bücher umfassendes Kompendium über die Landwirtschaft. W. benutzte die von Johann Matthias Gesner besorgte Ausgabe „Scriptores rei rusticae veteres Latini, Cato, Varro Columella Palladius [...]“, Leipzig 1735 [hier S. 386]. Im Vorwort zum 1. Buch (Pr. 4) nennt Columella die Landwirtschaft die „nächste Nachbarin und Blutsverwandte der Weisheit“, die ebenso Lehrer und Schüler brauche wie die übrigen Wissenschaften (Übers.: Lucius Iunius Moderatus Columella. Zwölf Bücher über Landwirtschaft, hrsg. von Will Richter, München 1981 S. 13). – Zu Columella s. *Nachrichten* (= *SN* 2,2) S. 67–68 Komm. zu 21,28; *MI Kommentar* zu 274,11.

101,18 ***wie Democritus, Pythagoras und Eudoxus:*** Demokrit beschäftigte sich mit Naturwissenschaft (Atomtheorie), aber auch mit ethischen Fragen, s. oben S. 85,19 mit Komm. und *MI Kommentar zu* 94,17. – Pythagoras aus Samos (6. Jh. v. Chr.; Naturphilosoph und Mathematiker) s. *Gedancken* Komm. zu 58,1 sowie *GK Kommentar* zu 323,21–22; 607,4 und *MI Kommentar* zu 493,31–32. – Eudoxos von Knidos (zwischen 397 und 390– zwischen 345 und 338 v. Chr.; griech. Mathematiker, Astronom, Geograph, Arzt, Philosoph und Gesetzgeber in Athen) soll Platon während dessen sizilischer Reise als Leiter der Akademie vertreten haben; von seinem Werk sind nur Fragmente erhalten.

101,22 ***als Virgil fand:*** Die fingierten Namen kommen bei Vergil nicht vor, bestenfalls ‚caudex‘ („Baumstamm“, „Klotz“) als Schimpfwort (Verg. georg. 2,30).

101,24 ***Muschelwerk ... Baukunst:*** Als Entgegnung ihrer in den *Gedancken* vertretenen Ablehnung werden die *„Verzierungen"* durch den ‚anonymen Rezensenten' als Vorteil betont, s. dazu *Gedancken* Komm. zu 76,20 und die Erwiderung *Erläuterung* hier S. 150,3–9 mit Komm. zu 150,3.

101,29 ***Capitals:*** s. ausführlich *Anmerkungen Baukunst* (= *Schriften zur antiken Baukunst*, *SN* 3) Komm. zu 18,5 und *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 101,16.

101,29–31 ***Acanthus ... nach diesem Modelle:*** s. Komm. zu 101,30 mit Anm.1.

101,30 mit Anm. 1 ***Der Bildhauer Callimachus:*** zur Erfindung des korinthischen Kapitells, überliefert Vitr. 4,1,9–10, s. *GK Kommentar* zu 423,27–28; 435,22–23; *Anmerkungen Baukunst* S. 31–32 (= *SN* 3 S. 41,19–30 mit Komm.); Vitruv macht keine Zeitangabe; die Erfindung erfolgte sicher in der Architektur, wahrscheinlich in der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.

Bei W.: *GK2* S. 449, 460, 787 (= *GK Text* S. 423,27; 435; 437; 757,24); *MI* S. 267–268; *Nachlaß Florenz* S. 133.

101,34 ***berühmten Scribenten:*** Der englische Bischof und Reisende Richard Pococke (1704–1765) verfaßte: A Description of the East, and some other Countries I–II, London 1743–1745; dt. Übers. von Christian Ernst von Windheim: Beschreibung des Morgenlandes und einiger anderer Länder. Dritter Theil von den Inseln Archipelagos, Kleinasien, Thracien, Griechenland und einigen anderen Theilen von Europa, Erlangen 1755. Pococke hatte von 1737–1742 den Nahen Osten und Kleinasien bereist; so war er auch in Athen, wo er den Tempel der Minerva (Parthenon) studierte. Exzerpte seines Werks bei W. im *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 72, 111.

Bei W.: Zu Pococke s. *Herkulanische Schriften* I (= *SN* 2,1) Komm. zu 111,11; *Herkulanische Schriften* III (= *SN* 2,3) Komm. zu 14,33; *Schriften zur antiken Baukunst* Komm. zu 10,5; *GK Kommentar* zu 61,9–10 mit Anm. 3–4; *MI Kommentar* zu 46,25.

Lit.: Winckelmann und Ägypten S. 17–18 Kat.-Nr. I.A.6; David Constantine, Early Greek travellers and the Hellenic Ideal, Cambridge 1984 S. 198–202.

101,34–102,1 ***Tempel der Minerva:*** Parthenon, s. hier Komm. zu 101,34.

102,4–5 ***Ouid. Art.:*** Ov. ars 2,654. „Und was ein Fehler einst war, hört auf, im Wege zu stehn." (Übers.: Publius Ovidius Naso. Liebeskunst, hrsg. von Niklas Holzberg, München, Zürich, 2. Aufl. 1988 S. 107). Ovids Aussage bezieht sich auf Schönheitsfehler der Geliebten, die der Liebhaber mit der Zeit nicht mehr sieht.

102,7 ***Erfindung mit Strafgesetzen:*** Vermutlich beruft sich W. auf Aelian (Ail. var. 4,4), wo aber von Theben in Böotien (nicht in Ägypten) die Rede ist; so bereits *Eis.* I S. 102. Die dort verhängte drastische Geldstrafe mußten die Künstler zudem nicht für ‚Erfindungen' bezahlen, sondern für Porträts, die weniger schmeichelhaft als die Natur waren.

102,10–11 mit Anm. 3 ***Das Schild Ancile, … was in Troja das Palladium war:*** W. zitiert Plutarch, Numa 13,1–2, der berichtet, ein eherner Schild (ancile) sei bei einer Pest vom Himmel König Numa direkt in die Arme gefallen als Zeichen für Roms Erhaltung. Auf Anweisung der Nymphe Egeria mußten elf weitere ancilia von genau gleichem Aussehen hergestellt werden, damit es für einen Dieb unmöglich sei, den richtigen zu erkennen; sie wurden als religiöse Garanten für die Dauer von Roms Macht in der Regia aufbewahrt und von der Priesterschaft der Salier bewacht. In Troja garantierte das Palladion, die Statue der bewaffneten Stadtgöttin Athena, den Schutz der Stadt. W. benutzte die zweisprachige (griech.-lat.) Ausgabe von Plutarchs Vitae Parallelae des Augustus Bryanus, London 1729 (hier Bd. 1 S. 148).



102,12 mit Anm. 4 ***alte Lampen:*** W. verweist auf Giovanni Battista Passeri (1674–1780), ein ital. Etruskologe, der antike Lampen seiner Sammlung veröffentliche: Giambattista Passeri, Lucernae fictiles musei Passerii cum animadversionibus I–III, Pesaro 1739, 1743, 1751. Taf. 14 bildet eine Bildlampe ab. Im Spiegel der Lampe ist ein Bildnis in einer Muschel dargestellt.

Zu Passeri: *Herkulanische Schriften* I (= *SN* 2,1) Komm. zu 122,7 mit Anm. 2.

102,14 ***Wendungen:*** Gemeint sind ‚Windungen' im Sinn von schneckenförmig gewundenen Gegenständen. Der Begriff ‚Windung' taucht erst mit der zweiten Hälfte des 17. Jhs. häufiger auf und erscheint gegen Ende des 18. Jhs. vollkommen sprachläufig.

Lit.: DWB XXVII Sp. 1823 (Wendung), XXX Sp. 331–332 mit einem Beleg aus W.

102,15–16 ***ungeschickten Verzierer unserer Zeit:*** W. dürfte die Vertreter der sog. Augsburger Schule, Johann Elias Riedinger (1698–1767) und Johann Esaias Nilson (1721–1788) meinen; Riedinger wird von W. auch im Brief erwähnt *(Br.* II Nr. 505 S. 257) bzw. gehörte zu seinen Briefpartnern (*Br.* II Nr. 506 S. 257); s. Rehm in: *KS* S. 379 zu 86,22.

102,18 ***Billigkeit:*** angelehnt an lat. aequitas, moderatio, vilitas, das durch Angemessenheit, Verständnis, Milde und Duldsamkeit ausgezeichnete Rechtsgefühl bzw. Verhalten, hier beim Urteil über die Verzierungen.

Lit.: DWB II Sp. 29; GWB II Sp. 720.

102,30 ***die Mannigfaltigkeit:*** Nach Roger de Piles (s. Komm. zu 63,1), Dissertations sur les ouvrages des plus fameux Peintres, Paris 1681 S. 69, ist die Mannigfaltigkeit für die Malerei wichtig, da sie eine der größten Naturschönheiten ist: „La variété qui est une des plus grandes beautés de la nature et qui par conséquence est si nécessaire dans les tableaux [...]".

Exzerpt im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 10v; Tibal S. 104; Abdruck bei Baumecker S. 26, 108; Rehm in: *KS* S. 379 zu 87,6.

102,34 ***ängstlichen Zwillingsform:*** Der Begriff ist für Personen und, wie hier, Sachen gebräuchlich. Gemeint ist eine einengende, beschränkende, sich bis ins Einzelne und Kleinste erstreckende Genauigkeit, die kleinliche, pedantische Nachahmung, wie sie etwa durch eine spiegelbildliche Doppelung entsteht.

Lit.: DWB I Sp. 362; GWB I Sp. 574–575.

102,35 ***Epicurs Atomen:*** Der griech. Philosoph Epikur von Samos (341–271 v. Chr.) übernahm mit einigen Modifikationen die Physik des Demokrit. Nach Epikur entstehen Körper durch die Kollision von Atomen, die im luftleeren Raum nach unten fallen und minimal von den geraden Fallinien abweichen.

Lit.: Cyril Bailey, The Greek Atomists and Epicurus, Oxford 1928 S. 310–338.

103,1 mit Anm. 1 ***Benennung des Barroquegeschmacks:*** Für die Erklärung des Terminus ‚Barock' beruft sich W. auf das Werk des frz. Gelehrten Gilles Ménage (1613–1692): Dictionnaire étymologique, ou Origines de la langue françoise […], 2. Aufl. Paris 1694 S. 82. Der Begriff ist wahrscheinlich von portugiesischen Juwelierbezeichnungen abgeleitet; in diesem Sinne schreibt W. von *„Perlen und Zähnen, die von ungleicher Grösse sind"*. Erstmals tauchte der Begriff 1570 auf, allerdings wertungsfrei. De Brosses etablierte ‚baroque' in der frz. Kunsttheorie seit 1739 als Synonym für ‚extravagant' und ‚bizzar' (Charles de Brosses, Le Président de Brosses en Italie, hrsg. von R[omain] Colomb, Paris 1885 Bd. 2 S. 15).

Lit.: Brigitte Barcklow, Die Begriffe Barock und Manierismus in der heutigen Shakespeare-Forschung, Diss. Freiburg i. Br. 1972 S. 66–68.

103,4 ***Zierathen:*** zum Begriff s. *Gedancken* Komm. zu 76,20. Im Erstdruck findet sich der mitunter gebrauchte, bei W. jedoch nur hier verwendete Begriff *„Zierarthen"*. Rehm in: *KS* S. 380 zu 87,20 vermutet eine Verschreibung des Druckers.

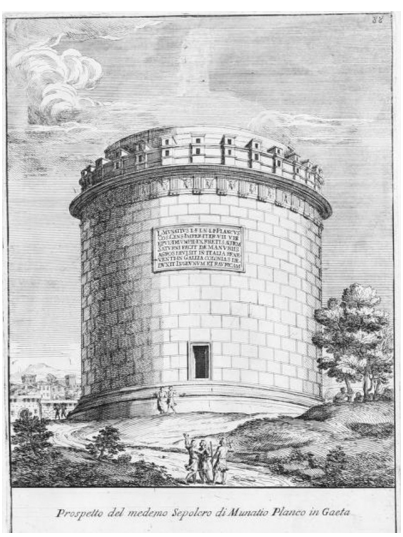
103,6 ***die Frisen:*** W. verwendet neben dieser Schreibart seltener auch die Pluralform *„Friesen"*, s. *Anmerkungen Baukunst* (= *Schriften zur antiken Baukunst*) Komm. zu 22,14.

103,6–7 ***Dreyschlitzen … Metopen:*** Anders als beim Terminus technicus *„Metopen"* verwendet W. zur Bezeichnung der Triglyphe, das mit ‚Schlitzen' oder Hohlkehlen verzierte Bauglied am dorischen Fries, eine im 18. Jh. geläufige Übersetzung; s. *Anmerkungen Baukunst* (= *Schriften zur antiken Baukunst*) Komm. zu 36,14.

Lit.: DWB II Sp. 1390 mit diesem Beleg aus W.; Il Vignola, Des Jacobi Barozzi von Vignola Grund Regeln über Die Fünff Säulen, Nürnberg ca. 1750 (Neudruck der Ausgabe 1716) S. 15 (Von denen Triglyphen oder Dreyschlitzen); Norbert Weickenmeier, Theorienbildung zur Genese des Triglyphon. Versuch einer kritischen Bestandsaufnahme, Diss. Darmstadt 1985 S. 196–197.

103,7–8 mit Anm. 2 ***Tempels der Vesta zu Tivoli:*** Röm. Tempel aus der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. in Tivoli, Vesta- oder Sibyllentempel genannt, mit 18 korinthischen Säulen und dem von W. beschriebenen Fries. W. zitiert das Werk des Architekten Antoine Desgodetz (1653–1728), Les Edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement, Paris 1682, der S. 91 auch den Grundriß abbildet. Der Tempel war ein berühmtes Motiv der europäischen Landschafts- und Vedutenmalerei.

Lit. s. *Schriften zur antiken Baukunst* (= *SN* 3) Komm. zu 44,28.



103,8 ***Grabmale des metellischen Geschlechts:*** Grabrotunde der Caecilia Metella an der Via Appia vor Rom, das Grab der Tochter des Consuls Q. Metellus Creticus, erbaut im letzten Viertel des 1. Jhs. v. Chr. Im Mittelalter wurde der Bau wegen seines Bukranienfrieses, Stierköpfe mit Fruchtgirlandenden, ‚Capo di bove' genannt.

Lit. s. *GK Denkmäler* Nr. 245.

103,9 ***Grabmale des Munatius Plancus:*** Grabmal des Lucius Munatius, Konsul des Jahres 42 v. Chr. Sein Mausoleum, ein großes Tumulusgrab, befindet sich auf dem Monte Orlando bei Gaëta, ein an der Küste gelegener Ort ca. 20 km östlich von Fondi, beim antiken Formia.

Lit.: Pietro Santo Bartoli, Giovanni Pietro Bellori, Gli antichi sepolcri, Rom 1697 Abb. 87–88; EAA Bd. III S. 723 mit Abb. 890 (Napoli); Rudolf Fellmann, Das Grab des L. M. Plancus bei Gaeta (Schriften des Instituts für Ur- und Frühgeschichte der Schweiz Bd. XI) 1957; Jean Charles Balty, Des tombeaux et des hommes. À propos de quelques mausolées circulaires du monde romain, in: L'architecture funéraire monumentale. La Gaule dans l'empire romain. Actes du colloque oragnisé par l'IRAA du CNRS et le Musée Archéologique Henri-Prades, Lattes, 11–13 octobre 2001, Paris 2006 S. 41–54.

103,9–10 ***zwey derselben, unter den Königlichen Alterthümern in Dreßden:*** Raymond Leplat, Recueil des marbres antiques que se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden avec previlege du Roy, Dresden 1733, verzeichnet keine Vasen mit Bukranien; welche W. meint, bleibt daher unsicher.

Möglicherweise meint er zwei venezianische Bronzebecken aus dem letzten Viertel des 16. Jhs., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum Inv. H.Z. 023098, 023100. Beide Gefäße zeigen ein Widderkopfband am unteren Bauchteil.

103,11 mit Anm. 4 ***Donnerkeilen ... Perrault:*** Eigentlich der stilisierte Blitz bzw. das Blitzbündel, seit spätgeometrischer Zeit Attribut des Zeus in der antiken Kunst. Nach Claude Perrault (s. Komm. zu 100,12–13 mit Anm. 2), Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigés et traduits nouvellement en François, avec des notes et figures, 2. Aufl. 1684, paßt die Ornamentik bei den genannten Baumeistern nicht zu den Metopen-Triglyphen-Friesen dorischer Ordnung (4. Buch S. 118 Nr. 21); Verzierungen dieser Art gehören nach Perrault an Friese jonischer Ordnung. Kritisch nennt er deshalb die ital. Architekten Giacomo Barrozzi da Vignola (1507–1573), der die Donnerkeile verwende, Palladio und Scamozzi, deren Zierelement das Rosenmotiv sei. Andrea Palladio (1518–1580; ital. Architekt), Verfasser von „I quattro libri dell'Architettura", Venedig 1570, rekonstruierte den oben erwähnten Vesta-Tempel. Vincenzo Scamozzi (1552–1616; Architekt und Architekturtheoretiker) schrieb „Dell'idea dell'architettura universale", Venedig 1615; Vignola war Autor von „Regole delle cinque ordini d'Architettura", Roma 1562; „Le due Regole della prospettiva prattica", Roma 1583.

Zu den Architekten allg. s. *Schriften zur antiken Baukunst* (= *SN* 3) Komm. zu 3,25; zu Vingola ebendort Komm. zu 44,25 mit Anm. 3; zu Palladio ebendort Komm. zu 4,33 mit Anm. *, *GK Kommentar* zu 441,8–14; zu Scamozzi ebendort Komm. zu 80,19, *GK Kommentar* zu 127,27 mit Anm. 1.

103,17–18 mit Anm. 1 ***Graveur Mentor:*** griech. Toreut aus der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. Martial (3,41) erwähnt eine lebensnah gestaltete Eidechse auf einer Silberschale. Gefäße des berühmten Silberziseleurs nennt Plinius (Plin. nat. 33,154); für seine Arbeiten konnte Mentor offenbar exorbitante Preise verlangen (Plin. nat. 33,147).

Lit.: Vollkommer, Künstlerlexikon II (2004) S. 509 s. v. Mentor (I) (Martina Seifert).

103,20 ***Virg. Georg. IV. 13:*** Verg. georg. 4,13: „Eidechse [...] bunt am schuppigen Rücken." (Übers.: Vergil, Landleben, hrsg. von Johannes und Maria Götte, Würzburg 1970 S. 157). Die Eidechse, die den hier im Kontext der Stelle genannten Bienenzüchtern verhaßt war, da sie bei den Stöcken den Bienen auflauerte, wurde in der Kunst zwar oft, etwa als Symbol für Todesschlaf und Auferstehung auf röm. Grabsteinen, aber nur selten in hervorragender Qualität, wie offenbar von Mentor, dargestellt.

Lit.: Otto Keller, Die antike Tierwelt Bd. 2, Leipzig 1913, Nachdruck Hildesheim 1963 S. 20–275; NP III (1997) Sp. 910 s. v. Eidechse (Christian Hünemörder).

103,21 ***Bild auf einem Blumenstücke einer Rachel Ruysch:*** niederl. Malerin (1664 oder 1665–1750), Dresden, Kunstsammlungen Gal.-Nr. 1692 und 1694: „Fruchtstück mit dem Hirschkäfer", 1718, und „Blumen und Tiere", 1685/1687 (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 464).

Lit. zu Ruysch: Marianne Berardi, Science into Art. Rachel Ruysch's early development as a still-life painter, Pittsburgh 1998; Gerhard Graulich [u. a.], Die niederländische Savanne: alte Meister – neue Kunst, Staatliches Museum Schwerin, Ausst.-Kat. Schwerin 2011.



103,23 mit Anm. 2 ***auf einem Aschentopfe:*** Gemeint ist eine Marmorvase, die sich in einem Grab bei der Porta di San Lorenzo in Rom fand und die in dem genannten Werk von Bartoli, Gli Antichi Sepolcri (s. Komm. zu 103,9) auf Taf. 99 abgebildet ist. Sie ist nicht mehr nachzuweisen.

103,23 mit Anm. 3 ***in einem Mantel gewürkte Fabel vom Ganymedes:*** Vergil schildert im 5. Buch der „Aeneis" die in Sizilien abgehaltenen Leichenspiele für Anchises, den Vater des Aeneas (Verg. Aen. 5,104–603), bei denen Cloanthus (nach Verg. Aen. 5,123 Ahnherr der gens Cluentia) das Schiffsrennen gewann und das von W. erwähnte, mit Gold durchwobene Gewand als Preis bekam (Verg. Aen. 5,250–257). Nochmals aufgenommen in *Erläuterung* (hier S. 151,26–27).

Zu Ganymed bei W.: *Gedancken* hier S. 77,13; *Allegorie Text* S. 36, 70 (Ganymed als Symbol für den Wassermann), 81, 103; *GK Denkmäler* Nr. 452a, 943, 1071, 1125; *GK Text* S. 44, 542, 544, 545, 654, 657; *AGK Texte und Kommentar* S. X Anm. 19, XXVI, 85; *MI Kommentar* S. 120, 126, 151, 181, 201, 224, 225, 273, 277, 355, 682; *Description Text* S. 52, 125 (als Symbol für den Wassermann). – Zu gewirkten Verzierungen und Goldfäden bei der Textilherstellung s. Anastasia Pekridou-Gorecki, Mode im antiken Griechenland, München 1989 S. 43–51.

103,28 mit Anm. 4 ***Pausanias meldet:*** Paus. 9,40,7: „Philippos, Amyntas' Sohn, stellte aber kein Siegeszeichen auf, weder hier (d. h. in Chaironeia) noch bei den anderen Schlachten, in denen er Barbaren oder Griechen besiegte; denn es war keine makedonische Sitte, Siegeszeichen aufzustellen." (Übers.: Pausanias, ed. Meyer – Eckstein III S. 201–202). – In der Anm. nennt W. zudem die mit gelehrten Anmerkungen versehene frz. Übers. der „Caesares" des Kaisers Julianus: Notes sur les Césars de l'empereur Julien, Amsterdam 1728 S. 240, verfaßt von Ezechiel Spanheim (1629–1710; Professor für Eloquenz und Mitglied des Großen Rats in Genf, Prinzenerzieher und Diplomat in Heidelberg, Köln und Berlin, wo er die „Spanheim-Gesellschaft" gründete, aus der später die Berliner Akademie der Wissenschaften hervorging). Spanheim zitiert (in frz. Übers.) die von W. angeführte Pausanias-Stelle als Erläuterung zu Caesares 31 p. 331b, wo Julian die Verse

693–694 der Euripides-Tragödie „Andromache“ zitiert, wonach der griech. Brauch ungerecht sei, daß das Heer Siegesmale (Tropaia) aufrichten müsse.

Lit.: Geschichte der Altertumswissenschaften: biographisches Lexikon (NP Suppl. 6), hrsg. von Peter Kuhlmann, Helmuth Schneider, Stuttgart 2012 Sp. 1175–1178 s. v. Spanheim, Ezechiel (Peter Franz Mittag).

103,33 ***Virg:*** Vergil, Aeneis 1,498–500. Eine deutliche Kritik W.s. Es ist überliefert, daß Oeser für das Jagdschloß Hubertusburg 1749 eine Diana mit ihren Nymphen entwarf, die Matielli (zu Matielli s. *Gedancken* Komm. zu 65,12) ausführen sollte; auf Veranlassung des Kurfürsten mußte Matielli Armaturen und Trophäen anbringen, s. *Gedancken* Komm. zu 77,13. Am Beginn wurden von W. zwei Verse zusammengezogen; [lies richtig:] qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / exercet Diana choros, etc. „Wie an den Ufern des Eurotas oder über die Rücken des Cynthus Diana ihre Reigen führt, die tausend Oreaden, von überall her ihr gefolgt, dicht umdrängen“ (Übers. Edith und Gerhard Binder, Bd. 1 S. 44–45).

Lit. zu Oesers Entwurf: Heres, Sachsen S. 90, 116.

104,1–2 ***an der Thüre ihrer Häuser … Erinnerung zur Tapferkeit:*** So Plin. nat. 35,7: „Außerhalb [des Atriums] und in der Nähe der Türe befanden sich andere Bilder ihres hohen Mutes, und dort waren die den Feinden abgenommenen Beutestücke angeheftet, die auch der Käufer nicht entfernen durfte, und so stellten die Häuser, auch nach dem Wechsel ihres Besitzers, für immer den Triumph zu Schau.“ (Übers.: Plinius, Naturkunde XXXV S. 17).

104,3 ***vorzeiten:*** Der adverbielle Zusammenschluß zwischen temporalem vor- und dem Dativ Plural von Zeit ist seit dem Frühneuhochdt. im Sprachgebrauch nachweislich. Gemeint ist ‚ehemals, einst, früher‘.

Lit.: DWB XXVI Sp. 1998.

104,11–12 ***HOR.:*** Horaz gibt in seinen Erörterungen über das Verhältnis von Dichtung und Gesellschaft (epist. 2,1,92) zu bedenken, wenn den Griechen damals die Neuheit so verhaßt gewesen wäre wie jetzt den Römern, „was gäbe es dann heute Altbewährtes, und was hätten die Leute in der Hand, um es zu lesen und ganz und gar zu zerlesen?“ (Übers.: Horaz, Werke S. 507).

104,14–15 ***HOR.:*** Hor. ars 11: „Ganz recht; und diese Freiheit erbitten wir, vergönnen wir uns wechselseitig.“ (Übers.: Horaz, Werke S. 539).

Nachricht von einer Mumie in dem Königlichen Cabinet der Alterthümer in Dressden

Kommentar

Kommentar zur *Mumie*

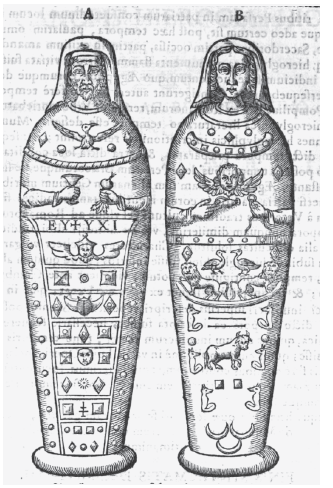


107,1–2 ***egyptischen Mumien ... Frauenzimmers:*** Die beiden Mumien, die zu den ersten Funden dieser Gattung gehören, wurden von Pietro della Valle (vgl. Komm. zu 107,4) während seines Aufenthaltes in Ägypten 1615/1616 erworben. Sie stammen aus der südlich von Kairo gelegenen Nekropole Sakkara. Von den Erben della Valles an den Kardinal Flavio Chigi verkauft, gelangten die Mumien als Bestandteil der Sammlung Chigi 1728 von Rom nach Dresden (Dresden, Staatliche Skulpturensammlung Aeg. 777, 778, frühes 4. Jh. n. Chr; L. 1,74m, 1,64 m; vgl. *GK Denkmäler* Nr. 95.

Lit.: Gudrun Elsner, Ägyptische Altertümer der Skulpturensammlung, Ausst.-Kat. Dresden 1993 S. 6–8, 43; Winckelmann und Ägypten S. 9–10; Ingo Herklotz, Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999 S. 147; Kordelia Knoll, Vorstellungen und Visionen von einem idealen Antikenmuseum. Karl August Böttiger und die Dresdener Antikensammlung, in: Böttiger-Lektüren. Die Antike als Schlüssel zur Moderne. Mit Karl August Böttigers antiquarisch-erotischen Papieren im Anhang, hrsg. von René Sternke, Berlin 2012 S. 159–208 bes. S. 163–164.

107,4 ***Schrift ... della Valle:*** Der röm. Adlige Pietro della Valle (1586–1652), wissenschaftlich tätig und an Musik sowie Dichtkunst interessiert, reiste 1614 nach Venedig, um an einer Pilgerfahrt teilzunehmen. Von seiner bis 1626 dauernden Orientreise, die ihn u. a. in die Türkei, nach Jerusalem und nach Ägypten führte, berichtet er in Briefen. Diese erschienen 1650–1653 in Rom unter dem Titel „Viaggi di Pietro della Valle il pellegrino [...] Descritti da lui medesimo in 54 Lettere familiari [...] all'erudito [...] suo amico Mario Schipano. Divisi in tre parti, cioè la Turchia, la Persia, e l'India" und wurden ins Frz., Holländische, Engl. und Dt. übersetzt. CBB II 48 verzeichnet die dt. Übersetzung „Petri della Valle Reiß-Beschreibung in unterschiedliche Theile der Welt" von Johann Hermann Widerhold, Genf 1674. – W. identifizierte als Erster die bei della Valle beschriebenen Mumien mit den Dresdner Exemplaren. Della Valle hatte auf der männlichen Mumie neben den üblichen Hieroglyphen eine koptische Inschrift entdeckt, vgl. die Beschreibung im 11. Brief „Dal Cairo, del 25 di gennaio 1616" im ersten Teil der „Viaggi" (1650) S. 396.

Lit.: In viaggio per l'Oriente. Le mummie, Babilonia, Persepoli. Pietro della Valle, edizione dei testi e introduzione di Antonio Invernizzi, Alessandria 2001; Winckelmann und Ägypten S. 12–13; Laura Venegoni, in: Der Christliche Orient und seine Umwelt. Gesammelte Studien zu Ehren Jürgen Tubachs anläßlich seines 60. Geburtstags, hrsg. von Sophia G. Vashalomidze, Lutz Greisiger, Wiesbaden 2007 S. 405–421; Daniel Stolzenberg, Egyptian Oedipus. Athanasius Kircher and the Secrets of Antiquity, Chicago [u. a.] 2013 passim, bes. S. 88–92.



107,6–8 mit Anm. 1 ***Kircher ... egyptischen Oedipo ... unrichtige Vorstellung:*** Der dt. Universalgelehrte und Jesuit Athanasius Kircher (1602–1680) war Professor für Mathematik, Philosophie und orientalische Sprachen zunächst in Würzburg. Seit 1635 lehrte er am Collegium Romanum in Rom. Dort war auch seine umfangreiche Antiquitätensammlung untergebracht, das später nach ihm benannte Museum Kircherianum. Seine umfangreichen Forschungen zu den Hieroglyphen veröffentlichte er in: Oedipus Aegyptiacus, hoc est Universalis hieroglyphicae veterum doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio I–III, Roma 1652–1654. W. bezeichnet mit Recht die Darstellungen *„T. III. p. 405. & p. 433"* der männlichen Mumie, die sich nur aufgrund der Inschrift dem Original zuordnen lassen, als *„unrichtig"*. Ebenso phantasievoll ist die Wiedergabe der weiblichen Mumie, die nur in groben Zügen mit dem Original übereinstimmt.

Bei W.: *Nachlaß Paris* vol. 67 p. 30, vgl. Tibal S. 122; *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 87,19; 87,25; *GK Kommentar* zu 59,24–27; *MI Kommentar* zu 50,12; *GK Denkmäler* Nr. 95 mit Lit.

Lit.: Athanasius Kircher, Oedipus Aegyptiacus III, Romae 1654 [Nachdruck Hildesheim 2013] S. 403 Abb. A, 433 Abb. A; Magie des Wissens. Athanasius Kircher (1602–1680). Jesuit und Universalgelehrter, hrsg. von Gregor K. Stasch, Ausst.-Kat. des Vonderau-Museums Fulda, Petersberg 2003; John Edward Fletcher, A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, ‚Germanus Incredibilis', Leiden [u. a.] 2011 bes. S. 378–379; Tina Asmussen, Lucas Burkart, Hole Rößler, Theatrum Kircherianum. Wissenskulturen und Bücherwelten im 17. Jahrhundert, Wiesbaden 2013; Daniel Stolzenberg, Egyptian Oedipus. Athanasius Kircher and the Secrets of Antiquity, Chicago [u. a.] 2013 bes. S. 230–233. – Abb. der Mumien: Antike Welt 26, 1995 S. 22–24 Abb. 7–10; Ägyptische Altertümer aus der Skulpturensammlung, Dresden 1993 Abb. S. 43.

107,9 mit Anm. 2 ***so sind die Copien:*** W. verweist auf den ital. Gelehrten Francesco Bianchini (1662–1729). Bianchini, Philosoph, Astronom und Altertumswissenschaftler, war vor allem unter Papst Clemens XI. (1700–1721) in Rom tätig. Dort



erschien 1697 sein Hauptwerk „La istoria universale, provata con monumenti, e figurata con simboli degli antichi“. W.s Hinweis gilt der Abb. der männlichen Dresdner Mumie dort „Tab. A Pag. 412“ [Taf. nach S. 412].

Bei W.: *Nachlaß Paris* vol. 74 p. 56–56v und öfters (s. Tibal S. 111, 149). – Zu Bianchini s. *GK Kommentar* zu 119,17; *MI Kommentar* zu 54,17–31; *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 73,22; *Herkulanische Schriften* II Komm. zu 12,9; *Ville e Palazzi di Roma* Komm. zu 63,4–30.

Lit.: Francesco Bianchini (1662–1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700, hrsg. von Valentin Kockel, Brigitte Sölch, Berlin 2005; Brigitte Sölch, Francesco Bianchini (1662–1729) und die Anfänge der öffentlichen Museen in Rom, München, Berlin 2007.

107,10 ***Buchstaben:*** zu der bei Kircher (s. Komm. zu 107,6–8 mit Anm. 1) und Bianchini (s. Komm. zu 107,9 mit Anm. 2) abgebildeten männlichen Mumie mit griech. Inschrift s. *MI Text* S. 50, *MI Kommentar* S. 80 mit Komm. zu 50,22 mit Anm. 4.

107,19 ***in Rom ... erhandelt:*** zur Erwerbung der Mumien s. Komm. zu 107,1–2.

107,24 ***bewunden:*** lat. involvere: umwinden, vgl. DWB I Sp. 1785.

107,24 ***nach Art eines Barrecan gewebet:*** Gemeint ist Barchent – ursprünglich Bezeichnung für ‚Wollstoff', im 12. Jh. entlehnt aus mittellat. barracanus, abgeleitet aus arabisch barrakán bzw. persisch baranka (grober Stoff aus Kamelhaar oder Mantel daraus). Im Sprachgebrauch des 18. Jhs. wurden vor allem Baumwoll-Leinen-Mischgewebe so benannt. Vgl. *Eis.* I S. 110 mit Verweis auf Christian Gottlob Heynes Spicilegium antiquitatis mumiarum, Gottingae 1780 S. 86 und „Creuzer Herodoteis I p. 46 sq.“ (Fridericus Creuzer, Commentationes Herodoteae, Lipsiae 1819).

Lit.: Karl Lokotsch, Etymologisches Wörterbuch der europäischen (germanischen, romanischen, und slawischen) Wörter orientalischen Ursprungs, Heidelberg 1927 S. 250; Deutsches Fremdwörterbuch, hrsg. von Gerhard Strauß, Berlin 1997, Bd. 3 S. 154–155.

107,25 mit Anm. 1 ***wie jemand ... bemerken wollen:*** W. zitiert den engl. Mediziner, Botaniker und Begründer der Pflanzenanatomie Nehemiah Grew (1641–1712). 1681 erschien in London sein Werk „Musaeum Regalis Societatis. Or a Catalogue and Description of Natural and Artifical Rarities belonging to the Royal Society preserved at Gresham College“, in dem er eine Mumie aus dem Besitz von „Prince Henry Duke of Norfolk“ bespricht. Diese sei „[...] defended with several linnen Covers, all woven like ordinary Flaxen Cloth. But by the spinning, distinguished into three kinds“. – Das Werk befand sich in der Bibliothek Bünaus, vgl. CBB I 1, 883a.

Lit.: William Le Fanu, Nehemiah Grew. A Study and Bibliography of his Writings, Winchester, Hampshire [u. a.] 1990; Nicole C. Karafyllis, Das Geschlecht der Pflanzen in Antike und Früher Neuzeit [...], in: Transformationen antiker Wissenschaften, hrsg. von Georg Toepfer, Hartmut Böhme, Berlin [u. a.] 2010 S. 269–311 bes. S. 270–271.

107,28 ***mit ... Grund übertragen:*** Die bereits im Mittelhochdt. nachweisliche Wendung ‚etwas übertragen' im Sinn von ‚es überdecken' meint hier: überzogen. Sie wird von W. auch in den späteren Schriften gebraucht.

Bei W.: *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 83,17; *Herkulanische Schriften* II Komm. zu 16,31; *Herkulanische Schriften* III S. 70,20; *Schriften zur antiken Baukunst* Komm. zu 31,9; *GK1* S. 276, *GK2* S. 173 (= *GK Text* S. 165, 544).

Lit.: DWB XXIII Sp. 601 mit einem Beleg aus W.

107,32 ***wie ihn Kircher vorgestellet:*** s. Komm. zu 107,6–8 mit Anm. 1.

108,2–3 mit Anm. 1 ***man hat ihn ... gefunden:*** W. verweist auf den ursprünglich auf Frz. verfaßten und ins Ital. übersetzten Reisebericht „Viaggi fatti nell'Egitto superiore et inferiore. Nel Monte Sinay, e luoghi piu cospicui di quella regione, in Gerusalemme, Giudea, Galilea, Sammaria, Palestina, Fenicia, Monte Libano, et altre provincie di Siria, quello della Meka, e Sepolcro di Mahometto. Opera del Signor Gabrielle Bremond. Marsiliese“, Rom 1679. Gabriel Brémond (ca. 1615– ca. 1680) war Arzt in Marseille, die Reise nach Ägypten, Syrien und Palästina unternahm er 1643 bis 1645. Das Buch befand sich in Nöthnitz, s. CBB II 87. Rehm in: *KS* S. 382 zu 91,38 schreibt das Buch fälschlich einer Madame Gabrielle Brémond zu. – An der von W. angegebenen Stelle ist die Rede von: „[...] un uccello, che rassembrava uno sparuiere [sparuiero = Sperber], che è molto stimato dagli Egitti [...]“.

Lit.: Voyage en Egypte. De Gabriel Brémond 1643–1645, hrsg. von Georges Sanguin, [Le Caire] 1974; Samy Ben Messaoud, Bayle et Christine de Suède, in: Bulletin de la Societe de l'Historire du Protestantisme Français 155, 2009 S. 625–656 bes. S. 636.

108,4 mit Anm. 2 ***da die Priester dergleichen bei den Opfern führeten:*** Clemens von Alexandrien (Clem. Al. 6,36,2) beschreibt den „Stolistes“, den mit der Bekleidung der Götterstatuen beauftragten ägypt. Priester, der in den Prozessionen das Opfergefäß („Spondeion“) trage (Stromata, Buch I–VI, hrsg. von Otto Stählin, neu hrsg. von Ludwig Früchtel, 4. Aufl. mit Nachträgen von Ursula Treu, Berlin 1985 S. 449). W. benutzte die Clemens-Ausgabe von John Potter: Opera quae exstant, recognita et

illustrata per Joannem Potterum I, Oxonii 1715. Das Zitat steht nicht, wie (wahrscheinlich durch einen Lesefehler des Setzers) in der Anm. angegeben, auf S. 456, sondern auf S. 758.

Lit.: ThesCRA V (2005) S. 101 Nr. 106 s. v. Kultpersonal/Personale di culto (Sylvia Estienne); S. 247–248 Nr. 594 s. v. Kultinstrumente/Strumenti di culto (Ingrid Krauskopf).

108,13 ***Ochsen ... Apis:*** Apis ~~ist~~ die griech. Form des ägypt. Wortes ‚Hep' bzw. ‚Hapi' für ‚der Eilende'; es war der heilige Stier der Ägypter. Er galt ursprünglich als Fruchtbarkeitssymbol und wurde in Memphis lebend als eine Verkörperung des Stadtgottes Ptah in dessen Tempelbezirk verehrt. Die Apis-Stiere hatten eines natürlichen Todes zu sterben, erhielten eine aufwendige Bestattungszeremonie und wurden nach ihrem Tod als eine Erscheinungsform des Osiris zelebriert. In der *GK* nennt W. als Quelle seiner Kenntnisse zur ägypt. Mythologie Plutarch, mor. 357c; s. dazu *GK Kommentar* zu 263,21–22.

Lit.: Geraldine Pinch, Handbook of Egyptian Mythologie, Santa Barbara [u. a.] 2002 passim, bes. S. 105–106; Marianne Bergmann, Sarapis im 3. Jahrhundert v. Chr., in: Alexandreia und das ptolemäische Ägypten. Kulturbegegnungen in hellenistischer Zeit, hrsg. von Gregor Weber, Berlin 2010 S. 109–135 bes. S. 118–119.

108,17–18 mit Anm. 1 ***die Isis ... Gefäß:*** W. zitiert den engl. Kleriker und Mitglied der Royal Society Thomas Shaw (1694–1751). Nach seinem Studium in Oxford (Hebräisch, Arabisch, Lat. und Griech.) amtierte Shaw 1720 bis 1733 als Kaplan am britischen Konsulat in Algier. In diesen Jahren unternahm er zahlreiche Expeditionen durch Nordafrika und die Levante, die ihn auch nach Ägytpen führten; dabei verfaßte er „Tavels or Observations Relating to Several Parts of Barbary and the Levant", London 1738; 2., mit Ergänzungen versehene Aufl. London 1757. – W. verbindet mit der Darstellung des Gefäßes auf der männlichen Mumie Isis-Statuetten, die ihm aus Shaws mit Karten und Tafeln versehenem Reisebericht bekannt waren. Er benutzte die frz. Übersetzung „Voyages du M. Shaw, M. D., dans plusieurs provinces de la Barbarie et du Levant. Contenant des observations géographiques, physiques, philologiques et melées sur le royaumes d'Alger et de Tunis, sur la Syrie, l'Egypte et l'Arabie Petrée I–II", La Haye 1743, die sich in Bünaus Bibliothek (CBB II 86) sowie im Besitz seines Studienfreundes Friedrich Boysen befand. Exzerpte hieraus, ins Dt. übersetzt, im *Nachlaß Hamburg* Cod. Hist. Art. 1 II in 4° p. 31–33v*; Nachlaß Paris* vol. 72 p. 80v–82 (frz.).

Lit.: Tibal S. 141; Zehor Zizi, Thomas Shaw (1692–1751) à Tunis et Algier. Missionaire de la curiosité européenne, Caen 1995; Winckelmann und Ägypten S. 15–17 Kat. 4,5; Peta Rée, Thomas Shaw, in: Oxford Dictionary of National Biography. From the Earliest Times to the Year 2000 Bd. 50, hrsg. von Henry Colin G. Matthew, Brian Harrison, Oxford 2004 S. 124–125; Eva Hofstetter, Winckelmann und die Orientreis(end)en. Reflexe in Briefen und Nachlaß, in: Reisen in den Orient vom 13. bis zum 19. Jahrhundert, hrsg. von Eva Hofstetter, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft XXVI, Stendal 2007 S. 149–160 bes. S. 150–153.

108,18 ***Spondeion:*** vgl. Komm. zu 108,4 mit Anm. 2.

108,22 ***diese Beschreibung:*** W.s *„Beschreibung"* der Mumien zeichnet sich durch Genauigkeit und Detailtreue aus, die er in Übereinstimmung mit der Schrift della Valles, vor allem aber durch Autopsie erreichte, s. dazu auch Rehm in: *KS* S. 383 zu 92,19.

108,22–26 mit Anm. 1 ***della Valle in seinen Reisen ... erhandelt worden:*** s. Komm. zu 107,1–2; 107,4.

108,26 ***geschriebenen Verzeichnisse:*** 1733 erschien mit dem „Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du Roy de Pologne à Dresden, avec privilege du Roy", hrsg. von Raymond Leplat, eine umfassende Dokumentation der Dresdnner Antikensammlung. Taf. 197 zeigt die beiden Mumien.

Lit.: DWB XXV Sp. 2508; Gudrun Elsner, Ägyptische Altertümer der Skulpturensammlung, Ausst.-Kat. Dresden 1993 S. 6.

108,31–34 mit Anm. 1 ***doppelten Character ... kommen:*** Herodot 2,36,4; ebenso erwähnt Diodor (3,35) zweierlei Schriftarten in Ägypten, die demotische und die hieratische. Beide Quellen, auf die sich W. stützt, sind nicht ganz genau, denn es gab drei Schriftarten: die Hieroglyphen mit etwa sechshundert Bildzeichen, daneben die sog. hieratische Schrift, eine von den Hieroglyphen abgeleitete und gekürzte Version, und seit dem 7. Jh. v. Chr. die daraus entwickelte demotische Schrift, in der die Volkssprache geschrieben wurde. Diese wurde von den Ägyptern als „Buchschrift" bezeichnet, die beiden ersten, die Herodot und Diodor (und damit W.) nicht unterschieden, als „Gottes Schrift"; s. auch Komm. zu 111,2 mit Anm. 1.

Lit.: Walter Wybergh How, Joseph Wells, A Commentary on Herodotus I, Oxford 1912 (Nachdruck 1957) S. 182.

109,1 mit Anm. 2 ***25 Buchstaben im egyptischen Alphabet:*** Plut. Is. 56 (mor. 374 a–b): „Die fünf erzeugt aus sich als Quadrat eine Zahl, die der Anzahl der ägypt. Buchstaben entspricht und der Zahl der Jahre, die der Apis-Stier lebte." (Übers.: Plutarch. Drei religionsphilosophische Schriften. Griech.-dt., übers. und hrsg. von Herwig Görgemanns, unter Mitarbeit von Reinhard Feldmeier und Jan Assmann, Berlin 2011 S. 230–233). Plutarch deutet hier an, daß es auch eine Art ägypt. Lautalphabet gab. Grundsätzlich faßt er wie alle Griechen die Hieroglyphen als eine symbolische Begriffsschrift auf, s. z. B. *Erläuterung* Komm. zu 134,28–29 mit Anm. 4. Die Anzahl der Buchstaben entspricht der kalendarischen sog. Apis-Periode.

109,4 mit Anm. 3 ***er will beweisen:*** Athanasius Kircher, Oedipus Aegyptiacus Bd. III, Rom 1654 S. 407, glaubt, die griech. Aufschrift der Mumie in den Hieroglyphen wiederzuerkennen und hält die griech. Begriffe daher für ägypt. Ursprungs. In

seinem Werk „Prodromus Coptus sive Aegyptiacus [...] in quo cum linguae Coptae, sive Aegyptiacae, [...] origo, aetas, vicissitudo, inclinatio [...] exhibentur“, Rom 1636 Kap. 7 (De affinitate Linguae Coptae, sive Aegyptiacae ad Graecam) S. 171–182, versucht Kircher zudem mit abenteuerlichen Etymologien und Worterklärungen die Verwandtschaft der ägypt. mit der griech. Sprache zu belegen.

109,5 ***Mundart:*** bezeichnet seit dem 17. Jh. nach der Übersetzung des griech.-lat. dialectus (διάλεκτος) eine Eigenschaft der Sprache, im Wortsinn (‚Art des Mundes‘) geläufig für die ‚Art zu sprechen‘, insbesondere für den Klang der Worte.

Lit.: DWB XII Sp. 2683.

109,6 ***entsiehet er sich nicht:*** scheut er sich nicht, zögert nicht, vgl. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 23,24.

109,9 ***Reinigkeit:*** Der ältere, seit dem Neuhochdt. nachweisliche Begriff ist von W. mehrfach gebraucht. Er wird erst beginnend mit dem 18. Jh. allmählich durch die neuere Form ‚Reinheit‘ verdrängt, vgl. *GK Kommentar* zu 627,32.

Lit.: DWB XIV Sp. 705–706 mit einem Beleg aus W.

109,10–11 mit Anm. 4 ***der griechische Geschichtsschreiber Gegenteil:*** Nach Herodot gab der Pharao Psammetichos den griech. Militärkolonisten Ländereien zu beiden Seiten des Nils, die „stratopeda“ genannt wurden, und überließ ihnen sogar junge Ägypter, damit diese die hellenische Sprache erlernten (Hdt. 2,154,2). Diese seien die Vorfahren der jetzigen Dolmetscher, die nach Hdt. 2,164 eine der sieben Kasten in Ägypten bilden. Psammetichos, der erste König der 26. Dynastie (664–610 v. Chr.), war zunächst Vasall der Assyrer, konnte sich aber bis etwa 657 v. Chr. mit Hilfe griech. und karischer Söldner zum Herrscher von ganz Unterägypten machen.

109,11 ***Obgedachter:*** Übergehend in einen zeitlichen Begriff (früher, vorher), meint die Zusammensetzung des Adverbs ‚oben‘ mit dem Partizip von ‚gedenken‘ im eigentlichen Sinn denjenigen, der oben (am oberen Ende der Blattseite) erwähnt wurde.

Lit.: DWB XIII Sp. 1068.

109,17–18 mit Anm. 1 ***Wissenschaft, welche Democritus ... erlanget:*** Nach der Lebensbeschreibung des Diogenes Laertios reiste Demokrit (um 460–370 v. Chr.) nach Ägypten, um sich von den Priestern in der Geometrie unterweisen zu lassen, zu den Chaldäern nach Persien und ans Rote Meer und habe in Indien mit den Gymnosophisten verkehrt (Diog. Laert. 9,35).

109,20–21 mit Anm. 2 ***Zeugniß des Diodorus ... Colonie:*** Nach Diodor glaubten die Athener selbst an eine ägypt. Herkunft ihrer Stadt, da viele ihrer religiösen Bräuche und Vorstellungen mit denen der Ägypter übereinstimmten, und führten das Geschlecht der Eumolpiden auf ägypt. Priester zurück (Diod. 1,29,4). Diodor äußert allerdings Zweifel am Wahrheitsgehalt dieser Überlieferung. W. benutzte die Diodor-Ausgabe von Peter Wesseling, Amsterdam 1745, Tomus I S. 34 (s. *Erläuterung* Komm. zu 122,27–28).

Lit.: Erich S. Gruen, Rethinking the Other in Antiquity, Princeton 2011 S. 265–267.

109,23 ***Alterthum ... welches ihr Kircher:*** Athanasius Kircher, Oedipus Aegyptiacus III, Rom 1654 S. 433–434, nimmt an, die Mumie sei 525 v. Chr. entstanden, vgl. Komm. zu 110,21–27. Die Mumie ist spätantik und wird heute in das frühe 4. Jh. n. Chr. datiert.

Lit.: Gudrun Elsner, Ägyptische Altertümer der Skulpturensammlung, Ausst.-Kat. Dresden 1993 S. 43; Winckelmann und Ägypten S. 9.

109,23–24 ***Cambysis, welcher Egypten erobert:*** Kambyses II. (ca. 558–522 v. Chr.), ein Sohn des persischen Herrschers Kyros II., regierte 529–522 v. Chr. als 7. achämenidischer König. 525 v. Chr. eroberte er Ägypten und leitete mit diesem Sieg die persische Fremdherrschaft ein, s. auch *GK Kommentar* zu 15,7.

Lit.: Winfried Barta, Zur Datierungspraxis in Ägypten unter Kambyses und Dareios I., in: Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde 119, 1992 S. 82–90; Sabine Müller, Das hellenistische Königspaar in der medialen Repräsentation. Ptolemaios II. und Arsinoe II., Berlin [u. a.] 2009 S. 306–316.

109,26–30 mit Anm. 3 ***Er berufet sich ... Herodot ... kein Wort:*** Athanasius Kircher, Oedipus Aegyptiacus III, Rom 1654 S. 433–434, behauptet in der Tat, Kambyses habe nach seinem Einmarsch in Ägypten alle überlieferten Riten und Zeremonien abgeschafft, die alten Denkmäler zerstört und nach der Ermordung oder Vertreibung der Priester persische Sitten eingeführt, wodurch der Gebrauch der Hieroglyphen verloren gegangen sei. In dem zweiten von W. angeführten Werk (China monumentis, qua sacris qua profanis, nec non variis naturae et artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilius argumentis illustrata, Amsterdam 1667 S. 151) geht Kircher noch weiter und erklärt, die von Kambyses vertriebenen Priester seien nach China ausgewandert und hätten dort den „ägyptischen Aberglauben“ eingeführt. Er beruft sich in beiden Werken zwar auf Herodot, gibt aber keine Stelle an. Wahrscheinlich handelt es sich um eine übertriebene und mit erfundenen Zusätzen versehene Interpretation von Hdt. 3,27–29, wo geschildert wird, wie Kambyses gegen den Apisstier frevelt und die ägypt. Priester auspeitschen läßt. Daraus kann man aber nicht schließen, daß die Mumifizierung in Ägypten aufgehört habe, wie W. zu Recht im folgenden Absatz betont und damit seine Spätdatierung unterstützt.

109,27–28 mit Anm. 4 ***Es hat jemand ... ihre verstorbenen:*** W. verweist auf den protestantischen Theologen Georg Wilhelm Alberti (1723–1758). Die zitierten „Briefe betreffend den allerneuesten Zustand der Religion und der Wißenschaften in Groß-

Britannien“, die in 4 Bänden 1752–1754 in Hannover erschienen, galten u. a. als bedeutende Quelle für die engl. Kirchen- und Sektengeschichte. – Anläßlich der Besprechung einiger „Raritäten“ des königlichen „Leibmedicus D. Mead“ beschreibt Alberti im zweiten Bd. der „Briefe“ eine ebenfalls aus Sakkara (vgl. Komm. zu 107,1–2) stammende Mumie: „Es muß diese Mumie sehr alt seyn, weil die Aegypter und Aethioper nur bis auf die Zeit des Persischen Monarchen Cambyses [...] auf überkleisterten Linnen die Verstorbenen abgemalet haben“ (S. 285–288 bes. S. 288; s. dazu *GK Kommentar* zu 59, 24–27).

Lit.: Christopher Voigt, Der englische Deismus in Deutschland. Eine Studie zur Rezeption englisch-deistischer Literatur in deutschen Zeitschriften und Kompendien des 18. Jahrhunderts, Tübingen 2003 S. 123–130; Hans-Christof Kraus, Englische Verfassung und politisches Denken im Ancien Régime. 1689 bis 1789, München 2006 S. 434–436.

110,1 ***Anstalten:*** lat. apparatus, instructio; gemeint ist die Umschreibung einer Tätigkeit (‚Anstalten machen‘), sinngemäß: Bemühungen um, Vorkehrungen, auch Anordnungen, Weisungen.

Lit.: DWB I Sp. 472–473; GWB I Sp. 693–694.

110,5 ***will ... setzen:*** will anführen, im Sinn der bildlich gebrauchten Wendung ‚etwas auf das Papier setzen‘, vgl. DWB XVI Sp. 659–660.

110,7 ***nationalisierten:*** ‚eingebürgerten‘; sinngemäß eine Person, welcher ein von ihrer ursprünglichen Nationalität abweichender Charakter erteilt wurde; das Verb ‚nationalisieren‘ ist in DWB nicht nachgewiesen.

Lit.: Jochen A. Bär, Sprachreflexion der deutschen Frühromantik. Konzepte zwischen Universalpoesie und grammatischem Kosmopolitismus, Berlin [u. a.] 1999 S. 412.

110,8–9 mit Anm. 1 ***Pythagoras ... daß er sich so gar beschneiden lassen:*** Diese Anekdote ist bei Clemens von Alexandrien (Clem. Al. 1,14,66,2) überliefert (Stromata, Buch I–VI, hrsg. von Otto Stählin, neu hrsg. von Ludwig Früchtel, 4. Aufl. mit Nachträgen von Ursula Treu, Berlin 1985 S. 41–42). Nach Porphyrius, Vita Pyth. 7–8, hatten die Priester von Memphis versucht, Pythagoras durch solche der griech. Lebensweise völlig fremden Vorschriften von seinem Plan, sich der ägypt. Religion zuzuwenden, abzubringen. Da er aber standhaft alle Forderungen erfüllte, habe er als einziger Fremder das Privileg bekommen, den ägypt. Göttern zu opfern. Die historische Glaubwürdigkeit solcher Legenden ist umstritten, da es seit hellenistischer Zeit zu den Topoi der Philosophen-Biographie gehört, die herausragenden Qualitäten eines Denkers mit Reisen in den Orient, besonders nach Ägypten, zu erklären. W. zitiert die Clemens-Ausgabe von John Potter, Oxford 1715 (s. Komm. zu 108,4 mit Anm. 2).

Lit.: Christoph Riedweg, Pythagoras. Leben – Lehre – Nachwirkung. Eine Einführung, München 2002 S. 20–21.

110,9 ***versteckten:*** geheimen, verborgenen, vgl. DWB XXV Sp. 1649–1651 mit einem Beleg aus W.

110,11 mit Anm. 2 ***sie zerfetzen sich so gar das Gesicht:*** Hdt. 2,61,2. Die von W. erwähnten Karer waren die Söldner des Pharaos Psammetichos, s. Komm. zu 109,10–11. Sie brachten die Praxis der Selbstverstümmelung nach Ägypten, wahrscheinlich weil sie den ägypt. Osiris mit ihrem karischen Gott Attis identifizierten, für dessen Priester solche Riten üblich waren.

110,13 mit Anm. 3 ***eine gewöhnliche Verwechselung:*** Bernard de Montfaucon, Palaeographia Graeca, sive de ortu et progressu literarum Graecarum [...], Parisiis 1708 L. III c. 5 S. 230, beschreibt das Phänomen, das auch in antiken Inschriften auftrete, an einem Evangelien-Codex. Pausanias, 2,7,9 (ed. Kühn, Leipzig 1696 S. 128), beschreibt den Apollontempel in Sikyon, in dem u. a. die Flöten des Silens Marsyas geweiht sind. In diesem Zusammenhang verteidigt Kühn die (auch in den modernen Ausgaben verwendete) Schreibweise „Silenos“ gegenüber dem ebenfalls gebräuchlichen „Seilenos“, da die Schreibweise mit einfachem -i- anstelle des Diphthongs auch bei Hesych belegt sei (s. Hesych, ed. Latte – Hansen III S. 291 Nr. 639).

110,15 mit Anm. 4 ***dieses Wort ... geschnittenen Steine:*** W. verweist auf den ital. Archäologen und Numismatiker Leonardo (Lionardo) Agostini (1593–1670). Gemeinsam mit Giovanni Bellori (s. Komm. zu 91,5 mit Anm. 1) veröffentlichte er das von W. zitierte Werk „Gemme antiche figurate“ in zwei Bänden, das 1657 in Rom erschien, in einer 2. Aufl. ebd. 1686.

Bei W.: Zu Exzerpten hieraus s. *Nachlaß Paris* vol. 63 p. 8, s. Tibal S. 111; *MI Kommentar* zu 21,9–10; 113,31–32; 214,17–20; 214,26–27; 261,8–9.

Lit.: Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1960 S. 464–465 (Agostini, Leonardo); Elena Vaiani, Le antichità di Giovan Pietro Bellori. Storia e fortuna di una collezione, Annali della Scuola normale superiore di Pisa 4,7, 2002 S. 85–152.

110,16 mit Anm. 1 ***auf alten Grabschriften:*** Bei dem von W. angeführten Inschriften-Corpus handelt es sich um „Inscriptiones antiquae totius orbis Romani in corpus absolutissimum redactae“ I–II, Heidelberg 1602–1603, des niederl. Juristen, Schriftstellers und Polyhistors Janus Gruterus (Jan de Gruytere, 1560–1627). W. benutzte die Ausgabe von Johannes Georgius Graevius I–IV, Amsterdam 1707 (CBB II 545a). Zur Umzeichnung der Grabinschrift s. S. DCCCXLI (nicht DCCCLXI) Nr. 4. Die von W. in der Anm. zitierte Formel steht in der letzten Zeile auf einem bei Thessaloniki gefundenen Grabstein, den ein Mann für seine Ehefrau errichtete.

110,17 mit Anm. 2 ***öffentlichen Verordnungen:*** Dieselbe Schlußformel ist auf einem attischen Dokument bei Humphrey Prideaux (1648–1724; engl. Kleriker und Orientalist) belegt: Marmora Oxoniensia, ex Arundellianis, Seldianisque conflata,

Oxonii 1676 S. 4 (Erläuterung S. 179). Das Werk, das W. in Nöthnitz zugänglich war (CBB II 546), enthält den Katalog der Sammlung des Thomas Howard, Earl of Arundel, aus dem frühen 17. Jh., die sich heute im Ashmolean Museum in Oxford befindet, und Kataloge verwandter Sammlungen.

Auszüge aus Prideaux im *Nachlaß Paris* vol. 63 p. 1v; vol. 67 p. 29v; Tibal S. 111, 122.

110,17 mit Anm. 3 ***in Briefen war es ein gewöhnlicher Schluss:*** In der 330 v. Chr. gehaltenen Kranzrede steht die von W. genannte Grußformel jeweils am Schluß der angeblich von dem Makedonenkönig Philipp II. geschickten Briefe, die im Gericht verlesen wurden (Demosthenes or. 18,78, 157). Sie gelten inzwischen als apokryph und werden in den heutigen Ausgaben nicht mehr abgedruckt. Bei den Briefen und Dekreten, die in griech. Reden enthalten sind, handelt es sich um direkte Fälschungen oder Schulübungen hellenistischer Zeit. Jedoch sind diese trotzdem antik und können W.s Behauptung untermauern, vgl. auch LSJ s. v. εὐτυχέω. W. benutzte die Ausgabe Demosthenis et Aeschinis Principum Graeciae Oratorum Opera [...] ed. Hieronymus Wolf, Frankfurt 1604. – W. gebrauchte die Grußformel seinerseits in einem Briefentwurf an Bianconi, vgl. *Br.* II Nr. 398 S. 132.

Lit.: Demosthenes. On the Crown, hrsg. von Harvey Yunis, Cambridge 2001 S. 26–33.

110,18 mit Anm. 4 ***Auf einer alten Grabschrift:*** Gruter, Inscriptiones S. DCXLI Nr. 8 (lies DCXCI Nr. 6 = CIG IV Nr. 9803); zu dieser Inschrift s. *MI Kommentar* zu 50,22.

110,18 mit Anm. 5 ***die Form des*** Ψ***:*** Montfaucon, Paleographia Graeca (s. Komm. zu 110,13 mit Anm. 3) L. IV c. 10, gibt S. 336 einen Überblick in Form einer Tabelle über die inschriftlich belegten Schreibweisen und Varianten der Buchstaben des griech. Alphabets; S. 338 wird die Entwicklung des Buchstabens Psi erläutert.

110,21–27 ***Mumie ein Körper aus späteren Zeiten ... balsamieren:*** Im Gegensatz zu Athanasius Kircher, der eine Entstehung der Mumie im letzten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. annimmt, zielt W.s Argumentation richtig auf eine Datierung in nachaugusteische Zeit. Seine Interpretation revidierte die gängige Auffassung. Die Mumie wird heute in das frühe 4. Jh. n. Chr. datiert, s. Komm. zu 109,23. – Den Datierungsansatz W.s greifen die späteren Galerieinspektoren Wacker bzw. Lipsius in ihrer Besprechung der Dresdner Mumien auf in: Beschreibung der Churfürstlichen Antiken-Galerie in Dresden zum Theil nach hinterlassenen Briefen des Herrn Johann Friedrich Wacker's ehemaligen Inspector's dieser Galerie, bearbeitet von Johann Gottfried Lipsius, Dresden 1798 S. 438–443 bes. S. 441.

Lit.: Gudrun Elsner, Ägyptische Altertümer der Skulpturensammlung, Ausst.-Kat. Dresden 1993 S. 43; Gedancken ed. Kunze 2013 S. 245.

110,23–24 mit Anm. 6 ***Man hat den Buchstaben:*** Nach Montfaucon, Palaeographia Graeca (s. Komm. zu 110,13) L. II c. 6 S. 152, erscheint die runde Form des „E" vor allem seit der Zeit des Augustus. Auf Inschriften und Münzen früherer Zeit sei der Buchstabe durch vier Einzelstriche eckig gebildet.

110,24 ***von Kaiser Augustus Zeit:*** *„von"* ist sinngemäß durch ‚vor' zu ersetzen, so bereits Rehm in: *KS* S. 384 zu 95,12.

110,29 ***dawider:*** Adverb ‚dagegen', nach lat. contra, adversus, vgl. DWB II Sp. 870–871; GWB II Sp. 1104.

111,1–2 mit Anm. 7 ***wie dieses ... bemerkt worden:*** W. nennt die Schrift des frz. Abbé, Bibliothekars und Schriftstellers Jean-Baptiste Le Mascrier (1697–1760) „Description de l'Egypte", die 1735 in Paris erschien. Die „Description" Mascriers basiert auf den Memoiren von Benoît de Maillet (1656–1738), 1692 bis 1708 frz. Generalkonsul in Kairo. In Briefen abgefaßt, wollte das landeskundliche Werk u. a. einen Überblick über die ägypt. Monumente geben. Berücksichtigt werden im „Lettre Septieme. Du lieu des Momies, et de la célébre Ville de Memphis" auch die Mumienfunde von Sakkara: „On découvroit encore au dessous certains caracteres inconnus, tracés de droit à gauche & formant des especes de vers. En effet on remarquoit la même terminaison en plusieurs petites lignes, qui se sui voient. Ils contenoient sans doute l'éloge de cette personne écrit dans la langue, qui de son tems étoit en usage en Egypte" (S. 261–290 bes. S. 278). – Die „Description de l'Egypte" befand sich in Nöthnitz (CBB II 97); Exzerpte W.s hieraus im *Nachlaß Paris* vol. 70 p. 71–71v.

Lit.: Tibal S. 134; Winckelmann und Ägypten S. 14–15; Helmut Zedelmaier, Der Anfang der Geschichte. Studien zur Ursprungsdebatte im 18. Jahrhundert, Hamburg 2003 S. 138–139.

111,2 mit Anm. 1 ***welches bey den Egyptern umgekehrt geschahe:*** Nach Herodot schreiben die Griechen Buchstaben und Zahlen von links nach rechts, die Ägypter von rechts nach links, wobei sie behaupteten, sie schrieben nach rechts und die Hellenen nach links (Hdt. 2,36,4). Die ägypt. Schrift lief in der Regel von rechts nach links, beim Zeichnen der individuellen Zeichen wurde aber meist links begonnen. Herodot spricht also von der Schreibrichtung insgesamt, die Ägypter von der Bildung jedes einzelnen Buchstabens.

Lit.: NP 11, 2001 Sp. 246–47 s. v. Schriftrichtung (Gerson Schade).

111,3 mit Anm. 2 ***Schrift ... Maillet:*** s. Komm. zu 111,1–2 mit Anm. 7.

111,4 ***Manier:*** ‚die Art und Weise' zu schreiben, d. h. in welche Richtung geschrieben wird. Zur weiteren Verwendung des Begriffs Manier vgl. auch *Beschreibung* Komm. zu 3,4; 3,15.

111,5 mit Anm. 3 ***sigäische Aufschrift:*** W. zitiert das Werk „Inscriptio Sigae antiquissima [...] eam illustravit Edmundus Chishull, Londini 1721; Lugdunum Batavorum 1727 S. 11–12 (CBB II 457a.) Der engl. Geistliche und Archäologe Edmund Chishull (1671–1733) amtierte von 1698 an als britischer Kaplan in Smyrna, von wo aus er Forschungsreisen durch Kleinasien unternahm, auf denen er u. a. eine beträchtliche Anzahl neuer Inschriften sammelte. Die von ihm entdeckte, um 575–550 v. Chr. entstandene Inschrift, die W. hier anführt, stammt aus der bei Troja an der Einfahrt in den Hellespont gelegenen Stadt Sigeion und gehört zu den frühsten Zeugnissen griech. Schrift. Sie führt in ionischem Dialekt die Stiftungen des Phanodikos, Sohn des Hermokrates, in das Prytaneion von Sigeion auf. Eine darunter angebrachte zweite Inschrift in attisch gibt dasselbe für dessen Enkel an. Beide Inschriften sind bustrophedon („wie man das Ochsengespann wendet"), d. h. sie beginnen rechts und fahren in der zweiten Zeile links beginnend fort.

Zur Inschrift: Kai Brodersen, Wolfgang Günther, Hatto H. Schmitt, Historische griechische Inschriften in Übersetzung I: Die archaische und klassische Zeit, Darmstadt 1992 S. 8 Nr. 11 (mit früherer Lit.); Hermann Roehl, Imagines Inscriptionum Graecarum Antiquissimarum, 3. Aufl. Berlin 1907 Taf. 71. – Zu Chishull: David Constantine, Early Greek Travellers and the Hellenic Ideal, Cambridge 1984 S. 44–65; Richard Stoneman, Land of Lost Gods. The Search for Classical Greece, 2. Aufl. London 2010 S. 117–118.

111,7 mit Anm. 4 ***Schrift auf einem Stücke Stein:*** Athanasius Kircher, Obeliscus Pamphilius, hoc est, interpretatio nova & hucusque intentata obelisci hieroglyphici [...] Rom 1650 S. 147–148. Die bei Kircher abgebildete Zeichnung zeigt das Fragment eines Marmorgefäßes, in dem die von W. angeführten Worte über einer stehenden, hundsköpfigen Figur mit einem Sistrum in der rechten Hand angebracht sind.



111,8 ***Carl Vintimiglia ... Palermo:*** Der ital. Universalgelehrte Carlo Maria Ventimiglia e Ruiz (1576–1662), 11. Baron von Gratteri, war ein Mitglied der weitläufigen und mächtigen sizilianischen Adelsfamilie Ventimiglia. Er gilt als bedeutendster sizilianischer Intellektueller seiner Zeit. Ventimiglia, Besitzer einer umfangreichen Bibliothek, absolvierte ein Theologiestudium in Palermo, betrieb umfassende Studien auf verschiedenen Wissensgebieten und war Sammler archäologischer wie numismatischer Objekte. Er verfaßte mehrere Abhandlungen, die jedoch weitgehend unveröffentlicht blieben. Ventimiglia stand im Austausch mit zahlreichen zeitgenössischen Gelehrten und zählte zum gelehrten Netzwerk um Athanasius Kircher, dessen Studien er mit fachlichen Hinweisen sowie Materialien unterstützte.

Lit.: Corrado Dollo, Filosofia e Medicina in Sicilia, hrsg. von Giuseppe Bentivegna, Santo Burgio, Giancarlo Magnano di San Lio, Soveria Mannelli 2004 S. 190–191, 205, 342; Valeria Manfrè, Memoria del potere e gestione del territorio attraverso l'uso delle carte. La Sicilia in un atlante inedito di Gabriele Merelli del 1677, in: Annuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte 22, 2010 S. 161–188 bes. S. 162–163; Daniel Stolzenberg, Egyptian Oedipus. Athanasius Kircher and the Secrets of Antiquity, Chicago [u. a.] 2013 S. 126.

111,10 ***geschnittenen Kopfe Königs Ptolomäus Philopator:*** s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 85,8.

Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung in der Malerey und Bildhauerkunst, Dresden und Leipzig

Kommentar

Kommentar zur *Erläuterung*

117,3 ***gelehrten Anstrich:*** vgl. dazu *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 84,28 und 29; das Adverb ‚gelehrt' wird von W. variierend beurteilt, zur positiven Bewertung s. *Gedancken* Komm. zu 61,20.

117,4 ***halben Worten:*** Eine identische Wendung (*„nur mit halben Worten zu erzehlen"*) gebraucht W. im *Vortrag Geschichte*, um sein mehrfach gefordertes stilistisches Ideal der *„Kürze"* zu umschreiben, s. dazu auch Komm. zu 125,28–29 mit Anm. 2; vgl. *Vortrag Geschichte* hier S. 25,32 mit Komm.

117,6 ***wie ein alter Redner lehret:*** Cicero empfiehlt dem zukünftigen Redner als Vorbereitung die Dichter, Historiker und alle edlen Wissenschaften zu lesen und immer wieder durchzulesen (Cic. de orat. 1,158).

117,8 ***geläuterten Geschmack:*** In übertragener Bedeutung meint das Partizip Präteritum von ‚läutern' (reinigen) allg. den verfeinerten, idealisierten, gehobenen *„Geschmack"*. – W. spricht im Kontext ästhetischer Wahrnehmung mehrfach vom *„wahre*[n]*"* bzw. *„gute*[n] *Geschmack"*, vgl. *Gedancken* Komm. zu 56,1–2; 63,3.

Lit.: DWB XII Sp. 387–388; GWB V Sp. 996.

117,9 mit Anm. 1 ***des Neoptolemus Satz:*** Cic. de orat. 2,156; gemeint ist „mit wenigen Worten (paucis)". Der Gesprächsteilnehmer zitiert einen Satz des mythischen Helden Neoptolemos aus der Tragödie „Andromache" des Ennius (fr. XXVIII Jocelyn).

117,11–12 ***eines ungenannten Erinnerungen:*** Gemeint ist das *Sendschreiben Gedanken*; Erinnerungen hier im Sinne von Einwendungen.

117,13 ***bevorstehenden Reise:*** Vor dem Erscheinen der Schrift war W. bereits in Italien. Er trat die Italienreise am 24. 9. 1755 an; vgl. die frühen röm. Briefe in *Br.* I so Nr. 116–122 S. 185–195; Justi5 II S. 11–27.

117,15 ***Billigkeit:*** vgl. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 102,18.

117,17 ***Geschrey wider … Correggio:*** s. dazu *Sendschreiben Gedanken* hier S. 85,30–86,11.

117,17–18 mit Anm. 2 ***nicht allein nach Schweden:*** W. zitiert Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux Peintres, Paris 1745, Bd. II S. 287 (s. Komm. zu 95,7). W. zitiert innerhalb des Abschnitts über Sébastien Bourdon d'Argenvilles kurze Notizen über die Schicksale von Correggios Bildern; zu den Bildern s. Komm. zu 86,10–11.

117,18 ***königlichen Stalle zu Stockholm gehänget:*** Daß einige Gemälde Correggios aus dem Besitz der Königin von Schweden im ‚Marstalle zu Stockholm als Wandschirm' gedient hätten, kolportiert Arckenholtz unter Berufung auf den frz. Historiographen Jean-Aimar Piganiol de La Force (1673–1753) im zweiten Bd. der von W. exzerpierten „Mémoires pour servir à l'Histoire de Christine, Reine de Suede" S. 326–327, s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 86,4; 117,22–23.

117,19–20 ***Aemilius Scaurus … wider den Valerius von Sucro:*** Diese Anekdote, die W. offensichtlich aus dem Gedächtnis zitiert (denn der korrekte Name ist Varius, nicht Valerius von Sucro) geht auf die Sammlung „Denkwürdige Taten und Worte" (Facta et dicta memorabilia) des Valerius Maximus (2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.) zurück (Val. Max. 3,7,8): Varius (bei W.: *Valerius*) von Sucro beschuldigte Aemilius Scaurus, er habe sich von einem Rom feindlich gesinnten König bestechen lassen; dieser antwortete, an das Publikum gerichtet, „er sei an einer solchen Schuld nicht beteiligt; wem glaubt ihr? (Aemilius Scaurus huic se adfinem esse culpae negat. Utri creditis?"). W. benutzte wahrscheinlich die kommentierte Ausgabe von Antonius Thysius, Leiden 1651 S. 314–315.

117,21 ***Grafen von Tessin:*** s. *Gedancken* Komm. zu 56,11–12.

117,22–23 ***belesene Verfasser … der Königin Christina:*** Johann Arckenholtz (1695–1777), Mémoires concernant Christine, reine de Suède, I–V, Amsterdam und Leipzig 1751–1760; dt.: Historische Denkwürdigkeiten der Königin Christine von Schweden, Leipzig 1751; vgl. auch *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 86,4. Zu Christine von Schwedens Nachlaß und Kunstwerken in Rom, die W. kennenlernte, s. Rehm in: *KS* S. 384 zu 98,7.

Exzerpt aus Arckenholtz im *Nachlaß Paris* vol. 72 p.148; Tibal S. 143; s. auch vol. 72 p. 141v: Maximes et Sentences de Christine, Reine de Suède.

117,25 ***Maler Bourdon:*** Sébastien Bourdon (1616–1671), ital. Maler; sein späteres Werk in Frankreich ist von Nicolas Poussin beeinflußt. Er ging 1652 als Hofmaler von Königin Christina I. nach Schweden.

Lit.: Sébastien Bourdon (1616–1671). Catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet, Ausst.-Kat. Musée Fabre / Montpellier, Galerie de l'Ancienne Douane / Strasbourg, hrsg. von Jacques Thuillier, Paris 2000.

117,27 mit Anm. 1 ***Reisebeschreibung durch Schweden:*** Karl von Härlemann, Reise durch einige schwedische Provinzen, Leipzig 1751–1752 S. 21. Der Verfasser des Reiseberichts, der schwedische Architekt Carl Hårleman (1700–1753), schuf meh-

rere Repräsentationsbauten, darunter das Schloß in Stockholm. Hårleman betätigte sich politisch als Mitglied des Reichstags und war Mitglied der Königlich-Schwedischen Akademie der Wissenschaften. Die Inspektionsreise durch Schweden unternahm er 1748 in Begleitung des Akademiesekretärs Peter Elevius.

Lit.: Sr. Excellenz des Herrn Reichs-Raths [et]c. Grafen Carl Gustav Tessins Gedächtniss-Rede auf den Herrn Ober-Intendenten Baron Carl Hårlemann am 19. März 1753 im Namen der Königl. Akademie der Wissenschaften in Stockholm gehalten, Greifswald 1753; Historisch-literarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen II,1, hrsg. von Friedrich Carl Gottlob Hirsching, Leipzig 1795 S. 108–109; Lisbet Koerner, Nature and Nation, Cambridge/Massachusetts [u. a.] 2000 S. 140, 142; Svenskt Biografiskt Lexikon s. v. Carl Hårleman (Carine Lundberg): http://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/13968, 12-2-2015.

117,28 ***Lincöping:*** Kleine schwedische Universitätsstadt in der historischen Provinz Östergötland, vgl. Zedler XVII Sp. 676.

117,33 ***Geschlechtsregister:*** Verzeichnis der Vorfahren, die Ahnentafel; hier der ‚Stammbaum' von Gemälden, der Besitzer und frühere Aufbewahrungsorte dokumentiert.

Lit.: DWB V Sp. 3916; Alexander Goepfert, Haftungsprobleme im Kunst- und Auktionshandel, Berlin 1991 S. 22.



117,34 ***Zerstörung der Stadt Troja ... Barocci:*** Der ital. Maler Barocci (eigentlich Federico Fiori, 1535–1612) schuf in enger Anlehnung an den Stil Correggios und beeinflußt von Raffael und Michelangelo zahlreiche Werke. Das hier genannte Gemälde befindet sich in Rom, Galleria Borghese.

Bei W.: *Abhandlung (für Berg)* S. 11 (= *KS* S. 218); *GK Text* S. 244,17–20; *GK Kommentar* 244,17–20 (mit weitere Lit. zu Barocci); Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 16–16v (Vasari, vite dei Pittori: statua di Papa Giulio. – Abrègè des vies des peintres: Federico Barocci).

Lit.: Paola della Pergola, Galleria Borghese. I Dipinti, Roma 1959 Bd. I S. 68–69; Nicolas Turner, Federico Barocci, Paris 2000.

117,38 ***Baldinucci:*** Filippo Baldinucci, Notizie de'Professori del Disegno da Cimabue […], Florenz 1702 S. 113–114, s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,18–20.

117,39 ***St. Gelais:*** Louis François Dubois de Saint-Gelais (1669–1737), Description des Tableaux du Palais Royal [...], Paris 1727 S. 159; s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 86,2–3 mit Anm. 2.

118,3 ***Nachlässigkeiten:*** W. verwendet den Begriff hier in übertragenem Sinn für Detail, Beiwerk, vgl. dazu *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 87,3.

118,4 ***gelehrte Nachlässigkeit:*** vgl. *Gedancken* hier S. 57,8 mit Komm.

118,5 mit Anm. 1 ***Rebhun des Protogenes:*** s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 87,20 mit Anm. 3. W. zitiert Strabon 14,2,5 (C 652, Z. 26–33 Radt): „Auf der Säule stand ein Rebhuhn, an dem die Leute, als das Gemälde gerade aufgestellt war, sich, wie es scheint, so vergafften, daß sie nur das Huhn bewunderten und den Satyr übersahen, obwohl er überaus wohlgelungen war. [...]. Als Protogenes sah, daß das eigentliche Werk (ergon) zur Nebensache (parergon) geworden war, bat er den Vorstand des Heiligtums, ihm zu erlauben, den Vogel eigenhändig auszuwischen, und er hat es getan." (Übers. nach Strabon ed. Radt Bd. 4 S. 57). W. benutzte die Strabon-Ausgabe von Wilhelm Xylander (dt. Holtzmann, 1532–1576) 1571.

118,6 ***Jupiter des Phidias:*** Statue des Zeus im Tempel von Olympia, s. *Gedancken* Komm. zu 57,9 und *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 87,4; 87,7–9 mit Anm. 1.

118,6–7 ***erhabensten Begriffen ... alles erfüllet:*** Als religiöses Prädikat sind die höchsten, gewähltesten bzw. sublimsten gedanklichen Vorstellungen des Gottes gemeint, in Anklang an die unermeßliche, unendliche und überwältigende Größe des Göttlichen. – Offenbar ist diese Auffassung an die Schrift Ps.-Longins, De sublimitate („Über das Erhabene"), angelehnt, die W. exzerpierte; s. *Gedancken* Komm. zu 57,8. – Zum ambivalenten Wortgebrauch W.s vgl. *Beschreibung* Komm. zu 4,29.

118,7 mit Anm. 2 ***Homers Eris:*** Homer nennt die Streitgöttin Eris „die rastlos Eifernde", die „gegen den Himmel stemmt das Haupt und auf der Erde schreitet" (Hom. Il. 4,443; Übers. Wolfgang Schadewaldt).

118,8–9 ***Sinn der heiligsten Dichtkunst ... „Wer kann ihn fassen ect.":*** W. bewegt sich mit dieser Auffassung in christlich-pietistischem Kontext und befindet sich im Einklang mit der Bibel, die den Terminus in übertragener Verwendung als ‚ermessen, begreifen, vorstellen können' kennt. Objekt des Verbes *„fassen"* ist das Überwältigende, das Fassungsvermögen Übersteigende *„der Gottheit, die alles erfüllet"*. Bildliche Wendungen, wie ‚ins Auge fassen', sind seit Luther geläufig und beziehen sich auf äußerlich faßbare Zeichen. Pietistischen Ursprungs ist das sinnlich-körperliche ‚Fassen' von Christus als Mensch gewordenem Gott. Die sinnlich-irdische Erscheinung des Göttlichen kann gemäß der mystischen Vorstellungen insbesondere des 17. und 18. Jhs. mit dem Göttlichen gleichgesetzt werden, und so das Göttliche als faßbares Ideal *„nach den erhabensten Begriffen* [...]

gearbeitet" werden. W. bringt den Gedanken des vollkommenen, idealen Abbilds des Göttlichen wohl erstmals in Einklang mit einem antiken Denkmal, dem Zeus des Phidias. – Antiken bildkünstlerischen Möglichkeiten, *„durch Sinnlichkeiten erhabnen Begrif göttlicher Wesen darzustellen"*, widmet sich W. vielfach, vgl. *MI Kommentar* S. 187–188. – Möglicherweise angelehnt an W. greift Herder die Wendung *„Wer kann ihn fassen"* im 2. Kritischen Wäldchen auf. In seiner Antwort auf die Forderung von Christian Adolph Klotz „Auch Künstler sollen Gott und Christus würdig bilden!" vergleicht Herder den Charakter von Religion und Kunst, verbunden mit dem Gedanken an die seiner Meinung nach nicht darstellbare Größe Gottes: „Gott der Unwandelbare, und siehe! jeder Ausdruck der Kunst wandelbar und wegeilend! Wer kann ihn fassen? Wer kann ihn bilden? Der einzige würdige Ausdruck für ihn wäre die seligste, allgnugsame Ruhe; allein auch da erscheint er uns auch nur als der seligste, allgnugsame Mensch [...]", Johann Gottfried Herder. Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maßgabe neuerer Schriften, 1769, in: Herders Sämmtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. 3, Berlin 1878 S. 255.

Lit.: DWB III Sp. 1346 (13); GWB III Sp. 601; Langen, Wortschatz S. 253; Charlotte Ephraim, Wandel des Griechenbildes im achtzehnten Jahrhundert (Winckelmann, Lessing, Herder), Bern, Leipzig 1936 S. 135–136; Marianne Willems, Das Problem der Individualität als Herausforderung an die Semantik im Sturm und Drang, Tübingen 1995 S. 47–54.

118,10 mit Anm. 3 ***Carton vom Fischzuge Petri:*** W. zitiert Jonathan Richardson (1666–1745), Traité de la peinture et de la sculpture, Amsterdam 1728 Bd. 1 S. 38. – Raffael schuf zehn Kartons für eine Teppichserie, die das Wirken der Apostelfürsten darstellen, darunter den Karton, heute Rom, Musei Vaticani Nr. 4367, und für den Gobelin „Der wunderbare Fischzug", heute London, Victoria und Albert Museum, ca. 1517–1519.

Lit.: Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel (accompanies the Exhibition „Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel", held at the V & A between 8 September and 17 October 2010), hrsg. von Mark Evans, London 2010 no. 1 S. 66.

118,11 ***Die Critic über den Diomedes:*** s. *Gedancken* S. 57 mit Komm. zu 57,5–6; 63,35 mit Anm. 1; *Sendschreiben Gedanken* S. 87 Komm. zu 87,23–24.

118,16 ***vier Hauptpuncte:*** s. Komm. zu 125,21–23; *Gedancken* Komm. zu 69,9–10.

118,19 ***ersten Punct:*** Seine Auffassung der *„vollkommenen Natur der Griechen"* erläutert W. in den *Gedancken* insbesondere S. 57,11–59,38.

118,23 ***die glückseelige Lage:*** Das Adjektiv ‚glückselig' – ein verstärktes ‚glücklich' – meint hier sinngemäß eine vom Glück begünstigte, äußerst gute und durch denkbar wünschenswerte Umstände ausgezeichnete *„Lage"*. – Zu W.s Quellen vgl. Dubos, Réflexions Bd. II S. 247: „Quoique les Béotiens et les Athéniens ne fussent séparés que par le mont Cithéron, les premiers étaient si connus comme un peuple grossier, que pour exprimer la stupidité d'un homme on disait qu'il parassait né en Béotie, au lieu que les Athéniens passaient pour le peuple le plus spirituel de l'univers". Das entsprechende Exzerpt findet sich im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 57v; vgl. Komm. zu 119,3 mit Anm. 1.

Lit.: Tibal S. 105; Baumecker S. 80–81; Franke, Ideale Natur S. 96–97.

118,24–25 mit Anm. 1 ***Unterschied ... Athenіensern … Nachbarn … war:*** „In Athen ist die Luft zart, und darauf glaubt man den Scharfsinn der Attiker zurückführen zu können; in Theben dagegen ist sie dumpf, und deshalb sollen die Thebaner schwerfällig und kräftig sein." (Cic. fat. 4,7; Übers.: Marcus Tullius Cicero. Über das Schicksal. De Fato, lat.-dt., hrsg. und übers. von Karl Bayer, Düsseldorf, Zürich 2000 S. 15). – Welche Ausgabe W. benutzte, läßt sich nicht feststellen, da es damals bereits zahlreiche Cicero-Ausgaben (Gesamt- und Einzel-) gab; s. dazu *MI Kommentar* zu 227,10–11.

118,29 mit Anm. 2 ***schon zu Cäsars Zeiten:*** Strabon, 4,4,2 (C 195, Z. 18–25 Radt), überliefert, die Gallier seien leicht zu überlisten gewesen, „denn man braucht sie nur, wann und wo immer man will und aus jedem beliebigen Anlaß in Wut zu bringen, und sie sind sofort bereit, ihr Leben zu riskieren, wobei sie außer Gewalt und Wagemut nichts haben, was ihnen im Kampf hilft" (Übers. nach Strabon ed. Radt Bd. 1 S. 511).

118,30–31 mit Anm. 3 ***Kaiser Julian berichtet:*** So Kaiser Julianus (331–363 n. Chr.) in seiner satirischen Schrift Misopogon, „Barthasser" (Iul. mis. 8 p. 342b). W. benutzte die Ausgabe Iuliani imperatoris opera quae supersunt omnia […] accedunt Dionysii Petavii in Iulianum Notae, […] Ezechiel Spanhemius Graecum Iuliani contextum recensuit cum manuscriptis codicibus contulit […], Lipsiae 1696 S. 342.

118,33 mit Anm. 4 ***Eroberung ihres Landes:*** Nach Strabon 3,4,5 (C 158, Z. 10–22 Radt) brauchten die Römer über zweihundert Jahre, bis sie die einzelnen iberischen Stämme unterworfen hatten; er attestiert den Iberern eine besonders starke Selbstherrlichkeit, „weil bei ihnen noch die ihnen von Natur eignende Bösartigkeit und Verschlagenheit hinzukam" (Übers.: Strabon ed. Radt Bd. 1 S. 403).

119,3 mit Anm. 1 ***ein berühmter Scribent:*** W. beruft sich auf Dubos, Réflexions (1719) Bd. 2 S. 144–145, dem er zahlreiche Anschauungen zu diesem Abschnitt seiner Schrift verdankt. Hier aus Section XV (S. 139–152): Le pouvoir de l'air sur le corps humain, prouvé par le caractère des Nations.

Exzerpt im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 58; Tibal S. 105; Abdruck bei Baumecker S. 80. – Zu Dubos und die Klimatheorie s. *GK Kommentar* zu 5,36; 39,9–10; zu Dubos allg. s. *GK Kommentar* zu XIX,28; *MI Kommentar* zu 21,16–19.

119,7 mit Anm. 2 ***gemässigte Witterung:*** Nach der von W. dazu angeführten Stelle bei Herodot besitze Griechenland die Mischung der Jahreszeiten (Hdt. 3,106,1).

119,8 ***wollüstigen Inseln:*** Das bereits im Mittelhochdt. nachweisliche Adjektiv (wollustec) wurde schon früh und noch im Sprachgebrauch des 18. Jhs. synonym für ‚schön, lieblich, angenehm' verwendet. In diesem Sinn findet sich das Wort seit der Mitte des 18. Jhs. insbesondere in der empfindsamen Anakreontik auf die Schönheit naturhafter Erscheinungen angewandt und bezeichnet, so wie hier, eine liebliche, fruchtbare Landschaft. – W. gebraucht den Begriff, der zugleich in einer pietistisch-religiösen Tradition steht, in dieser Weise ohne moralische Nebenbedeutung mehrfach; gelegentlich jedoch auch mit erotischer Konnotation, vgl. *Br.* I Nr. 210 S. 353; *Erläuterung* Komm. zu 121,10 (s. unten); *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 86,20; *GK Kommentar* zu 47,18–19; *GK Materialien* zu 11,11. – Etwas abweichend hiervon faßt der von W. ebenfalls verwendete Begriff ‚Wollust' ‚Sinnliches Wohlleben, Weichlichkeit, Üppigkeit' mit besonderer Einschränkung auf das Gebiet leiblicher Genüsse, sinnliche, auch erotische Freuden und Reize zusammen. Ist der neuzeitliche Gebrauch zunehmend von einem religiös oder moralisch abwertenden Sinn geprägt, lehnt sich die Verwendung bei W. an die ursprünglich allg. Vorstellung des Übermäßigen an, das lediglich zum Laster verführt und eine erschlaffende Wirkung nach sich zieht.

Lit.: DWB X Sp. 1401–1402 mit diesem Beleg aus W.; DWB XXX Sp. 1386–1387; Zeller S. 89; Langen, Wortschatz S. 121, 365–366; Elisabeth Décultot, Winckelmanns Konstruktion der griechischen Nation, in: Graecomania. Der europäische Philhellenismus, hrsg. von Gilbert Hess, Elena Agazzi, Elisabeth Décultot, Berlin 2009 S. 41–42.

119,10 mit Anm. 3 ***Cicero:*** Cicero, Ad Atticum 6,2,3 Nr. 116. Cicero gibt an, er habe den ‚Tafeln' des Dikaiarchos vertraut (tabulis credidi), was sich womöglich auf geographische Karten in dessen Werk bezieht. – Hier ist Dikaiarchos von Messene (2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.), Schüler des Aristoteles und Zeitgenosse des Theophrast, gemeint, dem man im 18. Jh. die Reisebeschreibung „Über die Städte in Griechenland" des Herakleides Kritikos (etwa 275–200 v. Chr.) zuschrieb (s. auch unten Komm. zu 121,29 mit Anm. 4). Das Werk wurde seit der Erstausgabe von Henricus Stephanus (Henri Estienne, 1528–1598), Genf 1589, Dikaiarch zugewiesen, aber eine Angabe bei dem Paradoxographen Apollonios (Paradoxographorum Graecorum reliquiae, hrsg. von Alexander Giannini, Mailand 1965 S. 131 §19) bezeugt als Autor Herakleides.

Lit.: Die Schule des Aristoteles 1: Dikaiarch, hrsg. von Fritz Wehrli, 2. Aufl. Basel, Stuttgart 1967 S. 45.

119,14 mit Anm. 4 ***Hippocrates:*** Das von W. angeführte Kap. 12 der hippokratischen Schrift „Über die Umwelt" enthält einen eingehenden Vergleich zwischen Asien und Europa, in dem Klima, Vegetation, sowie Charakter und Physis der Einwohner (Hippokr. aër. 12,6) des jeweiligen Erdteils abgehandelt werden. W. benutzte die Ausgabe Hippocratis liber de aeribus, aquis et locis, ed. Anutius Foesius, Leyden 1658. Diese Stelle wird von dem Arzt und Universalgelehrten Galen (129–um 216) in seiner von W. in der Anm. ebenfalls zitierten Schrift übernommen: Quod animi mores corporis temperamenta sequantur, Kap. 8. fol. 171. B. l. 43, aus der Gesamtausgabe Claudii Galeni opera, Venetiis 1525, Bd. 1 (ed. Kühn IV p. 798 = Claudii Galeni Pergameni Scripta Minora Vol. II, ed. Hans Mueller, Leipzig 1891, Nachdruck Hildesheim 1967 S. 58,20–59,3).

Lit. zu Hippokrates und Galen s. *GK Kommentar* zu 45,16; vgl. auch Franke, Ideale Natur S. 103.

119,15 ***Gewächse:*** W. verwendet das althochdt. Wort für ‚Körpergröße, Wuchs, menschliche Gestalt' hier erstmals synonym zu dieser ursprünglichen Bedeutung. Der Begriff findet sich in seinen Kunstbetrachtungen häufig, vgl. auch *GK Kommentar* zu 43,8.

Bei W.: *Sendschreiben Gedanken* hier S. 102,8: *„Gewächs* [...] *einer Muschel"*; *Herkulanische Schriften* I S. 61; *Herkulanische Schriften* II Komm. zu 30,3; *GK Materialien* Komm. zu 7,25.

119,17 mit Anm. 5 ***mit Fruchtbarkeit erfüllet:*** zitiert aus Jean Chardin, Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient Bd. 1–10, Amsterdam 1711; Bd. 1 S. 122–123 [nicht Bd. 2 S. 127–128]; s. auch *Gedancken* Komm. zu 58,28. Exzerpiert findet sich die Stelle im *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 41v.

119,18 mit Anm. 6 ***Indianer:*** s. *Gedancken* Komm. zu 57,30. W. zitiert als Quelle die Zeitschrift: Le Journal des Sçavans par le Sieur de Hedouville, Paris 1684 nicht S. 153 sondern S. 138.

119,19 mit Anm. 1 ***Wasser der Arethuse:*** Eusebios (260 bis um 340 n. Chr., Bischof von Caesarea), Praeparatio evangelica 5,29, 4 (= Anth. Gr. 14,73,1–3), führt bei der Behandlung der Eitelkeit die ersten drei Verse eines angeblichen delphischen Orakels an die Megarer an, die gefragt hatten, auf welchem Platz sie rangierten. Unter denen, die auf der Erde am besten sind, werden auch „die Männer, die trinken vom Quell Arethusas, der schönen" genannt (Vers 3; Übers.: Beckby IV, 1965 S. 207). W. hatte diese Schrift des Eusebios bereits in Dresden und Nöthnitz exzerpiert (s. Kochs, Winckelmanns Studien S. 107); die hier von ihm zitierte Ausgabe ist: Historiae ecclesiasticae scriptores Graeci, Joan. Christophorsonos [John Christopherson] interprete, Köln 1570.

119,20 ***Sprache der Griechen:*** Die These, daß man aus der Sprache eines Volkes auf seine körperliche Beschaffenheit und seine natürliche Umwelt schließen könne, wird weder in den *Gedanken* noch im *Sendschreiben Gedanken* erwähnt. Angeregt zu solchen Überlegungen wurde W. vermutlich von Dubos (s. Komm. zu 9,11 mit Anm. 8), Reflexions II S. 245.

Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 58; s. dazu Baumecker S. 85–86, vgl. *GK1* S. 26, *GK2* S. 49 (= *GK Text* S. 46, 47).

119,22 mit Anm. 2 ***Troglodyten:*** W. verweist auf Plinius nat. 5,45: „Die Trogodyten [...] bringen nur ein Zischen (stridor), keine Stimme hervor: deshalb mangelt ihnen die Verständigung durch die Sprache." (Übers. nach Plinius, Naturkunde V, 1993 S. 379).

119,23 mit Anm. 3 ***die ohne Bewegung:*** W. verweist auf Louis Armand de la Hontan (um 1666– etwa 1715; Reisender, Literat), Nouveaux Voyages dans l'Amérique septentrionale Bd. 1–2; Bd. 1 S. 144; Marcus Wöldike (1699–1750; Theologe), Meletema de Linguae Groenlandicae origine […] 1746 Teil 2 S. 137.

Zu Wöldike s. *GK Kommentar* zu 39,10–12 mit Anm. 1; zu de la Hontan: Dictionary of Canadian Biography Online (accessed February 19, 2012); Albert Harry Greenly, Lahontan. An Essay and Bibliography, in: Papers of the Bibliographical Society of America vol. XLVIII, 1954 S. 334–389; Séraphin Marion, Les ouvrages de La Hontan, in: Relations des voyageurs français en Nouvelle-France au XVII^{e} siècle, Paris 1923 S. 243–252.

119,23 mit Anm. 4 ***Phasianer in Griechenland:*** *„Phasianer"* sind in Griechenland nicht bezeugt; wahrscheinlich dachte W. an Hippokrates, aër.15, wo von den Bewohnern der Gegend um den Fluß Phasis in Kolchis gesagt wird, sie hätten aufgrund der nebligen Luft die dumpfsten Stimmen. In der Anm. verweist W. auf Carolus Claromontius, De aere, locis et aquis terrae Angliae, deque morbis Anglorum vernaculis, London 1672, der S. 12–23 das engl. Wetter behandelt und den Engländern aufgrund der Dunkelheit und Schwere des Himmels eine heisere Stimme attestiert („Signum autem aeris obscurionis & gravioris, vocis raucitas, quod Anglis ferme commune est."). Exzerpt im *Nachlaß Paris* vol. 71, 40; Tibal S. 137.

119,25 ***rauchen Himmel:*** Das Adjektiv ‚rauch', lat. hispidus, hirsutus, ist eine Nebenform zu ‚rauh', vgl. DWB XIV Sp. 214; vgl. *Gedancken* Komm. zu 74,29.

119,25 ***harte Tone formirt:*** harte Töne geformt, gebildet, vgl. DWB III Sp. 1901; GWB III Sp. 818.

119,27–28 ***Vorzug der griechischen ... Wohlklange derselben:*** Den *„Wohlklang"* der griech. Sprache sah W. in deren Vokalreichtum begründet, der eine besondere Ausdrucksfähigkeit befördere. – W.s These (s. Komm. zu 119,20) fand offenbar Niederschlag im Denken Kants. In einer Nachschrift zu seinen Logik-Vorlesungen (sog. Logik Bauch) heißt es, der sprachliche Wohlklang der Verse Vergils scheine „von der feinen Organisation der Griechen und Römer ein Zeuge zu seyn. Dies sind die Urbilder. Vergehn die, so vergeht auch der richtige Geschmack", vgl. Immanuel Kant. Logik-Vorlesungen. Unveröffentlichte Nachschriften I, Logik Bauch, bearbeitet von Tillmann Pinder, Hamburg 1998 S. X, 137.

Lit.: Baumecker S. 87–92; Josefine Kitzbichler, Katja Lubitz, Nina Mindt, Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800, Berlin 2009 S. 17–20.

119,28 mit Anm. 5 ***Consonanten:*** William Wotton, Reflections upon Ancient and Modern Learning, 2. Aufl. London 1697 S. 4: „[…] we Northern People often make a Syllable short that has two or three Consonants in it, because we abound in Consonants: This makes ‚English' more unfit for some Poems, than ‚French' and ‚Italian'; which having fewer Consonants have consequently a greater Smoothness and Flowingness of Feet, and Rapidity of Pronounciation." Exzerpt im *Nachlaß Paris* vol. 66 p. 27, s. auch vol. 63 p. 2v. – Derselbe Gedanke findet sich auch in Alexander Popes Brief an Walsh vom 22. Oktober 1706, in dem er seine Gedanken zur engl. Versdichtung erläutert (jetzt zugänglich in: The Correspondence of Alexander Pope, ed. by George Sherburn, Vol. I, Oxford 1965 S. 22–25 bes. S. 24: „our language is naturally overcharg'd with Consonants".)

Bei W. zum Einfluß des Klimas auf die Sprachen: *GK2* S. 39,28–41,13 (= *GK Text* S. 37–41); vgl. auch *GK Kommentar* zu 103,30–32.

Lit.: Georg Finsler, Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe: Italien, Frankreich, England, Deutschland, Leipzig 1912 S. 303–305 (zu Wottons Werk).

120,5 ***Verwechselung der Buchstaben:*** Gemeint ist die Veränderung, das absichtliche Vertauschen von Buchstaben, auch von Lauten, als Folge einer sprachlichen Entwicklung.

Lit.: DWB XXV Sp. 2151.

120,6 ***Werkzeug der Rede:*** Die Wendung wird auch im biblischen Kontext gebraucht und meint den Mund, gelegentlich die Kehle, vor allem aber die Zunge als Bestandteil des menschlichen Artikulationsapparates. – In der *GK* erörtert W. den Zusammenhang erneut und spricht wie hier synonym von *„Werkzeuge*[n] *der Rede"*, s. *GK1* S. 19–20 (= *GK Text* S. 38) und *„Werkzeuge*[n] *der Sprache"*, s. ebenda sowie *GK2* S. 40 (= *GK Text* S. 39); *GK Kommentar* zu 39,9.

Lit.: DWB XXIX Sp. 422; Ernst Wilhelm Hengstenberg, Commentar über die Psalmen Bd. 1, Berlin 1842 S. 110; Der Brief des Jakobus, erklärt von Martin Dibelius. Mit Ergänzungen von Heinrich Greeven, 6. Aufl. hrsg. von Ferdinand Hahn, Göttingen 1984 S. 161.

120,6 ***hatte füglich statt:*** Die formelhafte Redewendung ‚statt haben' meint ‚Raum erlangen, erfüllt werden'. In Verbindung mit *„füglich"* gebraucht sie W. hier im Sinn von ‚fand berechtigterweise statt, war sinnvoll, zweckentsprechend'.

Lit.: DWB X Sp. 55–56 (statt haben); IV Sp. 396–397 (füglich); GWB III Sp. 999 (füglich).

120,11 ***im gemeinen Reden:*** Gemeint ist ‚im gewöhnlichen, allg. Reden', vgl. *Beschreibung* hier S. 4,25.

Lit.: Baumecker S. 4.

120,13–14 mit Anm. 1 ***Homer verstehe:*** so Johann Gottfried Lakemacher (1695–1736; Professor der griech., später auch der hebräischen Sprache in Helmstedt), Observationes philologicae quibus varia antiquitatis hebraicae atque graecae capita

et nonnulla S. Codicis loca nova luce collustrantur, Teil 1–10, Helmstedt 1725–1733 Teil 3 S. 250–269 (Observatio IV: De lingua Deorum, Homero celebrata).

Lit.: ADB 17 (1883), S. 528–529 s. v. Lakemacher, Johann Gottfried (Carl Siegfried).

120,16–17 ***durch den Klang und durch die Folge … Wesen der Sache selbst ausdrücken:*** Als besonderes Merkmal der griech. Sprache gilt W. ihre durch den Vokalreichtum bedingte ausdrucksstarke Einheit von *„Klang"* (vgl. Komm. zu 120,24–26), Fügung, Rhythmus und Bedeutung. Die sprachliche Erscheinungsform des Griech. macht lt. W. diese Abgestimmtheit, die über die reine Begrifflichkeit hinaus weist, unmittelbar und sinnlich wahrnehmbar: Dem Wortsinn (dem bildlichen Gehalt) entspricht der Rhythmus, s. *GK Text* S. 47,8–10 mit Komm. – Dieser Auffassung W.s verwandt sind die Ausführungen des frz. Historikers Charles Rollin (1661–1741) in: De la manière d'enseigner et d'etudier les belles lettres I–IV, 2. Aufl. Amsterdam 1745; Bd. I S. 422 schreibt er: „Homère est admirable par marquer par le son et par l'arrangement des mots quelque fois même par le choix des lettres, la nature des choses, qu'il décrit".

Exzerpte W.s aus Rollin: *Nachlaß Paris* vol. 69 p. 194; *Nachlaß Montpellier* Nr. 356 vol. 38–39v; Tibal S. 131.

Lit.: Baumecker S. 88–91; Günter Häntzschel, Johann Heinrich Voss. Seine Homer-Übersetzung als sprachschöpferische Leistung, München 1977 S. 6–7.

120,17 mit Anm. 2 ***Zwey Verse im Homer:*** Ilias 4,135–136. Der Pfeil des Pandaros durchbohrte Panzer, Gürtel und Schurz des Menelaos, doch verletzte er ihn nur leicht.

Zu der Stelle s. Baumecker S. 88.

120,20 ***abgedruckt:*** Der Begriff findet sich im Sprachgebrauch des 18. Jhs. mit und ohne Umlaut gleichbedeutend für ‚abgedrückt, losgedrückt'; hier ist gemeint ‚den Pfeil vom Bogen abgedrückt'.

Lit.:. DWB I Sp. 21; GWB I Sp. 22.

120,22 mit Anm. 1 ***Achilles … Myrmidoner:*** Homer, Il. 16,214–215: „So fügten sich aneinander die Helme und Schilde, die gebuckelten. Schild drängte den Schild, Helm den Helm und Mann den Mann" (Übers. Wolfgang Schadewaldt). Myrmidoner bezeichnen den thessalischen Volksstamm, mit dem Achilleus gegen Troja zog.

120,24–26 ***muss ihn aber lesen … ohne alles Geräusch:*** W. hebt neben der sprachlichen Ausdruckskraft vor allem den Klang der Verse hervor, die ‚hörbare' Sprache; zum *„Klang"* der Worte vgl. Komm. zu 120,16–17. Gemäß der Erinnerungen Oesers las W. die Werke der griech. Autoren Homer, Xenophon, Herodot oder Thukydides laut, vgl. *Br.* IV Nr. 117a S. 207 mit Komm. S. 491. – Möglicherweise orientiert sich diese deklamierende Lektüreform, die an den mündlichen Vortrag der Dichtung anknüpft, an Jean-Baptiste Dubos' Forderung, der Leser müsse sich in den verwandeln, für den Homer geschrieben habe, s. *Gedancken* Komm. zu 56,27.

Lit.: Hermann Thiersch, Winckelmann und seine Bildnisse, München 1918 S. 5; Kochs, Winckelmanns Studien S. 39.

120,26 mit Anm. 2 ***Vergleichung über des Plato Schreibart:*** Ps.-Longin, de sublimitate 13,1: „Daß Platon [...] in solch ‚geräuschlosem Strome' dahinfließt." (Übers. Reinhard Brandt S. 37). Ps.-Longin zitiert hier zur Beschreibung von Platons Stil diesen selbst, nämlich Tht. 144b. W. benutzte die kommentierte Ausgabe von Jacobus Tollius, Trajecti ad Rhenum [Utrecht] 1694 S. 95.

120,28 mit Anm. 3 ***Ulysses … Klange der Worte:*** W. verweist auf den Homer-Kommentar des Eustathios (um 1115–1195, zuletzt Erzbischof von Thessalonike): Homeri Ilias et Odyssea, Graece, cum Graecis Eustathii scholiis, Bd. 1–4, Rom 1542–1450. Homer (Od. 9,71) beschreibt lautmalerisch, wie der Sturm die Segel von Odysseus' Schiff zerreißt, und ganz ähnlich das drei- und vierfach zersplitternde Schwert (Il. 3,363); nach Eustath. ad Il. p. 424, Z. 10 (van der Valk, Leiden [u. a.] 1971 Bd. 1 S. 667) erzielt Homer dabei den Effekt durch Verdoppelung der rauhen Laute (τριχθὰ και τετραχθὰ statt des üblichen τρίχα και τέτραχα).

120,30 mit Anm. 4 ***dergleichen Worte:*** Hom. Il. 5,40: „Denn gerade als er sich umwandte, stieß er ihm den Speer in den Rücken" (Übers. Wolfgang Schadewaldt). Eustathios, ad Il. p. 519, Z. 43–44 (van der Valk, Leiden [u. a.] 1976 Bd. 2 S. 18), schreibt zu dem hier von Homer gewählten Wort für „umwenden" (στρεφθέντα anstelle des gebräuchlicheren στραφέντα), die Weisen würden eine rauhe Sprache (Trachyphonia) im passenden Moment einer unangebrachten Milde vorziehen.

120,32 mit Anm. 5 ***griechischer Kirchenvater:*** Gregorios Thaumaturgos (Gregor der Wundertäter, um 210–270/275), Oratio panegyrica in Origenem, in: Opera omnia, graece et latine, Paris 1622 S. 48–49. W. gibt den Inhalt von pan. Or. 1 (7) p. 122,15–18 Guyot in etwas übertriebener Form wieder; Gregorios schreibt nur, die Gesetze seien in einer Sprache abgefaßt, die bestens für die kaiserliche Machtausübung geeignet sei, „aber dennoch für mich eine Last bedeutet" (Übers.: Gregor der Wundertäter. Oratio prosphonetica ac panegyrica in Origenem. Dankrede an Origenes, übers. von Peter Guyot, Freiburg [u. a.] 1996 S. 123).

121,1–2 ***Wenn die Natur … aus einem feinen Stoffe:*** W. bezieht den Sprachapparat in den *„feinen"*, harmonischen Bau des Körpers mit ein und vertieft damit die in den *Gedancken* geäußerten Ansichten zum körperlichem Erscheinungsbild der Griechen, vgl. *Gedancken* Komm. zu 61,22–23.

Lit.: Baumecker S. 92; Franke, Ideale Natur S. 97–98.

121,4 ***gelenksame:*** Gemeint ist ‚in den Gelenken leicht beweglich, gefügig, locker', vgl. DWB V Sp. 3009 mit diesem Beleg; GWB III Sp. 1392. – Den Begriff verwendet W. erneut in *Torso*, vgl. *GK Materialien* zu 30,36.

121,7–8 mit Anm. 1–3 ***Cinesias, einen Philetas, und über einen Agoracritus:*** Kinesias (um 420 v. Chr.), griech. Dithyrambendichter, von Aristophanes – in den Komödien „Die Frösche" (Ran. 1437–1438) und „Die Vögel" (Av. 1373–1404) – und anderen für seine Verse ebenso wie für seinen hageren Körper verspottet. Philetas von Kos, Dichter, Philologe und Prinzenerzieher in Alexandria (um 320– um 270 v. Chr.), soll sogar so mager gewesen sein, daß er nach Athenaios Schuhe mit Bleisohlen tragen mußte, um nicht von jedem Windstoß weggeweht zu werden (Athen. 12,552b); dieselbe Anekdote erzählt auch Aelian (Ail. var. 9,14), der sie wahrscheinlich aus Athenaios übernommen hat. Agorakritos („der auf dem Marktplatz Erwählte") hingegen ist keine historisch belegte Figur; als Wursthändler, der den Demos (das personifizierte Volk) wieder jung kocht, tritt er in Aristophanes' Komödie „Die Ritter" als politischer Gegner des Gerbers Kleon, des einflußreichsten Politikers in Athen nach 430 v. Chr., auf (Equ. 1257–1258, 1335).

121,10 ***Wollüste:*** s. Komm. zu 119,8.

121,14 mit Anm. 4 ***sagt Pericles:*** In seiner berühmten, bei Thukydides überlieferten Rede auf die athenischen Gefallenen des ersten Jahres des Peloponnesischen Krieges (Thuk. 2,34–46), von der W. hier den Abschnitt 2,39,2–2,40,1 in seiner eigenen dt. Version wiedergibt; zu Recht weist Baumecker S. 73 auf W.s bemerkenswerte Übersetzungsleistung hin.

121,20 ***Zierlichkeit ohne Uebermasse:*** *„Zierlichkeit"* hier im Sinn einer wohlgefälligen Form und natürlich-körperlicher Schönheit *„ohne Uebermasse"*, d. h. ohne Zusatz oder Überschuß, ohne Übertreibung. W. gebraucht den Begriff *„Zierlichkeit"* vielfach und in einem weiten Bedeutungsspektrum, vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 100,28, zu 109,22; *Herkulanische Schriften* II Komm. zu 38,3; 38,5; *Schriften zur Baukunst* Komm. zu 22,8; 24,2; *GK Kommentar* zu 67,16.

Lit.: DWB XXXI Sp. 1215 (Zierlichkeit); DWB XXIII Sp. 408–409 (Übermasse).

121,23 ***Thersites:*** s. oben Komm. zu 33,9.

121,24 mit Anm. 1 ***Theben ... dicken Himmel:*** Horaz, epist. 2,1,244, attestiert Alexander d. Gr. ein ausgezeichnetes Urteil in der bildenden Kunst; „aber legtest du ihm Schriften vor und Gaben der dichtenden Muse, – du würdest schwören: der Mann ist ein Böoter; ihn drückt die Nebelluft seines Geburtslandes." (Übers.: Horaz, Werke S. 519).

121,25 mit Anm. 2 ***dick und stark:*** Cic. de fato 4,7; s. dazu oben Komm. zu 118,24–25 mit Anm. 1.

121,25 mit Anm. 3 ***Hippocrates Beobachtung:*** Hippokrates, aër. 7,4–9, attestiert den Bewohnern sumpfiger Gegenden allerdings eine ungesunde Aufgeschwemmtheit aufgrund von Wassersucht und anderen durch die Umgebung verursachten Krankheiten.

121,27 ***ausser dem einzigen Pindarus:*** Pindar (522/518– nach 466 v. Chr.) aus Theben, der bedeutendste griech. Chorlyriker, der die sportlichen Wettkämpfe der griech. Städte besang.

121,28 ***Alcman:*** Alkman, der älteste bekannte griech. Chorlyriker (2. Hälfte des 7. Jhs.), lebte und dichtete in Sparta. Seine angebliche Herkunft aus dem lydischen Sardes ist umstritten.

121,29 ***würkte:*** verursachte, hervorgebrachte, bewirkte, vgl. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 98,13.

121,29 mit Anm. 4 ***den Atheniensern beyleget:*** Cicero, orat. 8 (25), schreibt den Athenern einen so einsichtsvollen und gesunden Geschmack zu, daß sie nichts hätten anhören können, was nicht gut gewählt war. Zu Dikaiarchos s. oben Komm. zu 119,10 mit Anm. 3; zitiert ist die Städtebeschreibung des Herakleides Kritikos 1,4: „Die Athener sind großgesinnt, offen von Charakter, edle Bewahrer der Freundschaft. [...] Die echten Athener sind strenge Zuhörer bei künstlerischen Darbietungen und unermüdliche Zuschauer." (Übers. Friedrich Pfister, Die Reisebilder des Herakleides. Einleitung, Text, Übers., Komm. Österreichische Akademie der Wissenschaften SB 227, Wien 1957 S. 75).

122,1 mit Anm. 5 ***Sendschreiben aus dem Aristophanes:*** Antwort auf *Sendschreiben Gedanken,* s. Komm. zu 90,11. In den „Rittern" des Aristophanes ist von den „abgesessenen Hintern" der Athener die Rede (Aristoph. Equ. 1365, s. dazu unten Komm. zu 122,8 mit Anm. 1).

122,5–7 ***Sedet ... Virg.:*** Vergil, Aeneis 6,617: „da sitzt und wird ewig sitzen der unglückliche Theseus" (Übers. Edith und Gerhard Binder, Bd. 3 S. 127–128). Der attische Heros Theseus wurde beim Versuch, zusammen mit seinem Freund Peirithoos Persephone aus der Unterwelt zu rauben, im Hades festgesetzt und erst nach geraumer Zeit von Herakles befreit.

122,8 mit Anm. 1 ***Man sagt:*** Die von W. paraphrasierte Begründung für die Anspielung des Aristophanes (Aristoph. Equ. 1365, s. oben Komm. zu 122,1 mit Anm. 5) liefert das angeführte Scholion zu der Stelle (Scholia vetera in Aristophanis Equites, hrsg. von D. Mervyn Jones, Nigel G. Wilson, Groningen 1969 S. 273 schol. 1368a–d). Der Einfall von Theseus und Peirithoos in das Land des Thesproterkönigs, um dessen Frau zu rauben, und ihre anschließende lange Gefangenschaft, ist eine rationalisierende Variante des mißglückten Raubes der Persephone aus der Unterwelt (s .oben Komm. zu 122,5–7).

122,8 ***Verhafte:*** Gemeint ist der Zustand des Verhaftetseins, die Gefangenschaft, vgl. DWB XXV Sp. 502–503.

122,9–11 ***Theile, von welchen geredet wird ... Theseus abzustammen:*** Der Mythos überliefert, Theseus habe, als Herakles ihn in die Höhe zog, einen Teil seines Hintern dagelassen (s. Komm. zu 122,1; *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 90,11 mit Anm. 5). Auf diesen Verlust gehe die strenge Körperlinie seiner Nachkommen, der athenischen jungen Männer, zurück.

122,11 mit Anm. 2 ***Gestalt eines Spiesses:*** Plutarch, De sera numinis vindicta (Über die späten Bestrafungen durch die Gottheit) 21 (mor. 563a). Die Spartoi („die Gesäten") entsprangen bei der Gründung Thebens den von Kadmos gesäten Drachenzähnen. Ein Muttermal in Form einer Lanze war ihr erbliches Zeichen, s. auch Dion. Chrys. or. 4,23.

122,17 mit Anm. 3 ***sagt Cicero:*** Brutus 13 (51), von W. leicht verkürzt wiedergegeben.

122,20 ***Nileus:*** Neileos aus Pylos, Sohn des attischen Königs Kodros, galt als mythischer Gründer der kleinasiatischen Stadt Milet (Hdt. 9,97; Paus. 7,2,1–4 u. a.; s. auch Alexander Herda, Der Kult des Gründerheroen Neileos und die Artemis Kithone in Milet, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien 67, 1998 S. 1–48 bes. S. 3–13).



122,23 mit Anm. 1 ***Münze der Insel Lesbos:*** Hubert Goltzius der Jüngere (1526–1583), niederl. Maler und Altertumsforscher, s. *GK Kommentar* zu 117,8 und *MI Kommentar* zu 156,15. W. benutzte das Münzwerk „Graeciae universae Asiaeque minoris et insularum numismata veterum I–III", Antverpiae 1620. In der Gesamtausgabe „Romanae et Graecae antiquitatis monumenta ex priscis numismatibus eruta I–V", 2. Aufl. Antverpen 1708, sind im 3. Bd. auf Taf. 14 zwei lesbische Münzen abgebildet, die in dieser Zuschreibung eine Erfindung von Goltzius sein dürften und damit W.s Argumentation kaum unterstützen: Die eine zeigt auf der VS ein Symplegma mit einem halb liegenden Mann, auf dem eine nackte Frau rittlings sitzt, auf der RS vier Quadrate (quadratum incusum), wie auf inseljonischen Münzen üblich. Die VS ähnelt bronzenen Tesserae aus Italien, etwa einer Tessera 22/23–37 n. Chr. (s. unten). Das Symplegma ist allerdings nur auf Tesserae der frühen röm. Kaiserzeit bekannt.

Lit. zu den Tesserae: Rodolfo Martini, Tessere numerali bronzee romane nelle civiche raccolte numismatiche del Comune di Milano, Annotazioni Numismatiche Suppl. 9, 1997 S. 22–23 Nr. 25–26 mit Abb.; Luciana Jacobelli, Spintriae e ritratti giulio-claudii. Significato e funzione delle tessere bronzee numerati imperiali, Milano 2000 S. 20 Abb. 29.

122,24 ***Abartung von:*** Der Begriff bezieht sich nach lat. degeneratio allg. auf ein ‚aus der Art schlagen'. Der Begriff von W. wohl im Sinn von ‚Abweichung, Abänderung' gebraucht und weniger als ‚Entartung, Ausartung' gemeint.

Lit.: DWB I Sp. 11; GWB I Sp. 8.

122,27–28 mit Anm. 2 ***Pithicussa … Affen … anzubeten … Thiere:*** Das berichtet Diodor. Die drei libyschen Städte waren nach Diodor, Bibliotheke 20,58,3–6, nach den in der Gegend sehr zahlreichen Affen benannt und hießen, ins Griech. übersetzt, Πιθηκοῦσσαι, Affenstädte (von griech. πίθηκος = Affe); ausführlich dazu *GK Kommentar* zu 475,11; *GK Denkmäler* Nr. 36. W. benutzte die Ausgabe: Diodori Siculi Bibliothecae Historicae libri qui supersunt, interprete Laurentio Rhodomano, ad fides Mss. recensuit Petrus Wesselingius, Amstelodami 1745, Tomus II, hier S. 449.

122,29–33 ***sind ein Metall ... harten Regimente ... kein Schatten übrig:*** Für W. bildete die zeitgenössische ethnische, soziokulturelle und politische Situation Griechenlands, welches sich seit dem 15. Jh. unter osmanischer Herrschaft befand, das Gegenbild zu einer idealen altgriech. Lebenswelt. Maßgebliche Referenz seiner Ansichten waren die im Folgenden angeführten Nachrichten Reisender wie die von Pierre Belon (s. Komm. zu 123,5–6 mit Anm. 2), George Wheler und Jacques Spon (s. Komm. zu 123,13 mit Anm. 5) sowie die des populären frz. Berichterstatters Joseph Pitton de Tournefort (s. Komm. zu 123,4 mit Anm. 1) und Corneille le Brun (s. Komm. zu 123,11).

Lit.: Greeks and Barbarians, hrsg. von Thomas Harrison, New York 2002; Beate Wagner-Hasel, Amazonen zwischen Barbaren- und Heroentum. Zur Bedeutung eines politischen Mythos in der Antike, in: Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos, hrsg. von Monika Fludernik, Peter Haslinger, Stefan Kaufmann, Würzburg 2002 S. 251–280 bes. S. 253–254; Julia Chatzipanagioti-Sangmeister, Graecia mendax. Das Bild der Griechen in der französischen Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts, Wien 2002 passim, bes. S. 11–18.

122,31 ***Barbarey:*** Von W. mehrfach verwendetes Lehnwort von lat. barbaria für das Fremde, vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 77,24; 115,15 (barbarisch).

Lit.: DWB I Sp. 1124; GWB II Sp. 57–58.

123,1 mit Anm. 3 ***Säulen von dem Tempel des Apollo zu Delos:*** Das berichtet William Stukeley (1687–1765; engl. Archäologe und Reisender) in: Itinerarium curiosum, or an Account of the Antiquities and Remarkable Curiosities in Nature or Art, observed in Travels through Great-Britain, London 1724 Bd. 3 S. 32. So schrieb Adolf Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain, Cambridge 1882 S. 23: „and some of the Old Greeke marble-bases, columnes, and altars were brought from the mines

of Apollo's Temple at Delos, by that noble and absolutely compleat Gentleman, Sir Kenhelme Digby, Knight"; vgl. auch S. 27–28, 37 für die Aufstellung von Teilen der Sammlung Arundel und der Karls I. von England.

Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 66 p. 19 (Sammlung Arundel, Säule des delischen Apollontempels); vol. 72 p. 102r–v (Pantheon).

Lit. zu Stukley: Stuart Pigott, William Stukeley, an 18-Century Antiquary, London 1985; David B. Haycock, William Stukeley. Science, Religion, and Archaeology in Eighteenth-Century England, Woodbridge 2002; s. auch Rehm in: *KS.* S. 388 zu 105.

123,2–3 mit Anm. 4 ***Pflanzen in Creta:*** Nach Theophrast, „Peri phytikon historion" sind von allen Blüten, Blättern und oberiridischen Pflanzenteilen die Gewächse aus Kreta die besten der Welt (Theophr. h. plant. 9,16,3). W. benutzte die Ausgabe Theophrasti Eresii de Historia Plantarum libri decem graece et latine [...] illustravit Ioannes Bodaeus à Stapel [...] Accesserunt Iulii Caesaris Scaligeri [...] animadversiones, Amstelodami 1644. S. 1131. Zu der Vorzüglichkeit der auf Kreta wachsenden Pflanzen als Heilmittel führt W. zudem an: Galen, De antidotis 1,2 (ed. Kühn XIV p. 9) und Galen, De theriaca liber ad Pisonem (ed. Kühn XIV p. 211).

123,4 mit Anm. 1 ***gemeine Kräuter:*** W. zitiert Joseph Pitton de Tournefort (1656–1708; Botaniker), der die Levante bereiste; sein Buch, Relation d'un voyage au Levant I–II, Paris 1717, erschien nach seinem Tod. W. benutzte die Ausgabe Amsterdam 1717 (CBB. II 49 a).

Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 16v, 17; vol. 72 p. 92v, vgl. auch Rehm in: *KS.* S. 388 zu 105, 37: *Br.* IV Nr. 40 S. 75, 449; Baumecker S. 83 Anm. 22.

Lit.: Karl Mägdefrau, Geschichte der Botanik, Stuttgart 1992 S. 52–54.

123,5 ***kostbaren Krieg:*** kostspieligen, mit großem finanziellem Aufwand verbundenen, hohe Kosten verursachenden Krieg, vgl. DWB XI Sp. 1857–1858; GWB V Sp. 659.

123,5–6 mit Anm. 2 ***Samos … wüste liegen:*** W. zitiert das Werk des Mediziners und Botanikers Pierre Belon (1517–1564), Les Observations de plusiers singularitez et choses mémorables, trouvées en Grèce, Asie, et Judée I–III, Paris 1553–1555; Bd. II ch. 9 S. 151.

Exzerpte aus Belon: *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 123.

Lit. zu Pierre Belon: *GK Kommentar* zu 41,33; *Herkulanische Schriften* III Komm. zu 15,12; *Schriften zur antiken Baukunst* Komm. zu 77,26.

123,7 ***freyen Strich:*** Das Nomen actionis zu ‚streichen', althochdt. strīhhan, kann allg. die Fortbewegung unbelebter Dinge bezeichnen und meint hier die Luftbewegung, das (stetige) Wehen *„der Winde"*.

Lit.: DWB XIX Sp. 1533–1534.

123,11 mit Anm. 3 ***nach aller Reisenden Zeugniß:*** so auch in *GK1* S. 23 und *GK2* S. 46 (= *GK Text* S. 42, 45) unter Berufung auf Belon, Les Observations de plusiers singularitez et choses mémorables, trouvées en Grèce, Asie, et Judée I–III, Paris 1553–1555; Bd. III ch. 35 (nicht 34 wie W. angibt) S. 350; vgl. auch *Br.* I Nr. 218 S. 374, 596 und Baumecker S. 83–84 mit Abdruck der Stellen aus Belons Schrift in Anm. 23, 24. – Ferner zitiert W. Corneille le Brun (1652–1727) und dessen Beschreibung seiner Reise, die zuerst, 1684, nach Kleinasien ging: Voyage au Levant, c'est-à-dire dans les principaux endroits de l'Asie Mineure, dans les Isles de Chio, de Rhodes, de Chypre etc., Delft 1700 (Paris 1714) S. 160.

123,12 ***Landschaft giebt … einen Blick:*** W. gebraucht die in der altdt. Rechtssprache nachweisliche Wendung *„einen Blick"* geben. Sie stand für den augenscheinlichen Beweis, für die Evidenz, die keiner andern Beweismittel bedarf. Diese Fähigkeit, ein Zeugnis zu sein, etwas im ursprünglichen Wortsinn ‚auszustrahlen', überträgt W. auf die *„attische Landschaft"*.

Lit.: DWB II Sp. 113–116; Kluge S. 48; Langen, Wortschatz S. 58–59.

123,12 mit Anm. 4 ***so wie ehemals (Dicearch):*** Nach Herakleides Kritikos 1,2 bringt der Boden Attikas zwar zu geringe Erträge: „Doch der Aufenthalt der Fremden, der jedem einzelnen vertraut ist und mit ihren Neigungen im Einklang steht, läßt den Hunger vergessen, indem er ihre Gedanken darauf richtet, einander zu Gefallen zu leben." (Übers.: Friedrich Pfister, Die Reisebilder des Herakleides. Einleitung, Text, Übers., Komm. Österreichische Akademie der Wissenschaften SB 227, Wien 1957 S. 73). – Zu Dikaiarchos, den W. zitiert, s. oben Komm. zu 119,10.

123,13 mit Anm. 5 ***Spon und Wheler:*** Jacques Spon (1647–1685), frz. Arzt und Archäologe, bereiste 1675–1676 mit dem Engländer George Wheler (1650–1723) Dalmatien und Griechenland, s. Jacques Spon, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece, et du Levant, fait aux années 1675 et 1676, Lyon 1678, und das hier zitierte Werk: George Wheler, A Journey into Greece in the Company of Dr. Spon of Lyons, London 1682 S. 75–76.

Exzerpte aus beiden Werken im *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 80 und 96; Tibal S. 141.

Lit.: s. *Schriften zur antiken Baukunst* Komm. zu 11,25; *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 115,33 mit Anm. 3–4.

123,14 mit Anm. 6 ***An den Einwohnern:*** George Wheler (s. oben Komm. zu 123,13 mit Anm. 5) S. 347. Abdruck der von W. zitierten Stelle aus Wheler S. 347 bei Baumecker S. 84 Anm. 25, zu der von W. aus Spon exzerpierten Stelle s. ebd. Anm. 26.

123,14–15 ***An den Einwohnern … sehr feinen Witz:*** Zum *„Witz"* als die Fähigkeit zu klugen Einfällen und zur geistreichen Kombination s. *Beschreibung* Komm. zu 9,11 mit Anm. 8.

123,18–19 ***fechtermässiges:*** das Robust-Athletische, das Kämpferartige; die Wortbildung, die sich später auch bei Wieland findet, geht möglicherweise auf W. zurück. – Überlegungen W.s zum Darstellungscharakter der *„Fechter"* hier S. 125,6–20.

Lit.: DWB III Sp. 1391; Göran Inghult, Die semantische Struktur desubstantivischer Bildungen auf -mässig, Stockholm 1975 = Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholmer germanistische Forschungen 18 S. 75.

123,20–21 ***wie Perikles sagt:*** W.s eigene Übers. der Stelle (Thuk. 2,39,1) hier S. 121,15 mit Anm. 4: *„wir aber leben mit einer gewissen Nachlässigkeit"* – im Gegensatz zu den Spartanern, die sich von frühster Jugend an gewaltsamen Übungen unterwerfen müssen.

123,21 mit Anm. 1 ***einigen Gesprächen des Plato:*** Platon beschreibt am Beginn des Dialogs „Lysis", wie Sokrates von der Akademie zum Lykeion geht und dort vor der neuerbauten Palästra einige junge Männer trifft, die ihn auffordern, in die Palästra zu kommen und an der Diskussion teilzunehmen (Plat. Lys. 203a); s. auch oben *Gedancken* Komm. zu 59,14. In den Dresdner Schriften benutzte W. die Ausgabe Divini Platonis Opera omnia quae extant Marsilio Ficino interprete [...] Frankfurt 1602 (hierzu S. 499).

Lit.: Baumecker S. 70–71.

123,23 mit Anm. 2 ***in seiner Republic:*** Nicht im „Staat", sondern in den „Gesetzen" (Nomoi), nämlich leg. 2,657d1–6.

123,24 ***Annehmlichkeiten:*** Gemeint ist gemäß der ursprünglichen Wortbedeutung ‚das Angenehme, das Wohlbefinden und Behaglichkeit Verbreitende'. W. verwendet den Begriff auch in der neureren Bedeutung für das ‚Anmutige, Gefällige' zur Bezeichnung einer Eigenschaft, vgl. *GK Materialien* S. 398 Komm. zu 25,25 (dort im Sinne von ‚akzeptabel', ‚angenehm').

Lit.: DWB I Sp. 417; GWB I Sp. 635–636.

123,25 mit Anm. 3 ***bey Aufgang der Sonne:*** Platon, leg. 7,807e1; Platon schreibt hier allerdings nicht spezifisch von sportlichen Wettkämpfen, sondern gebietet allen Bürgern sehr frühes Aufstehen : „[...] so muß für alle freien Menschen eine Regelung getroffen werden, wie sie ihre gesamte Zeit zubringen müssen, angefangen etwa von der Morgendämmerung bis jeweils zum nächsten Morgen und Sonnenaufgang." (Übers.: Platon, Nomoi, Buch IV–VII, übers. und komm. von Klaus Schöpsdau, Göttingen 2003 S. 110). – Samuel Petit (1594–1643; frz. Historiker und Orientalist), Leges Atticae, Paris 1635 S. 296, verweist auf ein von dem athenischen Redner und Politiker Aischines (390– um 315 v. Chr.) erwähntes, angeblich auf Solon zurückgehendes (aber wohl eher aus dem 5. Jh. v. Chr. stammendes) Gesetz, wonach die Palästren von den Gymnasiarchen nicht vor Sonnenaufgang geöffnet werden durften (Aisch. Tim. 1,1,10). Diese Aischines-Stelle führt auch Maittaire (Marmorum Arundellianorum, Seldenianorum, aliorumque academiae Oxoniensi donatorum […], 2. Aufl., hrsg. von Michel Maittaire, London 1732 S. 483) an. Wie Johann Friedrich Gronovius (1611–1671; dt.-niederl. Jurist und Philologe) in seiner kommentierten Plautus-Ausgabe (Leyden 1664 S. 418) feststellt, spricht dagegen auch nicht V. 424–425 der Komödie „Bacchides", wo der Sprecher behauptet, in seiner Jugend wäre man bestraft worden, wenn man nicht bereits vor Sonnenaufgang im Gymnasium gewesen sei. Der von Plautus gebrauchte Ausdruck „ante solem exorientem" bedeute die Morgendämmerung, in der die Sonne zwar noch nicht aufgegangen sei, aber bereits leuchte. Die Verse sind aber wohl ohnehin nicht wörtlich zu verstehen, da es sich um eine Tirade gegen die neumodische Erziehung handelt, die mit der ‚guten alten Zeit' verglichen wird.

123,26 ***Socrates ... Orte besuchte:*** vgl. Komm. zu 123,21.

124,2 ***empfindlichen Morgenluft:*** W. benutzt, dem Sprachgebrauch des 18. Jhs. entsprechend, das Adjektiv ‚empfindlich' hier im passiven Sinn, die Morgenluft wird als unangenehm, frisch empfunden. Ebenso verwendet er den Begriff für seelisch Schmerzliches, Peinvolles bzw. Unerfreuliches, s. *Abhandlung (für Berg)* S. 4 (= *KS* S. 213,9); vgl. auch *Herkulanische Schriften* II S. 20,37 mit Komm.; *GK1* S. 99, 107, 148 und öfters, *GK2* S. 162, 179, 257 und öfters. (= *GK Text* S. 157, 158, 168, 170, 171, 249 und öfters); *GK Kommentar* zu 47,11; *AGK Texte und Kommentar* S. 68,30; *SN* 4,5 S. 234.

Lit.: DWB III Sp. 429–430; GWB III Sp. 65.

124,3 mit Anm. 4 ***in der größten Kälte:*** Diese Anweisung gibt Galen, De simplicium medicamentorum temperamentis ac facultatibus 2,5 (ed. Kühn XI S. 471–472). Sextus Julius Frontinus (um 40–103 n. Chr.), Strategemata („Kriegslisten") 1,4,7, berichtet von einer erfolgreichen Aktion der Athener unter General Iphikles gegen die Spartaner: An einem ungewöhnlich kalten Tag, an dem niemand Verdacht schöpfte, schwammen die stärksten der Athener, nachdem sie sich mit Öl und Wein erwärmt hatten, der Küste entlang zu der spartanischen Stellung. W. benutzte die 1538 in Basel erschienene Gesamtausgabe des Galen.

124,4 mit Anm. 5 ***nichts als das Ueberflüssige wegnehmen:*** Lukian, Anarchasis 25, beschreibt die Wirkung der gymnastischen Übungen auf den mit Öl gesalbten Körper, der danach weder dürr noch schwer sei, sondern „von einer Wohlgestalt, die in den schönsten Umriss eingeschlossen ist, indem sie alles überflüssige Fleisch weggearbeitet und ausgeschwitzt und nur das, was von allem ungesunden Zusatz rein, derb und kräftig ist, behalten haben" (Übers. Christoph Martin Wieland). W. benutzte die Ausgabe Luciani opera, ed. Hemsterhuis II (hierzu S. 907).

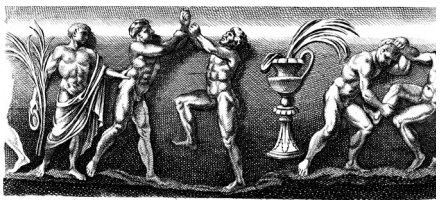
124,4–5 mit Anm. 6 ***Oel … stark zu machen:*** Die von W. angeführte „Ars Rhetorica" wird heute nicht mehr Dionysios von Halikarnaß zugeschrieben; nach Ps.-Dion. Hal. Ars rhet. 1,6 (Dionysii Halicarnassi quae fertur Ars Rhetorica, recensuit Hermannus Usener, Lipsiae 1895 S. 7) werden gymnastische Übungen unter Verwendung von Olivenöl durchgeführt. An der

zweiten angeführten Stelle, Dion. Hal. Demosthenes 29, zitiert Dionysios Platon, Mx. 238a, wonach Attika seinen Sprößlingen das Öl als Balsam für die Mühen hinterlassen habe. W. benutzte die Ausgabe Dionysii Halicarnassensis quae exstant Rhetorica et Critica, ed. John Hudson, Oxford, London 1704, Tomus II (hierzu S. 63, 294).

124,6–7 mit Anm. 7 ***Homer sagt:*** Homer (Od. 6,230) beschreibt, wie Odysseus bei den Phäaken nach einem Bad von der Göttin Athena verjüngt wird.



124,8 mit Anm. 1 ***Auf einer Vase:*** Auf das Bronzegefäß, das Charles Patin (1653–1693), Arzt und Numismatiker, in seinem Werk „Imperatorum Romanorum Numismata ex aere mediae et minimae formae descripta", 2. Aufl. Straßburg 1671 S. 181 Taf. 68, auch in drei Stichen ausführlich darstellte, hatte er zuvor im Frontispiz seiner „Familiae Romanae in antiquis Numismatibus", Paris 1663, hingewiesen; es wurde etwas später auch von Bernard de Montfaucon, L'Antiquité expliquée et représentée en Figures, Supplement III, Paris 1724 S. 161 Taf. 68, ausführlich vorgestellt. – Die bronzene Situla befindet sich heute in Malibu, Getty Museum, H. 9,5 cm, Dm. 14 cm. Gallo-röm., spätes 1. Jh. n. Chr. In einem umlaufenden halbplastischen Fries sind Wettkämpfe mit nackten Athleten dargestellt. Situlen dienten zum Mischen von Wasser und Wein, zur Aufbewahrung von Flüssigkeiten, im Kult und später auch als Urnen (W.: *„Aschengefäß"*).



Lit.: A Passion for Antiquities. Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman, Getty Museum and Cleveland Museum of Art 1994 Nr. 151 S. 291–293. – Zum antiken Gebrauch von Situlen s. ThesCRA V (2005) S. 184, 244–249.

124,11 mit Anm. 2 ***Menschen aus der Heldenzeit:*** Philostrat, epist. 18 (Philostrati opera ed. Kayser II S. 234–235; in der von W. benutzten Ausgabe des Olearius 1709 epist. 22). Nach Philostrat wurden Aias und Achilles immer ohne Schuhe, und Jason mit nur einem dargestellt. Der röm. Senator und Verfasser des gelehrten dialogischen Symposiums „Saturnalia", Ambrosius Theodosius Macrobius (geboren Anfang des 5. Jhs. n. Chr.), gibt an, es sei für einige Griechen üblich gewesen, nur an einem Fuß beschuht in den Krieg zu ziehen (Macr. sat. 5,18,14–20). W. benutzte die Ausgabe Aur. Theodosii Macrobii [...] Opera. Accedunt integrae Isacii Pontani, Joh. Meursii, Jacobi Gronovi notae […] Londini 1694 S. 357. Auch der röm. Philologe und Polyhistor (Iulius) Hyginus verweist in seinen „Fabulae" auf den ‚einschuhigen' Jason (Hyg. fab. 12,1). Welche Aufl. der Hygin-Ausgabe (Caii Iulii Hygini Fabularum Liber […] Basilea 1535 und öfters.; Hamburg 1599) W. benutzte, läßt sich nicht feststellen.

124,14–15 mit Anm. 3 ***Zierde ihrer Füße ... zehen Namen ... Schuhe:*** Den Fußdarstellungen *„der Griechen"* sowie der *„Zierde ihrer Füße"*, dem Schuhwerk, galt vielfach W.s Aufmerksamkeit, vgl. etwa *GK1* S. 182 (= *GK Text* S. 352–354). – Für die Antike sind zahlreiche verschiedene Schuhtypen überliefert. Die Typenvielfalt spiegelt sich in den variierenden Bezeichnungen, die weit über *„zehen Namen"* hinausgehen, vgl. *GK Kommentar* zu 354,10 mit Anm. 1; 399,7–8 mit Anm. 2. – W. verweist in der Anm. auf die Schrift des mit Pope und Swift befreundeten schottischen Arztes und Gelehrten John Arbuthnot (1667–1735) „Tables of Grecian, Roman and Jewish Measures, Weights, and Coins, reduced to the English Standard", London 1727 S. 147 (nicht 116).

Exzerpte aus dem mehrfach zitierten Werk im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 17–17v; vol. 63 p. 9–12v; vol. 70 p. 101v; vol. 72 p. 11v; vgl. Tibal S. 107, 111, 134, 139; CBB II, 578 a; s. *Schriften zur antiken Baukunst* Komm. zu 4,13; *AGK Texte und Kommentar* zu 77,28.

Lit.: Pat Rogers, Documenting Eighteenth Century Satire. Pope, Swift, Gay, and Arbuthnot in Historical Context, Newcastle upon Tyne 2012.

124,17 mit Anm. 4 ***anfiengen zu blühen:*** Nach Thukydides waren die Spartaner die ersten, die sich für sportliche Wettkämpfe nackt auszogen, und in Olympia sei es noch nicht viele Jahre her, daß die Wettkämpfer die Gürtung um die Hüfte abgelegt hätten (Thuk. 1,6,5). Eustathios ad Iliadem 23 p. 1324 Z. 12–14 (van der Valk, Leiden [u. a.] 1987 Bd. 4 S. 814) gibt an (zu Il. 23,683), daß die Teilnehmer an Wettkämpfen nackt (‚gymnos') waren, wovon auch das Gymnasion den Namen habe; s. dazu *GK Kommentar* zu 7,23 mit Anm. 1.

124,19 ***Milchspeise:*** W.s Antwort auf die Einwendung im *Sendschreiben Gedanken,* s. Komm. zu 89,25 mit Anm. 1, und Rechtfertigung für den Hinweis auf Pausanias in den *Gedancken,* Komm. zu 58,4.

124,20–21 mit Anm. 5 ***Gewohnheit der ersten Christen … unten ist mein Beweis:*** W. zitiert als Belegstelle den Kirchenvater Kyrillos von Jerusalem (315–386), Mystagogische Katechese 2,2–4, 311B, Migne 33 p. 1077–1078, s. dazu oben *Gedancken* Komm. 59,34–35. W. benutzte die Ausgabe S. Patris nostris Cyrilli [...] Opera, quae supersunt omnia [...] ed. Thomas Milles, Oxford 1703. Diese Quelle wird auch von den drei neuzeitlichen, von W. in der Anm. angeführten Kirchenhistorikern als Beleg dafür zitiert, daß sich die Täuflinge in der Antike für die Zeremonie ihrer Kleider entledigen mußten: Josephus Vicecomes (nach 1600), Observationes ecclesiasticae in quo de antiquis Baptismi ritibus ac cæremoniis agitur Bd. 1–4, Paris 1618; Bd. 4 S. 286–289 („Nudos ad baptismum accessisse"). Joseph Bingham (1668–1723), Origines sive antiquitates ecclesiasticae (übers.

aus dem Engl. von H. Grischovius) Bd. 1–10, Halle 1724–1729; Bd. 4 Buch 11 Kapitel 11 S. 325–327 („Omnes baptizandi olim vestibus exuti"). Antoine Godeau (1605–1672), L'Histoire de l'Eglise depuis le commencement du monde jusqu'à la fin du 8e. siècle Bd. 1–5, Paris 1653–1678; Bd. 1, Buch 3 S. 623 („On entroit tout nud dans la fontaine du baptistère").

124,21 ***in Nebendingen:*** Gemeint ist ‚in Nebensächlichkeiten'; vgl. dazu *GK Kommentar* zu 361,30.

124,24 ***zweyten Puncte:*** vgl. Komm. zu 125,21–23.

124,25 mit Anm. 1 ***Kuß auf zwey Talente geschätzt:*** Lukian, Dialogi Mortuorum (Totengespräche) 20 (10),3. Dort tritt ein Charmoleos aus Megara auf. In der *GK* kommt W. auf „Kußwettkämpfe" junger Männer zu sprechen. Zu den angeblichen „Kußwettkämpfen" zu Ehren des Apollon Philesios s. *GK Kommentar* 215,25 mit Anm. 3.

124,26–27 ***Alcibiades, den Charmides:*** Alkibiades (451–404 v. Chr.), athenischer Staatsmann, Redner und Feldherr, der im Peloponnesischen Krieg mehrfach die Seiten wechselte, war ein Schüler des Sokrates. Der Athener Charmides (um 445–403 v. Chr.), ein Onkel Platons, beteiligte sich an der Gewaltherrschaft der „Dreißig", bei deren Sturz er ums Leben kam. In seiner Jugend gehörte er dem Kreis um Sokrates an und ist die Titelfigur des platonischen „Charmides".

124,27 mit Anm. 2 ***den Adimantus konnten die Künstler:*** W. paraphrasiert hier etwas indirekt Lukian, Navigium 2, wo davon die Rede ist, daß in Athen zahlreiche Knaben dem Adeimantos hinterherlaufen.

125,1 ***Künstler in Paris … Kinderspiel:*** vgl. *Sendschreiben Gedanken* S. 90,16–18 mit Komm. zu 90,16 mit Anm. 3.

125,3 mit Anm. 3 ***derjenige:*** Autor des von W. in der Anm. genannten *„Discours, ou il est prouvé que les François sont les plus capables de tous les Peuples de la perfection de l'Eloquence"* ist der frz. Philosoph, Schriftsteller, Leibarzt sowie Berater Ludwigs XIV., Marin Cureau de La Chambre (1594–1669). Cureau, der sich u. a. mit physiognomischen Fragen beschäftigte, hielt die Rede am 19. Mai 1635 anläßlich seiner Aufnahme in die Académie française. Im Druck erschien der *„Discours"* postum (Paris 1686) in dem Sammelband „Discours prononcés à l'Académie" S. 1–22, den sein Sohn, der frz. Theologe Pierre Cureau de La Chambre (1640–1693), herausgab. Der mit Bernini befreundete Pierre Cureau de La Chambre hatte 1670 den Sitz seines Vaters in der Académie française übernommen. Seine „Eloge du Cavalier Bernin", Paris 1681, befand sich ebenso wie der *„Discours"* in Nöthnitz, vgl. CBB I 1, 581b.

Lit.: Roméo Arbour, L'ère baroque en France. 1629–1643, Genève 1980 S. 273; Albert Darmon, Les corps immatériels. Esprits et images dans l'œuvre de Marin Cureau de La Chambre (1594–1669), Paris 1985 bes. S. 5–16, 160; Laurens Schlicht, Geheimnis und Unendlichkeit bei Cureau de la Chambre und Condorcet, in: Was als wissenschaftlich gelten darf. Praktiken der Grenzziehung in gelehrten Milieus der Vormoderne, hrsg. von Martin Mulsow, Frank Rexroth, Frankfurt a. M., New York 2014 S. 355–386.

125,7 ***angeführte Urtheil:*** Entgegnung auf *Sendschreiben Gedanken* S. 95,27–96,2.

125,9 ***Völligkeit:*** Im Sprachgebrauch des 18. Jhs. nur noch selten und eingeschränkt gebraucht für ‚Beleibtheit, Leibesfülle'. Bei W. ein in seiner Kunstbeschreibung vielfach und ohne negative Bewertung verwendeter Begriff für natürliche und angemessene Fülle, ein Kriterium für Schönheit, die er an einzelnen Körperteilen griech. Figuren hervorhebt, vgl. *GK Kommentar* zu 259,28–29, zu 273,9–10.

Lit.: DWB XXVI Sp. 676–677 mit diesem Beleg aus W.

125,13 ***borghesische Fechter:*** ‚Fechter Borghese', signiert von Agasias aus Ephesos, Paris, Louvre Ma 527, bis 1807 Rom, Sammlung Borghese. Um 100 v. Chr. *GK Denkmäler* Nr. 570. – Die hier noch übernommene herkömmliche Deutung als ‚Fechter' hat W. später revidiert und eine Deutung als griech. Original versucht, als Krieger bei der Belagerung einer Stadt. Er revidierte damit seine hier geäußerte Meinung, daß es ‚Fechter' bei den griech. Wettkämpfen gegeben habe (s. folgenden Komm.).

125,15–16 ***Vielleicht ist der Fechter eine Statue … Spiele in Griechenland:*** Fechter- oder Gladiatorenstatuen behandelt W. später in der *GK* ausführlich, erkannte diese allerdings als ein röm. Phänomen. Das hat Christian Gottlob Heyne Jahre später noch einmal ausführlich getan: Die große Denkmälergruppe von sog. Fechter- oder Gladiatorenstatuen hatte er gründlich durchleuchtet und so beträchtlich dezimiert, da er aus der Lektüre im Pausanias und Plinius richtig erkannte, daß es in Griechenland Athleten- und Kriegerstatuen, auch Gefallene, aber keine Gladiatoren und Fechterspiele gab. An den Orten der *„grossen Spiele in Griechenland"* gab es keine Fechterstatuen.

Lit.: Christian Gottlob Heyne, Irrthümer in der Erklärung alter Kunstwerke aus einer fehlerhaften Ergänzung, in: Sammlung antiquarischer Aufsätze, 1779 S. 172–258; dazu Max Kunze, Über das Ergänzen. Zwei Schriften von J. J. Winckelmann und Christian Gottlob Heyne im Vergleich, in: „Wiedererstandene Antike". Ergänzungen antiker Kunstwerke seit der Renaissance, München 2003 S. 155–166.

125,18 mit Anm. 1 ***die Richter der olympischen Spiele:*** Nach Lukian, Pro imaginibus 11, tragen die Hellanodiken (die „Kampfrichter" bei den Olympischen und Nemeischen Spielen, s. Paus. 5,9,5) große Sorge, „daß keiner die Wahrheit überschreite und daß man bei Prüfung der Kämpfer selbst nicht so scharf verfahre als bei Untersuchung ihrer Bildsäulen." (Übers. Christoph Martin Wieland). – Zu den griech. *„Richter*[n] " s. auch Komm. zu 58,18.

125,21–23 ***zweyten und dritten Puncte meiner Schrift … berühren:*** Gemäß der Einteilung seiner Schrift in *„vier Hauptpuncte"* behandelt W. zunächst die schöne Natur der Griechen. Seine Auffassung der *„vollkommenen Natur der Griechen"* erläutert

er in den *Gedancken* insbesondere S. 57,11–59,38. In den beiden nächsten Abschnitten, dem *„zweyten und dritten Puncte“*, folgen Kontur und Drapperie, hier S. 65,20–22. Im vierten Abschnitt (S. 132,24; vgl. Komm. zu 118,16) ist die *„Allegorie“* erläutert. – In den *Gedancken* erörtert W. den *„Weg der Allegorie“*, d. h. die Möglichkeit, *„allgemeine Begriffe“*, mithin Abstraktes, darzustellen und so bildlich faßbar zu machen. Dieses bildkünstlerische Mittel erläutert er später umfassend in seiner Schrift *Versuch einer Allegorie,* vgl. dazu *Gedancken* Komm. zu 75,3; 75,12 und ausführlich *Sendschreiben Gedanken* S. 100,5–104,5. – Die *„Puncte“* dienten W. dazu, den *„Vorzug der Werke der alten Griechen“* herauszustellen und *„die Nachahmung derselben“* zu wünschen.

Lit.: Baumecker S. 97–105; Reinhard Brandt, „ ... ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe“, in: Johann Joachim Winckelmann 1717–1768, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, Hamburg 1986 S. 42.

125,28–29 mit Anm. 2 ***Thucydides, dessen Schreibart dem Cicero:*** Cicero, Brutus 7 (29), bemerkt, daß Thukydides (um 460–400 v. Chr.; Geschichtsschreiber des Peloponnesischen Krieges) durch Großartigkeit, Gedankenfülle und knappe Formulierungen mitunter undeutlich geworden sei; Brut. 88 (287–288) nennt er Thukydides einen vorzüglichen und großartigen Historiker, warnt aber davor, seinen altmodischen Stil nachzuahmen.

125,29–30 mit Anm. 3 ***Charakter der Einfalt ... solchen Richter:*** W. denkt an den frz. Historiker und Philosophen Abbé Guillaume Alexandre Méhégan (1725–1766). Er zitiert Méhégans 1755 in Paris erschienene „Considerations sur les revolutions des Arts“, die eine Studie über die wechselseitige Beeinflussung der Künste sein wollten. Betrachtet werden sollten ‚Ursprung, Niedergang und Wiedergeburt‘ der Künste im Zusammenhang mit politischen Ereignissen. Zu Thukydides heißt es in den „Considerations“ S. 33: „Ce fut alors que Thucidide donna à l’Histoire cette noble simplicité qui fait son caractere [...]“.

Lit.: Daniel Ramée, Dictionnaire général des termes d’architecture en français, allemand, anglais et italien, Paris 1868 S. 214; Michael Stausberg, Faszination Zarathushtra. Zoroaster und die Europäische Religionsgeschichte der Frühen Neuzeit Bd. 2, Berlin 1998 S. 884–894; Anne Betty Weinshenker, A God or a Bench. Sculpture as a Problematic Art During the Ancien Régime, Oxford [u. a.] 2008 S. 156–157.

125,31–126,1 mit Anm. 1 ***Ein anderer Schriftsteller ... Zierlichkeiten:*** Verfasser der „Histoire de Cyrus le Jeune, et de la Retraite des dix mille, avec un Discours sur l’Histoire Grecque“, Paris 1736, ist der frz. Historiker, Theologe und Dompropst von Cavaillon, „Abbe“ Joseph Albert (François) Pagi (1690–1740). Pagis Ausführungen zu *„Diodor“* Histoire S. 44–45. – Notizen W.s zu einer Rezension der Schrift im *Nachlaß Montpellier* H 356 p. 28: *„Histoire de Cyrus le jeune et de la retraite des Dixmille avec un discours sur l’Historie grecque“*, mit einem Zitat des Autors über Diodorus Siculus, der mehr als Rhetoriker denn als Historiker schreibe. – Die „Histoire de Cyrus“ befand sich in Nöthnitz, vgl. CBB II 252 (das Werk ist dem Titelblatt entsprechend ohne Autorenangabe verzeichnet). Das Erscheinen einer von Pagi in Aussicht gestellten *„Histoire d’Athènes“* verhinderte sein früher Tod.

Lit.: François Alexandre Aubert de La Chesnaye Des Bois, Dictionnaire de la noblesse. Contenant les généalogies, l’histoire et la chronologie des familles nobles de France [...] XI, 2. Aufl. Paris 1776 S. 143, 723; Charles-François Bouche, Essai sur l’histoire de Provence, suivi d’une notice des Provençaux célèbres, Marseille 1785 S. 403; Nicolas-Toussaint le Moyene dit des Essarts, Les siècles littéraires de la France V, 1801 S. 68; Dante Lénardon, Index du Journal de Trévoux, 1701–1767, Genève 1986 S. 82; http://thesaurus.cerl.org/record/cnp00202510.

125,32 ***Diodor von Sicilien:*** Diodorus Siculus, griech. Geschichtsschreiber, geboren um 90 v. Chr. in Agyrion (Sizilien), verfaßte zwischen 60 und 40 v. Chr. eine Weltgeschichte („Bibliotheke“) in 40 Büchern, von denen heute noch 1–5 und 11–20 ganz, die übrigen in byzantinischen Exzerpten erhalten sind. Für zahlreiche Epochen, wie etwa den Hellenismus und die röm. Frühzeit, ist Diodors Werk die einzige Darstellung. Zu W. und Diodor, den er bereits in Seehausen exzerpierte und später auch zitierte, s. Susanne Kochs, Untersuchungen zu Winckelmanns Studien der antiken griechischen Literatur (Stendaler Winckelmann-Forschungen IV), Ruhpolding 2005 passim.

Lit.: Anne Burton, Diodorus Siculus, Leiden 1972.

126,2 mit Anm. 2 ***sagt ein Reisebeschreiber:*** Gemeint ist der aus der Picardie stammende Hugenotte J. de Blainville (um 1668–1732/1733); zu ihm *GK Kommentar* zu 695,14–15 mit Anm. 2. Er unternahm als Tutor der Söhne von William Blathwayt 1705 bis 1709 eine Kavalierstour. Seine „Travels through Holland, Germany, Switzerland and especially Italy“ erschienen postum London 1742. – In der dt. Übers. von Johann Tobias Köhler, Reisebeschreibung durch Holland, Oberdeutschland und die Schweiz besonders aber durch Italien III, Lemgo 1766 S. 63 heißt es: „[...] verwundern sich die Kenner über nichts mehr, als über den Strick, mit welchem die Dirce an den Ochsen gebunden wird.“ W. zitiert Blainville in der *GK* anläßlich seiner Besprechung des Denkmals erneut und nennt ihn einen *„unwissenden Reisenden“*, vgl. *GK Kommentar* zu 695,14–15 mit Anm. 2; vgl. hierzu den 4. Bd. der Übersetzung Köhlers S. 248.

Lit.: Frauke Geyken, Gentlemen auf Reisen. Das britische Deutschlandbild im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 2002 S. 73–74.

126,4 ***Toro Farnese:*** s. *Gedancken* Komm. zu 74,22.

126,5 ***Ah miser aegrota putruit cui mente salillum:*** Ein Spruch W.s.: „Oh, der elende Idiot, dem sein bißchen Witz verfault.“ (Übers.: Frühklassizismus S. 474). Der Vers stammt höchstwahrscheinlich nicht von W. selbst. Mit leicht abgewandeltem

Anfang (O miser ...) steht er auch bei Giuseppe Tamagna, Origini e prerogative di' Cardinali della Sacra Romana Chiesa, Rom 1790 S. 193, als eine offenbar damals geläufige verächtliche Äußerung über wissenschaftlichen Blödsinn. (Hinweis Fidel Rädle, Göttingen).

126,6 ***Verdienste der neuern Künstler:*** Entgegnung auf die Replik *Sendschreiben Gedanken* S. 90,22–91,27; vgl. *Gedancken* Komm. zu 61,8.

126,13–14 mit Anm. 3 ***Charitas Grabmahle … Urban VIII … Tugend … Alexander VII:*** Für die beiden erwähnten Grabmäler Berninis in Rom, Vatikan, St. Peter, verweist W. auf Jonathan Richardson (1666–1745), An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, London 1722 Bd. 3 S. 294–295: „The Monument of Urban VIII. [...]; one of the Virtues there represented is Charity, but 'tis very Un-Antique. In endeavering to make the Marble appear Soft, and Fleshy, the Sculptor has fallen into the Fault of Rubens, particularly in the Hands, which are too Fat, and Clumsy, tho' otherwise Gentile [...]" (frz. Ausgabe: ders., Description de divers fameux Tableaux, Desseins, Statues, Bustes [...], Amsterdam 1728 S. 244–245). Abdruck bei Baumecker S. 115.

Zu den beiden Statuen Berninis s. *Herkulanische Schriften* III Komm. zu 24,22 (Una Carità del Bernino).

126,15 ***Statue Königs Ludwigs XIV:*** 1684 von François Girardon (1628–1715) entsprechend umgearbeitete Statue; W. wird sich hier auf Filippo Baldinucci, Vita del Cavaliere Giovanni Lorenzo Bernini, Firenze 1682 S. 53–54 (Neudruck Riegl S. 208) gestützt haben. – Es war Berninis (s. Komm. zu 61,32 mit Anm. 1; *GK Kommentar* zu XIX,26; 245,12–16) Idee, ein grandioses Denkmal zu Ehren Ludwigs XIV. nach dem Vorbild der Reiterstatue von Konstantin im Vatikan zu schaffen. Die Marmorstatue wurde 1671 bis 1673 gearbeitet, 1677 vollendet und 1685 nach Paris transportiert (Abb.: Recueil d'estamps d'après les plus beaux tableaux et d'aprés les plus beaux desseins qui sont en France dans le cabinet du Roy […] Bd. 2, Paris 1747 Taf. 117). Dargestellt war Ludwig XIV. als ‚Hercules Gallicus', der zum Berg der Tugend aufsteigt. Doch der König verlangte, die Statue umzuarbeiten und beauftragte François Girardon, ihn in Anlehnung an Marcus Curtius als röm. Feldherrn darzustellen. Die feindlichen Fahnen etwa unter dem Bauch des Pferdes wurden zu Flammen, in Anspielung auf den Feldherrn, der versucht, das brennende Rom zu retten. Die Statue wurde zunächst im Parterre der Orangerie installiert, 1686 in das Neptun-Becken gestellt. Sie überlebte die Revolution, aber im Jahr 1980 war sie ein Opfer von Vandalismus. Sie steht heute in der Orangerie.

Lit.: Michel Martin, Les monuments équestres de Louis XIV, Paris 1986 S. 46–51; Johannes Huber, Selbstdarstellung und Propaganda. Zum Verhältnis von Geschichte, Inhalt und Wirkung des zerstörten Reiterstandbildes Ludwigs XIV. von François Girardon, Diss. Zürich 1993 S. 152–162.

126,18 ***Curtius, der sich in den Pfuhl stürzt:*** Die Auguren hatten geweissagt, man müsse an der Stelle, von der die Macht Roms am meisten abhänge, ein Opfer darbringen. Marcus Curtius, Soldat aus vornehmen Haus, stürzte sich daraufhin (nach Livius 7,6,1–6) im Jahr 362 v. Chr. mit seinem Pferd als Opfer in den durch ein Erdbeben entstandenen tiefen Spalt auf dem Forum Romanum.

126,21–22 ***Lairesse ... nach den Skelets des berühmten Bidloo:*** W. verweist auf den anatomischen Atlas „Anatomia humani corporis" des niederl. Schriftstellers, Professor der Anatomie in Den Haag und Leibarzt Wilhelms III. von Nassau-Oranien, Godefroy, auch Govard (Govert) Bidloo (1649–1713), der 1685 in Amsterdam erschien. Die „Anatomia" enthält 105 von Gérard de Lairesse gezeichnete Bildtafeln („105 tabulis per Ger. de Lairesse ad vivum delineatis"), darunter Illustrationen des menschlichen Skeletts. Zu Bidloo vgl. auch *Br.* III Nr. 937a S. 369, 569. – Zu Lairesse' „Het groot Schilderboek" s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 99,4.

Lit.: James Elkins, Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis, Stanford, California 1999 S. 137–139, 141.

126,25 ***Venus des Raphaels:*** vgl. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 96,8–9.



126,26–29 ***Kindermorde ... Marcantonio ... Contrapost:*** Raffael-Zeichnung des Kindermordes, die von Marcantonio gestochen und von Fréart de Chambrays (1600–1676) komm. wurde, s. dazu *Gedancken* Komm. zu 67,4.

126,27–28 mit Anm. 1 ***wie in einer seltenen Schrift ... ausgezehrte Körper:*** Roland Fréart Sieur de Chambray, Idée de la perfection de la peinture, Mans 1662; s. dazu *GK Kommentar* zu 327,13–15; *Schriften zur antiken Baukunst* Komm. zu 4,33; *Gedancken* Komm. zu 67,4. – Für das Erlangen eines wissenschaftlich begründeten Kunsturteils untersuchte Chambray die Werke gemäß mehrerer Kategorien, die zugleich als wünschenswerte malerische Prinzipien aufgefaßt werden: Geschichte, Farbe einschließlich Licht und Schatten, Glanz und Abschattierung, Bewegung sowie Handeln und Leiden, Anordnung oder die Werkökonomie sowie schließlich Proportion oder Symmetrie. – In seiner entsprechenden Analyse von Raffaels Bethlehemitischem Kindermord hebt Chambray die ‚Ammenhaftigkeit der Frauen' hervor: „par une

consideration tres-judicieuse, a fait que les femmes y paroissent toutes forte chargées de sein, comme nourrices“ (S. 46). Die *„Mörder“* beschreibt der Autor ebenda „d'une taille maigre et decharnée, convenable à des bandoliers“.

Zu W.s Exzerpten aus Chambray s. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 60v; Tibal S. 108; vgl. hier S. 148,15 mit Anm. 2 mit Komm., 129,32–33 mit Anm. 3 mit Komm.

Lit.: Baumecker S. 13, 16–17, 119 Anm. 42; Wilhelm Fraenger, Die Bild-Analysen des Roland Fréart de Chambray. Der Versuch einer Rationalisierung der Kunstkritik in der französischen Kunstlehre des 17. Jahrhunderts, Heidelberg 1917 bes. S. 39–52, 60–63; Décultot, Untersuchungen S. 65, 162; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals passim, bes. S. 26–27; Frédérique Lemerle, À l'origine du palladianisme européen. Pierre Le Muet et Fréart de Chambray, in: Revue de l'art 178, 2012 S. 43–47.

127,1–2 mit Anm. 1 und 2 ***berührte Stelle des Plinius:*** Plinius, nat. 35,67–69. Dort heißt es u. a.: „im Vergleich mit sich selbst [Parrhasios] scheint er jedoch bei der Darstellung der Innenfläche der Körper weniger vollkommen zu sein.“ – In *GK2* S. 685 (= *GK Text* S. 665) zitiert und übers. W. diese Stelle zusammenfassend: *„Aber in der Wissenschaft der Muskeln und der Gebeine, und überhaupt in dem, was wir Anatomie nennen, war er* [Parrhasios] *unter sich selbst, und andern nachzusetzen. (Minor tamen videtur, sibi comparatus, in mediis corporibus expremendis.) So glaube ich, müsse dieses Urtheil des Plinius verstanden werden.“* Der Verfasser des *Sendschreibens Gedanken* hatte sich die Deutung der Plinius-Stelle des David Durand (um 1680–1763), Histoire de la peinture ancienne, extraite de l'histoire naturelle de Pline l. XXXV, [...] eclaircie par des Remarques nouvelles, Londres 1725 S. 56, zu eigen gemacht, wo als Fehler des Parrhasios angegeben wird: „[...] il a un peu extenué le milieu des corps, à proportion du reste, & que pour rendre les figures plus legeres, il les a trop amaigries.“

W.s Exzerpte aus Durand: *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 5–7; vol. 62 p. 17v; Tibal S. 104, 107.

Lit.: *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 75,37; *GK Kommentar* zu XVII,36–37; Jonathan Irvine Israel, Enlightenment Contested. Philosophy, Modernity, and the Emancipation of Man 1670–1752, Oxford 2006 S. 148–149, 388.

127,9–17 ***Allein ein Zeichner ... Bewegungen kennen:*** W. betont vielfach, daß u. a. gründliches anatomisches Wissen in der Antike eine Voraussetzung der künstlerischen Körperdarstellung war, vgl. dazu *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,2. Ein Bestandteil dieses Wissens ist für W. auch die Kenntnis körperlicher Bewegungsabläufe, vgl. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 87,30.

127,14 ***Mittel des Leibes:*** Plinius, Historia naturalis 35,68, bemerkt, Parrhasios habe der Malerei die Symmetrie gegeben, s. *GK Kommentar* 232,11–12. – Zum Begriff *„Mittel“* s. *Gedancken ältere Fassung* Komm. zu 38,14–14; *Gedancken* Komm. zu 70,12.

127,14 ***eine jede Muskel:*** Im Sprachgebrauch des 18. Jhs. wurde für den Sing. *„Muskel“* nach lat. musculus der maskuline sowie der feminine Artikel verwendet, vgl. DWB XII Sp. 2745.

127,18–19 ***Licht und Schatten ... Umrisses ... Vertiefung:*** Das Verhältnis des *„Umrisses“* zu *„Licht und Schatten“*, Hell und Dunkel (chiaroscuro) sowie die modellierende Wirkung dieser Kunstmittel thematisiert W. bei seinen kunsttheoretischen Studien mehrfach, auch in Hinsicht auf eine perspektivisch korrekte Darstellung, vgl. *Beschreibung* Komm. zu 4,10; 7,35; *Gedancken* Komm. zu 63,6–7; *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 96,25.

127,22–23 ***berühmten La Fage ... man sagt:*** Zu dem frz. Zeichner und Stecher Raimond Lafage, der *„den Geschmack der Alten nicht erreichen“* könne, hatte W. sich in den *Gedancken* geäußert, vgl. Komm. zu 67,21. Um Lafage, der sich 1679 bis 1681 in Rom aufhielt, ranken sich mehrere Anekdoten. Lafage erhielt zwar u. a. Unterricht von einem Dekorationsmaler, arbeitete aber offenbar nicht als Maler.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 392 zu 111,14; Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon VII, München 1839 S. 234–236; Thieme – Becker XXII S. 201–202; Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy, Wolf Tegethoff, Bd. 82, Berlin, Boston 2014 S. 468–469; Giulia Fusconi, Un taccuino di disegni antiquari di R. Lafage e il palazzo alle Quattro Fontane a Roma, in: Camilla Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali, hrsg. von Marco Buonocore [u. a.], Roma 1996 S. 45–66.

127,27 ***im Hintergrunde:*** Plinius, nat. 35,67: „die Konturen der Körper zu zeichnen und dort, wo die Malerei aufhört, richtig abzusetzen, findet man selten im Verlauf der Kunst“ (Übers. Plinius, Naturkunde XXXV S. 57).

127,27 ***vermalet und vertrieben:*** Gemeint ist malend ausgeführt, wobei das Präfix ‚ver‘ die Bedeutung zu ‚vollkommen ausmalen‘ verstärkt. – Das Verb ‚vertreiben‘ steht als Fachausdruck seit 1700 allg. für die künstlerische Praxis, die Farben zu verdünnen und mehr und mehr zu verbreiten, d. h. sie ‚auseinanderzutreiben‘, damit sie stufenweise an Stärke abnehmen, sich verlieren und so eine weiche Linie entsteht.

Lit.: DWB XXV Sp. 841 (vermalen) mit diesem Beleg aus W.; DWB XXV Sp. 1975–1976 (vertreiben).

127,28–30 ***Meister ... Umrisse ... abgeschnitten sind:*** Das Verb *„abgeschnitten“* meint ‚abgegrenzt, abgehoben‘ (im Sinn ‚etwas von etwas abtrennen‘, hier die *„Umrisse der Figuren“* vom *„Grund“*). – Zu Beginn des 16. Jhs. finden sich, beispielsweise in der niederl. Malerei, mitunter reliefartige Strukturen, bewirkt durch entsprechend platzierte Licht- und Schattenzonen, etwa durch Inkarnathelligkeiten, die scharf in dunkle Gründe schneiden.

Lit.: DWB I Sp. 106–107; GWB I Sp. 150–151; Lorenz Dittmann, Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch, Köln [u. a.] 2010 bes. S. 152–154.

127,30 ***Erhobenheit:*** Zu W.s synonymen Gebrauch der Worte erhoben und erhaben, Erhobenheit und Erhabenheit vgl. *Beschreibung* Komm. zu 4,29.

127,34–35 ***Zeuxis ... nach Homers Begriffen ... Rubens:*** Entgegnung auf die Behauptungen im *Sendschreiben Gedanken* (s. oben S. 96,7 mit Anm. 2); vgl. *Gedancken* Komm. zu 63,26. – Christian Ludwig von Hagedorn (vgl. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 99,26–27 mit Anm. 1) zitiert in seinen „Betrachtungen über die Mahlerey", Leipzig 1762 S. 78–79 „Gedanken S. 74", vgl. *Sendschreiben Gedanken* S. 96 und diskutiert die angemessene Darstellung weiblicher Figuren bei Zeuxis und Rubens.

Lit.: Nils Büttner, Herr P. P. Rubens. Von der Kunst, berühmt zu werden, Göttingen 2006 bes. S. 126.

128,1 ***Bekäntnisse:*** Die von W. gebrauchte ältere Schreibung für ‚Bekenntnisse' findet sich überwiegend zunächst in der religiös-pietistischen (‚Glaubens-Bekäntnisse'), dann auch in der weltlichen, vor allem der juristischen Schriftsprache. Der Begriff steht für einen eingenommenen oder dargelegten Standpunkt, eine dezidierte Meinungsäußerung.

Lit.: DWB I Sp. 1417; GWB II Sp. 30; Paul S. 152; Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert. Geschichte des Pietismus I, in Zusammenarbeit mit Johannes an den Berg hrsg. von Martin Brecht, Göttingen 1993 S. 413; Jonathan Strom, Early Conventicles in Lübeck, in: Pietismus und Neuzeit, Ein Jahrbuch zur Geschichte des neueren Protestantismus, hrsg. von Martin Brecht [u. a.], Bd. 27, 2001 S. 19–52.

128,3 mit Anm. 1 ***beym Theocrit:*** Theokrit, Eidyllia (Idyllen) 18,29; s. auch *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 96,8 mit Anm. 3. Helena überstrahlte alle, „wie die hohe Zypresse das fruchtbare Feld und den Garten schmückt, wo sie aufragt" (Theokrit. Gedichte, übers. von Friedrich Paul Fritz, München 1970 S. 129).

128,4–6 ***Jordans ... Verfasser des so genannten Auszugs:*** Die *„Vertheidigung"* des Malers beruft sich auf Antoine Joseph Dézallier d'Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux peintres, Paris 1745 Bd. II S. 164–167, vgl. dazu *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 95,5; 95,7; vgl. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 23,33; *Gedancken* Komm. zu 62,11; 73,19–20.





128,12–13 ***Darbringung ... Meister:*** Gemeint sind die Werke von Jacques Jordaens „Die Darstellung im Tempel", 1650–1660, H. 395 cm, Br. 305 cm, Gemäldegalerie Dresden, Gal.-Nr. 1012, und „Diogenes mit der Laterne, auf dem Markt Menschen suchend", um 1642, H. 233 cm, Br. 349 cm, Gemäldegalerie Dresden, Gal.-Nr. 1010. Die Naturnähe des letztgenannten Gemäldes betont – wie W. – auch die aktuelle Forschung.

Lit.: Gesamtverz. Dresden 2007 S. 318; Jordaens und die Antike, hrsg. von Mercatorfonds [u. a.], München 2012 S. 22–23 mit Abb. 4.

128,14 ***Begrif von Wahrheit:*** vgl. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 95,9–13 mit Anm. 2 zur dort zitierten 49. Maxime aus François Herzog de La Rochefoucaulds „Maximes supprimées".

128,16 ***Rubens hat ... wie Homer gedichtet:*** s. *Gedancken* S. 75,31–32; vgl. auch *Gedancken* Komm. zu 63,22; 63,26; *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 96,10; *GK Kommentar* zu 41,10.

128,18 ***dichterischer und allgemeiner Maler:*** W. betont in den *Gedancken*, die Malerei stehe im Dienst der Literatur, vgl. Komm. zu 75,3. – Nach Rehm in: *KS* S. 393 Komm. zu 112,21, befindet sich W. dabei in Übereinstimmung mit der Grundthese von Dubos, Réflexions I S. 103–104.

Lit.: Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt I, Darmstadt 1965 (unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1914) S. 183–188; Elisabeth Décultot, Winckelmann neu gelesen. Zu Lessings polemischer Lektüre der ‚Gedancken über die Nachahmung' und der ‚Geschichte der Kunst des Alterthums', in: Unordentliche Collectanea, Gotthold Ephraim Lessings ‚Laokoon' zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung, hrsg. von Jörg Robert, Friedrich Vollhardt, Berlin, Boston 2013 S. 321–336 bes. S. 323–326.

128,19 ***Figuren ... Manier, die Lichter auszutheilen:*** Die Pluralform von ‚Licht' kam spätestens seit dem 15. Jh. auf. In der Malerei bezeichnete der Begriff die Stellen eines Gemäldes, „auf welchen das Licht ohne einige Schwächung seine ganze Stärke erhält" (Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste Bd. 2, Leipzig 1775 S. 164–165, hierzu S. 164). – Die Werke Rubens' zeichnen sich durch Licht und Farbigkeit aus und setzen sich durch diese Darstellungsmittel von der älteren, dunkel gehaltenen Tafelmalerei ab. Eine spezifische Lichtpräsenz und -brillanz erlangte Rubens durch die ihm eigene Kombination überlieferter flämischer mit neuen ital. Maltechniken und -mittel; vgl. *Beschreibung* Komm. zu 4,36–37; 8,21–22.

Lit.: DWB XII Sp. 862 (Licht); Ulrich Heinen, Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei, in: Rubens – battaglie, naufragi, giuochi, amori ed altre passioni, hrsg. von Ulrich Heinen, Andreas Thielemann, Göttingen 2001 S. 70–109.

128,22–25 ***Jordans ... Wahrheit als Rubens:*** Entgegnung auf *Sendschreiben Gedanken* hier S. 95,5–8 mit Komm. zu 95,5; vgl. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 23,33.

128,28–29 mit Anm. 1 ***würde seiner Venus … Maler gethan … französisches Wesen:*** W. zitiert den frz. Sammler und Kunstkritiker Charles Léoffroy de Saint-Yves (1717–1804), der durch seine Kritiken zu Malerei und Skulptur der jährlich in Paris stattfindenden Ausstellungen der Académie Royale bekannt wurde. In Léoffroy de Saint-Yves' „Observations sur les arts, et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture, exposés au Louvre en 1748; où il est parlé de l'utilité des embellissements dans les villes" heißt es zu dem Gemälde „Psyché implorant le pardon de Vénus" des frz. Malers Jean Restout (1692–1768) S. 65: „Le tableau (N°. 9.) réprésentant Psiché aux pieds de Venus qui est à sa toilette, n'en manque pas: il est bien composé, & d'un coloris assez brillant. On ne pardonne pont cependant à M. Restout l'anachronisme de cette toilette, qui est toute à la moderne". Diese Passage findet sich in W.s Exzerpten aus den „Observations sur les arts" im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 39–41 bes. p. 40v; zu Restout vgl. p. 40–40v. – W. erwähnt die ‚französische Venus' Restouts erneut, vgl. Komm. zu 131,6 mit Anm. 3.

Lit.: Tibal S. 108; Christine Gouzi, Jean Restout, 1692–1768. Peintre d'histoire à Paris, Paris 2000 S. 89, 286–287 Nr. 141; Eva Kernbauer, Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert, Köln [u. a.] 2011 passim, bes. S. 150.

128,30–31 mit Anm. 2 ***da es würklich geschehen … gebildet finden wollen:*** W. zitiert den im Journal des Sçavans Bd. 6, 1684 (nicht wie in D 1604) S. 133–185, erschienenen Beitrag „Nouvelle division de la Terre par les differentes éspeces ou races d'hommes qui l'habitent, par un fameux Voyageur [...]". Der Bericht geht auf einen am 12. April 1684 in der Académie française verlesenen Brief zurück, in dem jenseits der Erdbeschreibung nach geographischen Regionen eine Klassifizierung der Menschheit nach ‚Arten und Rassen' vorgeschlagen wird. Verfasser ist der frz. Arzt und Philosoph François Bernier (1625–1688), der zahlreiche Reisen unternahm, die ihn u. a. durch Europa, nach Afrika, in den Orient und nach Indien führten. – Das Zitat findet sich entgegen der Angabe W.s auf S. 137: hier heißt es von der „Venus du Palais Farnese de Rome", sie habe eine ‚Adlernase': „Ce nez aquilin". Zur „Nouvelle division de la Terre" vgl. Komm. zu 119,18 mit Anm. 6.

Lit.: Pierre H. Boulle, François Bernier and the Origins of the Modern Concept of Race, in: The Color of Liberty. Histories of Race in France, hrsg. von Sue Peabody, Tyler Edward Stovall, Durham [u. a.] 2003 S. 11–27; Annette Barkhaus, ‚Rasse'. Zur Genese eines spezifisch neuzeitlichen Ordnungsbegriffs, in: Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750–1850, hrsg. von Hansjörg Bay, Kai Merten, Würzburg 2006 S. 33–53 bes. S. 36–38.

128,31 ***spillenförmige Finger:*** Gemeint sind dünne, lange Finger (*„zu lange Finger"* kritisiert W. auch *Beschreibung* S. 8,13). Abgeleitet von dem vor allem im Niederdt. gebräuchlichen Begriff Spille (Spindel) wird das Adjektiv auf Objekte angewandt, die deren Form gleichen. W. gebraucht ebenso das synonyme Adjektiv ‚spillenmäßig' mehrfach als bildhaften Vergleich, vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 87,37. Offenbar greift er in einer freien Übersetzung des von ihm genannten *„Lucian"* (vgl. Komm. zu 128,32) auf das Wort zurück.

Lit.: DWB XVI Sp. 2482–2485 (Spille); DWB XVI Sp. 2486 (spillenmäszig) mit zwei Belegen aus W.

128,32 ***welche Lucian beschreibet:*** Lukian läßt in den „Bildern" den Gesprächsteilnehmer Lykinos die Zusammensetzung einer idealen weiblichen Schönheit aus Einzelteilen berühmter Kunstwerke beschreiben; „die länglichen, unmerklich schmaler werdenden Finger" (Übers. Christoph Martin Wieland) sollte sie von der ‚Aphrodite in den Gärten' des athenischen Bildhauers Alkamenes übernehmen (Lukian. Im. 6).

128,33 ***aus einer neuern italienischen Schule:*** W. meint (nach Rehm in: *KS* zu 103,7) vermutlich die Manieristen um Parmigianino, s. Komm. zu 7,35.

129,1 ***Vorgeben:*** Von W. vielfach gebraucht für Behauptung, Meinung, s. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 109,20.

Lit.: DWB XII Sp. 1074–1075 mit einem Beleg aus W.

129,1 mit Anm. 1 ***Nach des Democritus Vorgeben:*** Plutarch, Aemilius Paullus 1. Die ‚Bilder', also die Sinneswahrnehmungen, von denen wir uns erfreuliche und heilsame wünschen sollen, sind nach der Lehre des Demokrit (zu diesem s. Komm. zu 85,19) feinste Häutchen, die sich von den Gegenständen lösen, durch den Luftraum verbreiten und auf unsere Sinnesorgane treffen.

129,4–15 ***fiammingischen Kinder … neuern Künstlern folgen:*** vgl. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 90,31.

129,8 ***billig:*** s. *Gedancken* Komm. zu 55,27.

129,11 ***angebrachten Nachricht:*** vorgebrachten, vorgetragenen, zur Sprache gebrachten *„Nachricht"*, vgl. DWB I Sp. 300–301; GWB I Sp. 485–486.

129,13 ***Der Künstler:*** W. denkt an Adam Friedrich Oeser, s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 90,30.

129,19 ***eine ähnliche Freiheit:*** zu dieser Entgegnung s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 91,17.

129,23 ***Lage der Haare an Statuen der Alten:*** In der *GK2* fügte W. mehrere Abschnitte über die antike Haargestaltung an, die er allerdings bei Steinarbeiten differenzierter nach Material, Ikonographie und natürlichem Vorbild unterscheidet.

Bei W.: *GK2* S. 371–373 (= *GK Text* S. 351, 353; s. auch *GK Text* S. 277,35–281,27; 331–333); *AGK* S. 57, 94 (= *AGK Texte und Kommemtar* S. 70, 100).

129,23 ***das einfältige:*** Gemeint ist das Einfache, Schlichte. W. gebraucht das Wort auch synonym für das Unschuldige, Ursprüngliche, Naturhafte, vgl. *GK Kommentar* zu 7,1; 11,30; 109,9; 265,27; 403,28–29.

Lit.: DWB III Sp. 173–174; Zeller S. 88.

129,25–26 ***Haare ... der zierlichste an unsern Höfen:*** Die Haartracht war gemeinsam mit der Kleidung Teil des Habitus, der neben weiteren Elementen (wie Gestus und Rhetorik) die Identität der höfischen Gesellschaft bestimmte. „[D]*er zierlichste*“ Höfling ist der ‚Formvollendetste‘ im Sinn des Vornehmen und modisch Eleganten, gelegentlich verbunden mit der tadelnden Nebenbedeutung des Unnatürlichen, Gezierten. – W. verwendet das Wortfeld in einem weiten Bedeutungsspektrum, vgl. oben Komm. zu 121,20 (*„Zierlichkeit“*); *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 98,26.

Lit.: DWB XXXI Sp. 1195–1200.

129,27 mit Anm. 1 ***Statuen der Griechen zu tragen:*** W. schließt dies ex negativo aus der despektierlichen Bemerkung des Gesprächsteilnehmers Lykinos in Lukians „Das Schiff oder die Wünsche“, der den ägypt. Jüngling, den Adeimantos (zu ihm s. oben Komm. zu 124,27) bewundert, für nicht einmal frei geboren hält, da seine Haare in einem einzigen Zopf zurückgebundenen seien (Lukian, Navigium 2).

129,31–32 mit Anm. 2 ***sahe man ... Hercules vom Bandinello:*** W. verweist auf die 1534 von Baccio Bandinelli (1488–1560) fertig gestellte Figurengruppe „Herkules und Cacus“ in Florenz, Piazza della Signoria. Kritik an der Gruppe referiert Raffaello Borghini in „Il riposo“, libro secondo, S. 129: „[...] alcuni dicono che l’Ercole doveva fare più fiera attitudine, e non mostrare di tener si poco conto del suo nimico, che ha fra’ piedi“. – W. exzerpierte aus der 2. Aufl. Florenz 1730, vgl. *Beschreibung* Komm. zu 10,26; *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 90,18–19 mit Anm. 4.

Lit.: Nicole Hegener, DIVI IACOBI EQVES. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli, München, Berlin 2008 passim, bes. S. 467, 692, 735; Francesco Vossilla, L’Ercole e Caco di Baccio Bandinelli tra pace e guerra, in: Baccio Bandinelli. Scultore e maestro, Ausst.-Kat., hrsg. von Detlef Heikamp, Beatrice Paolozzi Strozzi, Florenz 2014 S. 77, 157–167.

129,32–33 mit Anm. 3 ***dem Kindermorde des Raphaels verlanget man:*** s. Komm. zu 126,27–28.

130,1 ***Natur in Ruhe:*** s. Komm. zu 130,7.

130,2 ***Spartanern des Xenophon:*** s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 100,3 mit Anm. 3.

130,2–3 ***Regel der „stillen Größe“:*** s. dazu *Gedancken* Komm. zu 66,6–7.

130,5 ***Rede vor den Aeropagiten gehalten:*** Die Areopagiten sind die ehemaligen athenischen Archonten, die einen aus etwa 150 Mitgliedern bestehenden Rat bildeten, der seit Solons Zeit die Gerichtsbarkeit für Mordfälle innehatte; dieser Rat tagte auf dem „Areshügel“ (Areopag) nordwestlich der Akropolis. Der Apostel Paulus hielt dort eine wirkungsvolle Missionspredigt (Apg 17,16–34).

130,7 ***Hr. von Hagedorn in seinem Werke:*** Schon im *Sendschreiben Gedanken* behandelte W. die aus der frz. Kunsttheorie übernommene und von ihm eingedeutschte Wendung „la nature en repose“. Christian Ludwig von Hagedorn ist dort bereits als Autor der *„Eclaircissemens historiques sur son cabinet“* benannt, vgl. *Sendschreiben Gedanken* S. 99,26 mit Anm. 1 und Komm. zu 99,26–27 mit Anm. 1.

130,8–11 ***so vieler Weisheit ... ähnlich werde:*** Hagedorns im „Lettre à un amateur de la peinture avec des eclaircissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui les composent. Ouvrage entremêlé dedigressions sur la vie de plusieurs peintres modernes“ formulierten Forderung nach *„mehr Geist und Bewegung“* in *„grossen Werken“* stimmt W. zwar zu, relativiert seine Zustimmung jedoch hinsichtlich des ‚Geistes‘, der dem Sujet angemessen sein müsse.

130,10 ***Heilige in Entzückung:*** Anspielung W.s auf die zwischen 1645 und 1652 von Bernini geschaffene Skulptur ‚Verzückung der Heiligen Theresia‘, die sich in Santa Maria della Vittoria in Rom befindet. Bekanntheit erlangte dieses Werk durch einen Stich von Benoît Thiboust (ca. 1619–1679).

Lit.: Thieme – Becker XXXIII S. 20 (Thiboust); Matthias Kroß, Gian Lorenzo Bernini. Die Verzückung der Heiligen Theresia, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985 S. 137–153; Bernini. Erfinder des barocken Rom, Ausst.-Kat. Leipzig, hrsg. von Hans-Werner Schmidt, Bielefeld, Berlin 2014 S. 226–233.

130,12–13 ***Madonna vom Trivisano ... selbst Künstler geurtheilet:*** Francesco Trevisani (1656–1746), ital. Maler des Spätbarocks. Gemeint ist vielleicht das Gemälde die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, um 1715¸ Gal.-Nr. 447 (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 546) oder die zwei andern damals in Dresden befindlichen Madonnenbilder: Maria mit dem Kind und dem kleinen Johannes, um 1708, Gal.-Nr. 448 (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 546); Die heilige Familie, Gal.-Nr. 446 (Gesamtverz. Dresden 2007 S. 547).

Lit. zu Trivisiano: Frank R. Di Federico, Francesco Trevisani. 18th-Century Painter in Rome. A Catalogue raisonné, Washington, D.C. 1977; Dictionary of Art, vol. 31 (1996) S. 313–315 (Ugo Ruggeri).

130,15 ***seltensten aller Werke ... zu entdecken:*** zur Sixtinischen Madonna s. *Gedancken* Komm. zu 68,17; 68,26.

130,16 ***Apollo der Maler:*** Gemeint ist Raffael. – W.s Diktum greift später Wilhelm Heinse in seinen Gemäldebriefen auf, wo er „Rubens den wahrhaftigen Herkules der Malerei“ nennt, „so wie Raphael der Apollo derselben ist“, vgl. Wilhelm Heinse, Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. Aus Briefen an Gleim, in: Frühklassizismus S. 253–321, bes. S. 286.

Lit.: Ernst Osterkamp, Der Maler der Gestalt. Wilhelm Heinse und Raffael, in: Wilhelm Heinse. Der andere Klassizismus, hrsg. von Markus Bernauer, Norbert Miller, Göttingen 2007 S. 165–188, hier S. 170; Gert Theile, Wilhelm Heinse. Lebenskunst in der Goethezeit, München 2011 S. 176.

130,18 ***Composition der Transfiguration ... Giulio Romano:*** Die *„Transfiguration"* (Verklärung Christi), ein Auftragswerk für Kardinal Giulio de' Medici, ursprünglich für die Kathedrale in Narbonne, befand sich zunächst im Pallazzo della Cancelleria, den Giulio 1521–1523 bewohnte, schmückte dann den Hauptaltar von San Pietro in Montorio. Das Werk befindet sich heute in der Pinacoteca Vaticana. – Während lange Zeit in Übereinstimmung mit W.s Annahme von einer wesentlichen Mitarbeit Giulio Romanos an der *„Transfiguration"* ausgegangen wurde, betont Vasari (vgl. Komm. zu 130,23–24) Raffaels eigenhändige Ausführung des Altarbildes, die heute bestätigt ist. – Zum Anteil Romanos an der *„Verklärung Christi"* äußert sich W. erneut in *Betrachtung*, s. *KS* S. 155,11–15 mit Komm. S. 419.

Lit.: Giorgio Vasari. Das Leben des Raffael, hrsg. von Alessandro Nova, bearbeitet von Hana Gründler, 2. Aufl. Berlin 2004 S. 170–171.

130,19–20 ***völligern Ausarbeitung:*** Gemeint ist gemäß der ursprünglichen Wortbedeutung ‚vollkommeneren', vgl. DWB XXVI Sp. 667–676 mit mehreren Belegen aus W.; s. *Gedancken* Komm. zu 61,19.

130,23 ***Schule zu Athen:*** Fresko Raffaels in der Stanza della Segnatura, Vatikan. 1510 bis 1511 für Papst Julius II. geschaffen, s. Komm. zu 148,12–14 mit Anm. 1.

Lit.: Arnold Nesselrath, Raphael's School of Athens, Vatican City 1996; Glenn W. Most, Raffael. Die Schule von Athen. Über das Lesen der Bilder, Frankfurt a. M. 1999; Giovanni Reale, La ‚Scuola di Atene' di Raffaello. Una interpretazione storico-ermeneutica, 2. Aufl. Milano 2010.

130,23–24 ***Vasari ... berufen:*** W.s Verweis gilt dem dritten Bd. von Giorgio Vasaris „Delle Vite de piu eccellenti pittori, scultori e architetti", 2. Aufl. Firenze 1568. Hier werden die von W. genannten Werke besprochen, vgl. S. 69–70 (Schule von Athen) und S. 83–84 (Transfiguration); zu den Exzerpten W.s aus den „Vite" s. *Gedancken* Komm. zu 67,28.

Lit.: Giorgio Vasari. Das Leben des Raffael, hrsg. von Alessandro Nova, bearbeitet von Hana Gründler, 2. Aufl., Berlin 2004 S. 28–34 (Schule von Athen), 76–77 (Transfiguration/Verklärung).

130,25–26 ***Richter der Kunst ... Armen der Madonna ... Anaxagoras:*** An Uden schreibt W. am 1. Juni 1756: *„Der Anaxagoras in der dritten Schrift, ist Hr. Baron von Heineken, Ober-Aufseher aller Königl. Gallerien"* (*Br.* I Nr. 144 S. 226). Der gebürtige Lübecker Carl Heinrich von Heinecken (1707–1791), Bibliothekar, Diplomat, Kursächsischer Geheimer Kammerrat und Erb-, Lehn- sowie Gerichtsherr von Altdöbern, war 1746 bis 1763 Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts. Zu W. hatte der reizbare Kunstschriftsteller und -sammler trotz einer gemeinsamen Korrespondenz ein distanziertes Verhältnis. – Im zweiten Bd. seiner „Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen" (Leipzig 1769 S. XII) urteilt er über W., *Gedancken* (S. 68,26) und *Sendschreiben Gedanken* (S. 83,28): „Dieser neue Antiquarius, der sich ziemlich spät, dabey eben nicht in der besten Absicht, auf die Känntniß der Kunst und der Kunstsachen geleget, zeiget an verschiedenen Orten keine starke Einsicht. Seitdem er sagen können, das Kind auf den Armen der Madonna in dem Bilde des Raphaels, welches ehedem in Piazenz gewesen, jetzo aber in der Dreßdnischen Gallerie hänget, sey ein Kind, über gemeine Kinder erhaben; und daß die beyden daselbst sich befindenden Engel, mit untergestützten Armen, die schönsten Figuren in Raphaels Werke sind: seit dem ist mir sein Urtheil über Gemählde immer verdächtig gewesen". Seiner ablehnenden Haltung zur Kinderdarstellung Raffaels blieb Heinicken treu, vgl. *Gedancken* Komm. zu 68,26; *Br.* I S. 610–611 (Rehm zu Nr. 247).

Lit.: Rehm in: *KS* S. 394 zu 115,16; Nina Simone Schepkowski, Johann Ernst Gotzkowsky. Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin, Berlin 2009 passim, bes. S. 97–118; Christian Dittrich, Johann Heinrich von Heucher und Carl Heinrich von Heineken. Beiträge zur Geschichte des Dresdner Kupferstichkabinetts im 18. Jahrhundert, hrsg. von Martin Schuster, Thomas Ketelsen, Dresden 2010; Martin Dönike, Anonymität als Medium inszenierter Öffentlichkeit. Das Beispiel Winckelmann, in: Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, hrsg. von Stephan Pabst, Berlin 2011 S. 163–167.

130,27 mit Anm. 1 ***alter Philosoph:*** Maximos von Tyros, platonischer Philosoph des 2. Jhs. n. Chr., Autor von 41 kurzen „dialexeis" (Vorlesungen). W. benutzte die Ausgabe Maximi Tyrii Dissertationes, ex recensione Ioannis Davisii […], Editio altera […] cui accesserunt Ier. Marklandi annotationes, London 1740 S. 303 (Diss. XXV Nr. 3). Nach heutiger Zählung: Max. Tyr. 19,3 (Maximus Tyrius. Dissertationes, ed. Michael B. Trapp, Stuttgart, Leipzig 1994 S. 167). Zu Pythagoras s. oben *Gedancken* Komm. zu 58,1 und *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 101,18.

Zu dem Philosophen Anaxagoras (geboren um 500 v. Chr. in Klazomenai, seit etwa 461 v. Chr. in Athen) s. *GK Kommentar* zu 168,30–31.

130,29–31 mit Anm. 2 ***Ein schönes Gesicht ... ernsthaftes erhält:*** Die Wendung *„überdenkende Mine"* meint einen nachdenklich-melancholischen, schwermütigen Ausdruck, vgl. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 91,20–21. In dem von W. genannten Abschnitt des *„Spectator n. 418"* vom 12. Mai 1711 heißt es: „Thus, in Painting, it is pleasant to look on the Picture of any Face, where the Resemblance is hit, but the Pleasure increases, if it be the Picture of a Face that is beautiful, and is still greater, if the Beauty be softened with an Air of Melancholy and Sorrow", vgl. The Spectator I, ed. by Gregory Smith, Nachdruck London 1958 (London, New York 1907) S. 194–198 bes. S. 195. W. verweist mehrfach auf die von Joseph Addison hrsg. moralische Wochenschrift, vgl. Komm. zu 143,18–19 mit Anm. 2; 151,5–7 mit Anm. 1; *GK Kommentar* zu XXV,14. Exzerpte aus *„The Spectator, London, printed for J. Johnson, 1724"*, den W. auch *„Zuschauer"* nennt, s. *Nachlaß Paris* vol. 66 p. 52v–55v; s. Tibal S. 120. Zu Addison s. *Gedancken* Komm. zu 68,14.

130,32 ***Köpfe des Antinous:*** W. meint den in den *Gedancken* (s. Komm. zu 62,17–18) erwähnten Antinous Admirandus, die Statue des Hermes vom Typus Andros Farnese, Rom, Vatikan, Cortile del Belvedere Nr. 53 (Inv. 907; *GK Denkmäler* Nr. 343) mit seiner von den *„vordern Locken bedeckten Stirn“*.

130,33–35 ***Man weiß ferner … Schminke verschwindet:*** Entgegnung auf *Sendschreiben Gedanken* vgl. Komm. zu 96,23; 96,30–31.

130,36 ***durch Nachforschung und Ueberlegung:*** Entsprechend heißt es *Grazie, KS* S. 157,4–5: *„Sie* [die Grazie] *bildet sich durch Erziehung und Ueberlegung* […] *“*.

130,36 ***das verborgene gefällige:*** W. verwendet das seit dem Althochdt. (gifellîg) überlieferte Wort ‚gefällige‘ sowohl als Adjektiv wie als Substantiv häufig. Der Begriff war im älteren Sprachgebrauch im religiösen Kontext üblich (‚vor Gott gefällig sein‘) und stand im weitesten Sinn besonders für die Bedeutung ‚Gefallen erweckend, anmutig‘. In diesem Wortsinn ist er später mit der Wirkungsästhetik des 18. Jhs. verbunden und berührt die Bedeutungskategorien des ‚Anmutigen, Einnehmenden, Graziösen, Reizenden‘. Auch in W.s Kunstanschauung ist der Terminus, den er hier mit dem Aspekt des Ernsthaften verbindet, überwiegend positiv bewertet. In *Grazie*, *KS* S. 157,1, heißt es: *„Die Grazie ist das vernünftig gefällige“*.

Lit.: DWB IV Sp. 2116–2119; GWB III Sp. 1214–1217; Bruno Markwardt, Geschichte der deutschen Poetik. Klassik und Romantik, 2. unveränderte Aufl. Berlin [u. a.] 1971 S. 244–247.

131,3 ***spielend und liebreich:*** Bereits Rehm sieht einen Zusammenhang mit der von W. abgelehnten europäischen und insbesondere frz. Kunst des Spätbarocks sowie mit deren mitunter verspielten Elementen, vgl. W.s spätere Kritik an den Bildhauern Pierre Puget (1620–1694) und François Girardon (1628–1715). – In engem Anschluß an diese Passage der *Erläuterung* äußert sich Schelling später in seiner „Philosophie der Kunst“, Stuttgart 1859 zur Malerei.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 394 zu 115,36, S. 423 zu 162,17; Arne Zerbst, Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis, Paderborn 2011 S. 188–189.

131,3–4 mit Anm. 1 ***wahrhaften und ursprünglichen Schönheit:*** W. zitiert in der Anm. Philostrat *„Icon.“*; aber weder in den „Imagines“ des älteren (um 170–245 n. Chr.) noch des jüngeren Philostratos (tätig um 250 n. Chr.) ist von Kleopatra die Rede (wie bereits Rehm in: *KS* S. 395 zu 35 bemerkte). Es muß sich um eine Verwechslung mit der folgenden Anm. handeln.

131,5 mit Anm. 2 ***Ihr Gesicht:*** Plutarch, Antonius 27,3, betont, daß Kleopatras Schönheit nicht unvergleichlich war, aber ihr Umgang, ihre Gestalt, die Art ihrer Unterhaltung und ihre Anmut seien unwiderstehlich gewesen. Die Angabe *„Anton. P. 91“* der vorherigen Anm. muß sich auf diese Plutarch-Stelle beziehen.

131,6 ***Wiederstand:*** zur variierenden Schreibung vgl. DWB XXIX Sp. 1262–1267.

131,6 mit Anm. 3 ***Einer französischen Venus:*** zum Gemälde ‚Psyché implorant le pardon de Vénus‘ des frz. Malers Jean Restout s. Komm. zu 128,28–29 mit Anm. 1.

131,7 ***wie jemand von dem Sinnreichen beym Seneca geurtheilet:*** Auf welche Quelle W. sich stützt, muß offen bleiben. Allg. hatte die Wertschätzung Senecas im 18. Jh. deutlich zugenommen. W. zeigt sich mit seiner Gleichsetzung der lediglich äußerlichen Reize *„einer französischen Venus“* und *„dem Sinnreichen beym Seneca“* im Einklang mit dieser Auffassung des antiken Autors.

Lit.: Michael von Albrecht, Wort und Wandlung. Senecas Lebenskunst, Leiden [u. a.] 2004 S. 5.

131,9–10 ***Vergleichung … gemacht habe:*** s. dazu die Ausführungen *Gedancken* S. 69,4.

131,10 ***Tractament:*** Behandlung, nach mittellat. tractamentum, frz. tractement; der Begriff fand in kunstpraktischen Abhandlungen bereits im 17. Jh. für die Farbebehandlung Erwähnung.

Lit.: Johann Georg Krünitz [u. a.], Oeconomische Encyclopädie Bd. 186, Berlin 1845 s. v. Tractament.

131,13 mit Anm. 4 ***Das schwerste in allen Werken der Kunst:*** W. verweist auf Quintilian, inst. 9,4,147. Nach dessen Anweisungen ist das wichtigste in der Redekunst die „dissimulatio“ des großen Aufwandes, der die Ausarbeitung des Rhythmus erfordert, so daß die Rede spontan und ungezwungen zu fließen scheint.

131,14 mit Anm. 5 ***diesen Vorzug:*** Auf den Stil des Malers Nikomachos (um 360–320 v. Chr.) kommt Plutarch in seiner Biographie des Feldherrn Timoleon von Korinth zu sprechen (Plut. Timoleon 36,3–5): „Denn wie die Dichtung des Antimachos und die Gemälde des Dionysios, der beiden Meister aus Kolophon, zwar Kraft und Schwung, aber zugleich etwas Gezwungenes und Mühseliges haben, während die Malereien des Nikomachos und die Verse Homers mit ihrer sonstigen Kraft und Schönheit auch den Schein der leichten und mühelosen Hervorbringung verbinden, so erscheint, verglichen mit den mühselig und unter schweren Kämpfen vollbrachten Kriegstaten des Epameinondas und des Agesilaos, die das Schöne mit dem Leichten verbindende Feldherrentätigkeit Timoleons einem objektiven und gerechten Beurteiler zwar nicht als ein Werk des Glücks, wohl aber eines vom Glück begünstigten Verdienstes.“ (Übers.: Plutarch. Große Griechen und Römer, eingeleitet und übers. von Konrat Ziegler, Bd. IV Zürich 1957 S. 209); die Stelle diskutieren *Eis.* I S. 152 und Rehm in: *KS* S. 395 zu 116,15.

131,17 ***Weichlichkeit seiner Tinten:*** Das Wort stammt von lat. tingere ab, im älteren Sprachgebrauch findet sich ebenso die Schreibung ‚dinte', vgl. *Herkulanische Schriften* I Komm. zu 69,29. Es bezeichnete zunächst lediglich die schwarze Farbe, weitere Töne bedurften der näheren Bestimmung. Übereinstimmend mit ital. tintó und frz. teinte sind, übertragen auf die Malerei – wie hier –, allg. der Farbton sowie die Abstufung und die Übergänge der Farben gemeint, die W. durch den Zusatz des Substantivs *„Weichlichkeit"* mit kritischem Unterton näher bestimmt, vgl. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 94,25 sowie *GK Kommentar* zu 823,15.

Lit.: DWB II Sp. 1179–1181 (Dinte); XXVIII Sp. 524–526 mit diesem und weiteren Belegen aus W. (Weichlichkeit).

131,20 ***Alte Köpfe von Dennern:*** In der Dresdner Gemäldegalerie befanden sich mehrere Werke des dt. Porträtmalers Balthasar Denner (1685–1749), eines von W. hinsichtlich seiner detailgetreuen Naturnachahmung kritisierten Bildnismalers: „Bejahrte Frau mit weißer Haube", 1731 (?), Gal.-Nr. 2067 (Öl auf Leinwand, H. 74,5 cm, B. 62 cm); „Bildnis eines jungen Mädchens in blauem Kleid", Gal.-Nr. 2069 (Öl auf Kupfer, H. 37 cm, B. 31,5 cm); „Bildnis einer alten Frau mit weißem Kopftuch", Gal.-Nr. 2070 (Öl auf Leinwand, H. 43 cm, B. 33,5 cm).

Zu Denner bei W. s. *Herkulanische Schriften* III Komm. zu 25,28; *GK Kommentar* zu 441,27.

Lit.: Gerhard Gerkens, Balthasar Denner, 1685–1749, Franz Werner Tamm, 1658–1724, Ausst.-Kat. Hamburg 1969; Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 535; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 191–192; Marc Wellmann, Die Studienköpfe Balthasar Denners (1685–1749). Natur- und Selbstwahrnehmung im Medium extremster Feinmalerei, in: Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert, München 2008 S. 167–183; Hela Baudis, Balthasar Denner. Hamburg 1685–1749 Rostock, in: Norddeutsche Zeichner aus vier Jahrhunderten, Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett, Staatliches Museum Schwerin 2009 S. 70–71; Dagmar Hirschfelder, Rezeption und Fortleben der niederländischen Tronie. Denner, Fragonard, Tiepolo und ihre Zeitgenossen, in: Tronies. Das Gesicht in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Dagmar Hirschfelder, León Krempel, Berlin 2014 S. 47–64.

131,20–21 mit Anm. 1 ***Plutarch:*** Plutarch, Quomodo adulator ab amico internoscatur (Wie man den Schmeichler vom Freund unterscheidet) 9 (mor. 53d). Der untalentierte Maler verhält sich ebenso wie der Schmeichler, der schlechte Eigenschaften nachahmt.

131,22–24 ***Man erzählet ... Carl VI. ... bewundert habe:*** Quelle dieser Darstellung ist möglicherweise die Biographie Denners in Johan van Gool, De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen [...], Den Haag 1751, 2. Bd. S. 62–82 mit Abb. S. 57. Hier wird S. 70–73 die Bewunderung des Malers durch Karl VI. geschildert. Man habe Denner eingeladen, nach England zu kommen. Der Künstler sei diesem Ruf mit Frau und Kindern gefolgt und habe das Porträt einer alten Frau mitgenommen, das in London großes Aufsehen erregte. Es seien ihm „500 Guinea's" dafür geboten worden, doch Karl VI. habe ihm schließlich „4700 Keizergulden" dafür bezahlen lassen. Der Monarch sei so enthusiasmiert gewesen, daß er dem Maler den Auftrag zu einem Gegenstück erteilen ließ. Rehm in: *KS* S. 395 zu 117,1 vermutet als Quelle Oeser. – Die Porträts aus der Sammlung Karls VI. befanden sich später im Wiener Belvedere, vgl. Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...], Wien 1783 s. v. „Gemälde Teutscher Meister" verzeichnet S. 300 unter „76. und 77. Balthasar Denner. Zween alte Köpfe". Es handelt sich um die Bildnisse „Alte Frau", vor 1721 enstanden, und „Alter Mann", 1726 datiert, heute im Kunsthistorischen Museum Wien, Gemäldegalerie (Inv.-Nr. GG_675, GG_676).

Lit.: Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums Bd. 1: Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776–1837), hrsg. von Gudrun Swoboda, Wien [u. a.] 2013 S. 279, 299; Dagmar Hirschfelder, Rezeption und Fortleben der niederländischen Tronie. Denner, Fragonard, Tiepolo und ihre Zeitgenossen, in: Tronies. Das Gesicht in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Dagmar Hirschfelder, León Krempel, Berlin 2014 S. 48.

131,26 ***Köpfe vom van Dyk und vom Rembrant:*** Kaiser Karl IV. besaß mehrere Porträts von Anton van Dyck und Rembrandt Harmensz van Rijn. Gemäldereproduktionen der ausgestellten Werke zeigt das vierbändige, 1728–1733 in Wien erschienene Galeriewerk von Anton Joseph Prenner, Theatrum artis pictoriae in quo tabulae depictae, quae in Caesarea Vindobonensi Pinacotheca servantur, leviore coelatura aeri insculptae exhibentur. – W. meint möglicherweise die in der kaiserlichen Galerie befindlichen Porträts „einer niederländischen Frau" (Inv.-Nr. GG_500), „einer betagten Frau" (Inv.-Nr. GG_506) oder „eines schönen Mannes" (Inv.-Nr. GG_509) sowie Rembrandts „Titus van Rijn, der Sohn des Künstlers, lesend" (Inv.-Nr. GG_410), dessen „Großes Selbstbildnis" (Inv.-Nr. GG_411) oder das heute einem Rembrandt-Nachfolger zugeschriebene Bildnis „Bärtiger Mann" (Inv.-Nr. GG 406). Zu Rembrandt und van Dyck vgl. *Herkulanische Schriften* III Komm. zu 25,28; *GK Kommentar* zu 441,27.

Lit.: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...], Wien 1783 S. 89–91 (Rembrandt), 103–110 (van Dyck); Nora Fischer, Kunst nach Ordnung, Auswahl und System. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im späten 18. Jahrhundert, in: Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums Bd. 1: Die kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776–1837), hrsg. von Gudrun Swoboda, Wien [u. a.] 2013 S. 22–89, 217–219 (van Dyck), 296 (Rembrandt).

131,27 ***zwey Stücke von diesem Maler:*** s. Komm. zu 131,22–24.

131,28 ***urtheilet ein gewisser Engeländer:*** Denner war mit zahlreichen engl. Kunstsammlern bekannt, s. Johan van Gool, De nieuwe schouburg der Nederlandsche konstschilders en schilderessen, Den Haag 1751, 2. Bd. S. 62–82. Rehm in: *KS* S. 395 zu 117,1 vermutet, die Anekdote sei durch Oeser überliefert.

132,3 ***wie der Verfasser des Sendschreibens scheinet behaupten zu wollen:*** s. dazu *Sendschreiben Gedanken* S. 97,13–15.

132,4 ***es muß beständig gefallen:*** W.s Forderung nach einem dauerhaften, fortbestehenden Gefallen klingt ähnlich an in Shaftesburys „Advice to an Author", in „Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times", 4. Aufl. 1727, Treatise III S. 339; vgl. das Exzerpt im *Nachlaß Paris* vol. 66 p. 30 und die Diskussion der Stelle bei Baumecker S. 110. Zu Shaftesbury s. auch *Gedancken* Komm. zu 66,6–7; 67,12; *GK Kommentar* zu 43,26.

Lit.: Tibal S. 120; Shaftesbury, Standard Edition, Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften, hrsg., übers. und kommentiert von Wolfram Benda, Wolfgang Lottes, Friedrich A. Uehlein und Erwin Wolff, Stuttgart 1993; Shaftesbury. Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, hrsg. von Lawrence E. Klein, Cambridge 2001; Rebekka Horlacher, Bildungstheorie vor der Bildungstheorie. Die Shaftesbury-Rezeption in Deutschland und der Schweiz im 18. Jahrhundert, Würzburg 2004 passim, bes. S. 97–107.

132,12 ***Schüler das Anaxagoras:*** Plutarch, De fraterno amore (Von der Bruderliebe) 2 (mor. 478e). Der von W. angeführte Ausspruch des Anaxagoras von Klazomenai (um 500–428 v. Chr.), zu dessen Schülern auch Perikles gehörte, wird auch von Aristoteles part. an. 4,10.687a zitiert, der aber wie hier Plutarch die gegenteilige Auffassung vertritt, nämlich daß sich der Mensch erst aufgrund seiner Intelligenz der Hände bedienen kann. Zu Anaxagoras s. auch Komm. zu 130,25–26.

132,15–17 ***Infelix ... HOR.:*** Horaz, ars 34–35: „und wird doch scheitern bei hohem Schaffen, weil er nicht versteht, ein Ganzes hinzustellen." (Übers.: Horaz Werke S. 541). W. hat die überlieferte Verbform nesciet (so auch in der von ihm benutzten Horaz-Ausgabe von Richard Bentley, London 1713 und öfter) in das Präsens nescit abgewandelt.

132,18 ***Redner des Demosthenes:*** Quint. inst. 11,3,6. Gemeint ist der ‚Vortrag', bei Quintilian als ‚pronuntiatio' bezeichnet; die Auffassung, daß diesem die beherrschende Stellung in der Redekunst zukomme, wird auch schon von Cicero vertreten (Cic. de orat. 3,213), der für ‚Vortrag' den Begriff ‚actio' verwendet.

132,18 ***Action:*** W., der die Relevanz der *„Zeichnung"* vergleichend in die Nähe des Rhetorischen setzt (vgl. Komm. zu 132,18–19), verwendet den Begriff mehrfach und in einem über den hier spezifischen Sinn hinaus gehenden Bedeutungsspektrum.

132,18–19 ***Zeichnung bleibt ... das erste ... Ding:*** Spielt die *„Zeichnung"* in der *Beschreibung* (vgl. Komm. zu 3,16) noch eine Rolle, die den Rubriken Komposition, Kolorit, Licht und Schatten gleichgeordnet ist, versteht sie W. hier als Grundlage der Malerei. Die *„Zeichnung"* (s. *Sendschreiben Gedanken* S. 96,33) rückt zu ihrem wichtigsten Qualitätsmerkmal auf. Ähnlich äußert sich W. *Abhandlung (für Berg), KS* S. 228, zur neuzeitlichen Malerei: *„In der Schönheit selber ist die Zeichnung der Probierstein"*. Bezüglich dieser zentralen Bedeutung der *„Zeichnung"* vgl. *GK1* S. 3, *GK2* S. 3 (= *GK Text* S. 4–5).

Lit.: Käfer, Prinzipien S. 96–99; Hofter, Sinnlichkeit des Ideals passim, bes. S. 21.

132,20 ***was in dem Sendschreiben an den erhabenen Arbeiten … ausgesetzet ist:*** s. dazu S. 92,13–93,16.

132,21–23 ***Wissenschaft der Alten ... Perspectiv ... ausführliche Abhandlung:*** Die in Aussicht gestellte *„Abhandlung"* W.s erschien nie. In *GK2* S. 557–594 (= *GK Text* S. 525–559) findet sich jedoch ein langes Kapitel über die Malerei, das auf W.s umfassenden philologischen wie archäologischen Recherchen zu diesem Thema basiert (*„Fünfter Abschitt. Von der Malerey der alten Griechen"*). – Ausführlich widmet sich Lessing in den „Briefen antiquarischen Inhalts", Berlin 1768, im 9. bis 13. Brief im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit den von Klotz vertretenen Ansichten dem Problemfeld. Noch im ausgehenden 18. und 19. Jh. wurde das perspektivische Verständnis der ‚Alten', angeregt durch die vorausgehende Entwicklung neuer perspektivischer Darstellungskonstruktionen, beispielsweise durch Aloys Hirt, kontrovers diskutiert. Vgl. *Gedancken* Komm. zu 73,19–20; *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 93,13.

Lit.: [Aloys] Hirt, Hatten die Künstler der Alten die Kenntniß und den Gebrauch der Perspektive? in: Der Freimüthige oder Ernst und Scherz. Ein Unterhaltungsblatt Jahrgang 3, hrsg. von A[ugust] von Kotzebue, G[arlieb Helwig] Merkel, Berlin 1805 Nr. 196, 2. Halbjahr S. 266–267; Nr. 198, 2. Halbjahr S. 274–275; Rehm in: *KS* S. 395 zu 117,38; Sabine Siebel, Die Ausbildung in der Perspektive an den deutschen Kunstakademien um 1800. Über die Wandlung von Status und Funktion eines künstlerischen Darstellungsmittels, Hamburg 2000.

132,24 ***vierte Punct ... Allegorie:*** s. oben Komm. zu 125,21–23.

132,25–26 mit Anm. 1 ***Dichtkunst ... Nachahmung zum Endzweck:*** W. gibt in verkürzter und für seine Argumentation zugespitzter Form Aristoteles, rhet. 1,11.1371b,5–6, wieder (der Setzer verwechselte bei der Kapitelangabe 11 mit II): „Weil das Lernen und das Staunen angenehm sind, sind notwendigerweise auch derartige Dinge angenehm, wie zum Beispiel das Nachgeahmte in der Malerei, der Bildhauerei und der Dichtkunst, [...]." (Übers.: Aristoteles, Rhetorik, übers. und erläutert von Christof Rapp, Berlin 2002 S. 57). W. benutzte die Ausgabe (mit lat. Übers.) Aristotelis de rhetorica seu arte dicendi libri tres [...], hrsg. von Theodore Goulston, London 1619. – Vgl. dazu *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 92,16; zu W.s in den *Gedancken* etabliertem Nachahmungspostulat s. Komm. zu 56,24–25.

132,26–27 mit Anm. 2 ***ohne Fabel kein Gedicht:*** Nach Platon, Phaidon 61b, muß „ein Dichter, wenn er ein Dichter sein wolle, Fabeln dichten" (Übers. Friedrich Schleiermacher).

132,27 ***nur ein gemeines Bild:*** W. gebraucht das Adjektiv im Wortsinn von ‚gewöhnlich', ‚üblich' übertragen auf die Malerei und vergleichbar der Gegenüberstellung von gemeiner und höherer Natur. Vgl. *Beschreibung* Komm. zu 4,25; *Gedancken* Komm. zu 63,3.

Lit.: Baumecker S. 106–107; Lorenz Dittmann, Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde. Versuch einer neuen Deutung, Paderborn [u. a.] 2001 S. 173.

132,28 ***Davenant's ... Heldengedicht Gondibert:*** W. verweist auf das heroische Epos *„Gondibert"* des engl. Dramatikers und Direktors der königlichen Schauspiele in London, William Davenant, auch William D'Avenant (1606–1668). 1651 wurde in London „Gondibert, an Heroick Poem" veröffentlicht, 1653 folgte eine zweite Aufl. der ersten drei Bücher des Epos. Es blieb unvollendet und erlangte 1685 postum in London mit „The Seventh and last Canto to the Third Book of Gondibert" einen letzten Zusatz. – Bereits 1650 war in Paris unter dem Titel „The Preface to Gondibert, an Heroick Poem" eine erste Ausgabe erschienen, die eine Thomas Hobbes gewidmete Vorrede enthielt, anerkennende Gedichte von Abraham Cowley und Edmund Waller sowie eine kurze „Answer to the Preface by Mr Hobbes". Davenant legt in der Vorrede Vorgaben seines poetologischen Systems dar. Hobbes äußert sich seinerseits zur Einteilung des Gedichts, zu dessen Charakteren, zu Methode, Versform und Sprache und rückt es in die Nähe der „Ilias" (S. 54).

Lit.: Dawn Lewcock, Sir William Davenant, the Court Masque, and the English Seventeenth-Century Scenic Stage c. 1605– c. 1700, Amherst, New York 2008 S. 8–9, 22–24, 150; Timothy Raylor, Hobbes, Davenant, and Disciplinary Tensions in ‚The Preface to Gondibert', in: Collaboration and Interdisciplinarity in the Republic of Letters. Essays in Honour of Richard G. Maber, hrsg. von Paul Scott, Manchester, New York 2010 S. 59–72.

132,32 ***wie sie Aristoteles nennet:*** Genau gesagt nennt Aristoteles die „Seele der Tragödie", nämlich dem Mythos (Aristot. poet. 6.1450a37).

132,32 ***Seele ... eingeblasen:*** s. *Entwurf Laokoon-Beschreibung* Komm. zu 49,15–16.

132,34–35 ***Perspectiv und Composition ... Regeln:*** *„Gesetze der Composition und Ordonnance"* behandelt W. bereits *Gedancken* S. 74,11–12 mit Komm.

133,11 ***scheinet ... Malerey ebenso weite Gränzen ... Dichtkunst:*** W. korrigiert diese Annahme in der *GK* und prägt damit vor Lessing den Gedanken über die Gattungsgrenzen der Kunst: *„In Vorstellung der Helden ist dem Künstler weniger, als dem Dichter, erlaubet: dieser kann sie malen nach ihren Zeiten, wo die Leidenschaften nicht durch die Regierung, oder durch den gekünstelten Wohlstand des Lebens, geschwächet waren, weil die angedichteten Eigenschaften zum Alter und zum Stande des Menschen, zur Figur desselben aber keine nothwendige Verhältniß haben. Jener aber, da er das schönste in den schönsten Bildungen wählen muß, ist auf einen gewissen Grad des Ausdrucks der Leidenschaften eingeschränkt, die der Bildung nicht nachtheilig werden soll"*, vgl. *GK1* S. 169; *GK2* S. 325 (= *GK Text* S. 308–309); *GK Kommentar* zu 309,26.

133,13–14 ***Geschichte ... Maler ... Heldengedicht:*** Das *„Heldengedicht"* steht in der barocken Poetik gemäß der von Martin Opitz (1597–1639) entworfenen Typologie synonym für Epos und bildet als solches neben Tragödie und Komödie eine eigene Gattung der Dichtung. W. begreift als Gemeinsamkeit von Historienmalerei und Epos das Thema der beiden Künste, die Darstellung von *„Geschichte"*, diese sei *„der höchste Vorwurf"*. – W. wendet den Terminus ebenso auf sein Schaffen an. An Oeser schreibt er 1756: *„Die Beschreibung des Apollo wird mir fast die Mühe machen, die ein Helden-Gedicht erfordert"*, vgl. *Br.* I Nr. 136 S. 213–214. – In der *GK* überträgt er den Begriff auf die antike Kunst: *„Jene Figuren* [Apollon, Torso, Laokoon] *sind wie ein erhabenes Heldengedicht, von der Wahrscheinlichkeit über die Wahrheit hinaus bis zum Wunderbaren geführet: diese* [‚Fechter Borghese'] *aber ist wie die Geschichte, in welcher die Wahrheit, aber in den ausgesuchtesten Gedanken und Worten, vorgetragen wird"*, *GK1* S. 394; *GK2* S. 817 (= *GK Text* S. 782–783).

Lit.: Baumecker S. 101–102; Käfer, Prinzipien S. 156–159; Historienmalerei, hrsg. von Thomas Gaehtgens, Uwe Fleckner, Berlin 1996 S. 234–237; Lorenz Dittmann, Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde. Versuch einer neuen Deutung, Paderborn [u. a.] 2001 S. 173; Poetiken. Autoren –Texte – Begriffe, hrsg. von Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann, Manfred Schmeling, Berlin 2009 S. 229.

133,15 mit Anm. 1 ***sagt Cicero:*** Cicero, Tusculanae dispuatationes 1,65.

133,17 mit Anm. 2 ***Aristoteles setzt hierinn:*** Aristoteles, Poetik 25.1461b9–15, zu den Idealfiguren des Zeuxis („Denn es ist vielleicht unmöglich, dass es so schöne Menschen gibt, wie Zeuxis sie zu malen pflegte – aber es ist das bessere Verfahren: denn das Beispielhafte muß besser sein." Übers.: Aristoteles, Poetik. Übers. und erläutert von Arbogast Schmitt, Berlin 2008 S. 39).

133,19 ***Longin:*** In den beiden einschlägigen Stellen des Ps.-Longin ist allerdings nur von den Dichtern, nicht den Malern die Rede: „Daß die Vergegenwärtigung bei Rednern etwas anderes bedeutet als bei Dichtern, wird dir natürlich nicht entgangen sein, und auch nicht, daß ihre Aufgabe im Dichtwerk die Erschütterung, in der Rede die eindringlich klare Darstellung ist." (de sublimitate 15,2; Übers. Reinhard Brandt S. 61) „Wie gesagt, die Dichter neigen zu Übertreibungen, die ins Fabelreich gehören, und alles Glaubwürdige überschreiten, während es bei der Vergegenwärtigung des Redners immer auf den Gehalt an Wirklichkeit und Wahrheit ankommt." (15,8; Übers. Reinhard Brandt S. 65). Beide Stellen werden von Franciscus Junius, De pictura veterum libri tres, Rotterdam 1694 Buch I Kap. 4 S. 33, zitiert, im Folgenden auch auf Maler bezogen und speziell im Hinblick auf Bilder erläutert. Daher hat vermutlich nicht direkt der griech. Text, sondern seine Deutung bei Junius W.s Gedankengang angeregt; zu W.s Auffassung vgl. *Eis.* I S. 157.

133,28–29 ***bey Kindern die Fabel ... Allegorie:*** Eine Beziehung zwischen kindlicher Wahrnehmung und schriftlicher Überlieferung stellt W. auch im *Vortrag Geschichte* (S. 21,37–38) her. Dort heißt es, die Kinder seien *„aufmerksam bey Erzehlung solcher Fabeln wovor ihnen die Haut schaudert"*. – Die Annahme, daß die Handlung der Fabel den Gesetzen der Allegorie unter-

liege, war eine Voraussetzung für den Gebrauch des Begriffs im frühen 18. Jh. Der 1675 erschienene „Traité du poème épique" des frz. Theoretikers Renée Le Bossu (1631–1680) lieferte eine grundlegende Erklärung: „[...] la fable est un discours inventé pour former les mœurs, par des instructions dequisées sous les allégories d'une action" (S. 23). An Le Bossus Fabeltheorie, wonach die Fabel eine Form der Allegorie sei und durch Themen sowie Motive moralische Wahrheiten verkleide, knüpft u. a. der frz. Ästhetiker und Schriftsteller Antoine Houdar de La Motte (1672–1731) an. Zu Exzerpten aus dessen „Discours sur Homère" (Paris 1713) vgl. *Nachlaß Paris* vol. 72 p. 23v. Zu Antoine Houdar de La Motte s. *GK Kommentar* zu XXVII,22.

Lit.: Antoine Houdar de La Motte, Discours sur la fable, in: Œuvres Bd. 9, Paris 1754 S. 5–56; Tibal S. 139; P[hilipp] M[arshall] Mitchell, Aspekte der Fabeltheorie im 18. Jahrhundert vor Lessing, in: Die Fabel. Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung, hrsg. von Peter Hasubek, Berlin 1982 S. 119–133; Alt, Begriffsbilder S. 393–395.

133,30 ***sehr alten Meinung, daß die Poesie älter als Prosa:*** Diese Auffassung vertritt der von W. geschätzte Autor Thomas Blackwell. In „Enquiry into the Life and Writings of Homer" heißt es in der von W. benutzten 2. Aufl. London 1736 S. 38 mit dem Verweis darauf, daß diese Ansicht im Altertum geläufig gewesen sei: „And hence came the ancient Opinion, which appear so strange to us ‚That Poetry was before Prose'". Exzerpte im *Nachlaß Paris* vol. 66 p. 24,56.

Zu Blackwall s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 23,31 (Originale); *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 100,19–21 mit Anm. 4; *GK Kommentar* zu 59,18–19 mit Anm. 4.

Lit.: Cornelia Ortlieb, Das Pferd des Gauklers und andere Allegorien der Prosa, in: Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und bildende Kunst in Klassizismus und Romantik, hrsg. von Jutta Müller-Tamm, Cornelia Ortlieb, Freiburg i. Br. 2004 S. 319–340 bes. S. 337; Rüdiger Singer, „Nachgesang". Ein Konzept Herders, entwickelt an Ossian, der popular ballad und der frühen Kunstballade, Würzburg 2006 S. 187; Günter Arnold, Mnemosyne (Herder-Nachlaß XXVI 6, p. 121r–124r) – der Entwurf für Herders ‚Horen'-Aufsatz ‚Homer, ein Günstling der Zeit', in: ‚Natur', Naturrecht und Geschichte. Aspekte eines fundamentalen Begründungsdiskurses der Frühen Neuzeit (1600–1900), hrsg. von Simone De Angelis, Florian Gelzer, Lucas Gisi, Heidelberg 2010 S. 433–463 bes. S. 448.

134,1–2 mit Anm. 1 ***sagt der Scribent:*** der unbekannte, im 1. Jh. v. Chr. schreibende Verfasser der „Rhetorica ad C. Herennium" (Rhet. Her. 3,35).

134,6–7 mit Anm. 1 ***Aristoteles … fordert … Ausdrücke:*** Aristoteles, rhet. 3,2.1404b8–10: „ [...] denn das Abweichen [d. h. von den üblichen Ausdrücken] erweckt den Anschein des Erhabenen. Was nämlich den Menschen gegenüber den Fremden und den Mitbürgern widerfährt, dasselbe erfahren sie auch hinsichtlich der sprachlichen Form. Deswegen muß man die gebräuchlichere Sprache fremdartig machen." (Übers.: Aristoteles, Rhetorik, übers. und erläutert von Christof Rapp, Berlin 2002 S. 57).

134,10 ***nachdem:*** W. verwendet das Wort übereinstimmend mit dem Sprachgebrauch des 18. Jhs. als kausale Konjunktion, um im Sinn von ‚indem, da, weil' die unmittelbare Folge des einen aus dem andern zu bezeichnen.

Lit.: DWB XIII Sp. 35.

134,18 ***Egypter:*** dazu später auch in *Allegorie* S. 4 (= *Allegorie Text* S. 12); vgl. ebenso *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 100,5–9.

134,20 ***Göttergeschichte ... Allegorie:*** Anders als die vorhergehende Barocktheorie betrachtet W.s allegorische Bestimmung der Mythologie die Göttergeschichten nicht ausschließlich als poetisches Phänomen und als erfundene Phantasiegeschichten wie Dubos, Réflexions, sondern wieder als mythische Erzählung, die einen kultisch-religiösen Hintergrund hat.

Lit.: DWB VIII Sp. 1164–1165; Baumecker S. 99; Alt, Begriffsbilder S. 191–194.

134,20 mit Anm. 2 ***kamen aus Egypten:*** Hdt. 2,50,1. Herodot meint damit nicht die eigentlichen Namen wie etwa „Amon", der in der ‚Interpretatio Graeca' „Zeus" entspricht, sondern den Namen als Symbol für Persönlichkeit, Kult und Attribute des jeweiligen Gottes.

134,24 mit Anm. 1 ***aufbehaltenen Scribenten:*** Herodot bemerkt mehrfach, er möchte bestimmte, ihm bekannte Geschichten von ägypt. Göttern bzw. Opferbräuchen nicht erzählen (2,3,2; 2,47,2) oder gibt sogar an, er dürfe es nicht (2,61,2). Nach Pausanias 2,2,2 wurde nicht einmal dem Nestor das Grabmal des Neleus von Sisyphos gezeigt, da es allen unbekannt habe bleiben müsse. – Die anderen von W. genannten Stellen sind zu streichen.

134,25 mit Anm. 2 ***dieselben zu offenbaren:*** Pausanias 2,17,4: „Die Legende über den Granatapfel will ich lassen, da sie geheimer ist" (Übers.: Pausanias, ed. Meyer – Eckstein I S. 202).

134,26 mit Anm. 3 ***von den Geheimnissen:*** Nach Epiktet durften diese Mysterien nur am richtigen Ort, und zur richtigen Zeit zelebriert werden (Epikt. dissertationes 3,21,12–16). W. benutzte die Ausgabe Epicteti quae supersunt dissertationes ab Arriano collectae, nec non Enchiridion et fragmenta [...] cum integris Jacobi Schegkii et Hieronymi Wolfi selectisque aliorum doctorum annotationibus, recensuit [...] Joannes Upton, London 1741 S. 439.

134,28–29 mit Anm. 4 ***Roßkäfer als ein Bild der Sonne ... weil man glaubte:*** W. verweist auf Plutarch, De Iside et Osiride 10 (mor. 355a); die Ausführungen über den Mistkäfer werden in Kap. 74 (mor. 381a) wiederholt. Dasselbe berichtet der Kirchenschriftsteller Clemens von Alexandria (geboren um 140/150 n. Chr.) in seinen „Teppichen gnostischer Darlegungen gemäß der wahren Philosophie (Stromata)" (Clem. Al. strom. 5,3,21,2–3 ed. Otto Stählin, Leipzig 1906, neu hrsg. von Ludwig

Früchtel, 4. Aufl. mit Nachträgen von Ursula Treu, Berlin 1958 S. 339–340). W. benutzte die Ausgabe Clementis Alexandrini opera quae extant, recognita et illustrata per Ioannem Potterum […], Oxford 1715 S. 657. – Die Annahme, Mistkäfer seien alle männlich, ist eine in griech., allerdings nicht in ägypt. Quellen oft vertretene Meinung. Sie ist auch bei Aelian bezeugt (Ail. nat. 10,15), der das völlige Fehlen eines weiblichen Elements beim Skarabäus als Grund dafür nennt, daß er in Ägypten Symbol der Kriegerkaste sei. – Die Wendung *„Roßkäfer als ein Bild der Sonne"* greift W. in der *GK* auf und nennt dort als Quelle dieser Annahme zusätzlich zu den hier genannten Autoren Eusebios, Pr. Ev. 3,4,13, der Porphyrios, de abstinentia 4,9, zitiert, vgl. *GK2* S. 15 (= *GK Text* S. 15); *GK Kommentar* zu 15,21.

135,2 mit Anm. 5 ***wolte bemerkt haben:*** Nach Plutarch, De Iside et Osiride 63 (mor. 376e) wird der Mond durch die Katze symbolisiert wegen der Wendigkeit, der nächtlichen Lebensweise und der Gebärkraft des Tieres, das insgesamt 28 Junge (also in der Anzahl der Tage des Mondmonats) zur Welt bringe. Auch in dem dazu von W. angeführten Werk von Ulysses Aldrovandi, De quadrupedibus dignitatis viviparis et oviparis, Bologna 1637 wird S. 574 im Kapitel „Hieroglyphica" die Katze als ägypt. Zeichen für den Mond angegeben, hier mit dem Argument, ihre Farbe sei der des Mondes ähnlich, und das Tier sei nachtaktiv.

135,5 ***Zeichen … wahres Verhältnis mit dem Bezeichneten:*** Seinen Begriff der natürlichen Zeichen gewinnt W. offenbar in Anlehnung an Platons Schrift „Kratylos", mit der die abendländische Sprachphilosophie und -wissenschaft ihren Ausgang nahm. Dieses dialogisch angelegte Werk gesteht Namen und Bezeichnungen dann Richtigkeit zu, wenn sie von Natur aus zugewiesen sind und sie die Beschaffenheit der Gegenstände wahrheitsgemäß ausdrücken. In *Abhandlung (für Berg)* (= *KS* S. 227,34) zitiert W. aus dieser Schrift: „[...] *wie Platon im Cratylus sagt* [...] *".*

Bei W.: *Nachlaß Paris* vol. 60 p. 262; Tibal S. 120.

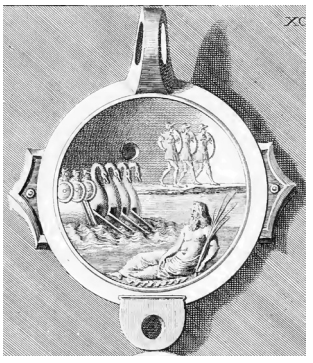
Lit.: Bengt Algot Sørensen, Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen 1963 S. 51; Tilman Borsche, Platon, in: Sprachtheorien der abendländischen Antike, hrsg. von Peter Schmitter, Tübingen 1991 S. 140–169 bes. S. 140–151; Alt, Begriffsbilder S. 446–447; Jürgen Broschart, Über die Sprachwissenschaft hinaus. Sprache und Linguistik aus transdisziplinärer Sicht, Berlin 2007 S. 334–335.

135,6 mit Anm. 1 ***durchgehends menschliche Gestalten:*** Nach Strabon 16,2,35 (C 760, Z. 33–34 Radt) lehnte Moses die tiergestaltigen ägypt. Götter ab, „aber auch die Griechen täten nicht recht mit ihrer menschengestaltigen Ausformung" (Übers.: Strabon ed. Radt Bd. 8 S. 341).

135,9 mit Anm. 2 ***wolten sie dadurch:*** Nach Pausanias 3,15,7 bedeutete die Darstellung der Nike Apteros („die Flügellose"), daß der Sieg (Nike) immer in Athen blieben müsse, da sie keine Flügel habe. Zur „‚Flügellosen' Göttin Nike" (τὴν Ἄπτερον καλουμένην Νίκην) s. *MI Kommentar* zu 189,18–19.

135,9–10 mit Anm. 3 ***Eine Gans bedeutete:*** Athanasius Kircher, Oedipus Aegyptiacus, hoc est Universalis hieroglyphicae veterum doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio Bd. 1–3, Roma 1652–1654, Bd. 3 S. 64, verweist auf die unten angeführte Lukian-Stelle. Nach Kircher symbolisiere die Gans den vorsichtigen Steuermann, da sie ein wachsames Tier sei, das bei der geringsten Veranlassung ein Geschrei erhebe; zudem sei sie von Natur aus zum Schwimmen begabt. Vgl. auch Lukian, Navigium 5: Dort sitzt eine kleine goldene Gans allerdings auf dem Hinterteil (prymna) des Schiffes, während das Vorderteil zu beiden Seiten mit dem Bild der Göttin Isis verziert ist. – Lazare de Baïf (gestorben 1547), Annotationes in Legem II de captivis, et postliminio reversis, in quibus tractatur de re navali [...], Paris 1536 S. 130; wieder abgedruckt in: Thesaurus Antiquitatum Graecarum, ed. Jacobus Gronovius, Bd. 11, Lyon 1701 S. 564–627; hier: S. 622, Taf. V Abb. 3 A.

135,11–12 mit Anm. 4 ***Schiffschnäbel … Gänsehals:*** W. verweist auf „De militia navali veterum libri quatuor. Ad historiam græcam latinamque vtiles", Upsaliae 1654, des dt.-schwedischen Philologen und Archäologen Johannes Gerhard Scheffer (1621–1679), seit 1648 Professor der Rhetorik und Politik in Uppsala. Das Werk zur antiken Schiffahrt befand sich in Nöthnitz, s. CBB II 217 b. – Zu Giovanni Battista Passeri, Lucernae fictiles musei Passerii cum animadversionibus, s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 102,12 mit Anm. 4. Zu dem von W. beschriebenen Phänomen vgl. Passeri Taf. 93.



Lit.: Hanns Peter Neumann, Atome, Sonnenstäubchen, Monaden. Zum Pythagoreismus im 17. und 18. Jahrhundert, in: Aufklärung und Esoterik. Rezeption – Integration – Konfrontation, hrsg. von Monika Neugebauer-Wölk, Tübingen 2008 S. 205–282 bes. S. 212–213, 215–220.

135,13 ***Der Sphinx ist:*** ‚Die Sphinx', bei W. immer in der männlichen Form verwendet, obwohl er später in der *GK* bemerkt, daß ägypt. Sphingen auch weiblich sein können, s. *GK Kommentar* zu 75,13–14; 75,16–17 mit Anm. 2–3; 75,19 mit Anm. 4; zu der ägypt. Sphinx s. ebd.

Zu Sphingen allg.: *GK Kommentar* zu 75,13–14; Wiebke Rösch-von der Heyde, Das Sphinx-Bild im Wandel der Zeiten: Vorkommen und Bedeutung, Rahden/Westfalen 1999.

135,14 mit Anm. 5 ***bedeutete bey jenen:*** W. beruft sich auf die unter dem Namen des Lactantius Placidus bzw. – wie ihn Caspar von Barth, dessen Ausgabe (Leiden 1671 S. 574–575) W. benutzte, nennt – Lutatius Placidus überlieferten Scholien zu Statius' „Thebais" 7,251. Die Sphinx war das Feldzeichen der Thebaner, das Haimon auf dem Helm trug: Lactantii Placidi in Statii Thebaida Commentum vol. I, recensuit Robertus Dale Sweeney, Stuttgart, Leipzig 1997 S. 465–466, s. auch *MI Kommentar* zu 280,19–21 mit Anm. 2.



135,15–16 mit Anm. 6 ***Die Griechen gaben ihrer Figur Flügel:*** Lorenz Beger (1653–1705; Antiquar, Numismatiker), Thesaurus ex Thesauro Palatino selectus, sive gemmarum et numismatum quae in electorali cimeliarchio continentur […], Heidelbergae 1685 S. 234 (CBB. II 528 a); Jacobus Musellius (Giacopo/Giacomo Muselli), Numismata antiqua [...] collecta et edita Bd. 1–3, Verona 1751 (CBB. II 585 b), dort: Nummi veteres populorum, et urbium, Taf. VIII,1–3. – Muselli bildet drei griech. Münzen der Insel Chios ab (Beger eine Münze Chios'), VS geflügelte hockende Sphinx nach r., die rechte Tatze ist über einen Schiffsbug erhoben (Taf. VIII,1–2); RS Kantharos, umgeben von Efeukranz. Obol, ca. 27 v. –68 n. Chr. (VS ebenso bei Beger S. 234 abgebildet).

Lit. zur Münze: John Mavrogordato, Chronological Arrangement of the Coins of Chios part V, Numismatic Chronicle 1918 S. 18–19 Nr. 104.



135,16–17 mit Anm. 7 ***atheniensischen Münze:*** Nicola Francesco Haym (1678–1729; eigentlich ital. Musiker, Komponist, Librettist), Tesoro Britannico, o Museo numismatico Bd. 1, London 1719/1720 S. 168. Zu Haym s. *GK Kommentar* zu 784,15–16 mit Anm. 5. Er beschreibt eine Münze aus Athen mit dem Kopf der Athena auf der VS, auf der RS eine mit der Legende AΘE bekrönte Sphinx.

Lit.: Colin M. Kraay, Archaic and Classical Greek Coins, London1976 S. 355 Nr. 181 (um 500 v. Chr.).

135,18–19 ***griechischen Nation eigen ... offenen Wesen ... Freude:*** im Gegensatz zu dem von W. in den *Gedancken* angenommenen Charakter der Ägypter, vgl. *Gedancken* Komm. zu 59,7.

135,21 ***sich zu verwahren:*** sich vor etwas hüten, bes. im abstrakten Sinn, z. B. sich gegen eine Unterstellung schützen, d. h. sich gegen etwas *„verwahren"*, was einem zu Unrecht zugetraut werden könnte, gegen ein Mißverständnis, eine falsche Auslegung der eigenen Meinung oder Absicht, hier bewerkstelligt durch die Wendung *„Man saget"*.

Lit.: DWB XXV Sp. 2075–2081.

135,21 mit Anm. 1 ***Dichter Pampho:*** Philostrat, Heroikos 25,8, zitiert die Pampho zugeschriebenen Verse: „Zeus, du erhabenster, größter der Götter, umhüllt bist du gänzlich vom Kot von den Schafen, vom Kot von den Pferden und Eseln" (Übers.: Peter Grossardt, Einführung, Übers. und Kommentar zum „Heroikos" von Flavius Philostrat, Basel 2006 Bd. 1 S. 205). Nach Pausanias, 8,37,9, ist Pampho, Autor mehrerer Hymnen auf die Götter, älter als Homer; heute setzt man ihn jedoch in die Zeit des Hellenismus (wobei der Grundstock der Überlieferung früher datiert wird). Zum Thema der Bildersprache bei den Ägyptern und im frühen Griechenland s. auch *GK Kommentar* zu 15,30 und *Allegorie* S. 7 (= *Allegorie Text* S. 14–15). W. benutzte die von Johann Gottfried Olearius hrsg. Philostrat-Gesamtausgabe Leipzig 1709.

135,24–26 ***As full ... Pope:*** W. zitiert aus dem Lehrgedicht „Essay on Man" des von ihm hochgeschätzten Alexander Pope, London 1732, Epist. I 9 S. 276–278: „[Gott] Der so ganz, so vollkommen in einem Haar wie im Herzen, / Der so ganz, so vollkommen in einem gemeinen Menschen enthalten ist, der trauert, / Wie in dem hingerissenen Seraphim, der anbetet und sich in Glut verzehrt" (Übers.: Erwin Wolff, Dichtung und Prosa im Dienste der Philosophie. Das philosophisch-moralische Schrifttum im 18. Jahrhundert, in: Heinz-Joachim Müllenbrock, Europäische Aufklärung II, Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von Klaus von See, Wiesbaden 1984 S. 180); vgl. *Br.* II Nr. 488 S. 233–234, 457; *Gedancken* Komm. zu 57,8; 76,7–8.



135,27 mit Anm. 2 ***Ein Bild, dergleichen die Schlange ist:*** Joe Foy-Vaillant (1632–1706; Numismatiker), Numismata aerea Imperatorum, Augustarum et Caesarum in coloniis, municipiis, et urbibus Bd. 1–2, Paris 1688 Bd. 2 S. 136; Francesco Bianchini (1662–1729), La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli degli antichi, Rom 1697 S. 74 (CBB. II 607). Beide bilden eine Münze ab, angeblich aus Tyros, die jedoch nicht zu identifizieren ist; die bei Bianchini abgebildete Münze zeigt auf der VS ein Porträt des Trebonianus Gallus; dessen Münzen zeigen auf der RS gelegentlich Salus-Darstellungen in Form eines runden Altars, der von einer Schlange umwunden wird, die ein Zepter hält. Wahrscheinlich sind beide Stiche mißverstanden worden.

Lit.: RIC IV 3 (1949) S. 163 Nr. 46.



136,2–3 mit Anm. 3 ***Das Bild des Todes … alten Steine:*** Antonio Francesco Gori, Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentinae sunt cum observationibus […] Bd. 1–11, Florenz 1731–1766 Bd. 1 S. 175 Taf. 91 Nr. 3. Gori bildete eine Florentiner Gemme mit der Darstellung eines Flötenspielers ab, vor dem ein Gerippe tanzt. Es ist allerdings nicht die *„vielleicht* [...] *einzige[n]"* Darstellung: Antonius Borioni, Collectanea antiquitatum Romanarum quas centum tabulis aeneis incisas et a Rodulphino Venuti […] notis illustratas, Roma 1736, bildete vor Gori auf Taf. 80 bereits eine heute verschollene Gemme mit sitzendem Gerippe ab („mortis symbola"; Zazoff, Gemmensammler S. 122 Anm. 162 Taf. 33,1).

136,3 mit Anm. 4 ***bey ihren Gastmalen:*** Petronius (gestorben 66 n. Chr.) beschreibt in seinem Schelmenroman „Satyrica" 34,10 ein silbernes Skelett, das der Sklave beim Symposion hereinbrachte, „mit einem Mechanismus der Art, daß sich seine Glieder und Gelenke verrenkt in jeder Richtung biegen ließen." (Übers.: Petronius, Satyrica. Schelmenszenen. Übers. von Konrad Müller, Wilhelm Ehlers, 5. Aufl. 2004 S. 61–63). W. benutzte die Ausgabe Titi Petroni Arbitri Satyricôn quae supersunt. Cum integris doctorum virorum Commmentariis & Notis Nicolai Heinsii & Guilielmi Goesii [...] curante Petro Burmanno, ed. altera, Amstelodami 1743 S. 194–195.



136,5 mit Anm. 5 ***Auf einem andern Steine:*** Jacques Spon, Miscellanea eruditae antiquitatis, Lyon 1685 S. 7–8 Taf. 5 Nr. 3 (CBB. II 531 b). Spon bildet einen modernen Stein ab. Zu Spon s. Komm. zu 123,13 mit Anm. 5.

136,8 mit Anm. 1 ***Man hat auch angemerket:*** Homer nennt Hades den Verhaßtesten aller Götter bei den Sterblichen (Il. 9,158), wozu Eustathios ad Il. 9 p. 744, Z. 2–4 (van der Valk, Leiden [u. a.] 1976 Bd. 2 S. 689) anmerkt, Hades hätte in keiner Stadt einen Altar, einige aber würden erzählen, es gäbe einen des Thanatos in Gadeira. Dionysios Periegetes aus Alexandria (1. Hälfte 2. Jh. n. Chr.) schrieb unter Kaiser Hadrian ein Lehrgedicht in Hexametern mit einer poetischen Weltbeschreibung, die von Eustathios kommentiert und bis ins 19. Jh. viel gelesen wurde. In Vers 453 dieser „Oikoumenes periegesis" (Geographi Graeci minores II, Hildesheim 1974, Nachdruck der Ausgabe Paris 1861 S. 130) ist die von Phöniziern erbaute Stadt Gadeira am Rand des Ozeans erwähnt. Dazu schreibt Eustathios (ebd. S. 202 Z. 19–22), nach Aelian, de Providentia (fr. 19 Domingo-Forasté), stehe nur in Gadeira ein Tempel für den Tod, der als allg. Ruhe oder letzte Zufluchtsstätte geehrt werde. W. benutzte die Ausgabe Geographiae veteris scriptoris graeci minores vol. IV, ed. Joannes Hudson, Oxford 1712 S. 84.

136,9 ***Anm. 2:*** Die Textkonstitution folgt der bereits durch Rehm übereinstimmend mit den Werkangaben vorgenommenen Korrektur der Fußnotenziffernposition 2–6, vgl. *KS* S. 398 zu 123,3.

136,13 mit Anm. 2 ***Ein Elephant, der in spätern Zeiten:*** Athanasius Kircher, Oedipus Aegyptiacus, Bd. 3 S. 555 (s. oben Komm. zu 107,6–8 mit Anm. 1) zählt eine Reihe von Tieren auf, von denen die Ägypter keine Kenntnis gehabt hätten und die daher in ihren „heiligen Bildwerken" niemals dargestellt worden seien. Eine andere Erklärung für das Symbol des Elefanten gibt W. in *Allegorie* S. 57 (= *Allegorie Text* S. 49,11–14). Er zitiert zudem Gisbert Cuper, De elephantis in nummis obviis exercitationes duae, in: Novus Thesaurus Antiquitatum Romanorum I, hrsg. von Albert-Henri de Sallengre, Venedig 1735 S. 32; zu Cuper s. auch *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 84,9 mit Anm. 1.

136,14 mit Anm. 3 ***Bild dieses Thiers:*** Kircher S. 555 (s. 136,13 mit Anm. 2).



136,15 mit Anm. 4 ***bedeutete verschiedenes:*** Nach Horapollon, Hieroglyphica 2,84, steht das Bild eines Elefanten für einen kräftigen Menschen, der das Nützliche wittert. Zu Horapollon s. oben *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 100,19–21 mit Anm. 4. Die erste Ausgabe des Horapollon erschien in Venedig 1505, weitere Aufl. folgten 1595, 1678 und 1727, sowie eine lat. Übers. Basel 1515; welche Ausgabe W. hier verwendet hat, ist nicht festzustellen.

Lit.: Ludwig Volkmann, Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen, Leipzig 1923 S. 8–9, 84–94.

136,16 mit Anm. 5 ***unter welchem Begriff der Elephant:*** W. verweist zum einen auf Cuper (s. oben Komm. zu 136,13 mit Anm. 2), zum anderen auf Ezechiel Spanheim,



Dissertationes de praestantia et usu numismatum antiquorum, Amsterdam, Rom 1664 (Amsterdam 1671; London und Amsterdam 1706–1717) (angeführt CBB. II 569 a.), hier Bd. 1 S. 169–180. Letzterer behauptet, daß auf einigen kaiserzeitlichen röm. Münzen die Legende AETERNITAS (Ewigkeit) mit dem Symbol des Elefanten verbunden sei. In der Randglosse verweist er speziell auf Münzen der jüngeren Faustina (Frau des röm. Kaisers Marc Aurel) und des röm. Kaisers Philipp I., wobei er die ältere (Frau des röm. Kaisers Antoninus Pius) mit der jüngeren Faustina verwechselt; tatsächlich finden sich Elefanten und die genannte Legende auf Münzen der älteren Faustina aus dem Jahre 141–142 n. Chr. und Münzen Philipps I. aus den Jahren 248–249 n. Chr.

Lit. zu den Münzen der Faustina: Robert Andrew G. Carson, Principal Coins of the Romans II, London 1980 S. 61 Nr. 609; BMCRE IV, London 1940 S. 241 Nr. 1502–1503 Taf. 35,16; Harold Mattingly, Edward Sydenham, RIC III, London 1930 S. 162, 167 Nr. 1112–1113, 1166 Taf. 3, 57. – Zu den Münzen des Philippus: Carson, Principal Coins II S. 97 Nr. 800; Harold Mattingly, Edward Sydenham, RIC IV S. 89 Nr. 167 a–d Taf. 9,1 und 4.

136,16–17 ***Ewigkeit … langen Lebens:*** Aufgrund der ihm zugeschriebenen Langlebigkeit und in Verbindung mit seiner Überlieferung als Symbol des Lichts und des Lebens, somit dem Triumph über das Dunkle und den Tod, wurde der Elefant u. a. als Symbol der *„Ewigkeit“* und des jenseitigen Lebens verstanden. Daß der *„Elephant* [...] *auf Münzen* [...] *wegen seines langen Lebens“* die *„Ewigkeit“* bedeute, wiederholt W. *Allegorie* S. 61 (= *Allegorie Text* S. 52; hier finden sich auch weitere Interpretationen des Tieres, vgl. *Allegorie* S. 4, 89, 95 (= *Allegorie Text* S. 13, 72, 75).

Lit.: Jocelyn M. C. Toynbee, Tierwelt der Antike. Bestiarium Romanum, Mainz 1983 S. 24–47 bes. S. 42–47.



136,17–18 mit Anm. 6 ***Auf einer Münze Kaiser Antonins … Munificentia:*** Antonio Agostini (1516–1586; spanischer Jurist und Altertumsforscher), Dialoghi [...] intorno alle Medaglie Iscrittioni e altre Antichità tradotti di Lingua Spagnuola in Italiana da Dionigi Ottaviano Sada [...] Roma 1592, 2. Dialog S. 68. (1. Aufl.: Dialogos de la medallas, inscripciones y otras antiguedades, Taragona 1579; lat. von Andreas Schottus, Antverpiae 1617). W. benutzte die zitierte ital. Übers. von 1592. – Für W. war Agostinis kleine Auswahl von Allegorie-Bildern, meist aus röm.-kaiserzeitlichen Münzen entnommen, eine Fundgrube für solche Personifikationen. Im 2. Dialog (ab S. 20) ordnet Agostini die Rückseiten der röm. Münzen nach diesen Begriffen, die er auch abbildete und erläuterte. – S. 68 im 2. Dialog ist eine Münze des Antoninus Pius (138–161 n. Chr.) mit der Aufschrift „Munificentia“ abgebildet als Erinnerung an die stattgefundenen Spiele der 900-Jahrfeier der Stadt Rom 148 n. Chr., geprägt 149 n. Chr.

Lit.: Paul L. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts, III. Die Reichsprägung zur Zeit des Antoninus Pius, Stuttgart 1937 S. 140 Nr. 1024 Taf. XII Nr. 1024–1025; Henry Cohen, Description historique des monnaies frappées sous l'empire Romain II, Paris 1880 S. 325 Nr. 565 (Elephas [...] marchant à droite), mit der Anm., daß Julius Capitolinus (in seinen Kaiserviten) über den Aufmarsch von Elefanten und Löwen bei den Veranstaltungen des Kaisers berichtet habe (SHA Antonin. Pius 10,9).

136,21 ***ein Lehrgebäude der Allegorie zu schreiben:*** Bereits in den *Gedancken* hatte W. betont, es sei zum *„Unterricht der Künstler“* ein *„Werck vonnöthen“*, s. *Gedancken* S. 76,7–12. Das in Aussicht gestellte *„Werck“* legt W. 1766 mit der *Allegorie* vor.

136,26 ***abgesonderte Begriffe:*** s. Komm. zu 100,20.

137,3 ***Fabelgeschichte:*** Meint, nach lat. historia fabulosa, Mythologie, Götter- und Heldengeschichte.

Lit.: DWB III Sp. 1215 mit einem Beleg aus W.

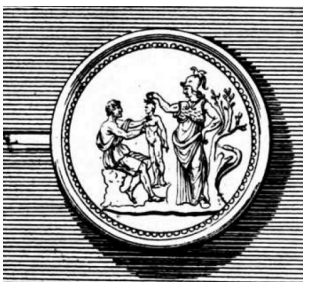
137,8 ***Bilder von der ersten Art … epische Grösse:*** W. verbindet zur Konkretisierung seines Allegoriebegriffes mit der Wendung *„epische Grösse“* zwei darstellerische Eigenschaften. Die Qualität der höheren *„Allegorie“* liegt W. zufolge in ihrem Vermögen, im festgehaltenen Moment zugleich das Wissen um das Vorhergehende aufzurufen. Auf diese Weise werden zeitliche Abfolgen und Zusammenhänge der mythologischen Erzählung episch entfaltet und der Betrachter zu der Verstandesleistung aufgefordert, die historische Dimension und die enthaltenen Verweise zu erschließen. Zugleich erlangt alltägliches Geschehen durch seine mythologische Überhöhung *„Grösse“*, wie W. durch das im Folgenden angeführte Beispiel veranschaulichen möchte.

Lit.: Baumecker S. 100–101; Guido Goerlitz, Plastische Rhetorik. Allegorische und symbolische Modelle der Kunstbetrachtung bei Winckelmann und K. Ph. Moritz, in: Kritik der Tradition. Hella Tiedemann-Bartels zum 65. Geburtstag, hrsg. von Achim Geisenhanslüke [u. a.], Würzburg 2001 S. 39–43; Jan Radicke, Lucans poetische Technik. Studien zum historischen Epos, Leiden [u. a.] 2004 S. 99.

137,12 mit Anm. 1 ***Kind in den Armen der Aurora:*** Bei der Angabe *„Heraclid. Pontic.“* handelt es sich um Herakleitos, einen im 1. Jh. n. Chr. (augusteisch-neronische Zeit) tätigen, sonst nicht weiter bekannten Verfasser homerischer Allegorien, der die Göttermythen in Offenbarungen philosophischer Weisheiten umdeutet und dessen Werk enge Verbindungen mit der gram-

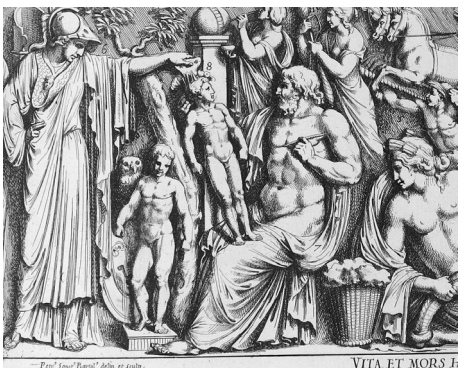
matischen Gelehrsamkeit Pergamons aufweist. In den Ausgaben des 16. und 17. Jhs. wird er auch „Herakleitos Pontikos“ oder „Herakleides Pontikos“ genannt. In *Allegorie* S. 80 (= *Allegorie Text* S. 65–66) wird der Vers Odyssee 5,121 (Raub des Orion durch die Göttin Eos) gedeutet: Wenn ein schöner junger Mann aus vornehmer Familie verstorben sei, fände der Leichenzug bei Sonnenaufgang statt und würde euphemistisch „Entführung durch Hemera“ genannt (Herakleitos, de allegoria Homeri 68,5–6). – W. las Herakleitos in dem unten S. 148,23 Anm. 3 zitierten Sammelwerk von Thomas Gale, Opuscula Mythologica, Physica et Ethica, Graece et Latine, Amsterdam 1688 (S. 492). Gale (1635–1702) war Geistlicher, Antiquar und von 1666 an Regius Professor of Greek in Cambridge; seine Sammlung lat. und griech. Mythographen erschien erstmals 1675 in Amsterdam. – Auf die angeführte Herakleitosstelle verweist auch Johannes Meursius (Johannes van Meurs, 1579–1639; Philologe und Historiker), De Funere, in: Jacobus Gronovius, Thesaurus Graecarum Antiquitatum Bd. 11, Leiden 1701 S. 1072–1163 bes. S. 1094–1095, wo die griech. Sitte der Bestattung am frühen Morgen geschildert wird.

137,22 mit Anm. 1 ***Theils auf Münzen:*** so im Werk des Numismatikers und Vorgänger W.s im Amt des apostolischen Antiquars und Oberaufsehers aller Altertümer Ridolfino Venuti (1705–1763), Antiqua numismata maximi moduli [...] ex museo Alexandri [...] Cardinalis Albani in Vaticanam Bibliothecam translata Bd. 1, Rom 1739 Taf. 25, der eine Silbermünze des Antoninus Pius von 140–143 n. Chr. mit Prometheus als Menschenbildner, daneben Athena, die sich mit dem Ellenbogen auf einem Baum aufstützt, um den sich eine Schlange windet.



Zu Venuti s. *GK Kommentar* zu 91,4 mit Anm. 2; 678,24–25 mit Anm. 5. – Zu Gemmen mit diesem Motiv: Prometheus (Berlin, Antikensammlung Inv. FG 457) *GK Denkmäler* Nr. 1147a; Prometheus (oder Bildhauer) vor einer Statue (Berlin, Antikensammlung Inv. FG 451) *GK Denkmäler* Nr. 1147b. – Zum Münztyp: Maria Floriani Squarciapino, in: Bulletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma 75 (1953) S. 113; LIMC II (1984) S. 1103 Taf. 812 s. v. Athena/Minerva Nr. 405 (Fulvio Canciani); VII (1994) S. 545 s. v. Prometheus Nr. 100 (Jean-Robert Gisler).

137,22 mit Anm. 2 ***Theils auf Steinen:*** Pietro Sante Bartoli, Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia, Romae s. a. Taf. 80 (2. Aufl. 1693 Taf. 66): Prometheus-Sarkophag, Rom, Museo Capitolino Inv. 329, H. 66 cm, um 300 n. Chr, s. *MI Kommentar* zu 497,21; zu Bartoli s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 91,5 mit Anm. 1.



Zu Bartoli: *GK Kommentar* Komm. zu XXV,4, 20; *Herkulanische Schriften* II Komm. zu 32,2; *Schriften zur antiken Baukunst* Komm. zu 26,7. Vgl. auch *Description* S. 314 (= *Description Text* S. 185); *MI* S. 243 (= *MI Text* S. 497); *Ville e Palazzi di Roma* S. 131,4 mit Komm.; *Br.* IV Nr. 1a S. 10. – Lit. zu Prometheus: LIMC VII (1994) S. 545 Nr. 102 Taf. 429 s. v. Prometheus (Jean-Robert Gisler).

137,23 mit Anm. 3 ***zu Pausanias Zeiten:*** Nach Pausanias 10,4,4 lagen in der Schlucht bei der phokischen Stadt Panopeus lehmfarbige Steine, die einen Geruch von Menschenhaut ausströmten, da es sich um die Überreste des von Prometheus für die Menschenbildung benutzten Lehms handele.

137,24 ***Schmetterling, als das Bild der Seele:*** Schmetterlinge heißen bei Aristoteles, hist. an. 5,19,551a4, ψυχαί; s. dazu *MI Kommentar* zu 470,28–29.

137,29–30 mit Anm. 1 ***Figur eines Kindes … Schmetterling Altar:*** W. verweist auf Fortunius Licetus (Fortunato Liceto 1577–1657; ital. Arzt, Philosoph und Altertumsforscher, Gelehrter), Hieroglyphica, sive Antiqua schemata gemmarum anularium, quaesita moralia, politica, historica, medica, philosophica & sublimiora, omnigenam eruditionem […] Fortunii Liceti Genuensis, Patavia 1653 Kap. 48. Das ist S. 118–121, wo der lat. Ausdruck „de amico usque ad aras“ unter Verweis auf eine S. 114 abgebildete Gemme besprochen wird. Auf letzterer steht Eros weinend neben einem Altar und verbrennt in dem darauf lodernden Feuer einen Schmetterling. Die Gemme ist nicht nachweisbar; das dargestellte Motiv als solches ist in der röm. Kaiserzeit aber nicht ungewöhnlich. Licetus schrieb den Text zu den 50 Gemmentafeln des Petro Stephanoni, dessen Tafelwerk 1627 (2. Aufl. 1746) erschienen war (CBB. II 369).



Lit. zu Licetus s. *MI Kommentar* zu 413,28; zu Stephanoni: Zazoff, Gemmesammler S. 45 Anm. 144. – Zu den genannten Gemmen: Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 42,33; Georg Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit, Stuttgart s. a. Taf. 30,8.

137,31–138,2 mit Anm. 2 ***andern Steine … Nachtigal … bemühet:*** W. verweist irrtümlich auf Beger; dieser Verweis gehört richtig in Anm. 3, während sich der Verweis in Anm. 3 auf die Münze des Seleukos in Z. 8 bezieht, s. Komm. zu 138,8, wo eine

Anmerkungsnummer fehlt. Der an dieser Stelle angesprochene Stein ist bei Fortunius Licetus (wie Komm. zu 137,29–30 mit Anm. 1) S. 38 abgebildet. Er zeigt Eros mit einem erhobenen Stock unter einem Baum, an dem ein Vogelkäfig hängt und in dessen Zweigen ein Vogel sitzt. Der Stein läßt sich derzeit nicht nachweisen. Das Motiv an sich ist allerdings nicht ungewöhnlich, vgl. z. B. die beiden Karneole der Sammlung Stosch, Berlin, Antikenmuseum Inv. FG 7478–7479, aus der röm. Kaiserzeit.

Bei W.: *Description* S. 149 Nr. II.832–833 (= *Description Text* S. 99).

Lit.: Furtwängler, Antiquarium S. 277 Nr. 7478 Taf. 56.

138,2 ***Eros, Himeros und Pothos:*** nach Pausanias, 1,43,6; in D S. 142 fälschlich *„Pathos“*, vgl. Rehm in: *KS* S. 399 zu 125,4 mit stillschweigender Korrektur.

138,3–4 mit Anm. 3 ***diese drey Figuren will man:*** Anm. 2 *(„Beger Thes. Brand. T. I p. 182“)* bezieht sich auf die erwähnte Gemme mit Eros, Himeros und Pothos, während auf der dort angegebenen *„p. 251“* die in Z. 8 genannte Münze des Seleukos wiedergegeben ist. Die erwähnte Gemme mit Eros, Himeros und Pothos befindet sich heute in Berlin (Inv. FG 7480; Furtwängler, Antiquarium Nr. 7480).

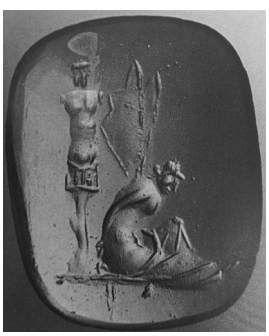
Lit.: Lorenz Beger (1653–1705), Thesaurus Brandenburgicus Selectus Bd. 1–3, Cölln 1696–1701 Bd. 1 S. 182. Zu Beger vgl. oben Komm. zu 135,15–16 mit Anm. 6; *GK Kommentar* 55,22–23 mit Anm. 2–3.



138,8 ***Münze Königs Seleucus:*** Auf diese Münze bezieht sich die Anm. 3 (*„Beger p. 251“*). Beger, Thesaurus (wie 138,3–4 mit Anm. 3) Bd. 1 S. 251. Abgebildet ist eine Bronzemünze Seleukos II Kallinikos (246-225 v. Chr.), VS: Kopf der Athena mit korinthischem Helm; RS: Nike mit Kranz, vor ihr ein Anker.

Lit.: Lit.: Edward T[heodore] Newell, The Coinage oft he Western Seleucid Mints from Seleucus I to Antiochus III, New York 1978 Nr. 1016 und 1654; Arthur Houghton, Catharine Lorber, Oliver Hoover, Seleucid Coins I, New York 2002 Nr. 692,1.

138,10 mit Anm. 4 ***Seleucus:*** Die Anekdote ist von Pompeius Trogus (geboren Mitte des 1. Jhs. v. Chr.) überliefert, erhalten in der wahrscheinlich aus dem 3. Jh. n. Chr. stammenden Epitome des Iustinus (Iust. 15,4,5–6; hrsg. von Otto Seel, Stuttgart 1972 S. 142). W. benutzte die Ausgabe Iustini Historia […] ed. Abraham Gronovius, Lugduni Batavorum 1719 S. 412. In dem Anm. 5 erwähnten Werk von Ezechiel Spanheim, Dissertationes de praestantia et usu numismatorum antiquorum vol. 1, London 1706 S. 407, wird auf das erbliche Zeichen des Ankers auf den Münzen der Seleukiden verweisen.



138,13–14 mit Anm. 1 ***Victorie mit Schmetterlingsflügeln ... gebunden:*** Psyche sitzt gefesselt vor einem Tropaion, Amethyst, verschollen, ehemals Dresden, Sammlung Moszynsky, H. 1,66 cm, B. 1,34 cm, T. 0,46 cm, 1. Jh. n. Chr. Eine Glaspaste des Steins befindet sich in Würzburg (s. unten Zwierlein-Diehl, Glaspasten). – Darstellungen der gebundenen Psyche sind nicht ungewöhnlich, vgl. z. B. den Karneol Berlin Inv. FG 6780, ehemals Florenz, Sammlung Stosch. Der polnische Graf Johann Xantius Anton Moszynsky (gestorben 1737) war seit 1711 am Dresdner Hof, zunächst als Kammerherr, dann als Schatzmeister; er besaß eine Gemmensammlung

Lit. zur Glaspaste: Erika Zwierlein-Diehl, Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, München1986 S. 127 Nr. 204 Taf. 41. – Zum Karneol Berlin FG 6780: *Description* S. 152 Nr. II.857 (= *Description Text* S. 101); Furtwängler, Antiquarium S. 250 Nr. 6780 Taf. 49; Zwierlein-Diehl AGD II S. 169 Nr. 454 Taf. 80. – Zu Moszynsky: Zedler XXI Sp. 1825 (hier wird der Vorname mit „Johann Carl“ angegeben; in anderen Quellen ist „Johann Xantius Anton“ oder nur „Anton“ angegeben); Barbara Bechter, Henning Prinz, „Der Frau Gräfin Moszinska Garten, gehört mit Recht unter die schönen und reizenden Gärten dieser Residenz“ – Ein Garten des 18. Jahrhunderts in Dresden, in: Die Gartenkunst 15, 2003 Nr. 1 S. 85–120 bes. S. 88–89; Julian Bartoszewicz, Znakomici mężowie Polscy w XVIII w. Bd. 2, Petersburg 1856 S. 117–198.

138,15 ***Epaminondas:*** vgl. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 22,6–7.

138,15 mit Anm. 2 und 3 ***In Athen war:*** Pausanias, 5,26,5, berichtet von der Nikestatue, die von den Mantineern nach Olympia geweiht wurde: „Kalamis soll sie ohne Flügel gebildet haben in Nachahmung des Holzbildes der sog. Apteros (der Flügellosen) in Athen.“ (Übers. Pausanias, ed. Meyer – Eckstein II S. 72); s. oben S. 135,9 mit Anm. 2. – In Anm. 3 verweist W. auf Paus.1,22,4 wo der Tempel der flügellosen Nike in Athen erwähnt ist.

138,17 mit Anm. 4 ***verglichen mit dem angeschlossenen Mars:*** Nach Pausanias 3,15,5 stand in Sparta eine alte Statue des gefesselten Enyalios (ein Synonym für den Kriegsgott Ares), von dem die Spartaner glaubten, daß er sie, durch die Fesseln gehindert, niemals verlassen werde.

138,20–21 ***sich ... reimen lassen:*** W. gebraucht das schwache Verb in übertragener Bedeutung für ‚in Beziehung bringen ließe, einen gewissen Zusammenhang hätte‘.

Lit.: DWB XIV Sp. 670–673 mit mehreren Belegen aus W.

138,22 ***höhere Allegorie:*** vgl. Komm. zu 137,8.

138,24–28 mit Anm. 5 ***Das eine … Das andere:*** Zu den Jahreszeiten-Münzen Kaiser Commodus' (176–192 n. Chr.) zitiert W. den Schweitzer Numismatiker Andreas Morell (1645–1703), Specimen nummariae antiquae universae, Leipzig 1695 S. 132 Taf. 12 (1. Aufl. Paris 1683); dieser Ausgabe sind fünf Briefe von Ezechiel Spanheim an Morell beigefügt; im 4. Brief (S. 247) nennt Spanheim die zweite bei W. erwähnte Münze des Kaisers Commodus. Taf. 12 bei Morell bildet eine Münze mit vier Knaben als Verkörperung der Jahreszeiten ab, die auf einen Münztyp mit der Legende TEMPORVM FELICITAS aus der Zeit des Kaisers Commodus (geprägt 183–184 n. Chr.) zurückgeht (RIC III [1962] S. 414 Nr. 418). – Der Beschreibung W.s nach handelt es sich bei der zweiten Münze (nicht abgebildet) um einen Sesterz der Faustina Minor (161–176 n. Chr.): Auf der VS Büste der Faustina minor mit Diadem, Legende FAVSTINA - AVGVSTA; auf der RS Felicitas (oder Faustina) stehend nach l., auf jedem Arm ein Kind. Zu ihren Seiten je zwei ihr zugewandte Kinder, Legende TEMPOR - FELIC (RIC III [1962] Nr. 1674; Anne S. Robertson, Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet II: Trajan to Commodus, Oxford 1971 Nr. 74).



138,38 *β:* vgl. Komm. zu 138,15 mit Anm. 2.

139,1 ***Bilder, welche eine Schrift zur Erklärung nöthig haben:*** s. *GK Kommentar* zu 359,21.

139,3 mit Anm. 1 ***die Hofnung:*** Ezechiel Spanheim, Dissertationes de praestantia et usu numismatorum antiquorum vol. 1, London 1706 S. 154, bildet eine Münze ab, die auf der VS das mit Lorbeer bekränzte Bildnis des Kaisers Antoninus Pius, auf der RS einen Modius mit einem Mohnstengel in der Mitte und zwei Kornähren l. und r. zeigt, dazu die Umschrift „Spes Publica".

Lit. zum Münztyp: Anne S. Robertson, Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet II, New York 1971 S. 189 Taf. 49.



139,3 mit Anm. 2 ***die Fruchtbarkeit:*** Spanheim in: Ezechielis Spanhemii Observationes ad Iuliani Imperatoris orationem I, in: Iuliani Imperatoris quae supersunt omnia [...] ed. Ezechiel Spanheim, Denis Petau, Leipzig 1696 S. 282, verweist im Text auf Münzen, die unter Kaiser Augustus und Kaiser Claudius in Ägypten geprägt worden seien, eine Frau mit Ähren, wohl Ceres, zeigen und die Legende ΕΥΘΗΝΙΑ tragen, was dem lat. Fertilitas entspräche. Tatsächlich zeigen Alexandrinische Münzen der genannten Kaiser eine Frauenbüste mit Kornähren. In der späteren Kaiserzeit, unter den Kaisern Antoninus Pius und Marc Aurel, ist die Legende ΕΥΘΗΝΙΑ auch mit einer stehenden, sitzenden oder liegenden Frauenfigur mit Ähren verbunden.

Zu entsprechenden Münzen: Reginals S. Poole, Catalogue of the Coins of Alexandria and the Nomes, Catalogue of the Greek Coins in the British Museum, London 1892 S. 4 Nr. 28 Taf. 22 (Augustus); S. 14 Nr. 108–110 Taf. 22 (Agrippina, Frau des Kaisers Claudius); S. 138 Nr. 1161–1162 Taf. 22 (Antoninus Pius); S. 158 Nr. 1303 Taf. 22 (Marc Aurel).

139,3 mit Anm. 3 ***der Adel einer Minerva:*** Bernard de Montfaucon, L'Antiquité expliquée et représentée en figures Bd. 1–15, Paris 1719–1724 Bd. 3, dort aber nicht abgebildet. Wohl Münzen der Nobilitas gemeint.

Zum Typ vgl. BMCRE IV (1968) S. 888; s. auch *Allegorie* S. 57 (*„Adel" = Allegorie Text* S. 49).

139,3 mit Anm. 4 ***Der Gedult:*** Morell, Specimen nummariae (s. Komm. zu 138,24–28 mit Anm. 5) S. 92 Taf. 8. Von der Münze ist bei Morell die RS abgebildet mit der Legende PATIENTIA AUGUSTI / COS III mit einer sitzenden Patientia mit Szepter und Schale; die VS (nur beschrieben S. 101), Legende Hadrianus Augustus Pater Patriae, mit Porträt des bekränzten Hadrian.



Bei W.: *Allegorie* S. 13–14 (= *Allegorie Text* S. 19).

Lit.: Zum Münztyp s. RIC II (1962) S. 316, 328, 381 Nr. 365 Taf. XIII 26c.

139,5 mit Anm. 5 ***die Parcen:*** Artemidorus Daldianus (um 150 n. Chr.; Traumdeuter), Oneirocritica, griech. und lat., hrsg. von Nicolaus Rigaltius, Paris 1603 S. 142; dort 2,49, nach heutiger Zählung 2,44 (Artemidori Daldiani Onirocriticon Libri V, recensuit Roger A. Pack, Leipzig 1963 S. 179). Artemidor meint freilich nicht Grazien, sondern Horen (vgl. dazu *GK2* S. 310 [= *GK Text* S. 295, 297]).

139,5 ***von den Gratien unterschieden:*** Die *„nackten Gratien"* führt W. auch *Xenophon* S. 15,24 an. Die Grazien wurden meist unbekleidet, sich gegenseitig berührend oder umarmend dargestellt. Allerdings zeigen die Schlußvignette der *Gedancken* wie die Titelvignette des *Sendschreibens Gedanken* lt. W. *„Socrates, wie er seine drey bekleidete Gratien arbeitet"*, vgl. *Br.* I Nr. 110 S. 172.

Zur Ikonographie der *„Gratien“*, die er zu den *„unteren und subalternen Göttinnen“* zählt, äußert sich W. in der *GK*, vgl. *GK Text* S. 293,18–27; *GK Denkmäler* Nr. 531, 531a, 953. – Daß die Grazien „als 3. schöne Jungfrauen, und zwar entweder ganz nackent [...] oder auch bekleidet, und dieses zwar von den ältesten Künstlern“ dargestellt wurden, berichtet Zedlers „Universallexikon“ (zu diesem s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 23,24).

Lit.: Zedler II Sp. 616–618; LIMC III (1986) S. 203–210 s. v. Charis/Gratiae (Helmut Sichtermann) bes. S. 207–208 Nr. 56, 66, 72, 102, 105 Taf. 163, 165; Franz Pomezny, Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, Hamburg 1900; Veronika Mertens, Die Grazien und Amor. Zur klassizistischen Metamorphose eines Rokokothemas in Werken von Dannecker und Thorvaldsen, in: Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770–1830, Aufsätze, hrsg. von Christian von Holst, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1993 S. 289–303; Veronika Mertens, Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, Wiesbaden 1994 bes. S. 13–45.

139,7 mit Anm. 6 ***jene wird mit:*** Agostini, Dialoghi (s. Komm. zu 136,17–18 mit Anm. 6), Rom 1550 S. 45. Er bildet sechs röm. Münzen mit einer Darstellung der sitzenden Iustitia mit Patera und Zepter der mittleren Kaiserzeit mit der Legende „Iustitia“ ab. Welche Münzen mit der Darstellung der *„Billigkeit“* (aequitas) W. hier im Blick hatte (nicht bei Agostini), ist nicht belegt. Auf kaiserzeitlichen röm. Münzen ist sie meist stehend mit Waagschale und cornucopiae in den Händen dargestellt.

Lit.: BMCRE II (1930) S. 130, 138, 287 (Justitia); ebd. S. 441 (Register mit zahlreichen Beispielen).

139,8 mit Anm. 7 ***so wie sie Gellius malet:*** Aulus Gellius (geboren um 125/130 n. Chr.; lat. Buntschriftsteller), Noctes Atticae 14,4,1–2. Gellius referiert hier die Beschreibung der Gerechtigkeit aus der Schrift „Über das Schöne und Angenehme“ (Stoicorum Veterum Fragmenta, hrsg. von Hans von Arnim, vol. III, Leipzig 1903 S. 197 Nr. XXVIII) des stoischen Philosophen Chrysipp (um 280–206 v. Chr.): Dieser habe „Mund und Augen und den ganzen Gesichtsausdruck der Gerechtigkeit mit ernsthaften und entzückenden Farben in Worten gezeichnet. [2] Er entwirft nämlich das Bild der Gerechtigkeit mit der Bemerkung, daß dasselbe von Malern wie von älteren Rednern ohngefähr auf folgende Art vorgestellt worden sei: Von zart jungfräulicher Form und Bildung, von strengem und furchteinflößendem Aussehen, mit durchdringenden Blicken aus ihren Augen, nicht niedrig und abstoßend, mit der Würde einer gewissen ehrfurchtgebietenden Schwermuth.“ (Übers. Aulus Gellius. Die attischen Nächte, übers. von Fritz Weiss, Darmstadt 1965 S. 251).



139,12 mit Anm. 8 ***der Friede auf einer Münze Kaisers Titus:*** Tristan de Saint-Amant (1595–1656; Numismatiker), Commentaires historiques, contenants en abregé les vies, éloges et censures des Empereurs [...] de l’Empire romain Bd. 1–3, Paris 1635–1657 Bd. 1 S. 297 (CBB, II 606 a: 3. Aufl. 1757). Abgebildet ist ein Aureus des Kaisers Titus aus dem Jahr 79 n. Chr. mit der RS-Legende PAX AUG. Pax steht an ein Steinmal (cippus) gelehnt. In der rechten Hand hält sie einen geflügelten caduceus, im linken Arm einen Zweig. Vor ihr steht ein Dreifuß.

Lit.: RIC II 1 (2. Aufl. 2007) S. 125–126 Nr. 552 (73 n. Chr.); Catalogue des Monnaies Grecques de la Bibliothèque Nationale, Monnaies de l’Empire romain Bd. I–IV, XII, Paris 1976–2008 Bd. III Nr. 94.



139,16 ***ausser dem Tempel:*** lokale Präposition: vor, außerhalb des Tempels, vgl. GWB I Sp. 1228–1229.

139,18–19 mit Anm. 1 ***auf einer Münze eben dieses Kaisers:*** Jacobus Musellius, Numismata antiqua [...] collecta et edita Bd. 1–3, Verona 1751 (Imperatorum, Augustarum atque Caesarum et Tyrannorum numismata) Taf. 38 (s. Komm. zu 135,15–16 mit Anm. 6): Sesterz des Vespasian, VS Kopf des Titus mit Lorbeerkranz nach r., Legende T CAES [VESPASIAN IMP] PON TR POT COS II.; RS stehende Göttin, die in der ausgestreckten rechten Hand einen Zweig hält, im linken Arm ein cornucopiae, Legende PAX - AVGVSTI. 72 n. Chr.

Lit.: RIC II 1 (2. Aufl. 2007) S. 87 Nr. 423 Taf. 33 (zweite Emission, Rom, 72 n. Chr.); Catalogue des Monnaies Grecques de la Bibliothèque Nationale, Monnaies de l’Empire romain Bd. I–IV, XII, Paris 1976–2008 Bd. III Nr. 619.



139,20 mit Anm. 2 ***wie auf einer Münze vom Drusus:*** Musellius (s. Komm. zu 139,18–19 mit Anm. 1) Taf. 11: Sesterz des Drusus (Maior), ca. 41–50 n. Chr. VS Kopf des Nero Claudius Drusus mit Legende NERO CLAVDIVS DRVSVS GERMANICVS IMP; RS sitzender Claudius in der Toga nach l. auf der sella curulis, in der rechten Hand Lorbeerzweig, auf dem Boden verschiedene Gegenstände der militärischen Ausrüstung, Legende TI CLAVDIVS CAESA[R AVG P M T]R P IMP // S C.

Lit.: RIC I (2. Aufl. 1984) Nr. 93 (ca. 41–50 n. Chr.); Hans-Markus von Kaenel, Münzprägung und Münzbildnis des Claudius, Antike Münzen und geschnittene Steine IX, Berlin 1986 S. 120–122 Nr. 1479–1518 Münztyp 57 (41–42 n. Chr.); Catalogue des Monnaies Grecques de la Bibliothèque Nationale, Monnaies de l’Empire romain Bd. I–IV, XII, Paris 1976–2008 Bd. II Nr. 125–142.



139,20 mit Anm. 3 ***auf einigen von des Tiberius:*** Musellius (s. Komm. zu 139,18–19 mit Anm. 1) Taf. 29; Sebastiano Erizzo (1525–1585; Antiquar, Philosoph), Discorso sopra le Medaglie antiche, con la particolar dichiaratione di molti riversi [...] Venedig 1551. W. benutzte die Ausgabe Discorso di M. Sebastiano Erizzo sopra le medaglie de gli antichi: con la dichiaratione delle monete consulari, & delle medaglie de gli Imperadori Romani, Vinegia [ca. 1571] Part II S. 130. Erizzo bildet die RS eines Sesterzen des Kaisers Vespanian (71 n. Chr.) ab (VS Kopf Vespasians mit Lorbeerkranz, Legende IMP CAES VESPAS AVG P M TR P P P COS III). Die RS (Legende PAX - AVGVSTI // S C) zeigt eine stehende Pax mit einem Lorbeerzweig in der linken Hand und einer Fackel in der rechten, mit der sie einen liegenden Waffenhaufen entzündet, l. eine Säule mit einer Statue der Minerva, daran gelehnt Lanze und Schild, r. ein Altar (zum Münztyp: Harold Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum, London 1930 II–1² Nr. 241 (dritte Emission). – Ebenso zeigt Musellius auf Taf. 29 VS und RS eines Sesterzen des Vitellius, geprägt 69 n. Chr.: VS Kopf des Vitellius, Legende A VITELLIVS GERMANICVS AVG P M TR P; RS stehende Pax (wie oben), die im linken Arm ein cornucopiae hält und mit der Fackel einen Waffenhaufen anzündet, Legende PAX AVGVST S C. – Münzen des Tiberius, wie W. sie erwähnt, gibt es nicht mit diesem Motiv.

Lit.: RIC I (2. Aufl. London 1984) S. 276–277 Nr. 149.

139,22 ***Münze Kaisers Philippus … eine schlafende Victoria:*** Konnte nicht ermittelt werden (so auch bei Rehm).

139,25 mit Anm. 4 ***atheniensischen Feldherrn Timotheus:*** Plutarch, Sulla 6,5. Timotheos (gestorben 355/354 v. Chr.) war ein bedeutender athenischer Politiker und Stratege, der den Beitritt von Korkyra und mehreren Städten zum Zweiten Attischen Seebund bewirkte; 374 v. Chr. erhielt er eine Ehrenstatue auf der athenischen Agora.

139,27 mit Anm. 5 ***Nil mit seinen sechszehen Kindern:*** Philostrat beschreibt die Darstellung des Nils, der von seinen „ellengroßen" Kindern umgeben ist (Philostr. imag. 1,5). Gemeint ist die Brunnenstatue des gelagerten Nils mit 16 Putten, Rom, Vatikanische Museen, Braccio Nuovo Nr. 109 (Inv. 2300), vgl. *Allegorie* S. 73 (= *Allegorie Text* S. 60); *MI Text* S. 298,2 mit *MI Kommentar*; *GK Materialien* Komm. zu 45,30.

140,2 ***Miswachs:*** Der bereits im Mittelhochdt. nachweisbare Begriff meint Mißernte (fehlgeschlagenes Wachstum der Feldfrüchte), schlechten Wuchs, vgl. DWB XII Sp. 2321–2322.



140,2 mit Anm. 1 ***Plinius giebt uns die Erklärung:*** Plinius nat. 18,168. – Dazu führt W. Agostini, Dialoghi (s. oben Komm. zu 136,17–18 mit Anm. 6) Dial. III, S. 104 an, wo eine große Zeichnung des Nils sowie darunter die Umzeichnung dreier Münzbilder des Nils mit Füllhorn zu sehen sind.

140,3 ***diese Maas:*** Gemeint ist im eigentlichen Sinn ‚diese Menge, dieses Maß', s. *Gedancken* Komm. zu 98,25.

140,4–5 ***in des Roßi seiner Sammlung:*** Gemeint ist Paolo Alessandro Maffei (1653–1716), Raccolta di statue antiche e moderne […] da Domenico de Rossi, illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagine di P. A. Maffei, Roma 1704 Taf. VII.

140,7 mit Anm. 2 ***Esel aus der Fabel des Gabrias:*** Babrios (Ende des 1. oder 2. Jhs. n. Chr.; griech. Fabeldichter). Die Namensform *„Gabrias"* erscheint in der von W. benutzten Ausgabe Aesopi Phrygis Fabulatoris celeberrimi lepidissimae fabulae, Graecè, & Latinè [...] Venetiis 1709; es ist allerdings nicht von einer Statue der Isis, sondern nur allg. von einem Götterbild („eidolon" bzw. „simulacrum" in der lat. Übers.) die Rede. Die Fabel gehört zu den nur in einer spätantiken Prosafassung erhaltenen Fabeln (Babrii Fabulae Aesopae, recognovit Otto Crusius, Leipzig 1897 S. 150 Nr. 163 = Babrius and Phaedrus, ed. and translated by Ben Edwin Perry, London, Cambridge 1965 S. 456 Nr. 182). W. zitiert die Ausgabe Venedig 1709.

140,11 ***wie die Beredsamkeit oder die Göttin Peitho:*** zur Göttin Peitho in der griech. Vasenmalerei s. LIMV VII (1994) S. 242–256 s. v. Peitho (Noëlle Icard-Gianolio).

140,12–13 mit Anm. 3 ***von welchem Pausanias Nachricht giebt:*** Nach Pausanias 1,43,6 hatte Praxiteles eine Statue der Göttin des Trostes, Paregoros, für den Tempel der Aphrodite Praxis in Megara geschaffen. Im Text ist der Name zu *„Parergon"* (Beiwerk) verschrieben.

140,13 mit Anm. 4 ***Die Vergessenheit:*** Nach Plutarch, qu. conv. 9,6,1 (mor. 741b), stand im Erechtheion in Athen auch ein Altar der Lethe. Zur ‚Vergessenheit' und ihrer Darstellung s. auch *Allegorie* S. 148 (= *Allegorie Text* S. 114).

140,14 mit Anm. 5 ***Keuschheit … deren Altar man auf Münzen:*** Joe Foy-Vaillant, Numismata aerea Imperatorum, Augustarum et Caesarum in coloniis, municipiis, et urbibus Bd. 1–2, Paris 1688 Bd. 2 S. 130: Dort ist eine Münze mit dem



Porträt der Gemahlin des Kaisers Trajan, Plotina (Legende PLOTINA AUG. IMP. TRAIANI) abgebildet; auf der RS ein Altar mit der Legende ARA PUDIC. Der Münztyp ist nachweisbar; nur übersah Vaillant offensichtlich, daß der Altar mit einem Relief der stehenden Pudicitia verziert ist.

Lit.: RIC II (1962) S. 298 Nr. 733.

140,15 mit Anm. 6 ***ingleichen von der Furcht:*** Plutarch, Theseus 27,2. Phobos, Sohn des Ares und der Aphrodite (Hes. scut. 195–196), ist die Personifikation des Schreckens, vor allem im Krieg. Theseus mußte ihm vor dem Kampf gegen die Amazonen aufgrund eines Orakels ein Opfer darbringen.

Lit.: Harvey A. Shapiro, Personifications in Greek Art: the Representations of Abstract Concepts, 600–400 B. C., Zürich 1993 S. 209–215.

140,24 ***witziger:*** ‚verständig, klug, geistreich', hier offenbar mit ironischem Unterton; zu Witz s. Komm. zu 9,11 mit Anm. 8.

140,24–29 ***Devisen und Sinnbilder ... Emblema ... Allegorie der Alten:*** W.s Kritik richtet sich gegen die Emblematik der Frühen Neuzeit, die seiner Ansicht nach, anders als die *„Allegorie der Alten"*, keine lebendigen Sinnbilder darstellte und somit nicht zur ästhetischen Vermittlung von Wissen geeignet war. Die Inhalte, die durch die Bilder zum Ausdruck gebracht werden sollten, bedurften somit der schriftlichen Auslegung, da sie visuell nicht transportiert wurden. Eine subjektiv entworfene (*„selbst gemachte[n]"*) Kombination aus Bild und Text lehnt W. ab. Diese *„Gelehrsamkeit"* stehe im Gegensatz zur *„Allegorie der Alten"*, die gemäß W. eine mythologisch-historische Darstellung sein will und Unsinnliches sinnlich ausdrückt. Zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem bestehe ein *„nahes Verhältniß"*, so W. *Allegorie* S. 23. Durch diese Verwandtschaft ist sie W. ein natürliches Zeichen, das ohne *„Unterschrift"* auskommt; vgl. oben Komm. zu 135,5; 137,8.

Lit.: Baumecker S. 124–126; Bernhard Fischer, Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ‚Allegorie' und ‚Symbol' in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64, 1990 S. 247–277; Ulrike Morgner, Das Wort aber ist Fleisch geworden. Allegorie und Allegoriekritik im 18. Jahrhundert am Beispiel von K. Ph. Moritz' ‚Andreas Hartknopf. Eine Allegorie', Würzburg 2002 S. 15–16, 46–48; Wolfgang Neuber, ‚Sinn-Bilder'. Emblematik in der Frühen Neuzeit, in: Handbuch Literatur und Visuelle Kultur, hrsg. von Claudia Benthien, Brigitte Weingart, Berlin, Boston 2014 S. 341–356 bes. S. 354.

140,30–31 ***Freygebigkeit war bey den Alten ... römischen Congiarii:*** In der röm. Republik bezeichnet „Congiarium" (abgeleitet vom Flüssigkeitsmaß „congium") die öffentliche Verteilung von Wein und Öl, in der Kaiserzeit von Geld an die städtische Plebs. Die Verteilung, die anläßlich von Triumphen, Regierungsantritten und -jubiläen u. ä. stattfand, wird auch auf Reliefs und Münzen dargestellt; zu den typischen Attributen der personifizierten Freigiebigkeit gehören das Füllhorn und das von W. erwähnte Zählbrett, mit dessen Hilfe die Münzen ausgeteilt wurden; s. auch unten S. 146,9. – Dazu führt W. Agostini, Dialoghi (wie Komm. zu 136,17–18 mit Anm. 6) Dial. II S. 66–67, und Musellius, Nummismata antiqua (wie Komm. zu 135,15–16 mit Anm. 6) Taf. 115, an, wo mehrere Münzen mit der Inschrift „Liberalitas Augusti" abgebildet sind.

Lit.: LIMC VI (1992) S. 274–278 Taf. 141–143 s. v. Liberalitas (Rainer Vollkommer).

141,1 mit Anm. 2 ***man gab:*** W. verweist auf Cesare Ripa, Iconologia overo Descrittione dell Imagini universali cavate dall antichità et dal altri luoghi, Roma 1593, die er kritisch wertet, vgl. dazu *Erläuterung* S. 143,14–18; *Gedancken* Komm. zu 75,20.

141,3 mit Anm. 1 ***Andere maleten:*** Das mehrfach neu aufgelegte Werk „Il cannocchiale aristotelico", Torino 1654, erweiterte Neuaufl. 1670, des ital. Schriftstellers, Rhetorikers und Historikers Emmanuelle Tesauro (auch Tesoro, Thesaurus, 1591–1675) zitiert W. wiederholt. Er benutzte die lat. Übersetzung „Idea argutae et ingeniosae dictionis, ex principiis Aristotelicis sic eruta, ut in universum arti oratoriae, et inprimis lapidariae atque symbolicae inserviat", Francofurtae & Lipsiae 1698; vgl. hier S. 143,9 mit Anm. 3; S. 149,3 mit Anm. 3, mit Komm.



Lit.: Thomas Neukirchen, Inscriptio. Rhetorik und Poetik der Scharfsinnigen Inschrift im Zeitalter des Barock, Tübingen 1999.

141,4 mit Anm. 2 ***Die Ewigkeit saß bey den Alten auf einer Kugel:*** Musellius, Numismata antiqua (s. Komm. zu 139,18–19 mit Anm. 1), Taf. 107,9: Sesterz des Antoninus Pius für die diva Faustina (maior), nach 140 n. Chr. VS Büste der Faustina maior mit Legende DIVA FAVSTINA; RS sitzende Aeternitas auf einem Globus, im linken Arm Zepter, Legende AETER-NITAS // S C.

Lit. zum Münztyp: RIC III (1962) Nr. 1159.

141,5 mit Anm. 3 ***oder sie stand, mit der Kugel in der einen Hand:*** Musellius, Numismata antiqua (s. Komm. zu 139,18–19 mit Anm. 1), Taf. 106,3: Sesterz des Antoninus Pius für die diva Faustina (maior), 141–161 n. Chr. VS Büste der Faustina maior mit Legende DIVA

AVG FAVSTINA; RS stehende Aeternitas, in der rechten Hand ein Globus, im linken Arm Zepter, Mantel über der linken Schulter, Legende AETER-NITAS.

Lit. zum Münztyp: RIC III (1962) Nr. 1163.



141,5 mit Anm. 4 ***auch mit einem fliegenden Schleyer um den Kopf:*** Musellius, Numismata antiqua (s. Komm. zu 139,18–19 mit Anm. 1) Taf. 105,10: Sesterz des Antoninus Pius für die diva Faustina (maior), VS Büste der Faustina maior mit Legende DIVA FAV - STINA; RS stehende Aeternitas, in der rechten Hand Phönix (nicht gezeichnet) auf Globus, im linken Arm Zepter, Mantel über dem Kopf aufgeweht, Legende AETER-NITAS.

Lit. zum Münztyp: Paul L. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung im zweiten Jahrhundert III: Die Reichsprägung zur Zeit des Antoninus Pius, Stuttgart1937 S. 100 Nr. 1251 Taf. 18; BMCRE III (1936) Nr. 1106.



141,8 ***etwas schreckliches … Ewigkeit selbst ist:*** Rehm in: *KS* S. 402 zu 129,7 zieht in Betracht, daß W. an Albrecht von Hallers „Unvollkommenes Gedicht über die Ewigkeit" (Versuch Schweizerischer Gedichte, Göttingen 1751 S. 168–174) dachte. Auszüge hieraus finden sich im *Nachlaß Hamburg* Cod. Hist. Art. 1 I p. 30v, vgl. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 98,19–20.

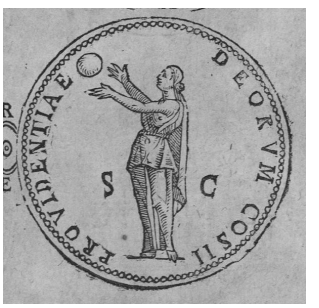
141,11 mit Anm. 6 ***Die Vorsicht hat mehrentheils zu ihren Füssen eine Kugel:*** Musellius, Numismata antiqua (s. Komm. zu 139,18–19 mit Anm. 1) Taf. 68,7; Agostini, Dialoghi (s. Komm. zu 136,17–18 mit Anm. 6) S. 57. Beide bilden eine Münze des Kaisers Trajan ab: VS Büste Trajans mit Lorbeerkranz und Legende IMP CAES NER TRAIAN OPTIM AVG GER DAC PARTHICO; RS Personifikation der Providentia stehend, den linken Arm auf eine Lanze gestützt, während die rechte Hand über dem Globus zu ihren Füßen gesenkt ist, Legende PROVID (horizontal) PARTHICO PM TR P COS VI PP S P Q R. (kreisförmig) – Eine Münze, die genau der von Musellius und Agostini abgebildeten entspricht, läßt sich nicht nachweisen. Möglicherweise aus Platzgründen hat der Zeichner Teile einer eigentlich auf die VS gehörenden Legende auf die RS der Münze herübergezogen. Die Darstellung kommt jedoch sowohl in ihrer figürlichen Darstellung als auch in der Aussage der Legende Sesterzen des Kaisers Trajan aus den Jahren 114-117 n. Chr. nahe.

Lit.: RIC II (1962) Nr. 663; Anne S. Robertson, Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet II, Oxford 1971 Nr. 383–384 Taf. 15; Moneta Imperii Romani 14, 2010 S. 479 Nr. 591 v1 Taf. 119.



141,12 mit Anm. 7 ***einer Münze Kaisers Pertinax:*** Agostini (s. Komm. zu 136,17–18 mit Anm. 6) S. 58 (3. Reihe). Dargestellt ist ein Aureus des Kaisers Pertinax, 193 n. Chr. VS Büste des Pertinax mit Lorbeerkranz, Legende IMP CAES P HELV - PERTIN AVG. RS stehende Providentia, die beide Arme einem großen Stern vor ihr entgegenstreckt, Legende PROVID - DEOR COS II. Die Abbildung Agostinis gibt die beiden Legenden leicht verändert wieder, da hier die Namen des Pertinax und der Providentia ungekürzt ausgeschrieben sind, außerdem hat der Stern bei ihm die Form einer Kugel.

Lit. zum Typ: Kurt Regling, Römische aurei aus dem Funde von Karnak, in: Festschrift zu Otto Hirschfelds sechzigstem Geburtstage, Berlin 1903 S. 286–288 Nr. 4; RIC IV 1 (1962) S. 8 Nr. 10 A, B Taf. I 7, 8.



141,13 mit Anm. 8 ***Eine weibliche Figur … den Neuern:*** s. Komm. zu 141,1 mit Anm. 2.

141,15 mit Anm. 1 ***Die Beständigkeit … auf einigen Münzen Kaisers Claudius:*** Agostini, S. 47 (s. Komm. zu 136,17–18 mit Anm. 6) bildet zwei unterschiedliche Münzen des Kaisers Claudius mit dem Bild der „Constantia" ab.

1) Ein As des Claudius von 42–43 n. Chr. VS Kopf des Claudius, Legende TI CLAVDIVS CAESAR AVG P M TR P IMP P P; RS stehende Constantia in Militärtracht mit Helm. Die rechte Hand ist erhoben mit nach oben gespreiztem Zeigefinger, in der linken ein Speer, Legende CONSTANTIAE - AVGVSTI / S - C.

Lit. zum Münztyp: Herbert A. Grueber, Coins of the Roman Republic in the British Museum I, London 1910 S. 191–192 Nr. 199–201; Catalogue des Monnaies Grecques de la Bibliothèque Nationale, Monnaies de l'Empire romain I–IV, XII, Paris 1976–2008 Bd. II Nr. 226–229 (42–43 n. Chr.); Hans-Markus von Kaenel, Münzprägung und Münzbildnis des Claudius, Antike Münzen und geschnittene Steine IX, Berlin 1986 S. 145 Nr. 1979 Münztyp 76 Taf. 46.



2) Denar des Claudius, 46–47 n. Chr. VS Kopf des Claudius mit Lorbeerkranz, Legende TI CLAVD CAESAR AVG P M TR P VI IMP XI; RS Constantia mit erhobener Hand und gleicher Geste auf einem Stuhl (sella curulis), Legende CONSTANTIAE AVGVSTI.

Lit.: Hans-Markus von Kaenel, Münzprägung und Münzbildnis des Claudius, Antike Münzen und geschnittene Steine IX, Berlin1986 S. 78 Nr. 638–682 Münztyp 25 (Aurei und Denare, Rom); Jean-Baptiste Giard, Le Monnayage de l'Atelier de Lyon. De Claude Ier à Vespasien (41–78 après J.-C.) et au temps de Clodius Albinus (196–197 après J.-C.), Editions Numismatique romaine 2000 S. 66 Nr. 49,1–7 (Lyon); Herbert A. Grueber, Coins of the Roman Republic in the British Museum I, London 1910 S. 169 Nr. 31 (Rom).

141,17–18 mit Anm. 2 ***Bey den Neuern:*** vgl. Komm. zu 141,1 mit Anm. 2.
141,18 ***förmlich werden:*** s. *Gedancken* Komm. zu 76,20–21.
141,19 mit Anm. 3 ***Bild der Keuschheit:*** s. oben Komm. zu 141,1 mit Anm. 2.
141,20 ***Reitzung:*** s. *Xenophon* Komm. zu 15,2.
141,22 ***Vestalin Tuccia:*** Die Statue der sog. Vestalin Tuccia in der Dresdner Antikensammlung Inv. Hm 118 taucht nur in den *Gedancken ältere Fassung* auf; s. Komm. zu 44,1. vgl. auch 41,2–3; 41,3–4; 41,4; 41,4–5.

142,2 ***Romeyn de Hooghe:*** zu dem niederl. Kupferstecher s. *Gedancken* Komm. zu 75,20 und 21.
142,4–6 ***Hanc sedem ... Aen. VI.:*** Vergil, Aeneis 6,283–284: „Auf ihr, so heißt es allgemein, wohnen die eitlen Träume, unter allen Blättern hängen sie" (Übers. Edith und Gerhard Binder Bd. 3 S. 99). Die erste Hälfte wird von W. verkürzt und etwas abgewandelt zitiert; lies richtig: ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia vulgo (Verg. Aen. 6,283).
142,10 mit Anm. 1 ***Allegorien der Neueren:*** W. kritisiert das Werk „Mundus symbolicus in emblematum universitate formatus [...] a reverendissimo domino D. Philippo Picinello [...] Coloniae Agrippinae 1681". Das Emblembuch des Augustinermönchs Filippo Piccinelli (1604–1678), das zunächst auf Ital. erschienen war, befand sich in der lat. Übersetzung durch August Erath in Nöthnitz (CBB I 3, 1990a); vgl. die Stellen Lib. V Kap. XV Nr. 184–186, 191, 231.

Lit.: Albrecht Schöne, Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock, 3. Aufl. München 1993 S. 47.

142,13 ***Wohlstand:*** Das Wort wurde noch im Sprachgebrauch des 18. Jhs. synonym verwendet für Anstand (lat. condecentia), im Sinn dessen, was ‚wohl ansteht, der Sitte entspricht'. W. gebraucht den Begriff in dieser Bedeutung auch *Grazie,* s. *KS* S. 159,3, sowie *Br.* II Nr. 468 S. 207, 446. Entsprechend übers. bereits Sandrart den frz. Begriff ‚Bienséance' (Wohlanständigkeit). – Daß der Künstler dem Gebot der Dezenz nachkommen und häßliche Sujets meiden solle, war eine Forderung der akademischen Kunsttheorie des 17. Jhs., die neben Sandrart etwa auch de Lairesse und de Piles verfochten.

Lit.: DWB XXX Sp. 1182–1183; *KS* S. 402 zu 130,19; Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1996 Sp. 1311–1312.

142,14 mit Anm. 2 ***einen Nachforscher der Geheimnisse:*** Die Angabe in D, *„Schaw"*, ist offenbar eine Verschreibung, wie bereits Rehm in: *KS* S. 403 zu 130,36 vermutet. Gemeint ist der Reisebericht „Voyages du M. Shaw, M. D. dans plusieurs provinces de la Barbarie et du Levant. Contenant des observations géographiques, physiques, philologiques et melées sur le royaumes d'Alger et de Tunis, sur la Syrie, l'Egypte et l'Arabie Petrée I–II", La Haye 1743, vgl. *Mumie* Komm. zu 108,17–18 mit Anm. 1.



142,16–17 mit Anm. 3 ***wie auf den eleusischen Münzen:*** Nicola Francesco Haym, Tesoro Britannico (s. Komm. 135,16–17 mit Anm. 7) Bd. 1 S. 219. Zum Münztyp aus Eleusis mit der Darstellung eines Schweins, den W. auch in *GK1* S. 87, *GK2* S. 150 (= *GK Text* S. 144, 145) erwähnt, s. *GK Denkmäler* Nr. 1184.
142,25–26 mit Anm. 4 ***Zwey Brüder ... gefolget:*** W. beschäftigte sich ausführlich mit der reichen venezianischen Patrizierfamlie Barbarigo, vgl. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 23,12. Gemeint sind hier die Brüder Marco Barbarigo (ca. 1413–1486) und Agostino Barbarigo (1419–1501), die in direkter Abfolge das 73. und 74. Dogen-Amt innehatten. Die Nachricht entnahm W. der zitierten Biographie-Sammlung von Ioannis Baptistae *„Egnatius de exempl. illustr. Viror. Venet l. V. p. 133"* (Egnatii viri doctissimi de exemplis Illustrium Virorum Venetæ ciuitatìs atque aliarum Gentium, Venetijs 1554). Die Brüder werden im „Liber Quintus" vorgestellt („De Marco Barbadico, & Augustino, qui ambo Duces fuere"), allerdings S. 177–178, nicht wie von W. angegeben S. 133. Giovanni Battista Cipelli (1478–1553), der unter dem akademischen Pseudonym Ioannes Baptista Egnatius schreibende Autor des Werkes, war Philologe in Venedig.

Lit.: Dizionario Biografico degli Italiani VI, Roma 1964 S. 47–49 (Franco Gaeta) zu Agostino Barbarigo, S. 73 (Franco Gaeta) zu Marco Barbarigo; Dizionario Biografico degli Italiani XXV, Roma 1981 S. 698–702 (Elpidio Mioni) zu Giovanni Battista Cipelli.

142,26 mit Anm. 1 ***vorgestellet:*** W. verweist auf „Numismata virorum illustrium ex Barbadica gente", Patavii 1732, wo eine Medaillenserie auf Mitglieder der Patrizierfamilie Barbarigo dokumentiert ist, vgl. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 23,16. Die von W. im Folgenden beschriebene Darstellung ist *„Numism. Barbad. gent. n. 37. Padova. 1732 fol."* wiedergegeben.



142,26–27 ***Castor … Jupiter:*** W. verbindet die *„Fabel"* von Kastor und Polydeukes (*„Castor und Pollux"*), die auch als Dioskuren bezeichnet werden, mit den Biographien der historischen Personen zur Deutung der allegorischen Darstellung, die das Brüderpaar über dem Epitaph nebeneinander reitend zeigt. Über ihren Helmen leuchtet jeweils ein Stern als Hinweis auf das ihnen geweihte Zwillingsgestirn. Ruder und Anker weisen auf die Seestadt Venedig hin, aber auch auf die Dioskuren, die als Begleiter bei Seefahrten und als Retter bei Stürmen verehrt wurden.

Bei W. zu Castor und Pollux: *Gedancken* Komm. zu 74,21; *Anmerkungen Baukunst* S. 56 (*Schriften zur antiken Baukunst* Komm. zu 55,26); *GK Kommentar* zu 9,22 mit Anm. 8; 25,2 mit Anm. 2; 413,24–25; *MI Kommentar* zu 216,21–22 mit Anm. 2.

142,29 ***Schlange … vorzustellen:*** Die von Pollux (Agostino Barbarigo, r. im Bild) an Castor (Marco Barbarigo) zu übergebende Schlange bildet einen geschlossenen Kreis. Der Ouroboros, nach griech. Οὐροβόρος (wörtlich ‚Schwanz verzehrend'), gilt allg. als Zeichen für die Ewigkeit. Ikonographisch ist der Ouroboros als Symbol kosmischer Einheit bereits in Ägypten belegt.

Lit.: Der Neue Pauly XII, hrsg. von Hubert Cancik, Stuttgart 2002 Sp. 1053 s. v. Uroboros (Lutz Käppel).

142,31–32 ***Rückseite … Zweig:*** Die in „Numismata virorum illustrium ex Barbadica gente" abgebildeten Medaillen (vgl. Komm. zu 142,26 mit Anm. 1) folgen einem festgelegten Schema. Auf einem Epitaph finden sich jeweils Vorder- und Rückseite einer Medaille stilisiert. Die VS zeigt im Zentrum ein Profilporträt von Agostino Barbarigo, eingerahmt von der Inschrift „AUGUSTINUS BARBADICUS VENETORUM DVX". Auf der RS ist die von W. beschriebene Darstellung wiedergegeben, umrahmt von der *„Ueberschrift aus der Aeneis"*, vgl. Komm. zu 142,33.

142,33 ***Primo avulso non deficit alter:*** Vergil, Aeneis 6,143: „Ist der erste Zweig gebrochen, wächst ein neuer nach" (Übers. Edith und Gerhard Binder Bd. 3 S. 87).

143,1–7 mit Anm. 2 ***Königs Ludewig XIV Münzen … Marsal … Ueberschrift:*** W. verweist auf das Paris 1702 erschienene Werk „Medailles sur les Principaux Evenements du Regne de Louis Le Grand avec des Explications Historiques. Par l'Académie Royale des Médailles & des Inscriptions". Die von W. beschriebene Medaillendarstellung findet sich, versehen mit historischen Erläuterungen, S. 75, ebenda die wörtlich zitierte Legende: *„Protei artes delusae"* (Die vereitelte List des Proteus). Die von W. erwähnte *„Unterschrift"* lautet: „MARSALIUM CAPT[UM] M. DC. LXIII." – Geprägt wurde die Medaille anläßlich der Einnahme von *„Marsal"* (Moselle) 1663. Durch diese Unterwerfung fiel die lothringische Festung an Frankreich. Herzog Karl IV. von Lothringen und Bar (1604–1675), der sich im Dreißigjährigen Krieg kaisertreu gezeigt hatte, dennoch während seiner Regierung wechselnde Bündnisse einging, wurde zum Rückzug gezwungen. – Ludwig XIV. sowie die spätere Geschichte Lothringens unter Leopold Joseph Karl von Lothringen führt W. in *Vortrag Geschichte* an, vgl. Komm. zu 22,35; 22,37.



Lit.: Fabian Stein, Charles Le Brun. La tenture de l'Histoire du Roy, Worms 1985 S. 50–51; Henry Bogdan, La Lorraine des ducs, sept siècles d'histoire, Paris 2013 S. 159–194.

143,4 ***Proteus:*** Der Meeresgott konnte dem Mythos nach jede beliebige Gestalt annehmen. Um eine Weissagung von ihm zu erlangen, überlistete ihn Menelaos, unter Robbenfellen getarnt, während seiner Rückkehr von Troja (Hom. Od. 4,383–480).

143,8 mit Anm. 3 ***Exempel der gemeinern Allegorie ist die Gedult:*** Zu Thesaurus' „Idea argutae et ingeniosae dictionis" vgl. S. 149,3 mit Anm. 3 und Komm., dort zitiert mit korrekter Angabe des Titels und der Stelle; zu Thesaurus s. auch Komm. zu 141,3 mit Anm. 1.

143,14–17 mit Anm. 1 ***Iconologie des Ripa … Mohr:*** zu Cesare Ripas bereits zuvor zitierter „Iconologia overo Descrittione dell Imagini universali cavate dall antichità et dal altri luoghi", vgl. *Gedancken* Komm. zu 75,20; oben Komm. zu 141,1 mit Anm. 2. In der Aufl. von 1613 heißt es S. 106 unter dem Eintrag „Opera vana": „Vn huomo moro, ignudo, il quale con vna

mano tenga vn vaso d'aqua, & se la sparga per dosso, & con l'altra mostri di volersi levar via la negrezza, & quello può esser simbolo dell'opere vane [...]".

143,16 ***Apparent rari nantes in gurgite vasto:*** Vergil, Aeneis 1,118: „Vereinzelt sind Schwimmer in der Wasserwüste zu sehen" (Übers. Edith und Gerhard Binder Bd. 1 S. 17). Das von W. metaphorisch gebrauchte Bild wird vom Dichter bei der Beschreibung des Schiffbruchs des Aeneas verwendet.

143,18–19 mit Anm. 2 ***Dumheit ... Tempel ... in dem Zuschauer:*** W. verweist auf die in London erschienene moralische Wochenzeitung „The Spectator", vgl. oben Komm. zu 130,29–31 mit Anm. 2. Den ursprünglich in No. 63, „Saturday, May 12, 1711", erschienenen Text von Joseph Addison hatte W. exzerpiert: *„p. 201. I discovered in the centre of a very dark Grove, a monstrous fabric built after the Gothic Manner, and covered with innumerable Devices in that barbarous kind of Sculpture* [...] *consecrated to the God of Dullness. Upon my Entrance I saw the Deity of the Place dressed up in a Habit of a Monk, with a Book in one hand and a Rattle in the other. Upon his right hand was Industry, with a Lamp burning before her, and on his left Caprice, with a Monkey sitting on her Shoulder. Before his Feet there stood an Altar of a very odd make, which, as I afterwards found, was shaped in that Manner to comply with The Inscription that surrounded it. Upon the Altar there lay several offerings of Axes, Wings, and Eggs, cut in Paper, and inscribed with Verses. The Temple was filled with Votaries, who applied themselves to different Diversions, as their Fancies directed them. In one part of it I saw a Regiment of Anagrams, who were continually in Motion, turning to the Right or to the Left, facing about, doubling their Ranks, shifting their Stations &"*; vgl. *Nachlaß Paris* vol. 66 p. 53v.

143,24 ***Freundschaft allenthalben schlecht vorgestellet:*** Dazu 1766 in der *Allegorie* S. 142 (*Allegorie Text* S. 109): *„Das Sinnbild einer heroischen Freundschaft kann Theseus und dessen Freund Pirithous seyn, welche sich einander die Hände geben, und einen ewigen Bund unter sich machen. Theseus hält eine Keule, nach Art der Helden, und in Nachahmung des Hercules, welchen er sich zum Muster vorstellete, und kann kenntlich gemachet werden durch kurtz abgeschnittene Locken auf der Stirne* [...] *".* Theseus und Peirithoos erwähnt er neben weiteren hervorhebenswerten Beispielen auch im *Vortrag Geschichte* S. 23,10–12 mit Komm.

143,28 ***Theseus und des Pirithous:*** Theseus und Peirithoos zählen nach W. zu den *„unsterbliche*[n] *Freundschaften der alten Welt* […]. *Freundschaft ohne Liebe ist nur Bekanntschaft. Jene aber ist heroisch."* (*Br.* II Nr. 488 S. 232). Die Freundschaft und gemeinsamen Abenteuer des Theseus und Peirithoos sind bei Plutarch, Theseus 30–31, geschildert.



143,28–29 mit Anm. 1 ***Auf geschnittenen Steinen gehen Köpfe unter:*** Giovanni Angelo Canini (1617–1666; Maler und Stecher). Sein Bruder Marc Antonio, ein Kupferstecher, gab postum heraus: Iconographia cioè disegni d'imagini de famosissimi monarchi, regni, filosofi, poeti, ed oratori dell'antichità, Roma 1669 Taf. 1; frz. Ausgabe Amsterdam 1731 (Nachdruck 1791): Images des héros et des grands hommes de l'antiquité dessinées sur des medailles, des pierres antiques [...] gravées par Picart le Romain etc. Avec les observations de Jean-Ange et Marc Antoine Canini […] Abb. S. 3. Beide Ausgaben sind in CBB. I 1, 512, aufgeführt. Canini bildet eine Gemme des Theseus mit langen Locken ab. Nach Canini handelt es sich um eine Karneol-Gemme. Ihren Besitzer nennt er nicht. Der Verbleib des Steins ließ sich nicht klären, Repliken ließen sich nicht nachweisen. Falls Caninis Stich die Gemme jedoch nur in groben Zügen wiedergeben sollte, ist möglicherweise eine Gemme abgebildet, von der der Baron von Stosch einen Glasabdruck besaß. Diesen verzeichnete W. in *Description* S. 189 Nr. II.1111 als *„Apollon"*. Illustrieren soll die Gemme angeblich eine als „Tonsura" bezeichnete Haarfrisur, die sich durch kurzes, lockiges Haar über der Stirn und auf der Kopfkalotte sowie durch bis auf die Schultern lang herabwallendes Haar am Hinterkopf auszeichnet. Ähnliche Frisuren können antike Flußgötter tragen. Doch die Frisur der Gemme ist sehr speziell: Der Übergang von den kurzen zu den langen Haaren wirkt auf dem Stich ebenso wie auf der genannten Glaspaste so unnatürlich, daß man kaum an eine antike Entstehung denken mag. Zudem erinnern Physiognomie und Haarfrisur an Jugendporträts Ludwigs XIV. (vgl. z. B. Cabinet des médailles et antiques: les pierres gravées, Guide du visiteur, Paris 1930 Nr. 923 Taf. 29,2).

Exzerpte aus Canini im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 18, 23–24; vol. 67 p. 64. – Zu Canini: Zazoff, Gemmensammler S. 34.

143,29 mit Anm. 2 ***auf einem andern Steine erscheinet der Held mit der Keule:*** W. verweist auf Stosch, Gemmae antiquae caelatae Taf. 51. Dort abgebildet ist eine Sardonyx-Gemme mit Theseus vor dem im Labyrinth getöteten Minotauros, Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. IX A 69. H. 2,5 cm, B. 2,08 cm, T. 0,56 cm, letztes Viertel des 1. Jhs. v. Chr.

Bei W.: *Description* S. 327 Nr. III.74 (= *Description Text* S. 192); *MI Kommentar* zu 324,29 mit Anm. 4.

Lit.: Erika Zwierlein-Diehl, Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien I, München 1973 S. 152 Nr. 489 Taf. 81; Marie Louise Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit, Baden-Baden 1966 S. 44 Anm. 42; Zazoff, Handbuch S. 287–288 Taf. 81,5.

144,1 mit Anm. 3 ***Pausanias beschreibet:*** Paus. 10,29,9; die Szenen des Gemäldes in der Lesche der Knidier spielen allerdings in der Unterwelt, wo nach Pausanias Peirithoos betrübt auf die beiden Schwerter blickt, die Theseus in den Händen hält, und die für ihre Unternehmung nutzlos gewesen waren.

144,4 mit Anm. 4 ***Plutarch beschreibet:*** Nach Plutarch, Theseus 30,1–2, wollte sich Peirithoos selbst von der bekannten Tapferkeit des Theseues überzeugen und stahl dessen Rinderherden. Als Peirithoos sich Theseus, der ihn verfolgte, zum Kampf stellte, waren sie beide von der Schönheit und dem Mut des jeweils anderen so überwältigt, daß sie Freunde und Kampfgenossen wurden.

144,5–6 ***Sinnbildern ... Hause Barbarigo:*** s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 23,16.

144,7–10 mit Anm. 5 ***Nicolaus Barbarigo ... raren Schrift:*** s. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 23,12.

144,9 ***Monumentum aere perennius:*** „Ein Denkmal dauernder als Erz", so Horaz, carm. 3,30,1 (Übers. nach Horaz, Werke S. 171). Dasselbe Horaz-Zitat wird auch *Vortrag Geschichte* (oben S. 23,9–15) auf die Freundschaft der beiden venezianischen Adeligen angewandt.

144,11 ***Bild des Ehrgeizes:*** in *Allegorie* nicht aufgenommen.



144,11–12 mit Anm. 6 ***Plutarch bemerkt:*** Plutarch, Marcellus 28,2. – Ferner notiert W. zu Honos/Honor: Abraham Ortel (Ortelius, 1527–1598; ein Geograph), Deorum Dearumque capita ex vetustis numismatibus in gratiam antiquitatis [...] effigiata et edita, Antwerpen 1573 S. 53 Abb. 41. Abgebildet ist ein fiktiver, mit Efeu bekränzter Profilkopf eines Jünglings, angeblich nach einer Münze und einer Statue in Rom gezeichnet. Als Münzbildnis könnte man an die gestaffelten Köpfe von Honos und Virtus auf Denaren des Q. Fufius Calenus und Mucius Scaevola, 70 v. Chr., denken.

Zu *„Ehre"* bei W. s. auch *Allegorie* S. 141 (= *Allegorie Text* S. 108).

Lit. zum Denar: Michael Crawford, Roman Republican Coinage, Cambridge 1974 Nr. 403,1; Wilhelm Hollstein, Die stadtrömische Münzprägung der Jahre 78–50 v. Chr. zwischen politischer Aktualität und Familienthematik, München 1993 S. 124–132.

144,12 mit Anm. 1 ***Alle übrige Opfer:*** W. beruft sich auf Jacobus Tomasinus (1597–1654; Bischof von Cittanova), De donariis ac tabellis votivis veterum liber singularis, 1624 (2. Aufl. 1639) cap. 5; auch in: Thesaurus antiquitatum Romanarum congestus a Joanne Georgio Graevio […] V, Lugduni Batavorum, Trajecti ad Rhenum 1696; vol. XII, 1699 S. 735.



144,13 mit Anm. 2 ***Gedachter Scribent:*** Plutarch, Quaestiones Romanae 13 (mor. 266f). Plutarch bringt die Erklärungsversuche für den Brauch nur in Form von Fragen vor.

144,15 mit Anm. 3 ***dieses Opfer von den Pelasgern:*** W. beruft sich auf Rocco Volpi (Vulpius, gestorben in Rom 1746; Jesuit), Vetus Latium profanum Bd. 1–2, Rom 1704–1705; Bd. 3–7 Padua 1726–1736; Bd. 1 S. 406.

144,15 ***Pelasger:*** frühgeschichtliches, mehrfach bei Homer erwähntes Volk (Hom. Il. 2,840–843; 10,429 und öfter; Od. 19,177) im Norden Griechenlands und in Kreta, das vemutlich im Zuge der großen Wanderung an der Wende des 2./1. Jahrtausends v. Chr. aus dem westlichen Balkan nach Griechenland kam.

144,16 mit Anm. 4 ***Ehre wird vorgestellet:*** Agostini, Dialoghi (s. Komm. zu 136,17–18 mit Anm. 6) S. 81, bildet nur die RS eines Sesterz' des Antoninus Pius aus den Jahren 148–149 n. Chr. ab, die eine stehende Honos mit cornucopiae und Zepter zeigt; Legende HONOS / SC TR-POT-II COS. HONOS SC. VS Bildnis des Antoninus Pius mit Legende AVRELIVS CAESAR AVG. PI F.

Lit. zum Typ: RIC III (1962) Nr. 1279.

144,17 ***hasta:*** lange Lanze; auf der genannten Münze ist allerdings ein Zepter dargestellt.

Zur röm. Kampfwaffe Lanze, Speer oder Spies vgl. *GK Kommentar* zu 538,19.



144,18 mit Anm. 5 ***auf einer Münze:*** Agostini, Dialoghi (s. Komm. 136,17–18 mit Anm. 6) S. 81. Auf dem Sesterz des Vitellius (69 n. Chr.) ist l. Honos, r. Virtus sich gegenüberstehend dargestellt: Honos mit Zepter und Füllhorn, Virtus in Panzer mit Helm, im linken Arm ein Speer, in der rechten Hand ein Schwert (parazonium), ihr rechter Fuß steht auf dem Kopf eines Tieres (Wildschweinkopf?); Legende HONOS ET VIRTVS SC. VS Kopf des Vitellius mit Legende A VITELL1VS GERMANICVS IMP AVG P M TR P. Im BMC ist die Münze unter Fälschungen eingeordnet.

Lit. zur Münze: BMCRE I (1923) S. 375 unter Nr. 48 (Forgery!); RIC I (1923) S. 226 Nr. 4.



144,19 mit Anm. 6 ***auf einer Münze von Cordus und Calenus:*** Agostini, Dialoghi (s. Komm. zu 136,17–18 mit Anm. 6); Lorenz Beger, Observationes et Coniecturae in Numismata quaedam antiqua, Berlin 1691 S. 56. – Es handelt sich um eine Serie von Denaren des Q. Fufius Calenus und Mucius Scaevola, 70 v. Chr., mit den gestaffelten Köpfen von Honos und Virtus auf der VS (s. auch Komm. 144,11–12 mit Anm. 6), Legende HO - VIRT // KALENI [RT ligiert]; RS Italia und Roma, sich die Hände reichend. Roma hält in der Hand ein Rutenbündel (fasces) und setzt den Fuß auf eine Weltkugel, Italia mit Füllhorn, einem Rutenbündel (fasces) und Merkurstab (caduceus), Legende ITA – RO // CORDI [TA ligiert].

Lit. zum Denar: Michael Crawford, Roman Republican Coinage, Cambridge 1974 S. 413 Nr. 403,1 Taf. L; Wilhelm Hollstein, Die stadtrömische Münzprägung der Jahre 78–50 v. Chr. zwischen politischer Aktualität und Familienthematik, München 1993 S. 124–132.

144,20–23 mit Anm. 7 ***Homer genommen:*** Homer, Ilias 9, 498–512; Herakleitos, de allegoria Homeri 37,1–4 (s. oben Komm. zu 137,12 mit Anm. 1), deutet diese Darstellung der Gebete als Ausdruck der reuigen Betenden, denen die von ihnen begangenen Fehler bewußt geworden sind.

144,24 ***Ate:*** Homer bezeichnet die griech. Göttin der Verblendung, die auch bei Hesiod überliefert ist, als Tochter des Zeus (Homer, Il. 19,85).

Lit.: William Frank Wyatt, Homeric „ate“, in: American Journal of Philology 103, 1982 S. 247–276.

145,2 ***weibisch:*** Das Adv. wird hier von W. in Übereinstimmung mit dem Sprachgebrauch des frühen 18. Jhs. ohne tadelnde Wertung für ‚weiblich‘ gebraucht, ähnlich der synonymen Verwendung von ‚kindisch‘ für ‚kindlich‘, vgl. hier *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 91,6. Mitunter verwendet er den Begriff später, um die Weichheit und Schönheit der weiblichen Formen zu betonen, vgl. *Florentiner Winckelmann-Manuskript* S. 105–106 zu 1,141; *GK Materialien* Komm. S. 379 zu 4,6.

Lit.: DWB XXVIII Sp. 420–421; Adelung2 IV Sp. 1442.

145,3–5 ***Quisquis ... Ovid. Metam. L. IV.:*** Ovid, Metamorphosen 4,385–386: „Hinfort entsteige jeder, der als Mann in diese Quelle gerät, ihr als Halbmann wieder, und kraftlos werde er, sobald ihn die Wellen benetzen.“ (Übers. Publius Ovidius Naso. Metamorphosen, hrsg. und übers. von Gerhard Fink, Düsseldorf, Zürich 2004 S. 191). Hermaphroditos war der Sohn von Aphrodite und Hermes. Als er in einer Quelle badete, sei die Nymphe Salmakis, der sich Hermaphroditos zuvor standhaft verweigert hatte, mit ihm zu einem zweigeschlechtlichen Körper verschmolzen.

145,6 mit Anm. 1 ***Vitruv glaubt:*** Vitr. 2,8,12. Vitruvs rationalisierende Erklärung entfernt den ‚moralischen Makel‘ von der Quelle und stellt die Griechen als Kulturbringer und Zähmer der Barbaren dar. Ein Kult des Hermes und der Aphrodite bei der Quelle ist seit dem 4. Jh. v. Chr. nachgewiesen, als in Griechenland die Gestalt des Hermaphroditos an Bedeutung gewann. Die von Ovid ausgeführte Legende (s. oben Anm. 145,3–5) ist wahrscheinlich durch diesen Kult begründet.

Lit.: Alfred Laumonier, Les cultes indigènes en Carie. Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 188, Paris 1958 S. 625; Franz Bömer, P. Ovidius Naso. Metamorphosen, Kommentar zu Buch IV–V, Heidelberg 1976 S. 100–101.

145,8 ***Streifereyen:*** W. verwendet das Wort hier in seiner ursprünglichen, im Sprachgebrauch des 18. Jhs. nachlebenden Bedeutung für kriegerische Raub- und Plünderungszüge.

Lit.: DWB XIX Sp. 1285.

145,13 ***Fabel selbst ist Künstlern bekannt:*** Der Mythos von Salmakis und Hermaphroditos ist seit der Renaissance bis zur Neuzeit oft dargestellt worden. Lt. LIMC V (1990) S. 269 s. v. Hermaphroditos (Aileen Ajootian) sind keine antiken Darstellungen bekannt.

Lit.: Rehm in: *KS* S. 404 zu 134,19; NP X (2001) Sp. 1259–1260 s. v. Salmakis (Carsten Binder). – Zu neuzeitlichen Darstellungen s. Jane Davidson Reid, The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s, New York, Oxford 1993 I S. 561–563 passim (s. v. Hermaphroditus); Andor Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2. erweiterte Aufl. Budapest 1974 II S. 234–235 mit Taf. 247.

145,15 ***Die Fabel des Orpheus:*** Ovid erzählt sowohl die Geschichte von Orpheus und Eurydike in der Unterwelt (Ov. met. 10,11–105) wie auch das Ende des Orpheus (Ov. met. 11,1–53).

145,19 ***Rechtfertigung meines Satzes:*** Wörtliche Wiederholung des in den *Gedancken* Gesagten, vgl. *Gedancken* Komm. zu 75,7.

145,22–31 ***luxemburgische Gallerie ... Heinrich IV ... gestraft:*** W. beschreibt die Darstellung „Regierung der Königin Maria“ aus Rubens' Gemäldezyklus, ehemals im Palais de Luxembourg. Auf die Gemäldefolge, die Leben und Regierung Maria de' Medicis sowie ihres Gatten König Heinrichs IV. darstellt, hatte W. in den *Gedancken* hingewiesen, vgl. dazu *Gedancken* Komm. zu 75,32. Die „Regierung der Königin Maria“ ist in dem von W. benutzten Stichwerk „La Gallerie du Palais de Luxembourg

peinte par Rubens, dessinée par les Ss. Nattier et gravure par les plus illustres graveurs du Temps“, hrsg. von Jean Baptiste und Jean Marc Nattier, Paris 1710, unter Nr. 12 abgebildet. Seine Identifikation von Heinrich IV. mit der hier dargestellten mythologischen Figur *„Jupiter“* leitet W. offenbar aus der ikonographischen Einführung des Herrschers als Göttervater ab, wie sie das Gemälde „Die erste Begegnung von Maria de' Medici und Heinrich IV. in Lyon“ zeigt – Rubens folgt mit dieser Angleichung der ‚gemischten Allegorie' (permixta allegoria), die in Historienbildern das gemeinsame Auftreten von historischen Personen, mythischem Götterpersonal und Personifikationen wünschte.

Lit.: Frühklassizismus S. 389; Bernhard Wehlen, „Antrieb und Entschluss zu dem was geschieht“. Studien zur Medici-Galerie von Peter Paul Rubens, München 2008 bes. S. 115, 123–125; Wolfgang Brassat, Geschichtskonstruktionen im Widerstreit. Der Medici- und der Konstantin-Zyklus von Peter Paul Rubens, in: Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst, hrsg. von Uwe Fleckner, Berlin 2014 S. 141–158 bes. S. 144 mit Abb. 58 (Die erste Begegnung von Maria de' Medici und Heinrich IV. in Lyon).

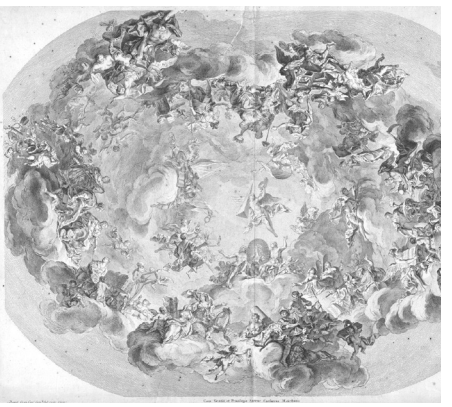
145,22 ***Cuppola der kaiserlichen Bibliothec:*** vgl. *Vortrag Geschichte* Komm. zu 23,34; *Gedancken* Komm. zu 75,35–36.

145,21 ***Die beyden größten Werke, die ich … angeführet habe:*** s. *Gedancken* S. 75 mit Komm. zu 75,32 und 75,35–36.

145,28 ***zernichten:*** Das von W. häufig gebrauchte Verb meint ‚zunichte machen, vernichten, zerstören', vgl. *Anmerkungen Baukunst* S. VIII (*Schriften zur antiken Baukunst* Komm. zu 19,29); *GK Kommentar* zu 499,5.

Lit.: DWB XXXI Sp. 728.

145,32 mit Anm. 1 ***Daniel Gran's ... Cuppola:*** Zum Fresko und Stichwerk von Jeremias Jacob Sedelmayr, Dilucida repraesentatio magnificae et sumptuosae bibliothecae caesareae [...], Wien 1737, vgl. *Gedancken* Komm. zu 75,35–36. Das im Folgenden von W. Beschriebene ist Sedelmayr Taf. IX abgebildet.



145,33 ***Zweige ... einzigen Stamme:*** Auf den *„Zweig eines alten Baums, als ein vorgegebenes Bild der Weisheit“* verweist W. S. 137,31–138,1.

146,8–10 ***Genius ... Congiarii ... Horne des Ueberflusses:*** zu W.s Ausführungen zum *„Bild der Freygebigkeit* [...] *bey den Alten“* vgl. oben S. 140,30–31 mit Komm.

146,9–10 mit Anm. 1 ***mit gewürkten Lerchen:*** Das Verb ‚würken' wird noch im Sprachgebrauch des 18. Jhs. neben ‚wirken' allg. für ‚verfertigen' verwendet, technisch für das Herstellen und Verzieren von Geweben und, wie hier, für das kunstvolle Einweben oder Sticken von Bildern und Verzierungen. – W. verweist auf *„Hergott. Monum. gentis Austr. T. I. Diss. II.“*. Der genannte Bd. (Tom. I 1.2: Sigilla et insignia) der „Monumenta augustae domus Austriacae in quinque tomus divisa“ des Benediktinermönchs, Historikers und Bibliothekars sowie Gesandten in Wien Marquard Herrgott (1694–1762) erschien 1750 in Wien. Herrgotts Hauptwerk erfaßt und beschreibt systematisch die Kunstschätze des Hauses Habsburg. Siegel, Münzen, Gemälde und Grabmäler werden in Kupferstichen abgebildet. Da W. bei der Titelangabe *„gentis Austr.“* schreibt, war ihm möglicherweise auch Herrgotts 1737 erschienenes Geschichtswerk „Genealogia diplomatica augustae gentis habsburgicae“ bekannt. – W. nennt weiterhin *„Fuggers Spieg. der Ehren B.“* und *„Fuhrmann Oester. Hist.“*: Gemeint sind der 1555 verfaßte und 1668 in Nürnberg von Siegmund von Birken hrsg. „Spiegel der Ehren des [..] Kayser- und Königlichen Ertzhauses Oesterreich“ des bayerischen Kammerpräsidenten Johann Jacob Fugger (1516–1575) sowie das 1734–1737 in Wien erschienene Werk „Alt- und Neues Oesterreich, Oder Compendieuse Universal-Historie Von dem alt- und neuen, geist- und weltlichen Zustand dieses Lands [...]“ des österreichischen Historikers und Topographen Mathias Fuhrmann (1690–1773).

Lit.: Josef Peter Ortner, Marquard Herrgott (1694–1762). Sein Leben und Wirken als Historiker und Diplomat, Wien [u. a.] 1972; Wolfgang Kuhoff, Augsburger Handelshäuser und die Antike, in: Augsburger Handelshäuser im Wandel des historischen Urteils, hrsg. von Johannes Burckhardt, Berlin 1996 S. 258–276 bes. S. 266–268; Stefan Rebenich, Der Kirchenvater Hieronymus als Hagiograph. Die Vita Sancti Pauli primi Eremitae, in: Beiträge zur Geschichte des Paulinerordens, hrsg. von Kaspar Elm, Berlin 2000 S. 23–40 bes. S. 25.

146,19 ***Plafond von le Moine zu Versailles:*** vgl. *Gedancken* Komm. zu 75,36.

146,21–22 ***grosse Gallerie ... Carl le Brun:*** Der frz. Maler Charles Le Brun (1619–1690), Mitbegründer und seit 1668 Direktor der Académie Royal de Peinture et de Sculpture, schuf 1678 bis 1686 die Deckengemälde im Tonnengewölbe der großen Galerie des Schloßes in Versailles. Seine Historiengemälde im Spiegelsaal kannte W. aus der 1752 in Paris erschienenen Veröffentlichung „La Grande Galerie de Versailles, et les deux salons qui l'accompagnent, peints par Charles Le Brun“ von Jean Baptiste Massé (1687–1767).

Bei W.: *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 94,34; *GK Kommentar* zu 317,6.

Lit.: La galerie des Glaces. Charles Le Brun maître d'Œuvre, Paris 2007 bes. S. 14–19 (Nicolas Milovanovic, La galerie des Glaces. Un décor exemplaire),

S. 124–125; Hendrik Ziegler, Die Personalisierung der Geschichte. Charles Le Bruns „Passage du Rhin“ in der Spiegelgalerie von Versailles zwischen Ereignis und Mythos, in: Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst, hrsg. von Uwe Fleckner, Berlin 2014 S. 185–201.

146,25–147,4 mit Anm. 1 ***Geschichte Ludewig XIV … über den Rhein … Friedensschluß:*** Die Gemäldefolge von Charles Le Brun im Versailler Spiegelsaal verherrlicht die Taten und Siege des frz. Königs im Holländischen Krieg. W.s Beschreibungen der beiden Gemälde *„Uebergang der französischen Völker über den Rhein“* und *„Friedensschluß“* sind wörtliche Übersetzungen der entsprechenden Passagen aus dem in der Anmerkung genannten Werk von Bernard Lépicié, Vie des Premiers-Peintres du Roi, depuis M. Le Brun, jusqu'à présent Bd. 1, Paris 1752 S. 64–65. Exzerpte aus weiteren Passagen von Lépicié finden sich im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 55–56. Auch Dubos' Beschreibung des Rheinübergangs in „Réflexions“ I (1755) S. 110 hatte W. exzerpiert, vgl. *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 50. – Mit den historischen Ereignissen, deren visuelle Darstellung W. hier bespricht, beschäftigt er sich ebenfalls im *Vortrag Geschichte,* s. Komm. zu 22,27; 22,28.

Lit.: Tibal S. 105; Baumecker S. 128–129; Rehm in: *KS* S. 405 zu 136,25.

146,28 ***Simoneau dem Aelteren:*** Der frz. Kupferstecher Charles Simonneau (1645–1728), Graveur desinateur ordinaire du cabinet du roi, seit 1710 Mitglied der Académie royale, war insbesondere bekannt für seine Stiche nach Historiengemälden. Er stach u. a. Werke von Antoine Coypel; zu Coypel s. Komm. zu 148,4–5. – Simonneau war an der Reproduktion von Le Bruns Gemäldezyklus (s. Komm. zu 146,25–147,4 mit Anm. 1) beteiligt. Seine Kupferstiche in Massés Stichwerk kannte W., s. Komm. zu 146,21–22.

Lit.: Tibal S. 105; [Michael] Bryan's Dictionary of Painters and Engravers V, London 1905 S. 85; Thieme – Becker XXXI S. 76; Norbert Gramaccini, Hans Jakob Meier, Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792, München, Berlin 2003 passim, bes. S. 47, 102.

146,31 mit Anm. 1 ***Uebergang der französischen Völker über den Rhein:*** W. kannte die Beschreibung des Gemäldes von Lepicié, Vies des premiers peintres (s. Komm. zu 146,25–147,4 mit Anm. 1) Bd. 1 S. 64.

147,10 ***Homers berühmter Beschreibung:*** Homer, Ilias 13,16–38, allerdings nach Lepicié geschildert (s. oben Komm. zu 146,25–147,4 mit Anm. 1).

147,13 ***Allegorie im Homer schon im Alterthume:*** zu den Homer-Allegorien des Herakleitos s. oben Komm. zu 137,12. Auch die Christen bedienten sich der allegorischen Deutung bestimmter Homerstellen, um die Kontinuität der Heilsgeschichte nachzuweisen.

Lit.: C. Josephus Joosen, Jan Hendrik Waszink, Allegorese, in: Reallexikon für Antike und Christentum I, Stuttgart 1941–1943 S. 283–293.

147,13–14 ***Leute von so zärtlichen Gewissen:*** W.s Anspielung auf das Zartgefühl und die Empfindungsfähigkeit gilt offenbar Dubos, der den rationalen Zugang für die ästhetische Wahrnehmung zugunsten des ‚sentiments' abwertete, sowie Dubos' Ausführungen zur Historienmalerei, die sich auf die tatsächlichen Ereignisse konzentrieren solle und nicht durch komplexe, fabelhafte Anspielungen erschlossen werden wolle, vgl. Dubos,Réflexions I (1755) Sect. 23, S. 178.

Lit.: Baumecker S. 112; Alt, Begriffsbilder S. 416–417; Ulrike Morgner, Das Wort aber ist Fleisch geworden. Allegorie und Allegoriekritik im 18. Jahrhundert am Beispiel von K. Ph. Moritz', Andreas Hartknopf. Eine Allegorie', Würzburg 2002 S. 15.

147,15 ***heiligen Vorwurfe:*** vgl. dazu Notizen W.s zu Äußerungen Dubos' in: „Réflexions“ I (1755) S. 179, im *Nachlaß Paris* vol. 61 p. 50.

Lit.: Baumecker S. 112.



147,16 mit Anm. 1 ***Poußin … den Nil:*** Nicolas Poussin, Die Aussetzung des Moses, entstanden um 1624, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Gal.-Nr. 720, Öl auf Leinwand, H. 145 cm, B. 196 cm. W. hat das 1742 erworbene Gemälde in der *Beschreibung* nicht besprochen. – In Übereinstimmung mit der positiven Einschätzung W.s bewertet später auch Schelling in der „Philosophie der Kunst“ die muskulös in Rückenansicht dargestellte Flußpersonifikation.

Lit.: Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 290; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 416; Poussin et Moïse. Du dessin à la tapisserie. Poussin e Mosè. Dal disegno all'arazzo, hrsg. von Marc Bayard [u. a.], Ausst.-Kat. Rom [2011] S. 12–13; Arne Zerbst, Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis, Paderborn 2011 S. 174–175.

147,17–18 ***noch stärkere Partey … ungeneigte Richter:*** Neben einer Anspielung auf Dubos, der sich vehement gegen die allegorische Malerei wandte, verweist W. wohl implizit auf de Piles. In dessen „Abrégé de la Vie“ heißt es zu Le Brun: „Er hat die allegorischen Stücke mit viel Imagination traktiret: aber anstatt daß er die Symbola von einer bekannten Quelle oder Orte als zum Exempel von der Fabel und alten Medaillen hernehmen sollen, hat er selbige fast alle erfunden und werden also dieser Art Gemälde

dadurch gleichsam Räthsel“, s. die dt. Übersetzung: Roger de Piles, Historie und Leben der berühmtesten Europaeischen Mahler, Hamburg 1710 S. 716.

Lit.: Baumecker S. 111.

147,19–20 ***Phidias … Schildkröte:*** Nach Plutarch, Coniugalia praecepta 32 (mor. 142d) und De Is. et Osir. 75 (mor. 381e) symbolisierte die Schildkröte unter dem Fuß der Göttin, daß die Frau im Haus bleiben und schweigen solle. Die Statue wird von Pausanias 6,25,1 beschrieben. An dieser Stelle steht im Druck die Ziffer 2, die Fußnote 2 ist aber unten ausgefallen; die folgenden Nummern sind entsprechend korrigiert worden.

Lit.: Salvatore Settis, Chelone. Saggio sull’Afrodite Urania di Fidia, Pisa 1966 (kritische Zusammenfassung: Philippe Bruneau, in: Revue des études grecques LXXXI, 1968 S. 228–230).

147,23 mit Anm. 2 ***Plato … saget:*** Platon läßt Sokrates in *„Alcibiad. II“* sagen, die Poesie habe von Natur aus etwas Rätselhaftes, und Dichter würden gern in Rätseln reden (Alkibiades 2, 147b).

147,26 mit Anm. 3 ***Ideen ersticken müssen:*** W. verweist auf Filippo Baldinucci, Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua che contengono tre Decennali, dal 1580 al 1610, Bd. 3, Firenze 1702 S. 118. Zur „Istoria del Martirio di S. Vitale“ heißt es ebd.: „[...] in cui fra figure diverse fece vedere una Fanciulletta, la quale tenendo sospesa una Ciliega, mostra volere imboccare una Gazzera giovane, che quivi ansiosa vedesi dibattar l’ali, con che venne ad additare il tempo della Primavera, in cui il Santo diede la vita per la Cattolica Fede [...]“. Zum Werk vgl. Komm. zu 117,38.

147,26 mit Anm. 4 ***einer Kirsche:*** W. verweist auf Antoine-Joseph Dezallier d’Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux Peintres I S. 28–32; dort heißt es S. 30: „[...] on lui a vû représenter dans un tableau une jeune fille qui veut prendre un oiseau que ne paroît que dans le printemps. Une autre dans le tableau de Ravenne présente une cerise à une pie pour dénoter la même saison“.

147,26–27 ***Friderich Barocci ... Mädgen:*** Federico Barocci, Das Martyrium des Heiligen Vitalis, 1583, Mailand, Pinacoteca di Brera, Öl auf Leinwand, H. 392 cm, B. 269 cm. Das Gemälde wurde ursprünglich für den Altar des Heiligen in San Vitale in Ravenna angefertigt. Zu Barocci vgl. Komm. zu 117,34. W.s Hinweis gilt einem Mädchen, das Teil einer Figurengruppe ist. Diese Gruppe, bestehend aus einer Mutter mit ihren beiden Kindern, wird heute als Caritas gedeutet.

Lit.: August Schmarsow, Federigo Barocci. Ein Begründer des Barockstils in der Malerei, Leipzig 1909 S. 49–55 bes. S. 52; Peter Gillgren, Siting Federico Barocci and the Renaissance Aesthetic, Farnham [u. a.] 2011 S. 111–115, 220 Abb. 13,5 Taf. 6.

147,30 ***grosse Machinen:*** Nach frz. ‚machine‘ bezeichnete der Terminus im Sprachgebrauch des 18. Jhs. allg. die malerische Komposition, bei der zahlreiche Gegenstände und Figuren zur Darstellung der Handlung auf der Leinwand klug, mit *„genie“*, angeordnet waren. Angewandt wurde der Begriff vor allem auf großformatige Kompositionen wie Deckenmalereien.

Lit.: DWB XII Sp. 1697; K[arl] H[einrich] Heydenreich, Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque Bd. 3, Leipzig 1794 S. 471–472.

148,2–3 ***farnesische Gallerie ... Annibal:*** zu den Fresken Annibale Carraccis im Palazzo Farnese vgl. *Gedancken* Komm. zu 75,23–24.

148,4 mit Anm. 1 ***man weiß:*** W. verweist auf Bernard Lépicié, Vie des Premiers-Peintres du Roi, depuis M. Le Brun, jusqu’à présent II, Paris 1752 S. 17–18; vgl. Komm. zu 146,25–147,4 mit Anm. 1.

148,4–5 ***Coypel ... seine Gallerie:*** Der frz. Maler und Kunsttheoretiker Antoine Coypel (1661–1722), seit 1715 Premier peintre du roi, begann 1702 im Auftrag des Herzogs von Orléans das von W. angesprochene Deckengemälde mit Szenen aus dem Leben des Aeneas für die große Galerie im Palais Royal. Eine Dokumentation des Werkes erschien 1755, gestochen in 15 Blättern, vgl. L’Enéide de Virgile, peinte dans la Galerie du Palais Royal; par Antoine Coypel, premier Peintre du Roi, gravée par MM. [Gaspard] Duchange, [Nicolas] Tardieu, &c. Paris, [Louis] Surugue. 1781 wurde die Gemäldefolge zerstört.



Lit.: Antoine Schnapper, Antoine Coypel. La galerie d’Énée au Palais-Royal, in: Revue de l’art 5, 1969 S. 33–42; George R. Goldner, Lee Hendrix, European Drawings. The J. Paul Getty Museum. Catalogue of the Collections, Malibu/California 1992 S. 331; Dorothea Schille, Die Kunsttheorie Antoine Coypels. Eine Ästhetik am Übergang vom Grand Siècle zum Dixhuitième, Frankfurt a. M. [u. a.] 1996 bes. S. 7–11, 49–57; Norbert Gramaccini, Hans Jakob Meier, Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792, München, Berlin 2003 S. 47, 110.

148,6–9 mit Anm. 2 ***Rubens Neptun ... Virgil:*** Gemeint ist Peter Paul Rubens’ Gemälde „Quos ego“ – Neptun, die Wogen beschwichtigend, das Vergil, Aeneis 1,135 illustriert. Es entstand um 1635 und befand sich seit 1742 in Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 964 B, Öl auf

Leinwand, H. 326 cm, B. 384 cm. – W. verweist auf die seitenverkehrte Wiedergabe des Gemäldes in einem Stich von Jean Daullé im Galeriewerk Dresden 1753 Bd. I *„fol. 48“*.

Lit.: Ausgestellte Werke Dresden 2006 S. 462 Gal.-Nr. 964 B; Gesamtverz. Dresden 2007 S. 453.



148,8 mit Anm. 3 ***an einer Ehrenpforte:*** Johannes Casparus Gevartius, Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi austriaci Hispaniarum infantis S. R. E. Card. Belgarum et Burgundiorum gubernatoris etc. a S. P. Q. Antverpiae 1641 S. 15, zeigt den durch Theodor van Thulden ausgeführten Kupferstich „Triumphbogen zum Einzug des Kardinal-Infanten Ferdinand in Antwerpen“ nach Rubens' Gemälde. In diesem Prachtband sind in Text (Gevartius) und Bild (van Thulden) die Feierlichkeiten sowie die Dekorationsbauten, überwiegend die zu Ehren des Infanten errichteten Triumphbogen, dargestellt.

Lit.: John Rupert Martin, The Decorations for the „Pompa Introitus Ferdinandi“, London 1972; Maria Ines Alverti, Visits to Genoa. The Printed Sources, in: Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe, hrsg. von James Ronald Mulryne, London 2004 S. 222–235, bes. S. 227; L'Europe de Rubens, hrsg. von Blaise Ducos, Ausst.-Kat. Paris 2013 S. 120, 306 Nr. 63.

148,15 mit Anm. 2 ***doch nichts weiter:*** zu Fréart de Chambrays Schrift „Idée de la perfection de la peinture“ s. Komm. zu 126,27–28; *Herkulanische Schriften* III Komm. zu 4,33 mit Anm.* W. verweist weiterhin auf die Ausführungen bei Giovanni Pietro Bellori, Descrizione delle imagini dipinti da Raffaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma 1695 S. 15–21 und 26–28.

Exzerpte W.s im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 31–32.

148,20 ***unter den Alten:*** Plutarch, De audiendis poetis 4 (mor. 19a–20e), Cicero, De natura deorum 1,36, kritisieren die allegorische Deutung von Göttern als Naturerscheinungen.

148,22 ***Liebeshändel des Jupiters und der Juno:*** Auf Diogenes Laertios 7,188 geht die Nachricht zurück, daß sich in der Pinakothek des Heraions von Samos ein parodistisches Bild des Götterpaares Zeus und Hera in obszöner Haltung befand; s. oben *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 100,11 mit Anm. 1, *GK Kommentar* zu 785,15–16 mit Anm. 2.

148,23 mit Anm. 3 ***den Jupiter wurde die Luft:*** Herakleitos (s. oben Komm. zu 137,12 mit Anm. 1) bezieht sich in seiner Schrift „de allegoria Homeri“ auf die entsprechende allegorische Homer-Auslegung bei Empedokles fr. 6 Diels (Allegorie 24,6–7). De allegoria Homeri 39,10–11 wird Homer, Il. 14,228 gedeutet: die Vereinigung von Zeus und Hera findet auf der Bergspitze statt, weil sich dort Erde und Luft berühren. Dabei zogen sie eine goldene Wolke über sich (Il. 14,350), was Herakleitos, de allegoria Homeri 39,15–16, als Sinnbild des Frühlings interpretiert, da im Winter schwarze Wolken und Nebel die ganze Gegend verhüllten. W. benutzte die Ausgabe von Gale, Opuscula Mythologica (wie oben Komm. zu 137,12) S. 443, 462.

Lit.: Baumecker S. 98–99.

148,25–26 ***einen Fehler anmerken ... Aristides:*** s. *Gedancken* Komm. zu 75,9–11.

148,29–30 ***Leochares, machte eine Statue:*** Nach Pausanias 1,1,3 stand sie hinter der Markthalle im Piräus.

148,30 mit Anm. 1 ***Tempel unter diesem Namen:*** Flavius Josephus (um 37– um 100 n. Chr.; jüdischer Geschichtsschreiber), Antiquitates 14,153 (Flavii Iosephi Opera, ed. Benedictus Niese, Berlin 1892 S. 268). Er berichtet, daß Johannes Hyrkanos II. (76–31/30 v. Chr.) als Ethnarch und röm. Bundesgenosse sein Standbild in dem heiligen Bezirk des Demos und der Grazien in Athen errichten ließ. – W. benutzte die Ausgabe Flavii Iosephi quae reperiri potuerunt Opera omnia Graece et Latine cum notis et nova versione Joannis Hudsoni [...] Omnia collegit [...] et [...] Indices adiecit S. Havercampus, Tomus II, Amsterdam, Leyden und Utrecht, 1726 S. 699.

149,2 mit Anm. 2 ***Man hat noch keine:*** Verweis auf das 1667 in Florenz erschienene und von W. mehrfach zitierte Werk „Vite de pittori antichi“ des ital. Philologen Carlo Roberto Dati; dort S. 178: „Vita di Parrasio“. Zu Dati s. *GK Kommentar* zu XXVIII,31–32 mit Anm. 1; 667,20–21 mit Anm. 4; *GK Materialien* S. 431 Komm. zu 75,8–9.

149,3 mit Anm. 3 ***wie diejenige ist:*** dazu, wie von W. angegeben: Emmanuelle Tesauro, Idea argutae et ingeniosae dictionis, ex principiis Aristotelicis sic eruta, ut in universum arti oratoriae, et inprimis lapidariae atque symbolicae inserviat, Francofurtae & Lipsiae 1698 *„Cap. III. p. 84“*; zu Tesauro vgl. oben Komm. zu 141,3 mit Anm. 1.

149,12 ***eine Verhältniß:*** s. *Gedancken* Komm. zu 69,27.

149,13 ***Uebereinstimmung ... Zierathen:*** W. greift erneut die in den *Gedancken* (S. 76,20 mit Komm.) angestellten und *Sendschreiben Gedanken* (s. S. 103,4) von ihm widerlegten Betrachtungen über die *„Zierathen"* auf.

149,14–15 ***Non ut ... HOR.:*** Horaz, ars 12: „Daß sich nicht Zahmes mit Wildem gesellt." (Übers. nach Horaz, Werke). Horaz fordert hier gewisse Grenzen der künstlerischen Freiheit.

149,17–18 mit Anm. 1 ***verwirft man ... an der Capelle:*** W. beruft sich auf die kritischen Ausführungen des frz. Architekten und Kunsttheoretikers Jacques-François Blondel (1605–1674) in dessen Werk „De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices en Géneral". Im zweiten Bd. der von W. benutzten, 1738 in Paris erschienenen Ausgabe heißt es S. 26 zu der von Salomon de Brosse ausgeführten Kapelle im Palais du Luxembourg, es sei dort zu einer Vermischung von „les allegories sacrées & les prophanes" gekommen; s. dazu W.s Exzerpt im *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 60.

Lit.: Tibal S. 108; Anthony Gerbino, François Blondel. Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution, London [u .a.] 2010 bes. S. 80–81.

149,23 ***einen längern Perioden:*** W. verwendet die altertümliche maskuline Form auch *Reifere Gedancken* S. 157,2.

Lit.: DWB XIII Sp. 1545.

149,31 ***Muscheln sind bey den Alten nirgend:*** Unter den Attributen unterschiedlicher Kräfte und Eigenschaften der Aphrodite in der antiken Kunst finden sich auch Muscheln, meist im Kontext ihrer Geburt. In der Kleinkunst etwa steigt Aphrodite in einer Muschel aus dem Meer. Belege für Muscheln in der Ausstattung oder beim Kult im Tempel des Neptuns bleiben ohne Beleg bei W. Muscheln sind kein Attribut von Poseidon/Neptun (s. Erika Simon, Die Götter der Römer, 2. Aufl. München 1998 S. 192 mit Abb. 244), was später auch W. bekannt war, s. *Description* S. 115, 104 Nr. II.451 (= *Description Text* S. 76: Triton mit Muschel; S. 81: Attribute Neptuns).

Bei W.: *Description* S. 115 Nr. II.536, 537; 137–138 (= *Description Text* S. 81–82, 93: Aphrodite/Venus).

Lit.: NP, Supplement V S. 97,100 s. v. Aphrodite (Bettina Full); LIMC II (1984) s. v. Aphrodite Nr. 1011–1017 (Taf. 98–100), 1036, 1037 (Taf. 103), 1183–1188 (Taf. 118–119); s. v. Aphrodite (in peripheria orientali) Nr. 31 (Taf. 157), 55 (Taf. 160), 89 (Taf. 163), Nr. 246 (Taf. 169); LIMC VIII (1997) s. v. Venus S. 227 sowie Nr. 244 (Taf. 149), 307, 308 (Taf. 157), 309 Taf. (158), 320, 321 (Taf. 159), 359 (Taf. 163).

149,33 mit Anm. 1 ***daß alte Lampen mit Muscheln gezieret:*** zur Bildlampe, in deren Spiegel ein Bildnis in einer Muschel dargestellt ist, s. *Sendschreiben Gedanken* S. 102,12 mit Komm. Eine *„mit Muscheln gezieret*[e] "Lampe auf Taf. 51 bei Passeri (s. Komm. zu 102,12 mit Anm. 4) gibt es allerdings (auch in Bd. 2–3) nicht. – Röm. Bildlampen, deren Diskus mit einer stilisierten Muschel verziert ist, sind häufig, vgl. etwa Gerald Heres. Die römischen Bildlampen der Berliner Antikensammlung, Berlin 1972 Nr. 161,167–168, 216, 223–224, 244, 402.

150,1–2 mit Anm. 2 ***wie in ... Rathhause zu Amsterdam:*** Den Bauschmuck des 1648 bis 1665 durch Jacob van Campen erbauten Amsterdamer Rathauses zeigt das von W. zitierte Stichwerk des niederl. Kupferstechers Hubertus Quellinus (1619–1687). W. nennt den ersten, 1655 in Amsterdam erschienenen Bd. des zweibändigen Werks „Architecture peinture et sculpture de la maison de la ville d'Amsterdam [...]".

150,3 ***Rechtfertigung des Muschelwerks:*** Erwiderung auf das im *Sendschreiben Gedanken* formulierte Lob des *„Muschelwerks"*; s. dazu *Gedancken* Komm. zu 76,20; *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 101,24.

150,5–6 mit Anm. 3 ***sondern man glaubt auch:*** Arnobius von Sicca (gestorben nach 326), christlicher Rhetor, Verfasser von „Sieben Büchern gegen die Heiden" (um 297–303 n. Chr.). W. gibt die Stelle (Arnob. 5,3,4, wo die Erzählung von 5,1,4 wieder aufgenommen wird), nicht ganz korrekt wieder, denn Jupiter, der ein menschliches Haupt zur Abwehr der von Blitzen symbolisierten bösen Vorzeichen gefordert hatte, wird von Numa übertölpelt, der die göttlichen Worte so auslegt, daß auch ein Schaf-, Ochsen- oder Schweinekopf den Zweck erfülle. W. benutzte die Ausgabe Disputationum adversus gentes libri septem, ed. Antonius Thysius, Leiden 1651 S. 157.

150,11 ***Werk der Baukunst:*** 1762 erschienen in Leipzig W.s *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (= *SN* 3: *Schriften zur antiken Baukunst* S. 13–70).

150,11 ***Pocoke:*** Richard Pococke, A Description of the East, and some other Countries I–II, London 1743–1745. In Antinoea (Mittelägypten) sah Pococke eine Säule mit korinthischem Kapitell und ein in korinthischer Ordnung erbautes Tor, das er abbildete, s. *GK Kommentar* zu 61,9–10 mit Anm. 3–4; zu Pococke s. auch *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 101,34.

150,13 mit Anm. 2 ***wie Vitruv lehret:*** Vitruv, De architectura 1,2,5: „Der Minerva, dem Mars und dem Herkules werden dorische Tempel errichtet werden, denn es ist angemessen, daß diesen Göttern wegen ihres mannhaften Wesens Tempel ohne Schmuck gebaut werden." (Übers. Curt Fensterbusch S. 41).

150,15 ***grosse Manier:*** vgl. *Gedancken* Komm. zu 64,14 .

150,16 ***Ausschweifung:*** W. benutzt hier erstmals den Begriff in einer sonst lediglich für das Verb ‚ausschweifen' nachgewiesen Bedeutung, um das formale Erscheinungsbild von Architekturgliedern zu beschreiben; so später wiederholt z. B. *Herkulanische*

Schriften I S. 14,14 mit Komm.; *Baukunst Girgenti* (= *SN* 3, *Schriften zur antiken Baukunst* S. 7,4 mit Komm.); *Anmerkungen Baukunst* S. 22 (= *SN* 3, *Schriften zur antiken Baukunst* S. 36,8 mit Komm.).

Lit.: DWB I Sp. 965.

150,17 mit Anm. 1 ***Tempel des Jupiters zu Agrigent:*** Nach Diodor 13,82,3 (zu W.s Ausgabe s. oben Komm. zu 122,27–28) betrug der äußere Umfang der Säule zwanzig Fuß, so daß der Körper eines Menschen in einer der Kanneluren Platz fand. Zum Tempel s. die spätere Schrift W.s, *Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien*, 1759 (=*SN* 3, *Schriften zur antiken Baukunst* S. 7–11).

150,24–25 mit Anm. 2 ***Arion ... Sopraporte ... Werke:*** W. verweist summarisch auf Blondels „De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des edifices en géneral", vgl. Komm. zu 149,17–18 mit Anm. 1. In Betracht kommt eine Supraportendarstellung im „Vestibule" des „Salon à l'Italienne", die eine nackte kindliche Figur auf einem Meerestier reitend zeigt, vgl. Bd. I Taf. 8 S. 64 oder Bd. II Taf. 68 S. 75, so auch Rehm in: *KS* S. 408 zu 141,27.

151,2–3 ***Tarentiner … Delphine ritt, auf ihre Münzen:*** Auf diese Münzserie kommt W. später in der *GK1* S. 206 Anm. 3; *GK2* S. 427 Anm. 1 (= *GK Text* S. 402, 403) wieder zu sprechen. VS Reiter nach r. mit Maske unter dem Pferd; RS Delphin-Reiter (Arion) nach l. Silber, geprägt 270–235 v. Chr., s. *GK Denkmäler* Nr. 1236.

151,5–7 mit Anm. 1 ***Palais Bleinheim ... Marlborough ... Wortspiel:*** John Churchill, 1. Duke of Marlborough, erhielt den von John Vanbrugh erbauten Landsitz Blenheim Palace als Anerkennung seiner Leistungen und seiner Siege über die frz. Truppen von Blindheim (Blenheim) bei Hochstädt von der engl. Königin Anne Stuart. Die historischen Hintergründe behandelte W. *Vortrag Geschichte,* vgl. Komm. zu 22,31. – Blenheim Palace in Oxfordshire ist im ersten Bd. des von Collin Campbell zusammengestellten Kupferstichwerks zur engl. Architektur, „Vitruvius Britannicus, or the British Architect", London 1715 Taf. 56–62, dargestellt; zu Exzerpten W.s aus *„Campbell's Vitruvius Britan."* s. *Nachlaß Paris* vol. 62 p. 79v. Zu *„Campell"* äußert sich W. auch *Sendschreiben (an Riedesel)* (= *KS* S. 208,31), *Abhandlung (für Berg)* S. 23 (= *KS* S. 227,1) und *Br.* IV Nr. 7 S. 36 mit Komm. S. 432. – Das von W. kritisierte *„Wortspiel"* – der gallische Hahn wird von dem ‚englischen' Löwen über einem Tor zum Küchenhof zerrissen – erläutert der *„Spectator No. 59"* vom 8. Mai 1711. Einen Ausschnitt aus der entsprechenden Stelle exzerpierte W.: *„I shall conclude this Topic with a Rebus, which has been lately hewn out in Free stone, and erected over the portals of Blenheim-House being the figure of a monstrous Lion tearing to pieces a little Cock"*, s. *Nachlaß Paris* vol. 66 p. 53. Weiter heißt es an der von W. genannten Stelle: „For the better understanding of which device, I must acquaint my English reader, that a cock has the misfortune to be called in Latin by the same word that signifies a Frenchman, as a lion is an emblem of the English nation such a device in so noble a pile of building, look like a pun in an heroic poem, and I am very sorry the truly ingenious architect would suffer the statuary to blemish his excellent plan with so poor a conceit", vgl. The Spectator I, ed. by Gregory Smith, Nachdruck London 1958 (London, New York 1907) S. 179–182 bes. S. 181. Zum *„Spectator"* vgl. Komm. zu 130,29–31 mit Anm. 2.

Lit.: Tibal S. 109; Vaughan Hart, Sir John Vanbrugh. Storyteller in Stone, New Haven/Connecticut [u. a.] 2008 passim, bes. S. 11–14, 129–145 mit Abb. 203.

151,14 mit Anm. 2 ***öffentliches Denkmal:*** Pausanias: Die zugehörige Anm. 2 (*„L. I. c. 43. l. 22"*) gehört hierher: Pausanias 1,23,2. Dieser berichtet von der Löwin, die zum Andenken an die Geliebte des Aristogeiton aufgestellt wurde. Die bronzene Löwin stand aber nicht auf dem Grabmal der Leäna, sondern am Eingang der Burg von Athen.

151,15 mit Anm. 3 ***die beyden Baumeister Saurus und Batrachus:*** Die griech. Künstler Saura und Batrachus sind nur aus Plinius, nat. 36,42, bekannt. Sie sollen ihre Werke mehrfach ‚signiert' haben, indem sie eine Eidechse und einen Frosch auf ihnen anbrachten, s. *GK Kommentar* zu XXIII,22 mit Anm. 1.



151,17–18 mit Anm. 4 ***Lais Grab:*** Nach Pausanias 2,2,4 steht am Weg nach Korinth „das Grab der Lais, auf dem eine Löwinnenfigur steht mit einem Widder zwischen den Vorderpranken". (Übers.: Pausanias, ed. Meyer – Eckstein I S. 169).

151,18–19 mit Anm. 5 ***einen Widder:*** zum Grabmal der Lais s. oben S. 151,17; Anm. 5 muß sich auf den unmittelbar folgenden Satz beziehen: Nach Pausanias 9,40,10 steht auf dem Grab der bei Chaironeia gefallenen Thebaner ein Löwe als Zeichen der Tapferkeit dieser Männer.

151,24 mit Anm. 2 ***eine irdene1 Lampe ... Ochsenkopf:*** Im Druck sind die Anm. 1 und 2 verwechselt worden. W. verweist in Anm. 2 auf eine Lampe in Form eines Stierkopfes, den Giovanni Pietro Bellori, Le antiche lucerne sepolcrali figurate raccolte dalle cave sotteranee, e grotte di Roma [...] divise in tre parti […], Roma 1691 Taf. 17 abbildet. S. 9 heißt es: „Lucerna formata in vna telìa di Toro, da riferirli a'Sacrifici fatti à Plutone, & à […].

Zu Stierkopflampen s. Tihamér Szentléky, Ancient Lamps, Budapest 1969 S. 141 Nr. 277.

151,25–26 mit Anm. 2 ***Vorstellung ... Opfers des Pluto ... Proserpine:*** Bei Ulysses Aldrovandi, De quadrupedibus digitatis viviparis et oviparis, Bologna 1637, ist kein solches Opfer erwähnt.

151,26 ***trojanischen Prinzen:*** Ganymed, der als schönster der Menschen von Zeus auf den Olymp entführt wurde, um ihm dort in ewiger Jugend als Mundschenk zu dienen (Homer, Il. 20,231–235).

151,29 ***Die Bedeutung der Vögel, die von Trauben fressen ... Aschentopfe:*** Möglicherweise meint W. eine Aschenurne in Dresden, die bereits Leplat 1733 Taf. 177 (oben) abbildete. Diese Urne, heute noch in Dresden, Skulpturensammlung Inv. Nr. 343, aus der Mitte des 2. Jhs. n. Chr., zeigt an den Ecken Widderköpfe, an denen eine Lorbeergirlande befestigt ist. An den Ecken Fruchtkörbe, an denen Vögel naschen. Die moderne Inschrift eines Sex. Iunius Silanus auf der Tabula ist bei Leplat noch nicht verzeichnet. – Ein allegorischer Sinngehalt von Vögeln auf heidnischen Graburnen wird heute, wenngleich umstritten, allg. ausgeschlossen; sie sind als ein ausschmückendes Element zwischen pflanzlichem Schmuck zu verstehen. Erst in christlicher Zeit wird dieses Motiv allegorisch verstanden (s. Sinn S. 57 mit Anm. 334).

Lit.: Raymond Leplat, Recueil des marbres antiques que se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne a Dresden avec previlege du Roy, Dresden 1733 Taf. 177; Friederike Sinn, Stadtrömische Marmorurnen, Mainz 1987 S. 140, 306 Nr. 615.

151,30–31 mit Anm. 3 ***grossen marmornen Vase:*** Kelchkrater mit Signatur des Atheners Salpion, Neapel, Museo Nazionale Archeologico Inv. 6673; um die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. W. zitiert dazu: Jacques Spon, Miscellanea eruditae antiquitatis, Lyon 1685 S. 25.

Zum Krater s. *GK Materialien* Komm. zu 75,14; *Description* S. 229 (= *Description Text* S. 140).

152,1 ***Vergnügens vorstellen, welches der Verstorbene in den elyseischen Feldern:*** s. Komm. zu 151,29; vgl. aber die Interpretation als Paradeisosvorstellungen auf Urnen im Kontext mit Vögeln: Angelika Geyer, Das Problem des Realitätsbezugs in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit, Würzburg1977 S. 104–105, 190 Anm. 322; vgl. auch Berthe Rantz, Objets romains trouvés à Anvers en 1608, in: L'antiquité classique 48, 1979 S. 42 (Tauben als Apotheosesymbol).

152,2–3 mit Anm. 4 ***man weiß, daß Vögel ein Bild der Seele waren:*** Lorenz Beger, Thesaurus ex thesauro Palatino selectus […], Heidelberg 1685 S. 100 (s. Komm. zu 135,15–16 mit Anm. 6). Im „Thesaurus Brandenburgicus" (s. Komm. zu 138,3–4 mit Anm. 3) S. 100 zitiert Beger Plutarchs Schrift „Themen zum Wein" (symp. 2,3, 2 [mor. 636c]), wo allerdings nicht Vögel, sondern Schmetterlinge, die aus der trocken und brüchig gewordenen Raupe hervorbrechen, als Bild der Seele (Psyche) angeführt werden.

152,3 mit Anm. 5 ***Man will auch bey einem Sphinx auf einem Becher:*** Der Hinweis auf Buonarroti ist falsch: Filippo Buonarroti (1661–1733), Osservazioni istoriche sopra alcuni Medaglioni antichi, all'Altezza Serenissima di Cosimo III, Granduca di Toscana, Rom 1698 S. XXVI.

Zu Buonarroti s. *GK Kommentar* zu 37,10–11; 503,2 mit Anm. 1. – Zu Sphingen auf Gefäßen s. LIMC VIII (1997) S. 1165, 1168, 1174 mit Nr. 273, 318 s. v. Sphinx (Nota Kourou, Ingrid Krauskopf, Stylianos Katakis u. a.).

152,5 ***Die Eydexe aber auf einem Trinkgeschirre:*** zu Mentor s. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 103,17–18 mit Anm. 1.

152,9 mit Anm. 1 ***Gallerie zu Olympia:*** Plutarch, De garrulitate 1 (mor. 502c); vgl. auch Plinius, der die „heptaphonos" (die siebenstimmige) genannte Säulenhalle in Olympia erwähnt, deren Bezeichnung daher komme, daß jedes in ihr gesprochene Wort siebenmal wiederholt werde (Plin. nat. 36,100; ebenso Paus. 5,21,17).

152,10–11 ***auf Hermen, oder auf Thermen:*** Der frz. Begriff ‚terme', nach lat. terminus, eigentlich ‚Grenzzeichen, Ziel', wurde im Sprachgebrauch des 18. Jhs. als Bezeichnung für eine ‚Hermensäule' gebraucht. Zu dem Terminus äußert sich W. auch *Br.* II Nr. 306 S. 33; *Br.* II Nr. 320 S. 44. Vgl. Komm. zu 152,11 mit Anm. 2.

Lit.: Peter Wulf Hartmann, Kunstlexikon, Leobersdorf [1996] s. v. terme.



152,11 mit Anm. 2 ***auf einer Münze Kaisers Aurelianus:*** Abgebildet bei Tristan de Saint-Amant, Commentaires historiques (wie Komm. 139,12 mit Anm. 8) Bd. 1 S. 632; s. Komm. zu 21,31. Es handelt sich um einen Sesterz aus den Jahren 172–173 n. Chr. VS Kopf des Antoninus Pius mit Legende M ANTONINVS AVG TR P • XXVII; RS stehender Merkur auf einem Podest mit caduceus und Beutel zwischen Säulen eines tetrastylen Tempels; die Säulen sind als Hermen gebildet. Im Tympanon sind, anders als im Stich, eine Schildkröte, ein Hahn, ein Bock, caduceus, ein Geldbeutel und ein geflügelter Helm dargestellt.

Lit.: RIC III (1962) Nr. 1074 pl. xii. 247.

152,17–20 mit Anm. 3 ***Marcellus … Porta Capena:*** Marcus Claudius Marcellus (um 268–208 v. Chr.), röm. General im Zweiten Punischen Krieg und Eroberer von Syrakus. Plutarch, Marcellus 28,2, und Cicero, nat. deor. 2,61, erwähnen den Doppeltempel, der „ad portam Capenam" am Beginn der Via Appia stand (Liv. 25,40,3; 29,11,13). Dazu verweist W. S. 152,20 in Anm. 1 auf

Rocco Volpi, Vetus Latium profanum & sacrum Bd. 1–2, Rom 1704–1705 Bd. 2 (verfaßt von Petro Marcellino Corradino) S. 175, wo die antiken Textstellen zur Lokalisierung des Tempels und seiner Errichtung durch Marcellus zusammengestellt sind. W. nennt den Tempel auch in der *Allegorie* S. 109 (= *Allegorie Text* S. 86): *„Von allegorischen Gebäuden ist der Tempel der Tugend und der Ehre im alten Rom bekannt; man mußte durch den ersten gehen, um in den zweyten zu gelangen“*.

Lit.: Steinby, Lexicon III S. 31–33 s. v. Honos et Virtus, aedes (Domenico Palumbi).

152,21 mit Anm. 2 ***Die Alten pflegten Statuen von häßlichen Satyrs zu machen:*** W. zitiert das Werk des Abbé Antoine Banier (1673–1741), La Mythologie et les fables expliquées par l'histoire, 3. stark erweiterte Aufl. Bd. 1–8 Paris 1738–1740 Bd. 2 S. 181–82 (im Kapitel über die Grazien).

152,27 mit Anm. 3 ***Dioscorides:*** Pedanios Dioskurides, s. oben *Gedanken* Komm. zu 58,16; *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 89,29 mit dem gleichen Zitat.

153,5–6 mit Anm. 1 ***Friedrich Oeser:*** In den *Gedancken* S. 75,9–11 wird Aristeides als *„ein Mahler, der die Seele schilderte“* bezeichnet; vgl. dazu Komm. zu ebd.

Reifere Gedancken über die Nachahmung

Kommentar

Kommentar zu *Reifere Gedancken über die Nachahmung*

Textfragment in Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Allemand, vol. 57 p. 80r-80v (Tibal S. 38-39) und Gliederungsentwurf auf p. 81r . Der Gliederungsentwurf schließt sich an den Entwurf der *Reifere*[n] *Gedanken* unmittelbar an. Wiedergabe nach Hs. Wahrscheinlich 1756/57 wie die Entwürfe zur Beschreibung des Apollo im Belvedere entstanden, an die sich der Text im Heft anschließt. Vielleicht identisch mit der Erwähnung in einem Brief an Bianconi vom 17. 4. 1757, s. Br. I Nr. 172 S. 569 Komm. zu sopra l'imitazione.

Druck: Studien, hrsg. von Friedrich Creuzer, Carl Daub, VI, Heidelberg 1811 S. 216-219, dann Eis. XII S. XLV und KS S. 145-146.

157,1 ***beynahe ein Jahrhundert verfloßen ... Nation mit Blindheit:*** Entgegen seiner sonstigen Kritik an ausgewählten Vertretern der ‚Querelle des Anciens et des Modernes', so an Perrault (vgl. *Sendschreiben Gedanken* Komm. zu 89,20), beurteilt W. die frz. Querelle hier in einem übergreifenden sozial- und kulturpolitischen Rahmen.

Lit.: Peter K. Kapitza, Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der „Querelle des Anciens et des Modernes" in Deutschland, München 1981 S. 233–234; Décultot, Untersuchungen S. 110.

157,2 ***dieser Periode:*** vgl. *Erläuterung* Komm. zu 149,23; das aus griech.-lat. periodos/periodus (femininum) für Umlauf, Kreislauf übernommene Wort wurde im Mittellat. und noch im 18. Jh. auch in der maskulinen Form gebraucht (der Period, der Periode).

157,6 ***Gelehrten der Vorkammern:*** W. gebraucht den Begriff in seiner älteren Bedeutung als Vorzimmer eines Audienzsaals und verweist durch die Wortwahl auf den Bereich des höfischen Zeremoniells. Das mitunter vergebliche Warten der Höflinge auf eine Audienz, das ‚Antichambrieren', gehörte zu den üblichen Umgangsformen der absolutistischen Standesgesellschaft. Dieser Etikette waren gleichermaßen die vom Hof abhängigen *„Gelehrten"* unterworfen, die W. hier typologisch als oberflächliche und unwissende Gelehrte *„nach der Mode"* bezeichnet. Ähnlich wendet sich W. *Sendschreiben Gedanken* hier S. 83,16 gegen eine pedantische Form der Gelehrsamkeit; s. ebenso *Br.* I Nr. 137 S. 215 mit einem Beispiel aus W.s persönlicher Erfahrung.

Lit.: DWB XXVI Sp. 1222; Martin Disselkamp, Die Stadt der Gelehrten. Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefen aus Rom, Tübingen 1993 S. 318–325, bes. S. 322.

157,8 ***Quellen der Wissenschaften:*** W. betont immer wieder die Notwendigkeit des Studiums der griech. (literarischen und künstlerischen) Originalquellen, s. z. B. *Gedancken* hier S. 56,22–23 mit Komm.; *Erläuterung* hier S. 125,27; 140,20.

157,10 ***Schriften der Weisen aus Griechenland:*** Die Werke der griech. Philosophen; zum Ausdruck s. den *Entwurf der Laokoon-Beschreibung* oben S. 49,14: Griechenland habe *„Künstler und Weltweise[n]"* in einer Person gehabt; *Gedancken* hier S. 59,13–14: auch die Weisen, wie etwa Sokrates, seien ins Gymnasium gegangen; *Nachricht von einer Mumie* hier S. 109,15–19): die griech. Weltweisen hätten weite Reisen unternommen.

157,15–18 ***Homer in seiner Sprache wie in Athen erkläret wurde:*** Nach antiker Überlieferung (Iosephos, contra Apionem 1,129) ließ bereits der athenische Tyrann Peisistratos im 6. Jh. v. Chr. die verstreuten Gesänge Homers schriftlich für den Vortrag an den Panathenäen fixieren. Studium und Erklärung Homers waren bereits im 5./4. Jh. v. Chr. von großer Bedeutung (vgl. Platon, Krat. 407b). Die Kenntnis Homers kam aus Byzanz nach Italien; die beiden einflußreichsten Gelehrten waren zum einen Johannes Tzetzes (um 1110–1185; s. *MI Komm.* 387,5–8 mit Anm. 7), der die ersten zwei Bücher der Ilias mit Scholien versah, Homerische Allegorien und eine Exegese Homers verfaßte; zum anderen der von W. oft angeführte Eustathios, Bischof von Thessalonike (um 1115–1195; s. *MI Komm.* 44,26 mit Anm. 4), der einen umfangreichen Homerkommentar schrieb. Entscheidend für die Renaissance der griech. Literatur im Westen war die Berufung des Manuel Chrysoloras nach Florenz Ende 1396, bei dem zahlreiche prominente Zeitgenossen hörten, die in der Folge damit begannen, griech. Werke ins Lat. zu übersetzen.

157,17 ***Ariosto, Raphael und Michael Angelo:*** Ariost (Ludovico Ariosto, 1474–1533) dessen Epos „Orlando Furioso" zunächst 1516, in endgültiger Fassung 1538 erschien, hatte (anders als W. hier anzunehmen scheint) kein Griech. gelernt; die

zahlreichen homerischen Wendungen und Reminiszenzen entstammen indirekter Entlehnung aus röm. Dichtern oder dem Rittergedicht „Orlando Innamorato“ des Matteo Maria Boiardo (1441–1494), der direkt aus Homer schöpfte. Raphael und Michelangelo werden von W. bereits in den *Gedancken* mehrfach als Künstler genannt, deren Antikennachahmung ihre Größe ausgemacht habe: Raffael und Michelangelo hätten die Werke der Alten mit deren Augen gesehen, Raffael sei in Griechenland gewesen, wo er den guten Geschmack aus der Quelle geschöpft habe, und hätte auch die jungen Leute dorthin geschickt (hier S. 56,31–33). Raffaels Werken werden in den *Gedancken* die Eigenschaften der ‚edlen Einfalt und stillen Größe‘ (hier S. 67,24–27) attestiert; auch in den *Erläuterungen* (hier S. 131,2) wird betont, die Schönheit seiner Werke habe derjenigen der alten Meister entsprochen. Von Michelangelo sagt W., er sei der einzige, der das Altertum erreicht habe (s. *Gedancken* hier S. 63,30); er bezeichnet ihn als *„Phidias neuerer Zeiten“* (*Gedancken* hier S. 71,11).

Lit.: Georg Finsler, Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe, Leipzig, Berlin 1912 S. 9–22 (zur byzantinischen Gelehrsamkeit), S. 41–46 (Ariost); Fabio Della Schiava, Homer in der Renaissance, in: Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Antonios Rengakos, Bernhard Zimmermann, Stuttgart, Weimar 2011 S. 336–343.

157,18–19 ***Flor der Griechischen Gelehrsamkeit:*** W. meint die Zeit der Renaissance, insbesondere in Florenz, dessen wirtschaftliche Prosperität im 15. und 16. Jh. die Grundlage für die Förderung von Wissenschaft und Kunst, vor allem durch das regierende Fürstengeschlecht der Medici, bildete. Vor dem Quattrocento war die Kenntnis des Griech. im Westen sehr gering. Neben den oben S. 157,15–18 erwähnten Gelehrten spielte auch der byzantinische Kardinal Bessarion eine bedeutende Rolle, der 1439 eine große Anzahl griech. Handschriften nach Florenz mitbrachte.

Lit.: Clemens Zintzen, Grundlagen und Eigenarten des Florentiner Humanismus, in: ders., Athen – Rom – Florenz. Ausgewählte Kleine Schriften, hrsg. von Dorothee Gall, Peter Riemer, Hildesheim, Zürich, New York 2000 S. 323–356.

157,21 ***Geist der Freyheit:*** Von der Freiheit als der neben der Antikennachahmung wesentlichen Voraussetzung der Kunst ist an dieser Stelle zum ersten Mal die Rede.

Lit.: Gerhard Zinserling, Freiheit und Nachahmung der Alten. Winckelmanns Formbegriff und die moderne Kunstwissenschaft, in: Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart: eine Aufsatzssammlung, hrsg. von Jürgen Dummer, Max Kunze, Bd. 2. Von Winckelmann zum Klassizimus (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 6), Stendal 1983 S. 333–349; Max Kunze, Der „rote Faden“ Winckelmanns – Homer, in: Antike neu entdeckt. Aspekte der Antike-Rezeption im 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Osnabrücker Region (Kolloquium Osnabrück 2000), hrsg. von Rainer Wiegels, Winfried Woesler, Möhnesee 2002 S. 243–251, bes. 244; Élisabeth Décultot, Freiheit. Zur Entwicklung einer Schlüsselkategorie von Winckelmanns Kunstverständnis, in: Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, 37, Heft 2, 2013 S. 219–233.

157,23–24 ***der Jugend die Lesung der Alten untersaget:*** Mit der Staatslehre des Thomas Hobbes (1588–1679), der demokratische Ideen und Institutionen, wie etwa die Gewaltenteilung, ablehnte, und eine materialistische Lehre vom Menschen vertrat, hatte sich W. wahrscheinlich schon in Jena (1741) im Zusammenhang mit seinen mathematischen und naturwissenschaftlichen Studien beschäftigt. Hobbes polemisiert in seinem Werk „Leviathan, or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil“ (1651) durchgehend gegen die antike Philosophie, besonders gegen Aristoteles und Cicero und äußert im 2. Teil, Kap. 21 die Überzeugung, durch die Lektüre der griech. und röm. Schriftsteller würde es den Menschen von Kindheit an unter dem Einfluß eines falschen Freiheitsbildes zur Gewohnheit, Aufruhr gutzuheißen und den Souverän zu kritisieren, was mit soviel Blutvergießen verbunden sei, daß niemals etwas so teuer erkauft worden sei wie das Erlernen der griech. und lat. Sprache von der westlichen Welt. Im 4. Teil („Of the Kingdom of Darkness“) fordert er denn auch (am Ende des 46. Kap.), daß die Lehrer dieser „falschen Philosophie“ bestraft werden können.

Lit.: Justi5 III S. 161–162; Peter J. Opitz, Thomas Hobbes, Kindlers Literatur Lexikon 7, 2009 S. 529–530.

157,27 ***Xenophon und Plato:*** Diese beiden Autoren repräsentierten für W. die *„Griechischen Schriften der besten Zeiten, d*[ie] *Schriften aus Socrates Schule“*, deren Kennzeichen *„edle Einfalt und stille Größe“* sei (*Gedancken* hier S. 67,24–25). Zu Xenophon s. das Fragment *Über Xenophon* (hier bes. S. 15,1–6); zu den Dialogen des Platon s. *Gedancken* hier S. 59,25; zu seiner Schreibart s. *Erläuterung* hier S. 120,26–27.

157,30–31 ***den Carracci … Schüler wurden:*** zu W.s Wertschätzung von Ludovico und Annibale Carracci s. *Beschreibung* Komm. zu 5,30–31; *Gedancken* Komm. zu 73,29. Als Schüler der Carracci wäre der von W. geschätzte Künstler Alessandro Algardi denkbar, vgl. *Gedancken* Komm. zu 68,5.

Allgemeines Register

(germanistische Begriffe, mythologische Figuren, Orte, Personen, Sachen)

A
Abartung (= Abweichung) 122,24
abgeschnitten (= abgegrenzt) 127,28–30
abgesondersten (= seltsamsten) 100,20
abgetrieben (= gewonnen) 3,31
Academien (= Zeichnungen) 59,21–22
Achill 33,9; 33,26; 37,29; 42,26; 57,32; 63,35; 67,7; 83,21; 91,18; 120,22; 124,11
Action (= Handlung) 49,3; 59,24; 132,18
Addison, Joseph (Schriftsteller; 1672–1719) 68,14; 76,7–8; 130,29–31; 143,18–19
Adel (Nobilitas, Symbol) 139,3
Aemilius Scaurus 117,19–20
Aëtion (Maler; 4. Jh. v. Chr.) 45,28; 74,12; 74,15; 83,6–7
Affekt, Affekte 4,38–39; 10,16; 42,18–20; 49,22; 68,28; 94,27; 99,18–21
Affekttheorie 66,7–9
Affen der gemeinen Natur 95,14
Agamemnon 25,34; 43,7; 67,10
Aglaia (Grazie) 3,15; 60,34
Agostini, Antonio (Jurist; 1516–1586) 136,17–18; 139,7; 140,30–31; 141,11; 141,12; 141,15; 144,16; 144,18; 144,19
Agostini, Leonardo (Lionardo, Archäologe; 1593–1670) 110,15
Agrigent, Zeustempel 150,17
Agrippina 37,18; 40,3; 40,6–8; 60,21; 64,4; 64,12; 64,7–8; 84,17
Ägypten (= *Egypten*) 23,1; 35,23; 58,31–32; 59,7; 108,31–34; 109,10–11; 109,23–24; 109,26–30; 110,11; 111,1–2; 134,20; 134,28–29; 139,3
Ägypter (= *Egypter*) 59,7; 85,2; 109,20-21; 109,27-28; 108,13; 108,31–34; 109,10–11; 109,20–21; 111,2; 134,18; 135,21; 136,13
Aias, Ajax 39,6; 43,4; 66,6–7; 67,7; 124,11
Aischines (Redner, Politiker; 390– um 315 v. Chr.) 123,25
Aischylos (Tragiker; um 525/524–456/455 v. Chr.) 43,7; 67,10; 67,11; 67,12
Albani, Alessandro (Kardinal, Kunstsammler; 1692–1779) 56,20; 73,22
Albani, Francesco (Maler; 1578–1660) 8,14; 8,14–15; 8,15; 8,17; 8,20; 8,21–22; 8,25; 9,5; 9,6; 9,7; 9,8; 9,12–13; 9,18; 9,20; 9,23–25; 9,24
Alberoni, Giulio (Staatsminister; 1664–1752) 22,34
Alberti, Georg Wilhelm (Theologe; 1723–1758) 109,27–28
Alberti, Leon Battista (Kunsttheoretiker; 1404–1472) 4,3; 65,20
Alexander d. Gr. (356–323 v. Chr.) 63,35; 86,5; 121,24
Alexander VI. (Rodrigo Borgia, Pabst; 1431–1503) 91,28
Alexander VII. (Fabio Chigi, Pabst; 1599–1677) 126,13–14
Algardi, Alessandro (Architekt, Bildhauer; 1598–1654) 44,11; 61,8; 68,5; 90,25; 91,11; 91,12; 157,30–31
Algarotti, Francesco (Gelehrter; 1712–1764) 65,14; 89,33
Alkaios (Dichter; um 630–570 v. Chr.) 21,39; 22,1–5; 87,13
Alkamenes (Bildhauer; 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.) 128,32
Alkibiades (Politiker; 450–404 v. Chr.) 34,3; 58,5; 124,26–27
Alkman (Chorlyriker; 2. Hälfte 7. Jh. v. Chr.) 121,28
Alkmene 57,15
Allegata, Allegatum 84,28; 85,18
Allegorie 75,3; 75,5; 75,7; 75,12; 75,35–36; 100,5–9; 100,21; 100,25; 125,21–23; 132,24; 133,28–29; 136,13; 136,16–17; 136,17–18; 136,21; 137,8; 137,12; 138,22; 140,24–29; 142,10; 143,8; 145,22–31; 147,13; 148,23; 149,17–18
allegorisch 75,5; 75,23–24; 75,35–36; 95,14; 100,11; 134,20; 142,26–27; 147,13; 147,17–18; 148,20; 148,23; 151,29; 152,17–20
Alphabet 109,1; 110,18; 110,23–24
Amberger, Christoph (Maler; um 1505–1561/1562) 21,24
Amphitryon 57,15
Amsterdam, Rathaus 150,1–2
Anatomie 38,18; 49,2; 126,21–22; 127,1–2
anatomisch 7,2; 35,28; 49,2; 49,11–12; 87,30; 95,33; 126,21–22; 127,9–17
Anaxagoras von Klazomenai (Naturphilosoph; um 500–428 v. Chr.) 130,25–26; 132,12
Anekdote, schöne 21,10–11
Anführung (= Anweisung) 73,13
Anhalt-Dessau, Leopold Franz von (1740–1817) 22,38–39
Anne Stuart, Königin von England (1665–1714) 151,5–7
Annehmlichkeiten 123,24
Antalkidas (Feldherr; um 400 v. Chr.) 96,13
Antiochos IV. Epiphanes (seleukidischer König); 175–164 v. Chr.) 36,27–29; 60,1–2

Antoninus Pius (röm. Kaiser 138–161 n. Chr.) 73,22; 136,16; 136,17–18; 137,22; 139,3; 141,4; 141,5; 152,11
Anzug (= Kleidung) 34,6; 58,8
Apelles (Maler; 4. Jh. v. Chr.) 6,9; 23,27; 59,30–32; 60,33; 74,15; 75,9–11; 86,5; 93,36
Aphrodite 8,28; 68,29; 74,1–2; 128,30–31; 128,32; 140,15; 145,3–5; 145,6; 149,31
Aphrodite beim Urteil des Paris 97,31–32
Apis 108,13; 109,1; 109,26–30
Apollon 25,34; 49,17; 74,1–2; 75,3; 94,20; 99,1; 133,13–14; 143,28–29
Apollon Citharoedus 122,23
Apollon Philesios 124,25
Appius Claudius 74,1–2
Arbuthnot, John (Arzt; 1667–1735) 124,14–15
Archelaos aus Priene (Künstler; um 125 v. Chr.) 84,9
Archimedes 23,31
Arckenholtz, Johann (Historiker; 1695–1777) 86,4; 117,18; 117,22–23
Areopagiten 130,5
Aretino, Pietro (Schriftsteller; 1492–1556) 8,12; 8,30
Arion (Delphin-Reiter) 150,24–25; 151,2–3
Ariost (Ludovico Ariosto; 1474–1533) 8,13; 157,17
Ariovistus (Germanenkönig) 17,8
Aristainetos 60,33
Aristarchos von Samothrake (Philologe; um 216–144 v. Chr.) 94,13
Aristeides (Aristides, Maler; 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr) 49,1; 59,21; 75,9–11; 148,25–26; 153,5–6
Aristophanes (Komödiendichter; 450/444–380 v. Chr.) 10,22; 90,11; 121,7–8; 122,1; 122,8
Aristoteles (384–328 v. Chr.) 4,26; 5,24; 8,3; 16,4–6; 22,14; 22,23; 26,6; 34,19–20; 37,29; 58,19; 60,30; 76,30; 77,18–19; 84,24–25; 93,29; 96,7; 100,1–2; 119,10; 132,12; 132,25–26; 132,32; 133,17; 134,6–7; 137,24
Arkesilaos, Freund des L. Lucullus (117–57/56 v. Chr.) 69,18
Arnobius von Sicca (Rhetor; gestorben nach 326) 150,5–6
Artaxerxes 16,15; 16,20; 22,25
Artemidorus Daldianus (Traumdeuter; um 100 – um 150 n. Chr.) 139,5
Artemis 32,27; 56,36; 85,28–29; 103,33
artig (= hübsch) 21,6
Asinius Pollio (Historiker; 76 v. Chr.–5 n. Chr.) 87,33–35
Aspasia (Hetäre) 23,28; 101,10–11
Ate (Göttin der Verblendung) 144,24
Athanadoros (Bildhauer; 1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.) 56,20
Athen, Erechtheion 140,13
Athen, Parthenon 101,34; 101,34–102,1
Athen, Stoa des Zeus Eleutherios 57,22–24
Athena 22,8–9; 31,25; 49,15–16; 56,4; 96,7; 99,16; 102,10–11; 124,6–7; 137,22; 139,3; 150,13
Athenagoras (Apologet; 2. Jh. n. Chr.) 69,18
Athenaios (Grammatiker, Rhetoriker; Ende 2.– Anfang 3. Jh. n Chr. 59,29; 60,1–2; 121,7–8
Attis (Gottheit) 42,26; 110,11
Aufnahme (= Entstehen) 23,37
Auge, denkendes 9,23–25; 9,32–33
Auge, emfindendes 43,32; 67,32
Augen-Punct 71,3; 89,19
Augenbraunen (auch Augenbranen) 44,10; 91,25
August II. (König von Polen, gen. der Starke; 1670–1733) 31,33; 56,13
August III. (als Friedrich August II. König von Polen, Kurfürst von Sachsen; 1696–1763) 3,10; 5,20; 7,16; 32,1; 55,13; 56,15; 65,12; 65,14
Aulos (Gemmenschneider; 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.) 85,8
Ausdehnung (= Schwellung) 39,18; 61,13
Ausdrückung (Ausdruck) 3,23; 3,24; 6,27; 6,36; 9,32–33; 42,18–20; 49,1–2; 49,6; 49,17; 49,22; 59,21; 60,30; 63,37; 66,7–9; 66,20; 66,27; 66,35; 73,33–34; 75,9–11; 91,20–21; 127,7; 130,29–31; 139,8
Ausschweifung 26,6; 150,16
Autolykos (Athlet; 5./4. Jh. v. Chr.) 59,14

B

Baïf, Lazare de (gestorben 1547) 135,9–10
Baldinucci, Filippo (Maler, Kunsttheoretiker; 1624–1696) 6,29–30; 49,18–20; 61,32; 62,6–8; 66,25; 67,4; 90,31; 91,26; 91,28; 94,16; 95,18–20; 117,38; 126,15; 147,26
Bandinelli, Baccio (Bildhauer; 1488–1560) 62,34–36; 129,31–32
Banier, Abbé Antoine (1673–1741) 152,21
Barbaren (Barbaroi) 15,10; 17,8; 145,6
Barbarey (= das Fremde) 122,31
Barbarigo (Patrizierfamilie) 23,12; 23,16; 142,25–26; 142,26; 144,5–6
Barbarigo, Agostino (Doge; 1419–1501) 142,25–26; 142,29; 142,31–32
Barbarigo, Giovanni Francesco (Kardinal; 1658–1730) 23,16
Barbarigo, Marco (Doge; um 1413–1486) 142,25–26; 142,29
Barbarigo, Medaillenserie 23,16; 142,26
Barbarigo, Nicolò (1579–1644) 23,12; 23,17–18; 144,7–10
Barocci, Federico (Federico Fiori, Maler; 1535–1612) 117,34; 147,26–27

Barockmalerei 4,30; 4,34; 4,38–39; 5,30–31; 8,14–15; 9,12–13; 9,23–25; 10,5; 10,25; 77,17
Barrecan (= Stoff) 107,24
Barroquegeschmack 103,1
Barrozzi Da Vignola, Giacomo (Architekt; 1507–1573) 103,11
Bartoli, Pietro Sante (Zeichner, Maler; 1635–1700) 73,22; 73,29; 91,5; 103,9; 103,23; 137,22
Bassano, Francesco (Francesco dal Ponte, Maler; 1549–1592) 4,1; 4,2
Bassano, Jacopo (Jacopo dal Ponte; Maler, um 1510/1515–1592) 4,1; 4,3
Bataillen-Stück (= Schlachtengemälde) 3,32; 10,10
Batoni, Pompeo Girolamo (Maler; 1708–1787) 69,7
Batteux, Charles (Kunsttheoretiker; 1713–1780) 8,36; 57,12
Baumgarten, Alexander Gottlieb (Philosoph; 1714–1762) 6,36; 8,3; 8,36; 21,17; 56,1–2; 67,29
Beger, Lorenz (Antiquar; 1653–1705) 135,15–16; 137,31–138,2; 138,3–4; 138,8; 144,19; 152,2–3
Bellini, Giovanni (Maler; wohl 1430/1435–1516) 3,4; 3,23; 4,7–8
Bellori, Giovanni Pietro (Antiquar, Kunsttheoretiker; 1615–1696) 6,35–37; 10,6; 56,20; 60,10; 67,34; 73,29; 75,23–24; 91,5; 91,11; 91,12; 94,9–10; 110,15; 148,15; 151,24
Belon, Pierre (Arzt, Botaniker; 1517–1564) 122,29–33; 123,5–6; 123,11
Bemerckungen (= Wahrnehmungen) 63,4
Berger, Johann Wilhelm von (Ioannes Guilielmus Bergerus, Archäologe, Philologe; 1672–1751) 36,32–33; 41,1; 41,2–3; 41,3–5; 41,4; 41,4–5
Bernier, François (Arzt, Philosoph; 1625–1688) 128,30–31
Bernini, Giovanni Lorenzo (Bildhauer; 1598–1680) 35,13; 49,18–20; 61,8; 61,32; 62,6–8; 66,25; 67,4; 68,5; 90,30; 90,31; 91,26; 94,16; 94,20; 94,23; 95,18–20; 125,3; 126,13–14; 126,15; 130,10
Bernoulli, Johann (Mathematiker; 1667–1748) 23,31
besorgen, besorget 86,23; 130,3
besorgliche 99,29
Besorgung 9,29; 147,24
Bessarion, Basilius (Gelehrter; 1403–1472) 157,18–19
beßern (= verbessern) 7,34
Beständigkeit (Constantia, Symbol) 141,15
Bianchini, Francesco (Gelehrter; 1662–1729) 107,9; 107,10; 135,27
Bianconi, Giovanni Lodovico (Arzt; 1717–1781) 58,16; 83,22; 89,29; 110,17
Bibel, biblisch 7,9; 7,12; 8,3; 8,21–22; 15,15; 24,15–16; 49,15–16; 68,2; 68,7–8; 118,8–9; 120,6
Bidloo, Godefroy (auch Govard, Govert, Arzt; 1649–1713) 126,21–22
billig 55,27; 129,8
Billigkeit (= Angemessenheit) 102,18; 117,15
Billigkeit (aequitas, Symbol) 139,7
Bingham, Joseph (Kirchenhistoriker; 1668–1723) 124,20–21
Birken, Sigmund von (Schriftsteller; 1626–1681) 146,9–10
Blackwell, Thomas (Philosoph, Gräzist; 1701–1757) 23,31; 63,31; 100,19–21; 133,30
Blainville, J. de (um 1668–1732/1733) 126,2
Blathwayt, William (Politiker; um 1649–1717) 126,2
Blattern, Blattergruben 34,33; 58,31–32; 58,33; 90,7
blaue Augen 34,15; 85,17–18; 89,28–29
Blondel, Jacques-François (Architekt; 1605–1674) 149,17–18; 150,24–25
bloß 33,6; 57,13; 63,12; 95,3; 101,14
Boccaccio, Giovanni (Dichter; 1313–1375) 95,14
Boerhaave, Herman (Mediziner; 1668–1738) 49,2; 57,35
Boiardo, Matteo Maria (Dichter; 1441–1494) 157,17
Boileau, Nicolas (Schriftsteller; 1636–1711) 25,32; 57,8
Bonn, Residenz 86,15
Borelli, Giovanni Alfonso (Arzt; 1608–1679) 88,8
Borghini, Raffaello (Kunstschriftsteller; 1537–1588) 10,26; 90,18–19; 129,31–32
Borromeo, Carlo (Erzbischof; 1538–1584) 4,38–39; 5,1; 6,1; 92,38; 93,2
Bosc, Claude du (Kupferstecher; 1682– um 1745) 39,6
Boselli, Orfeo (Bildhauer; 1597–1667) 90,31
Bouchardon, Edme (Künstler; 1698–1762) 39,5
Boulogne, Valentin de (Maler; 1594–1632) 4,33
Bourbon, Herzog d'Enghien de, Prinz de Condé, Louis II. (1621–1686) 22,28–29
Bourdon, Sébastien (Maler; 1616–1671) 56,11–12; 117,17–18; 117,25
Boursault, Edme (Dichter; 1638–1701) 23,32
Boysen, Friedrich (1720–1800) 108,17–18
Brémond, Gabriel (auch Gabrielle; ca. 1615– ca. 1680) 108,2–3
Brosse, Salomon de (Architekt; 1571–1626) 149,17–18
Brosses, Charles de (1709–1777) 103,1
Brueghel, Jan (Maler; 1568–1625) 3,32
Bünau, Heinrich von (Staatsmann, Historiker; 1697–1762) 9,7; 21,25–26; 23,28; 49,2; 55,31–32
Buonarroti, Filippo (1661–1733) 152,3
Burini, Giovanni Antonio (Maler; 1656–1727) 5,25–26
Butades aus Sikyon (ca. 7. Jh. v. Chr.) 69,18

C

C. Iulius Solinus (Grammatiker; 3./4. Jh. n. Chr.) 89,29

Caesar (100–44 v. Chr.) 15,4; 16,18–19; 25,28–29; 25,32; 84,15
Caligula (röm. Kaiser 37–41 n. Chr.) 56,20; 64,4; 64,7–8; 68,22
Callimachus (Bildhauer; letztes Viertel 5. Jh. v. Chr.) 101,30
Calmucken (= westmongolisches Volk) 37,15; 60,17–18
Calvaert, Denis (Maler; 1540–1619) 4,38–39; 9,31
Campbell, Collin (Architekt; 1676–1729) 151,5–7
Canini, Giovanni Angelo (Maler; 1617–1666) 143,28–29
Canini, Marc Antonio (Kupferstecher; 1622–1669) 143,28–29
Capua, Tempel des Marcus Claudius Marcellus 152,17–20
Caracalla (röm. Kaiser 211–217 n. Chr.) 65,35
Caravaggio (Michelangelo Merisi da Caravaggio, Maler; 1571–1610) 4,10; 4,12–13; 4,30; 4,31; 4,32; 4,33; 4,34; 4,36–37; 4,38–39; 5,30–31; 10,5; 63,13
Carnaggione (= Inkarnat, Fleischfarbe) 5,18; 5,23; 8,21–22; 8,25; 8,30; 9,12; 9,12–13; 9,18; 9,20; 10,12
Carpi, Girolamo da (= Girolamo de' Sellari oder de' Livizzani, Maler; 1501–1556) 8,5
Carracci-Schule 68,5
Carracci, Agostino (Maler; 1557–1602) 4,38–39; 5,30–31; 6,14; 6,27; 6,29–30; 6,35–37; 8,14
Carracci, Annibale (Maler; 1560–1609) 3,10; 4,30; 4,38–39; 5,30–31; 6,1; 6,4; 6,6; 6,7; 6,11; 6,14; 6,27; 6,29–30; 6,35–37; 7,2; 8,14; 9,24; 73,29; 75,23–24; 148,2–3; 157,30–31
Carracci, Ludovico (Maler; 1555–1619) 4,38–39; 5,30–31; 6,14; 6,27; 6,29–30; 8,14; 157,30–31
Casanova, Giovanni Battista (1730–1795) 64,4
Castiglione, Baldassare (Schriftsteller; 1478–1529) 5,30–31; 37,5–9; 60,10
Cavalieri, Giovanni Battista de (Stecher; um 1526– um 1601) 64,4
Caylus, Anne-Claude-Philippe Comte de (Antiquar; 1692–1765) 3,15; 66,6–7; 85,2; 95,25
Celesti, Andrea (Maler; 1637– um 1712) 8,20; 10,5; 10,10; 10,12; 10,13; 10,17; 10,23
Ceres s. Demeter
Character, Charakteristische 37,29; 38,18; 43,29; 49,1; 59,21; 66,27; 66,35; 110,7; 119,14; 135,18–19
Chardin, Jean (Reiseschriftsteller; 1643–1713) 58,28; 119,17
Charlin, Charly oder Charlien, Louise (‚Labe', Lyrikerin; ca. 1524–1566) 23,28
Charmides (um 445–403 v. Chr.) 35,30–31; 59,14; 124,26–27
Chastenet, Jacques-François de, Marquis de Puységur (1656–1743) 22,23
Chaufepié, Jacques Georges (Schriftsteller; 1702–1786) 58,35
Chiari, Giuseppe Bartolomeo (Maler; 1654–1727) 7,19; 69,7
Chion aus Herakleia 15,6
Chios (= ‚Insel der Seligen') 34,24; 58,24
Chishull, Edmund (Archäologe; 1671–1733) 111,5
Christ, Johann Friedrich (Archäologe; 1700–1756) 84,24
Christina, Königin von Schweden (1626–1689) 56,11–12; 86,4; 117,18; 117,22–23; 117,25
Chryses 25,34
Chrysipp (Stoiker; 3. Jh. v. Chr.) 100,11
Chrysoloras, Manuel (Gelehrter; 1355–1415) 157,15–18
Churchill, 1. Duke of Marlborough, Fürst von Mindelheim, John (1650–1722) 22,31; 22,33; 151,5–7
Chymische Verwandelung 63,4–5
Cicero 15,4; 23,11; 157,23–24
Cignani, Carlo (Maler; 1628–1719) 9,23–25; 9,24
Cima da Conegliano, Giovanni Battista (Maler; 1459/1460–1517/1518) 3,23
Cipelli, Giovanni Baptista (Ioannis Baptistae, Philologe; 1478–1553) 142,25–26
Clair-obscur (= Chiaroscuro, Helldunkelmalerei) 3,11; 4,7–8; 4,10; 4,30; 4,34; 4,36–37; 4,38–39; 5,30–31; 6,27; 6,29–30; 10,5; 96,25; 127,18–19
Claudius (röm. Kaiser 41–54 n. Chr.) 68,22; 86,5; 139,3; 141,15
Claudius Salmasius 64,3; 84,9
Clavecin (Klavizimbel, Klavier) 9,27
Clemens VII. (Giulio de'Medici, Pabst; 1478–1534) 8,12; 130,18
Clemens XI. (Gian Francesco Albani, Pabst; 1649–1721) 107,9
Cochin, Charles-Nicolas (Stecher, Schriftsteller; 1715–1790) 74,2
coisches Kleid (= koische Gewänder) 40,3; 64,3; 65,33
Colbert, Jean-Baptiste (1619–1683) 70,27
Colonie 109,20–21
Colorit (Kolorit, Farbe) 3,11; 4,3; 7,35; 7,36; 8,2; 45,31; 63,6–7; 73,19–20; 74,15; 96,21–22; 96,23; 96,32; 97,3; 126,27–28; 127,27; 131,17; 132,18–19
Columella, Iunius Moderatus (Landwirtschaftsautor; 4–70 n. Chr.) 101,17
Composition (Komposition) 6,27; 6,36; 7,2; 10,5; 45,27–28; 65,20; 73,19–20; 74,11–12; 130,18; 132,18–19; 132,34–35; 147,30
Conca, Sebastiano (Maler; 1680–1764) 44,19–22; 68,11; 69,7
Condivi, Ascanio (Maler; 1525–1574) 90,33; 94,18
Consonanten (Konsonanten) 119,28

Contarini, Nicolò (Philosoph; 1553–1631) 23,17–18
Contour (Kontour) 3,16; 33,28–29; 38,31; 39,3; 39,7; 57,34; 63,8; 63,28; 63,33–34; 63,37; 65,20; 68,25; 83,35
Contrapost (Kontrapost) 43,2; 67,4; 126,26–29
Copist 38,15–16; 62,11; 62,40; 89,13–14
Corneille, Pierre (Dramatiker; 1606–1648) 23,32
Corradini, Antonio (Bildhauer; 1668–1752) 41,4
Correggio (Antonio Allegri, Maler; 1489–1534) 3,1; 3,3; 3,4; 3,6; 3,7–8; 3,9; 3,10; 3,11; 4,38–39; 5,30–31; 7,36; 31,31; 56,11; 56,11–12; 86,1–2; 86,2–3; 86,10–11; 117,17; 117,17–18; 117,18; 117,34
Cortona, Pietro da (Maler; 1596–1669) 94,3
Coucy, Châtelain de (Dichter; vor 1186–1203) 90,5
Cowley, Abraham (Dichter; 1618–1667) 132,28
Coypel, Antoine (Maler; 1661–1722) 146,28; 148,4–5
Crébillon, Prosper Jolyot (= De Crais-Billon, Dramatiker; 1674–1762) 23,32
Crepsi, Luigi (Maler; 1708–1779) 5,20
Crespi, Giuseppe Maria (Maler; 1665–1747) 69,7
Cronawetter, Johann (?) 83,22; 84,17
Cuper, Gisbert (Philologe;1644–1716) 84,9; 136,13; 136,16
Cupido s. Eros
Cureau de La Chambre, Marin (Philosoph; 1594–1669) 125,3
Cureau de La Chambre, Pierre (Theologe; 1640–1693) 125,3
Cyprian von Karthago 68,31–32

D
d'Elbœuf, Prinz (= Emmanuel-Maurice de Lorraine; 1677–1763) 65,5
d'Este, Isabella (1474–1539) 86,1–2
Dacier, Anne (Philologin; 1645–1720) 32,18; 56,27
Dädalus 92,3
Dampfmaschine 25,7
Daphne 75,3; 75,4; 94,20
Daricos (= Dareikos) 16,16
Dati, Carlo Roberto (Philologe; 1619–1676) 149,2
Davenant, auch D'Avenant, William (Dramatiker; 1606–1668) 132,28
Degradation 93,13
Deinarchos (Redner; um 361– um 292 v. Chr.) 64,20
Delos, Apollontempel 123,1
Demeter 10,12; 100,12–13; 134,26; 139,3
Demokrit aus Abdera (460/459–400/380 v. Chr.) 85,19; 101,18; 102,35; 109,17–18; 129,1
Denkbild (= Sinnbild) 75,20; 75,21
Denner, Balthasar (Maler; 1685–1749) 131,20; 131,22–24; 131,27; 131,28
Desgodetz, Antoine (Architekt; 1653–1728) 103,7–8
Devisen 140,24–29
Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph (Gelehrter; 1680–1765) 95,7; 97,28; 117,17–18; 147,26
Diagoras, Faustkämpfer 33,22; 57,28
Diametralische Bewegung (= Pferdegangart) 46,6–7; 74,24–25
Diana s. Artemis
Diät (für Athleten) 33,30–31; 34,2; 57,36–58,1; 58,4; 89,25; 89,26–27
Dichtkunst 118,8–9; 132,25–26; 133,11
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst, gen. Dietricy (Maler; 1712–1774) 9,18; 92,29–30
Dikaiarchos von Messene (Philosoph; ca. 375/350– um 285 v. Chr.) 119,10; 121,29; 123,12
Dillons, Wentworth (Dichter; 1633–1685) 97,13
Diodorus Siculus (Geschichtsschreiber; geb. um 90 n. Chr.) 125,32
Diogenes Laertios (3. Jh. n. Chr.) 8,3; 15,6; 33,32; 109,17–18; 148,22
Diomedes 22,8–9; 32,33–34; 39,5; 57,5–6; 63,35; 87,23–24; 88,11; 89,8; 99,16; 118,11
Dion (geb. 409 v. Chr.) 23,10
Dionysios Periegetes (Geograph; 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr.) 136,8
Dioskuren 74,21; 142,26–27
Dioskurides (Steinschneider; Ende des 1. Jhs. v. Chr.) 32,33–34; 57,5–6; 87,23–24; 88,11
Dioskurides von Anazarba (Arzt; 1. Jh. n. Chr.) 58,16; 89,29; 152,27
disegno 3,16; 7,35; 63,33–34; 65,20
Disposition 6,36; 22,19
Dolce, Lodovico (Kunsttheoretiker; 1508–1568) 7,35; 8,30; 10,26; 61,22–23; 73,19–20
Dolci, Carlo (Maler; 1616–1686) 9,23–25; 9,24; 9,26; 9,31
Dominici, Bernardo de (Maler, Kunsthistoriograph; 1684–um 1750) 5,21
Donner, Georg Raphael (Bildhauer; 1693–1741) 61,8; 90,30; 90,31
Donnerkeile (= Blitzbündel) 103,11
Dou, Gérard (auch Gerard Douw oder Gerrit Dou, Maler; 1613–1675) 45,16; 69,6
Douvres (= Dover) 24,4
Drapperie 5,18; 41,14; 65,12; 65,20; 65,30; 125,21–23
Dreyschlitz (= Triglyphe) 103,6–7
Dromeus aus Stymphalos (Athlet) 89,26–27
Drusus Maior 139,20
Dubois de Saint-Gelais, Louis François (Gelehrter; 1669–1737) 86,2–3; 117,39
Dubos, Jean-Baptiste (Theologe, Historiker; 1670–1742) 9,11; 56,4; 56,27; 59,12; 73,19; 73,20–21;

73,29; 74,13–14; 74,16; 75,3; 76,26–31; 96,23; 97,1; 97,3; 118,23; 119,3; 119,20; 120,24–26; 128,18; 134,20; 146,25–147,4; 147,13–14; 147,15; 147,17–18
Dummheit (Symbol) 143,18–19
Dunst 33,29; 57,35
Durand, David (Historiker; um 1680–1763) 97,3; 127,1–2
Dürer, Albrecht (1485–1540/1541) 7,16; 38,14–23; 38,18
Dyck, Antonis van (Maler; 1599–1641) 6,21; 131,26

E
Edward IV., König von England (1442–1483) 24,4; 24,5
Ehre (Honos/Honor, Symbol) 144,11–12; 144,16; 144,18; 144,19
Ehrgeiz (Symbol) 144,11
Einfalt, Charakter der 125,29–30
Einfalt, edle 15,15; 42,9–10; 66,6–7; 99,25–26; 142,1; 157,27
Einfältige (= das Einfache) 129,23
Einheit des gantzen Baus 39,26–27; 61,22–23; 62,28–29
Einheit, Stand der 42,18–20; 49,22; 61,22–23
einprägen (= eindrücken) 49,12; 66,20–21
Eintrag gethan (= Schaden zugefügt) 35,26; 59,10
Einwurf (= Einwand) 86,32
El Greco (Doménikos Theotokópoulos, Maler; 1541–1614) 3,35–36
Elefant (Symbol) 136,13; 136,14; 136,15; 136,16; 136,16–17
Eleusis, Tempel der Ceres (Telesterion) 100,12–13; 134,26
Elis 33,20–21; 57,27; 58,18
Elisabeth I., Königin von England (1533–1603) 24,18
Emblema 140,24–29
Emblematik 140,24–29
Emblembuch 142,10
empfinden 5,10; 21,38; 43,29; 43,32; 49,2–5; 67,29; 67,32
Empfindung 9,27; 10,16; 49,1–2; 49,2–5; 49,18; 56,1–2; 59,21; 61,20; 66,11–14; 67,29; 67,32; 75,9–11
Empfindungsfähigkeit, -gabe 49,11–12; 93,33; 147,13–14
empfindlich 124,2
englische Music 9,30
Ennius (Dichter; 239–169 v. Chr) 97,4–5; 97,8–9; 117,9
Enotoceten (= Enotokoitai) 90,12–13
entsehe sich nicht (= scheue sich nicht) 23,24
Entwerfung (= Skizze) 21,12
Entzückung (= angenehme Empfindung) 9,27; 9,32–33; 68,35; 96,29; 130,10
Epaminondas (Staatsmann, Feldherr; um 420–362 v. Chr.) 22,6–7; 22,14; 22,15–16; 23,10–11; 131,14; 138,15
Ephoren 33,30–31; 57,36–58,1
Ephoros von Kyme 15,7
Epiktet (Philosoph; um 50– um 138 n. Chr.) 134,26
Epikur von Samos (Philosoph; 341–271 v. Chr.) 100,22; 102,35
Erasistratos (Arzt; um 305– um 250 v. Chr.) 97,23
Erfindung (= Entdeckung) 7,4; 7,27
erhaben, erhabensten 4,29; 17,1–2; 38,10; 39,32–33; 42,33–34; 49,11–12; 49,22; 62,31; 63,19–21; 66,7–9; 66,14–15; 66,35; 68,26; 72,19; 98,24; 118,6–7; 118,8–9; 127,30; 132,20; 133,13–14
Erhabene, Erhabenheit 4,29; 21,14; 49,6–7; 66,6–7; 72,19; 98,24; 127,30; 134,6–7
erhoben (erhobene Arbeiten) 4,29; 45,29–30; 72,19; 73,20–21; 74,13–14; 91,5; 91,28; 98,24; 127,30
Erhobenheit 4,29; 4,38–39; 5,9; 6,4; 7,1; 72,19; 98,24; 127,30
Erinnerung (= Einwendung) 85,16; 117,11–12
Erinnerung (= Wiederholen) 25,36
Eris (= Göttin des Streits) 118,7
Erizzo, Sebastiano (Antiquar; 1525–1585) 139,20
Erleuchtung (= Klugheit) 39,8; 61,4
Ernesti, Johann August (1707–1781) 87,3
Erniedrigung 45,2; 68,29
Eros 15,2–3; 86,2–3; 90,32–33; 90,33; 91,5; 91,14–15; 137,29–30; 137,31–138,2; 138,3–4
Eros, weinend 137,29–30
Ersetzung (= Ersatz) 59,22
Erstaunende 43,6–7; 67,9
Eudoxos von Knidos (Mathematiker, Philosoph; 4. Jh. v. Chr.) 101,18
Euklid (Mathematiker; 3. Jh. v. Chr.) 23,31
Euodus (Gemmenschneider; 2. Hälfte 2. Jh. n. Chr.) 60,26–27
Euphranor (Maler, Bildhauer; um 390–325 v. Chr.) 38,10; 39,32–33; 42,26; 57,22–24; 63,19–21
Euphrosyne (Grazie) 3,15; 60,34
Eupompos (Maler; 4. Jh. v. Chr.) 94,28
Euripides 42,33–34; 58,13; 95,16; 103,28
Europa 73,31; 75,3; 75,4
Eurydike 145,15
Eusebios (Theologe, Geschichtsschreiber; 260– um 340 n. Chr.) 119,19; 134,28–29
Eustathios (byzantinischer Gelehrter; um 1115–1195) 87,20; 120,28; 120,30; 124,17; 136,8; 157,15–18
Ewigkeit (auch Symbol) 98,19–20; 136,16; 136,16–17; 141,4; 141,5; 141,8; 142,29

F
Fabel 69,18; 103,23; 132,26–27; 133,28–29; 140,7; 142,26–27; 145,13; 145,15

Fabelgeschichte 137,3
Fabius Maximus (Staatsmann, Feldherr; 280–203 v. Chr.) 22,29–30
Farbe s. auch Colorit
Farbe des Fleisches s. Carnaggione
Farben, hohe (= kräftige) 9,17
Farbe Purpur 98,2
Farben, Zauberey der 96,23
Faustina die Ältere (105–140) 136,16; 141,4; 141,5
Faustina die Jüngere (130–176) 136,16; 138,24–28
Fechter- oder Gladiatorenstatuen 125,15–16
fechtermässig 123,18–19
Félibien, André (Kunsttheoretiker; 1619–1695) 6,7; 6,9; 6,20; 7,35; 59,12; 59,18–19; 66,6–7; 66,7–9; 73,19; 73,19–20; 74,11–12; 75,3
Felix (Gemmenschneider; spätes 1. Jh. v. Chr.) 88,11
Feltre, Morto da (Maler; ca. 1480–1527) 76,17
Ferdinand I., Erzherzog von Österreich, König von Böhmen, Kroatien und Ungarn (1503–1564) 21,10–11
Ferdinand II., Großherzog von Toskana (1610–1670) 23,31
Ferdinand Maria, Kurfürst von Bayern (1636–1679) 4,23
fertige Entschließung (Entschlußkraft) 16,21
Fiammingo (François Duquesnoy; Bildhauer, 1597–1643) 61,8; 90,30; 90,31; 91,8–9; 91,12; 129,4–15
Ficoroni, Francesco de' (Antiquar; 1664–1747) 4,27; 56,20
Filarete, Antonio (= Antonio Averlino, Bildhauer, Architekt; um 1400–1469) 77,14
Filou (= Schelm) 4,33
Fischer von Erlach, Johann Bernhard (Architekt; 1656–1723) 23,34; 92,38
Fischer von Erlach, Joseph Emanuel (Architekt; 1695–1742) 23,34; 92,38
Flavius Josephus (Geschichtsschreiber; um 37– um 100 n. Chr.) 148,30; 157,15–18
Fleisch, fleischigt 8,21–22; 57,22–24; 58,1; 58,4; 61,22–23; 89,26–27; 91,7; 94,25; 95,34; 96,8; 124,4
Fleury, André Hercule de (Kardinal, Politiker; 1653–1743) 75,37
Flor 23,37–38; 157,18–19
Florenz 63,32; 86,24; 90,18–19; 129,31–32; 157,15–18; 157,18–19;
Flüchtige, flüchtig (= Eilige) 33,24–25; 43,13; 57,30–31; 67,13
Folard, Jean-Charles de (Militärtheoretiker; 1669–1752) 22,21
Form, edle 33,11; 57,17
Formen, holländische 62,11; 95,17–18
förmlich werden 76,20–21; 141,18
Fortuna 8,8–10
Foy-Vaillant, Joe (Numismatiker; 1632–1706) 135,27; 140,14
Franceschini, Marcantonio (Maler; 1648–1729) 69,7
Francesco III., Herzog von Modena 3,10
Franchezza (= Heftigkeit) 42,34; 67,4
Fréart de Chambray, Roland (Kunstheoretiker; 1606–1676) 67,4; 94,9–10; 126,27–28; 148,15
Fréart de Chantelou, Paul (1609–1694) 62,6–8; 94,9–10
frech (= kühn) 4,10; 5,30–31; 6,32; 17,8
Freigiebigkeit (Congiarium, Symbol) 140,30–31; 146,8–10
Fresnoy, Charles-Alphonse du (Maler; 1611–1668) 38,14–23; 38,18; 61,10–11
Freundschaft, heroische (Symbol) 23,10; 23,11; 23,12; 23,17–18; 143,24; 143,28; 144,9
Freyheit (= Freiheit) 35,26–27; 59,10–11; 95,18–20; 157,21; 157,23–24
Friede (Pax, Symbol) 139,12
Friedrich Christian, Kurprinz von Sachsen (1722–1763) 9,5; 58,16; 73,35; 89,29
Friedrich II., König von Preußen (d. Gr.; 1712–1786) 86,2–3; 97,10–11
Friedrich Wilhelm I., König in Preußen und Markgraf von Brandenburg (1688–1740) 56,20
Fruchtbarkeit (Symbol) 139,3
fühllos 40,12; 64,10
Furcht (Symbol) 140,15
Fürstenberg, Franz Egon von (1625–1682) 86,15

G
Gadeira (phönizische Stadt) 136,8
Gaëta, Grabmal des Lucius Munatius 103,9
Gale, Thomas (Antiquar; 1635–1702) 137,12
Galen (Universalgelehrter; 129– um 216) 119,14; 123,2–3; 124,3
Galilei, Galileo (1564–1642) 23,31
Gallier 17,8; 118,29
Gambarini, Giuseppe (Maler; 1680–1725) 69,7
Ganymed 103,23; 151,26
Garofalo (Benvenuto Tisi, Maler; 1481 [?]–1559) 3,35–36
Gattungsgrenzen 10,23; 49,10–11; 56,22–23; 57,34; 64,4; 133,11; 133,13–14
Geblüt (= Volksart) 34,22; 58,22
gedruckt (= vertieft) 39,12; 61,8
Geduld (Patientia, Symbol) 139,3; 143,8
gefällig, Gefällige 55,33; 123,24; 130,36
Gelehrte der Vorkammer 157,2
Gellert, Christian Fürchtegott (Schriftsteller; 1715–1769) 61,4; 66,6–7
gemein (= gewöhnlich) 4,25; 26,14–15; 44,33; 49,16;

63,3; 68,26; 74,34; 95,14; 95,23; 120,11; 123,4; 130,25–26; 132,27; 135,24–26; 143,8
Gemmensammlung Rudolph' II. 85,34–86,1
Genie 8,36; 56,36
Geradlinigkeit (τετράγωνος) 84,19
Geschichtsdarstellung, -verständnis (neuzeitlich) 21,21–22; 21,25–26; 22,18; 23,5–6; 23,37–38; 49,10–11
Geschlechtsregister (= Ahnentafel) 117,33
Geschmack (Gusto) 3,4; 10,12; 26,14–15; 31,22–23; 41,4–5; 56,1–2; 76,15; 76,15–16; 77,13; 85,4; 86,12–13; 95,35–96,1; 103,1; 117,8; 121,29; 127,22–23
Gessi, Francesco (Maler; 1588–1647) 5,6
Gevartius, Johannes Casparus (Historiker, Philologe; 1593–1666) 148,8
Gewächs (= Körpergröße) 102,8; 119,15
gewürkt (= verfertigt, hervorgebracht) 98,13; 103,23; 146,9–10
Ghezzi, Pier Leone (Maler, Zeichner; 1674–1755) 92,33–34; 95,25
Giordano, Luca (Maler; 1634–1705) 5,21; 10,10
Giorgione (Giorgio da Castelfranco, Maler; 1477/1478–1510) 3,11; 3,21; 4,7–8; 4,8–9; 4,30; 4,34
Girardon, François (Bildhauer; 1628–1715) 126,15; 131,3
Girolamo Zanetti, Antonio Maria di (Antiquar; 1705–1778) 64,7–8; 91,5
Glimpfe (= Behutsamkeit) 89,12
glückseelige Lage 118,23
Glykon (Bildhauer; um 100 n. Chr.) 90,24
Godeau, Antoine (Kirchenhistoriker; 1605–1672) 124,20–21
Goltzius der Jüngere, Hubert (Maler, Altertumsforscher; 1526–1583) 122,23
Gonzaga, Federico II. (1500–1540) 86,1–2
Gonzaga, Gianfranceso II. (1466–1519) 86,1–2
Gorgias (Philosoph, Rhetoriker; um 480–380 v. Chr.) 16,4–6; 22,25; 26,6; 92,23
Gori, Antonio Francesco (Gelehrter; 1691–1757) 38,15–16; 63,35–36; 136,2–3
Göttergeschichte 134,20
Gottsched, Johann Christoph (Literaturtheoretiker, Schriftsteller;1700–1766) 9,11; 15,15; 60,14; 61,10–11; 66,6–7; 84,24
Grabmal der Lais 151,17–18; 151,18–19
Gracchus, Gaius Sempronius (Staatsmann; 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.) 93,18
Gradation (= Abstufung) 4,12
Gran, Daniel (Maler; 1694–1757) 75,3; 75,35–36
Gratie (= Grazie, grazia, grace) 5,30–31; 6,9; 67,28
Gratien (= Grazien, Chariten) 3,15; 37,32; 60,34; 139,5
Gregorios Thaumaturgos (Gregor der Wundertäter; um 210–270/275) 120,32
Grew, Nehemiah (Botaniker; 1641–1712) 107,25
Gronovius, Johann Friedrich (Philologe; 1611–1671) 123,25
große Augen (griechischer Köpfe) 37,16; 60,18; 60,21
Größe der Seele 49,6–7; 66,6–7; 66,17
Größe, edle 16,23–24
Größe, stille 42,9–10; 66,6–7; 130,2–3; 157,27
Gruppo 46,5; 74,23; 92,4
Grußformel 110,17
Gruterus, Janus (Jan de Gruytere, Jurist; 1560–1627) 110,16
Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, Maler; 1591–1666) 5,4
Guicciardini, Francesco (Historiker; 1483–1540) 86,24
Guidi, Domenico (Bildhauer; 1625–1701) 68,5
Gurlitt, Johannes (1754–1827) 62,38–39
Gustav II. Adolf, König von Schweden (1594–1632) 22,14
Gymnasion, Gymnasien 35,28; 36,10–11; 59,12; 59,25; 123,25; 124,17; 157,10

H

Haarputz (-gestaltung, -tracht) 38,9; 40,23; 62,19; 64,18; 83,35; 84,9; 91,17; 91,18; 91,20–21; 129,23; 129,25–26; 129,27; 143,28–29
Hades 75,4; 122,5–7; 136,8
Hagedorn, Christian Ludwig von (Kunsttheoretiker; 1712–1780) 66,6–7; 99,26–27; 127,34–35; 130,7; 130,8–11
Haller, Albrecht von (Mediziner, Schriftsteller; 1708–1777) 98,19–20; 141,8
Halley, Edmund (Mathematiker; 1656–1742) 25,6–7
Hängung (Gemälde) 3,13–14; 5,4
Hannibal (247/246–183 v. Chr.) 22,7; 22,29–30
Hårleman, Carl (Architekt; 1700–1753) 117,27
Hasta (Lanze) 144,17
Hauptpuncte (der *Gedancken*) 59,2–3; 69,9–10; 118,16; 125,21–23
Haus der *„Antoniner“* 73,22
Haym, Nicola Francesco (1678–1729) 135,16–17; 142,16–17
Heiligengeschichte 74,36
Heineken (Heinecken), Carl Heinrich von (1707–1791) 3,1; 3,7–8; 4,34; 68,26; 96,15; 130,25–26
Heinrich II., Herzog von Orléans, König von Frankreich (1519–1559) 23,28
Heinrich IV. von Navarra, König von Frankreich (1553–1610) 145,22–31
Heinse, Wilhelm (Schriftsteller; 1746–1803) 130,16
Heintz der Ältere, Joseph (Maler; 1564–1609) 9,20

Heldengedicht (*Helden-Gedicht*) 10,5; 10,23; 132,28; 133,13–14
Heldenzeit (*Helden-Zeit*) 38,34; 63,31; 124,11
Helena 32,19–20; 42,26; 56,28–29; 96,5; 96,7; 128,3
Hera 23,23; 57,15; 100,11; 148,22; 148,23
Hera, großäugig 60,18
Herakleides Kritikos (Geograph; etwa 275–200 v. Chr.) 119,10; 121,29; 123,12
Herakleitos (Verfasser von Allegorien; 1. Jh. n. Chr.) 137,12; 144,20–23; 147,13; 148,23
Herakles 57,15; 62,17–18; 63,35–36; 74,1; 75,35–36; 75,36; 96,13; 122,5–7; 122,9–11; 129,31–32
Herakles Anapauomenos 39,6
Herakles, Keule 83,19; 143,24
Herakles, Säulen des 24,12
Heraklit von Ephesos (Vorsokratiker; Hauptschaffenszeit um 500 v. Chr.) 43,8–9; 67,11
Herculaneum, Herkulaneum 64,4; 73,25; 73,35
Hercules, Herkules s. Herakles
Herder, Johann Gottfried (Theologe; 1744–1803) 8,3; 59,18–19; 87,3; 96,23; 118,8–9
Hermaphroditos 145,3–5; 145,6; 145,13
Hermes 145,3–5; 145,6
Herodot (Geschichtsschreiber; um 484– um 424 v. Chr.) 15,8; 15,10; 24,15–16; 108,31–34; 109,10–11; 109,26–30; 110,11; 111,2; 119,7; 120,24–26; 134,20; 134,24
Herrgott, Marquard (Historiker; 1694–1762) 146,9–10
Hervorbringungen 17,1–2; 131,14
Hesiod (Dichter; um 700 v. Chr.) 60,34; 77,23; 144,24
Heyne, Christian Gottlob (Altertumswissenschaftler; 1729–1812) 107,24; 125,15–16
Hieroglyphe, Hieroglyphen 100,5–9; 100,19–21; 107,4; 107,6–8; 108,31–34; 109,1; 109,4; 109,26–30; 111,7
Himmel (= atmosphärisch-klimatisch) 33,10; 46,11; 57,15; 74,29; 119,25; 121,24
Himmel (= Gegend, Landschaft) 31,22–23; 31,30; 56,1–2; 56,2; 56,10; 57,15
Hintergrunde 3,33; 8,29; 97,28; 127,27
Hinterwerk (= Hintergrund) 97,28; 99,6
Hippokrates von Kos (Arzt; um 460– um 370 v. Chr.) 90,7; 119,14; 119,23; 121,25
Hirt, Aloys (Archäologe; 1759–1837) 132,21–23
Historien (= Historienbilder) 25,13
Historienmalerei 10,5; 75,37; 99,4; 133,13–14; 145,22–31; 146,21–22; 147,13–14
Hobbes, Thomas (Philosoph; 1588–1679) 132,28; 157,23–24
Hochtrabende (= Übermütige) 43,6–7; 67,9
Hoffnung (Symbol) 139,3
Hogarth, William (Maler, Graphiker; 1697–1764) 61,10–11
Höhlungen 61,23–24
Homer (Dichter; 8. Jh. v. Chr.) 4,19; 5,3; 23,23; 23,31; 32,16; 37,29; 44,8–10; 56,25; 56,27; 56,36; 57,32; 59,32–33; 60,18; 68,3; 73,29; 83,19; 84,3; 84,24–25; 85,28–29; 96,10; 98,2; 99,4–5; 100,19–21; 118,7; 120,13–14; 120,22; 120,24–26; 120,28; 121,23; 124,6–7; 127,34–35; 128,16; 131,14; 133,30; 135,21; 136,8; 137,12; 147,13; 157,15–18; 157,17
Homer, Vergötterung 84,9
Hontan, Louis Armand de la (Literat; um 1666– etwa 1715) 119,23
Hooghe, Romein de (Kupferstecher; 1645–1708) 75,20; 75,21; 142,2
Hopital, auch L'Hospital, Guillaume-François-Antoine de, Marquise de Sainte-Mesme und Comte de Entremont (1661–1704) 23,31
Horapollon (Gelehrter, Dichter; 5. Jh. n. Chr.) 100,19–21; 100,21; 136,15
Horaz (65–8 v. Chr.) 8,19; 21,6; 73,27; 85,22; 93,23–24; 94,13; 104,11–12; 121,24; 144,9
Horen 139,5
Houdar de La Motte, Antoine (Schriftsteller; 1672–1731) 133,28–29
Hubertusburg, Jagdschloss 41,11–13; 77,13; 103,33
Hüfte(n)zeigerinnen 34,12; 58,13
Huygens, auch Heygen, Christiaan (Naturwissenschaftler; 1629–1695) 23,31
Huysum, Jan van (Maler; 1682–1749) 92,27
Hyginus (Philologe; 64 v. Chr.–17 n. Chr.) 124,11
Hyperbole (= Übertreibung) 43,8; 67,11

I
Ibykos (Dichter; Mitte 6. Jh. v. Chr.) 58,13
Idee, Ideen 57,13; 60,20; 62,5–6; 62,6–8; 62,18; 95,1; 100,20
in medias res 16,8–9
Indianer 24,32; 33,24; 57,30; 75,13; 119,18
Indien (= Lateinamerika) 24,31
inflammiren (= flammend rot machen) 10,16
Inschrift 107,6–8; 110,13; 110,18; 110,23–24; 151,29
Inschrift, griechische 57,28; 107,10; 111,5
Inschrift, koptische 107,4
Inschriften-Corpus 110,16
Iphikles, Zwillingsbruder des Herakles 57,15
Isidor von Sevilla (Kompilator, Chronist; um 560–636 n. Chr.) 77,18–19
Isis 108,17–18; 135,9–10; 140,7
Isokrates (Rhetor; 436–338 v. Chr.) 15,7; 31,14–15
Iulia Titi (ca. 63/64–89 n. Chr.) 37,24; 60,26–27

J
Jason 124,11
Johann V., König von Portugal (1689–1750) 25,1–2
Johannes Hyrkanos II. (Hohepriester; 76–31/30 v. Chr.) 148,30
Jordaens, Jacob (Jacques, Maler; 1593–1678) 23,33; 62,11; 63,14; 95,5; 95,7; 128,4–6; 128,12–13; 128,22–25
Julianus (331–363 n. Chr.) 103,28; 118,30–31
Julius II. (Giuliano della Rovere, Papst; 1443–1513) 68,31; 84,1–5; 130,23
Junius, Franciscus 57,13; 133,19
Juno s. Hera
Jupiter s. Zeus
Juvenal (55–130 n. Chr.) 62,38–39; 83,17–18

K
Kabinett de la Boixière 97,16–19
Kalchas (Seher) 98,14
Kallistratos (4. Jh. n. Chr.) 68,22; 90,32–33
Kambyses II. (ca. 558–522 v. Chr.) 109,23–24; 109,26–30; 109,27–28
Kant, Immanuel (1724–1804) 8,3; 100,22; 119,27–28
Kapaneus (‚Sieben gegen Theben') 43,4; 67,7
Karer 110,11
Karl I. (Carl), König von England, Schottland und Irland (1600–1649) 22,33; 123,1
Karl I. der Kühne, Herzog von Burgund und Luxemburg (1433–1477) 24,5
Karl II., König von Spanien (1661–1700) 22,31
Karl III., König von Spanien (1716–1788) 73,35
Karl IV. von Lothringen und Bar (1604–1675) 143,1–7
Karl V., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation (1500–1558) 21,7
Karl VI., römisch-deutscher Kaiser und Erzherzog von Österreich (1685–1740) 92,37; 92,38; 131,22–24; 131,26
Katze (Symbol) 135,2
Keuschheit (Pudicitia, Symbol) 140,14; 141,19
Keyßler, Johann Georg (Reiseschriftsteller; 1693–1743) 3,29–30; 7,19; 21,24
Kinderdarstellung 90,30; 90,31; 91,5; 91,11; 91,12; 91,14–15; 130,25–26; 137,29–30
kindisch, kindisches 91,6; 145,2
Kinesias (Dichter; um 420 v. Chr.) 121,7–8
Kircher, Athanasius (Universalgelehrter; 1602–1680) 107,6–8; 107,10; 107,32; 109,4; 109,23; 109,26–30; 110,21–27; 111,7; 111,8; 135,9–10; 136,13; 136,14
Kirsche (Symbol) 147,26
Klafter (= Längenmaß) 10,18
Klearchos (Clearch, Flottenkommandant; um 450–401 v. Chr.) 16,15; 16,28–29; 22,31
Kleiton (Bildhauer; 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.) 94,27
Kleomenes (Bildhauer; um 100 v. Chr.) 38,15–16
Kleopatra (Pharaonin; 51–30 v. Chr.) 131,3–4; 131,5
Klima(-theorie) 56,4; 86,12–13; 119,3
Klotz, Christian Adolph (Philologe; 1738–1771) 118,8–9; 132,21–23
Knöffel, Johann Christoph (Architekt; 1668–1752). 32,4; 56,19; 77,13
Kresilas (Bildhauer; 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.) 36,32–33; 60,4
Kreta, Pflanzen 123,2–3
Kroton 57,20; 58,1
Kroton, Tempel der Juno Lacinia 56,28–29; 96,5
Krünitz, Johann Georg (Lexikograph; 1728–1796) 25,1–2
Kunstbetrachtung, kennerschaftliche 4,19; 9,32–33; 67,32; 77,18
Kunstbetrachtung, vergleichende 56,1–2; 58,18
Kürze (= Stilideal) 16,18–19; 25,32; 86,22; 99,29; 117,4; 125,28
Kußwettkämpfe 124,25
Kyrillos von Jerusalem (315–386) 59,34–35; 124,20–21
Kyros II. d. Gr., Achämeniden-König (559–529 v. Chr.) 15,1; 15,14; 16,11; 16,15; 16,20; 17,7; 22,25; 22,31; 109,23–24
Kyzikos, Münzprägung 83,24

L
L'Hospital, auch Hopital, Guillaume-François-Antoine de, Marquise de Sainte-Mesme und Comte de Entremont (1661–1704) 23,31
L'Orbetto (Alessandro Turchi, Maler; 1578–1649) 4,38–39; 9,12–13
La Fage, auch Lafage, Raimond (Zeichner; 1656–1690) 43,21; 67,21; 127,22–23
Labat, Jean-Baptiste (Reiseschriftsteller; 1663–1738) 84,1–5
Laelius, Gaius (Staatsmann; um 190–129 v. Chr.) 23,11
Lairesse, Gérard de (Maler;1641–1711) 8,21–22; 96,25; 97,16–19; 97,28; 99,4; 99,14; 126,21–22; 142,13
Lais (Hetäre; geb. 422 v. Chr.) 37,32; 60,33; 151,15; 151,18–19
Lakemacher, Johann Gottfried (Philologe; 1695–1736) 120,13–14
Lampe, antike 102,12; 149,33; 151,24
Landschaft, Landschafft (= Landschaftsgemälde, Landschaftsmalerei) 9,18; 10,35; 11,1–2; 25,12; 45,35; 77,17
Lanfranco, Giovanni (Maler; 1582–1647) 83,33
lange (spillenförmige) Finger 8,13; 128,31; 128,32
Laokoonkopie von Baccio Bandinelli 62,34–36

Lapis Lazuli (zur Herstellung von Ultramarinblau) 3,29–30; 3,31
Larve 22,32–33
Lavater, Johann Caspar (Theologe; 1741–1801) 49,1
Le Blanc, Jean-Bernard (Kunstkritiker; 1707–781) 90,16; 99,26–27
Le Bossu, Renée (Kunsttheoretiker; 1631–1680) 133,28–29
Le Brun, Charles (Maler, Kunsttheoretiker; 1619–1690) 66,27; 94,34; 97,3; 146,21–22; 146,25–147,4; 146,28; 147,17–18
Le Brun, Corneille (1652–1727) 122,29–33; 123,11
Le Gros, Pierre (Bildhauer; 1666–1719) 61,8; 90,30
Le Mascrier, Jean-Baptiste (Schriftsteller; 1697–1760) 111,1–2
Leibesübungen 33,11; 57,16
Lemoyne, François (Le Moine, Maler; 1688–1737) 75,36; 146,19
Leochares (Bildhauer; ca. 390–325 v. Chr.) 59,14; 62,19; 148,29–30
Léoffroy de Saint Yves, Charles (Kunstkritiker; 1717–1804) 90,16; 125,1; 128,28–29
Leopold I., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, König von Ungarn und Böhmen (1640–1705) 22,33
Leopold Joseph Karl von Lothringen (1679–1729) 22,35; 22,38–39; 143,1–7
Lépicié, François Bernard (Maler; 1735–1784) 146,25–147,4; 146,31; 147,10; 148,4
Leplat, Raymond 41,1; 41,7; 56,20; 92,33–34;103,9–10; 108,26; 151,29
Lessing, Gotthold Ephraim (1729–1781) 41,2–3; 57,12; 59,18–19; 59,29; 59,39; 61,18; 63,4; 64,4; 66,16; 66,18; 66,29; 87,20; 132,21–23; 133,11
Lethe 140,13
Liberi, Pietro (Maler; 1614–1687) 10,17
Licetus, Fortunius (Fortunato Liceto, ital. Arzt, Altertumsforscher; 1577–1657) 137,29–30
Lineargesichter 37,11–12; 60,14
Lipsius, Johann Gottfried (Bibliothekar, Numismatiker; 1754–1820) 110,21–27
Lipsius, Justus (Philosoph; 1547–1606) 66,6–7
Livia (Profil, Porträt) 37,18; 60,21; 84,17
livide (= blau, bläulich) 5,18; 5,24
Livius (Historiker; 59 v. Chr.–17 n. Chr.) 17,4–6; 41,1; 126,18
Locatelli, Andrea (Maler; 1695–1741) 69,7
Locke, John (Philosoph;1632–1704) 8,3
Lointain (= Hintergrund) 3,33; 8,29
Lorrain, Claude (Claude Gellée, Maler; 1600–1682) 10,33; 11,2
Löwin (Symbol) 151,14; 151,17–18
Ludwig XI., König von Frankreich (1423–1483) 24,5
Ludwig XIV., König von Frankreich und Navarra (1638–1715) 4,23; 22,28; 22,34; 22,35; 22,37; 23,32; 70,27; 86,15; 126,15; 143,1–7; 143,28–29
Ludwig XIV., Medaille, geprägt anläßlich der Einnahme von Moselle 143,1–7
Ludwig, Dauphin von Frankreich (1661–1711) 4,23
Luther, Martin (1483–1546) 15,15; 59,12–13; 118,8–9
Lychnites (parischer Marmor) 84,12
Lykurg (legendärer spartanischer Gesetzgeber) 86,23–24; 100,3
Lysipp (Bildhauer; 4. Jh. v. Chr.) 46,4; 69,12; 74,22; 90,24; 94,28; 95,16

M
Maas, Maasse, Maaße (= Maß, Masse) 39,26–27; 61,22–23; 65,13; 69,25; 70,33; 98,25; 140,3
Mäcenas (ca. 70–8 v. Chr.) 73,21–22
Machiavelli, Niccolò (1469–1527) 86,24
Machinen (großformatige Kompositionen) 147,30
Macrobius, Ambrosius Theodosius (Philosoph, Grammatiker; 5. Jh. n. Chr.) 124,11
Mader, Christoph (Bildhauer; 1697–1761) 93,2
Maffei, Paolo Alessandro (1653–1716) 89,8; 140,4–5
Maillet, Benoît de (1656–1738) 111,1–2; 111,3
Malerei, antike 4,19–20; 73,19; 73,20–21; 73,21–22; 73,22; 73,24; 73,36–37; 74,1; 74,1–2; 74,2; 74,5; 74,10–11; 74,15; 76,15–16; 76,17; 76,21
Malerei, niederländische 6,21; 69,4; 69,6; 95,4; 95,17–18; 96,25; 127,28–30
Malerei, venezianische 3,11; 3,15; 3,23; 3,35–36; 4,1; 4,7–8; 7,2; 10,5; 23,33; 66,3–4; 69,7
Malvasia, Carlo Cesare (Historiker; 1616–1693) 3,19–20; 6,29–30; 6,35–37; 8,30; 10,6; 73,29
Manfredi, Bartolomeo (Maler; 1582–1622) 4,31; 4,32
Manier 3,1; 3,3; 3,4; 3,7–8; 3,9; 3,15; 4,19–20; 4,39; 5,4; 5,25–26; 9,8; 10,12; 38,10; 39,32–33; 56,1–2; 63,19–21; 64,14; 65,23; 70,39; 111,4; 128,19; 150,15
Manierismus, Manieristen 3,1; 3,35–36; 7,36; 128,33
mannigfaltig, Mannigfaltigkeit 21,6; 36,3–4; 59,18–19; 94,31; 102,30
Mantegna, Andrea (Maler; 1431–1506) 3,4
Maratta, Carlo (Maler; 1625–1713) 10,5; 10,25; 10,26; 42,5; 66,3
Marcellus, Marcus Claudius (um 268–208 v. Chr.) s. Capua
Marcus Curtius 126,18
Maria Amalia von Sachsen, Königin von Neapel-Sizilien (1724–1760) 73,35
Maria Anna Victoria von Frankreich (1660–1690) 4,23

Maria de'Medici, Königin von Frankreich (1575–1642) 75,32; 145,22–31
Mariette, Pierre Jean (Kunstschriftsteller; 1694–1774) 39,5; 89,8; 94,18
Marino, Giambattista (Lyriker; 1563–1625) 10,6
Marius, Gaius (Politiker, Feldherr; geb. um 157 v. Chr.) 22,29–30
Mark Aurel (röm. Kaiser 161–180) 46,3; 73,22; 74,21; 136,16; 139,3
Marlborough, John Churchill, 1. Duke of (1650–1722) 22,31; 23,33; 68,14; 151,5–7
marmor luniense (Carrara-Marmor) 84,15
Marsyas 110,13
Masenius, Jacobus (Historiker; 1606–1681) 21,10–11; 21,24
Massé, Jean Baptiste (Maler; 1687–1767) 146,21–22; 146,28
Matielli, Lorenzo (Bildhauer; 1687–1748) 41,11–13; 65,12; 77,13; 92,36; 103,33
Mattheson, Johann (Komponist; 1681–1764) 15,15
Mattielli, Lorenzo (Bildhauer; 1678/1688?–1748) 92,38
Maximilian Heinrich von Bayern, Kurfürst und Erzbischof von Köln (1621–1688) 86,15
Maximos von Tyros (Philosoph; 2. Jh. n. Chr.) 130,27
Mazarin, Jules (Giulio Raimondo Mazzarino, Diplomat; 1602–1661) 24,6
Mazzola (Girolamo Bedoli, Maler; 1500–1569) 8,5
Mead, Richard (Arzt, Sammler; 1673–1754) 73,27; 109,27–28
Meeres- und Wassermetaphorik 10,22; 10,23; 42,10; 61,10–11; 66,6–7; 66,7
Medaillenserie, Barbarigo, Venedig 23,16; 142,26
Medaille, Ludwig XIV., Einnahme von Moselle 143,1–7
Megara, Tempel der Aphrodite Praxis 140,12–13
Megasthenes (Historiker; ca. 350– ca. 290 v. Chr.) 90,12–13
Méhégan, Guillaume Alexandre (Philosoph; 1725–1766) 125,29–30
Meier, Georg Friedrich (Philosoph; 1718–1777) 8,3
melancholische Veranlagung 6,35–37; 6,36
melancholischer Ausdruck 130,29–31
Melanthios (Maler; 370–330 v. Chr.) 74,15
Meleager 62,17–18; 84,21
Ménage, Gilles (Gelehrter; 1613–1692) 15,6; 103,1
Menander (Komödiendichter; 342/341–291/290 v. Chr.) 10,22; 10,23
Mendelssohn, Moses (Philosoph; 1729–1786) 8,3
Menelaos 58,13; 120,17; 143,4
Mengs, Anton Raphael (Maler; 1728–1779) 23,1; 56,11; 56,20
Menschheit, Menschlichkeit 22,36; 36,25; 59,39
Mentor (Toreut; 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.) 103,17–18; 103,20; 152,5
Merian der Ältere, Matthäus (Kupferstecher; 1593–1650) 22,18
Meßkunst (= Geometrie) 100,7
Metopen 103,6–7
Metrodoros (Maler, Philosoph; 2. Jh. v. Chr.) 49,14; 66,22
mich däucht, deucht 17,5; 93,19; 101,21
Michelangelo Buonarroti (Buonarota; 1475–1564) 23,33; 56,31; 62,34; 62,34–36; 63,30; 71,31; 76,7–8; 84,1–5; 90,33; 117,34; 157,17
Middleton, Conyers (Theologe, Archäologe; 1683–1750) 73,25; 85,11
Milchspeise 124,19
Milton, John (Dichter; 1608–1674) 76,7–8
Mine (= Miene) 91,20–21; 130,29–31
Minerva s. Athena
Miswachs (= Mißernte) 140,2
Mittel (Maßverhältnis) 38,14–23; 38,14; 70,12; 127,14
modo vago, vague Art 4,28; 4,38–39; 10,26
Molinari, Antonio (Maler;1655–1704) 10,17
Moncada de Velasco (Hochstapler) 23,24
Monogramm (= Schattenbild) 100,22
Montecuccoli (Montecucoli), Raimondo (Militär; 1609–1680) 22,28
Montfaucon, Bernard de (Antiquar; 1655–1741) 41,2–3; 110,13; 110,18; 110,23–24; 124,8; 139,3
Morbidezza 8,25; 8,30
Morell, Andreas (Numismatiker; 1645–1703) 138,24–28; 139,3
Morgenröthe 99,1
Mosheim, Johann Lorenz von (1693–1755) 16,16
Moszynsky, Johann Xantius Anton Graf (gestorben 1737) 138,13–14
Mundart 109,5
Münzbilder des Nil 140,2
Münze aus Athen 135,16–17
Münzen, Aequitas 139,7
Münzen, alexandrinische 139,3
Münzen, eleusische 142,16–17
Münzen, Insel Chios 135,15–16
Münzen, Iustitia 139,7
Münzen, Jahreszeiten (des Commodus) 138,24–28
Münzen, lesbische 122,23
Münzen der Ptolemäer 32,34; 57,6
Münzen der Seleukiden 32,34;57,6; 98,8; 138,10
Münzen, syrische 98,8
Muschel 102,12; 149,31; 149,33
Muschelwerk, Muschelwerck 76,20; 101,24; 150,3
Musell, Jakob (Giacopo/Giacomo Muselli, Jacobus

Musellius; 1697–1768) 135,15–16; 139,18–19; 139,20; 140,30–31; 141,4; 141,5; 141,11
Muskeln 49,1–2; 49,2; 61,10–11; 127,1–2
Mynde, James (Porträtist, Stecher) 73,25
Myrmidoner (thessalischer Volksstamm) 120,22

N
Nachahmung 23,31; 32,6; 32,9–10; 35,9–10; 37,29; 56,21; 56,24–25; 57,12; 57,13; 61,28–29; 92,16; 94,30–31; 95,3; 95,14; 102,34; 125,21–23; 132,25–26; 143,24
Nachläßigkeiten, Nachlässigkeiten 32,32; 33,2; 57,4; 57,8; 87,3; 118,3; 118,4
nackt, Nacktheit 36,14; 36,18; 36,21; 57,13; 58,13; 59,10–11; 59,12; 59,12–13; 59,18–19; 59,29; 59,34–35; 124,17; 139,5
Nation 56,7; 85,9; 135,18–19
Nattier, Jean Baptiste (1678–1726) 145,22–31
Nattier, Jean Marc (1685–1766) 75,32; 145,22–31
Natur 8,36; 17,1–2; 37,21; 38,28; 49,1–2; 59,2–3; 62,28–29; 63,26; 76,30; 94,30–31; 95,3; 102,30; 121,1–2
Natur in Ruhe (nature en repose) 49,22; 99,26–27; 130,1; 130,7
Natur, bloße 63,3; 63,12
Natur, geistige 37,3–4; 57,13; 60,9
Natur, gemeine 63,3; 90,31; 94,23; 95,14; 95,23; 132,27
Natur, schöne, schönste 6,16; 33,4–5; 35,2–3; 36,24; 49,6–7; 49,10–11; 57,12; 57,15; 59,2–3; 59,37–38; 62,23; 65,20; 66,20–21; 125,21–23
Natur, vollkommene 118,19; 125,21–23
Naturalisten 95,4
Naturbeobachtung, Studium 62,5–6; 62,6–8; 68,26; 94,23; 94,28; 96,25
Naturnachahmung, -nähe 23,33; 62,11; 128,12–13; 131,20
Nausikaa, Tochter des Königs Alkinoos 56,36
Nebenwerk (Parerga, Parergon) 87,20; 99,11
Negri, Pietro (Maler; 1628–1679) 66,3–4
Neidinger, Johann Franz (Medailleur; ca. 1650– ca. 1720) 23,16
Neileos aus Pylos (mythischer Gründer Milets) 122,20
Neoptolemos 49,8–10; 117,9
Neptun s. Poseidon
Nero (röm. Kaier 54–68 n. Chr.) 56,20; 68,22; 73,22; 73,29; 122,23
Nestor 83,19; 134,24
Netscher, Caspar (Maler; 1639–1684) 45,16; 69,6
Newcomen, Thomas (1663–1729) 25,7
Newton, Isaac (Physiker; 1643–1727) 6,24; 6,25; 23,31; 89,33
Nike 86,5
Nike Apteros („die Flügellose“) 135,9; 138,15
Nikomachos (Maler; 4. Jh. v. Chr.) 56,28–29; 74,15; 93,33; 131,14
Nilson, Johann Esaias (1721–1788) 102,15–16
Nireus, Herrscher von Syme 33,9
Nöthnitz 9,7; 21,25–26; 55,31–32; 56,18; 76,7–8; 90,7; 95,15; 119,19

O
Odysseus 56,36; 67,7; 88,11; 89,1; 99,4–5; 120,28; 124,6–7
Oeser, Adam Friedrich (Maler; 1717–1799) 69,6; 90,30; 90,31; 91,13; 99,14; 103,33; 120,24–26; 129,13; 131,22–24; 131,28; 133,13–14; 153,5–6
Oesterreich, Matthias (Maler, Galeriedirektor; 1716–1778) 83,11; 83,28; 93,30; 95,25
Ogle, George (Philologe; 1704–1746) 39,6
Ölmalerei (Technik) 3,11; 3,23; 3,34; 9,17
Olympia 57,27; 57,28; 124,17; 138,15
Olympia, Kolossalstatue des Zeus s. Zeus
Olympia, Pisatis (Festort) 87,4
Olympia, Säulenhalle 152,9
Olympiasieger 58,4; 89,26–27
Opitz, Martin (Theoretiker; 1597–1639) 133,13–14
Ordonnance (= Ordnung) 7,14; 10,10; 45,27–28; 74,11–12; 132,34–35
ordonnirt (= angeordnet) 93,8
Oreaden (Nymphen) 32,27; 56,36
Orest 42,33–34; 74,1–2
Origenes (Kirchenschriftsteller; 185–254) 100,11; 120,32
Originale 23,31; 23,33; 56,36; 62,40; 71,11; 95,13
Orpheus 145,15
Ortel, Abraham (Ortelius, Geograph; 1527–1598) 144,11–12
Osiris 108,13; 110,11
Ottonelli, Giovanni Domenico (Schriftsteller; 1583–1670) 94,3
Ovid (43 v. Chr. –17 n. Chr.) 24,33–34; 74,36; 75,4; 102,4–5; 145,15

P
Paderni, Camillo (Maler; 1720–1770) 73,24; 73,25
Pagi, Joseph Albert (François, Historiker; 1690–1740) 125,31–126,1
Paisagen 25,12
Palladio, Andrea (Architekt; 1508–1580) 23,33; 103,11
Palladion(raub) 32,33–34; 57,5–6; 88,11; 89,1; 89,8; 89,13–14; 102,10–11
Palma il Giovane (Jacopo Negretti, Maler; 1544–1628) 7,3

Palma il Vecchio (Giacomo Negretti, Maler; 1480–1528) 3,15; 3,21; 4,8–9
Palus Möotis (= Asowsches Meer) 24,12
Pamphilus (Pamphilos, Maler; 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr.) 93,36
Pampho (Dichter; 8. Jh. v. Chr.) 135,21
Paregoros (Göttin des Trostes) 140,12–13
Parenthyrsis (= Parenthyrsos) 42,13; 49,20; 66,6–7; 66,29
Paris, Palais du Luxembourg 75,32; 145,22–31; 149,17–18
Paris, Palais Royal (Deckengemälde) 148,4–5
Parmigianino (Francesco Mazzuoli/Mazzola, Maler; 1503–1540) 7,34; 7,35; 7,36; 8,5; 8,12; 8,14–15; 9,24; 128,33
Parrhasius (Parrhasios, Maler; 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.) 39,7; 57,22–24; 63,26; 63,37; 75,9–11; 96,3–4; 100,25; 100,30–31; 127,1–2; 127,14
Parzen 139,5
Passeri, Giovanni Battista (Etruskologe; 1674–1780) 102,12; 135,11–12; 149,33
Patientia (Geduld, Symbol) 139,3; 143,8
Patin, Charles (Numismatiker; 1653–1693) 124,8
Patroklos 91,18
Pausanias 93,29; 125,15–16; 138,2; 138,15; 138,17; 140,12–13; 151,18–19
Peirithoos 23,10; 122,5–7; 122,8; 143,24; 143,28; 144,1; 144,4
Peisistratos (ca. 600 v. Chr. –527 v. Chr.) 157,15–18
Peitho 60,34; 140,11
Pelasger 144,15
Peleus 58,13
Pelopidas (Feldherr, Staatsmann; geb. um 410 v. Chr.) 23,10–11
Penni, Giovanni Francesco (Maler; ca. 1496– ca. 1528) 23,33; 96,8–9
Peplos 41,7; 41,24; 41,33; 65,33
Perikles (Staatsmann; ca. 490–429 v. Chr.) 101,10–11
Perikles der Jüngere (ca. 440–406 v. Chr.) 101,10–11
Perpendicular-Linie (= Lotrechte) 70,1–2
Perrault, Charles (Schriftsteller; 1628–1713) 22,37; 41,17–20; 45,30–31; 61,27–28; 74,13–14; 89,20–21
Perrault, Claude (Architekturtheoretiker; 1613–1688) 100,12–13; 103,11
Persephone 75,3; 75,4; 122,5–7; 122,8; 134,2; 151,25–26
Perseus 39,5; 63,35
Perspektive 39,5; 45,26–27; 45,30–31; 71,3; 73,19–20; 73,20–21; 74,10–11; 74,11–12; 93,13; 132,21–23; 132,34–35
Petit, Samuel (Historiker; 1594–1643) 123,25
Petrarca, Franceso (1304–1374) 76,7–8
Petronius (gestorben 66 n. Chr.) 136,3
Phalinos aus Zakynthos 22,25
Phanodikos 111,5
Phasianer 119,23
Phidias (Bildhauer; 5. Jh. v. Chr.) 33,2–3; 38,15–16; 57,4; 57,9; 65,13; 71,11; 87,4; 87,7–9; 118,6; 118,8–9; 147,19–20
Philetas von Kos (Dichter; um 320– um 270 v. Chr.) 121,7–8
Philipp von Anjou, Herzog von Anjou, König von Spanien, König von Sardinien, Sizilien und Neapel (1683–1746) 22,34
Philoctetes, Philoktet 49,8–10; 66,18
Philostrat (2/3. Jh. n. Chr.) 43,14; 124,11; 131,3–4
Phobos 140,15
Photios (um 810–893) 15,7
Phryne (Hetäre; 4. Jh. v. Chr.) 23,27; 36,15–16; 59,30–32; 60,33
Physiognomie, physiognomisch 49,1; 91,20–21; 125,3
Piazetta, Giovanni B. (Giambattista, Maler; 1682–1754) 23,33; 66,3–4
Piccinelli, Filippo (1604–1678) 142,10
pictor eruditus 77,18
Pietismus, pietistisch (Wortschatz) 5,10; 9,27; 15,15; 49,12; 49,18; 57,13; 61,4; 61,22–23; 66,6–7; 68,28; 118,8–9; 119,8; 128,1
Piganiol de La Force, Jean-Aimar (Historiograph; 1673–1753) 117,18
Piles, Roger de (Kunstkritiker; 1635–1709) 4,3; 4,10; 5,10; 6,7; 6,16; 6,27; 7,14; 7,35; 8,21–22; 38,14–23; 59,12; 63,1; 63,33–34; 65,20; 66,6–7; 73,19–20; 94,30; 96,30–31; 97,3; 102,30; 110,13; 142,13; 147,17–18
Pindar (522/518– nach 466 v. Chr.) 57,28; 121,27
Pinturicchio (Bernardino di Betto, Maler; 1454–1513) 91,28
Pitton de Tournefort, Joseph (Botaniker; 1656–1708) 122,29–33; 123,4
Platon (427–348/347 v. Chr.) 15,2–3; 15,6; 22,25; 23,10; 56,35; 59,25; 67,25; 101,18; 135,5; 157,27
Plautus (Komödiendichter; um 250–184 v. Chr.) 123,25
Plinius der Ältere (23–79 n. Chr.) 6,9; 64,32–33; 69,18; 74,15; 93,29; 96,5; 97,3; 125,15–16
Plinius der Jüngere (62–114 n. Chr.) 64,32–33
Plutarch (um 45 – um 125 n. Chr.) 10,23; 22,29–30; 23,10–11
Pluto s. Hades
Pococke, Richard (1704–1765) 101,34; 150,11
poeta perfectus 5,3

Poitiers, Diane de 23,28
Polybius (Geschichtsschreiber, Feldherr; um 200–120 v. Chr.) 22,11; 22,21
Polygnot (Maler; ca. 480–440 tätig) 37,29; 60,30
Polyklet (Bildhauer; 5. Jh. v. Chr.) 32,29–30; 57,1–2; 65,13; 67,4; 89,13–14
Polyklet (Steinschneider; 1./2. Jh.) 56,20; 89,13–14
Pompadour, Madame de (Jean-Antoinette Poisson; 1721–1764) 23,27; 23,32
Pope, Alexander (1688–1744) 32,16; 56,25; 57,8; 76,7–8; 97,13; 119,28; 124,14–15; 135,24–26
Pordenone (Giovanni Antonio de Sacchis, Maler; 1484–1539) 4,8–9
Porphyrios aus Tyros (234–301/305 n. Chr.) 110,8–9
Poseidon 59,30–32; 67,38–40; 138,8; 149,31
Postament 88,16
Poußieren (= Bossieren) 69,31
Poussin, Nicolas (Maler; 1594–1665) 32,22; 56,31; 62,34; 73,28; 83,13; 94,9–10; 97,3; 97,15; 117,25; 147,16
Praxiteles (Bildhauer; 2. Drittel 4. Jh. v. Chr.) 23,27; 38,3; 38,15–16; 44,29; 57,4; 60,33; 68,22; 90,25; 90,32–33; 91,18; 140,12–13
Preti, Mattia (auch Prete Genovese, gen. Il Cavalliere Calabrese, Maler; 1613–1699) 5,7
Prideaux, Humphrey (Orientalist; 1648–1724) 110,17
Prodikos von Keos (Sophist; um 470/460–399 v. Chr.) 26,6
Proklos (Philosoph; 411–485 n. Chr.) 57,13
Prometheus 8,3; 49,15–16; 77,23; 91,4; 137,22; 137,23
Proserpina s. Persephone
Proteus (Meeresgott) 143,1–7; 143,4
Protogenes (Maler; 4. Jh. v. Chr.) 87,20; 93,33; 118,5
Psammetichos (Pharao; 664–610 v. Chr.) 109,10–11; 110,11
Pseudo-Longinus (1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.) 118,6–7; 120,26; 133,19
Ptolemäermünzen 32,34; 57,6
Ptolemaios IV. Philopator (245–204 v. Chr.) 85,8; 111,10
Publius Ailios Aristeides (Redner; 117– um 180 n. Chr.) 15,21–22
Pudicitia (Keuschheit, Symbol) 140,14; 141,19
Pufendorf, Samuel von (Philosoph;1632–1694) 85,34–86,1
Puget, Pierre (Bildhauer; 1620–1694) 131,3
Pythagoras (6. Jh. v. Chr.) 33,32; 33,33; 58,1; 101,18; 110,8–9; 130,27

Q
Quadrat-Stück 5,4
Quellenstudium 21,21–22; 21,26; 56,22–23; 56,32; 157,8
Quellinus, Hubertus (Kupferstecher; 1619–1687) 150,1–2
Querelle des Anciens et des Modernes 35,8–9; 41,17–20; 56,7; 61,27–28; 73,19–20; 83,33; 89,20–21; 157,1
Quillet, Claude (Dichter; 1602–1661) 34,13–14; 58,14–15
Quintilianus (Rhetoriklehrer; 2. Hälfte 1. Jh. n. Chr.) 9,11; 15,1; 39,29–30; 57,9; 77,18–19; 96,7; 131,13; 132,18

R
Rabelais, François (Dichter; ca. 1494–1553) 76,30
Rachitis 58,35
Racine, Jean (Dramatiker; 1639–1699) 23,32
Raguenet, François (um 1660–1722) 83,33
Raimondi, Marcantonio (Marcanton, Stecher; ca. 1480–vor 1530) 67,4; 90,18–19; 126,26–29
Raoux, Jean (Maler; 1677–1734) 95,15
Raphael (Raffaello Santi, Raffaello Sanzio oder Raffael da Urbino; 1483–1520) 8,21–22; 9,30; 9,31; 23,32; 23,33; 56,11; 56,31; 56,33; 60,10; 62,34; 63,30; 67,4; 67,28; 68,6; 68,17; 68,24; 68,25; 68,26; 83,14; 96,8–9; 117,34; 118,10; 126,27–28; 130,16; 130,18; 130,23; 130,23–24; 130,25–26; 148,15; 157,17
Rauchmüller, Mathias (Künstler; 1645–1686) 61,8; 90,30
Reichsgeschichte 21,16; 21,25–26; 23,28
Reinigkeit (= Reinheit) 109,9
Reiz, Reitz 35,19; 61,36; 68,29; 131,7
Reizung, Reitzung 15,2; 34,23; 58,23; 68,29; 96,31; 130,35; 141,20
Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669) 4,30; 6,21; 95,15; 131,26
Renaissance 3,1; 3,3; 3,4; 3,11; 3,15; 3,23; 4,7–8; 5,30–31; 7,2; 10,5; 21,6; 39,6; 56,21; 56,28–29; 62,18; 73,29; 76,20; 77,14; 77,18; 95,14; 145,13; 157,18–19
Reni, Guido (Maler; 1575–1642) 4,27; 4,38–39; 4,39; 5,4; 5,6; 5,17; 5,18; 5,20; 5,25–26; 5,30–31; 6,35–37; 8,14–15; 9,24; 10,5; 10,17; 10,25; 10,26; 44,17; 68,9; 73,30; 83,13; 94,34
Restout, Jean (Maler; 1692–1768) 128,28–29; 131,6
Ribera, Jusepe de (Lo Spagnoletto, Maler; 1591–1652) 4,13; 4,34; 4,35; 4,35–36; 4,36–37; 23,32
Ricci, Sebastiano (Maler; 1659–1734) 66,3–4
Richardson, Jonathan (1665–1745) 3,5; 63,33–34; 66,6–7; 66,7–9; 73,19; 74,16; 94,18; 118,10; 126,13–14
Richardson, Jonathan (1694–1771) 3,5; 66,6–7; 66,7–9; 73,19; 74,16; 94,18
Richelieu (Armand-Jean du Plessis, Premier Duc de Richelieu; 1585–1642) 24,6

Richter, Johann Gottfried (Jurist; 1713–1758) 83,16; 83,35
Richter (Kunstrichter) 34,19; 41,4–5; 58,18; 61,4; 64,20; 93,29; 125,18; 130,25–26; 147,17–18
Riedel, Johann Gottfried (Galerieinspektor; 1691–1755) 69,1
Riedinger, Johann Elias (Maler; 1698–1767) 102,15–16
Ripa, Cesare (ca. 1555– ca. 1622) 75,20; 95,14; 141,1; 143,14–17
Rochefoucauld, François de la (1613–1680) 95,9–13; 128,14
Rollin, Charles (Historiker; 1661–1741) 120,16–17
Rom, Académie de France 70,27
Rom, Beschreibung der antiken und nachantiken Bauten 23,33
Rom, Domus Aurea 73,22; 73,27
Rom, Forum des Vespasian (Tempel des Friedens) 93,33
Rom, Gärten und Palast des Mäcenas 73,21–22
Rom, Gemälde des Parrhasios 57,22–24
Rom, Haus der Antoniner 73,22
Rom, Palazzo Farnese, Fresken 75,23–24; 148,2–3
Rom, Piazza del Quirinale, Dioskuren 74,21
Rom, Santa Maria della Vittoria, Verzückung der Heiligen Theresia 130,10
Rom, Tempel der Tugend und der Ehre (Virtus und Honos) 152,17–20
Rom, Titusthermen 73,22; 73,27
Rom, Trajanssäule 73,20–21
Rom, Trajansthermen 73,22
Rom, Vatikan, St. Peter, Grabmal Alexander VII. 126,13–14
Rom, Vatikan, St. Peter, Grabmal Urban VIII. 126,13–14
Rom, Verzeichnis der Antiken 41,3–5
Rom, Villa Borghese 83,33; 91,11
Romano, Giulio (Maler; 1499–1546) 9,31; 96,8–9; 130,18
Rosa, Salvatore (Maler; 1615–1673) 93,39–41
Roßkäfer (= Mistkäfer) 134,28–29
Rottenhammer, Johann (Maler; 1564–1625) 9,20
Rubens, Peter Paul (1577–1640) 4,17; 4,36–37; 5,30–31; 6,21; 10,5; 23,32; 38,27; 59,12; 63,22; 63,26; 75,3; 75,31; 75,32; 95,7; 96,10; 97,3; 126,13–14; 127,34–35; 128,16; 128,19; 128,22–25; 130,16; 145,22–31; 148,6–9; 148,8
rührend 7,36; 45,7; 49,18; 62,4; 68,34
Rustici, Francesco (Maler, Bildhauer; 1592–1625) 83,33
Ruysch, Rachel (Malerin;1664/1665–1750) 103,21

S
Sadoleto, Jacopo (Gelehrter; 1477–1547) 66,16
Säfte (= Kräfte) 33,24–25; 57,30–31
Saint-Amant, Tristan de (Numismatiker; 1595–1656) 139,12; 152,11
Sakkara (ägypt. Nekropole) 107,1–2; 109,27–28; 111,1–2
Sallier, Claude (Philologe; 1685–1761) 39,5; 45,30–31
Sammlung Albani 38,17; 41,3–5; 56,20
Sammlung Arundel 110,17; 123,1
Sammlung Bellori 56,20
Sammlung Borghese 125,13
Sammlung Brühl 41,2–3
Sammlung Cassiano dal Pozzo 91,12
Sammlung Chigi 41,3–5; 41,4–5; 56,20; 64,4; 92,33–34; 107,1–2
Sammlung d'Este 3,18–19; 64,4
Sammlung Francescos III. (herzogliche Galerie Modena) 3,1; 3,3; 3,5; 3,6; 3,9; 3,10; 3,11; 3,18–19; 3,19–20; 3,35–36; 4,1; 4,7–8; 4,8–9; 4,30; 4,31; 4,32; 4,36–37; 4,38–39; 5,4; 5,17; 5,30–31; 6,1; 6,4; 6,6; 6,7; 6,11; 6,14; 7,2; 7,3; 7,3–4; 7,4–5; 7,5; 7,36; 8,5; 8,14–15; 8,25; 9,8; 32,3; 56,18
Sammlung Grimani 4,2; 4,3; 7,3; 7,4; 64,7–8; 91,5
Sammlung Ludovisi 36,32–33; 60,4
Samos 123,5–6
Samos, Pinakothek im Hera-Heiligtum 100,11; 148,22
Sandrart, Joachim von (Maler, Kunsttheoretiker; 1606–1688) 11,2; 21,24; 86,2–3; 97,28; 142,13
Sappho (Dichterin; um 617/612–570/560 v. Chr.) 21,39; 22,1–5; 122,23
Saumaise, Claude de (1588–1653) 64,3; 89,29
Saunderson, Nicolas (Mathematiker; 1682–1739) 6,25
Saura und Batrachus 151,15
Savoyen, Franz Eugen von (1663–1736) 56,20; 65,6; 93,2
Scamozzi, Vincenzo (Architekt; 1552–1616) 103,11
Scarsellino (Ippolito Scarsella, Maler; 1550–1620) 6,1
Schamhaftigkeit 35,28; 59,12–13
Schatten (= Kompositionselement) 3,11; 3,16; 3,23; 4,10; 4,36–37; 6,16; 6,24; 63,6–7; 96,25; 126,27–28; 127,18–19; 127,28–30; 132,18–19
Schauspiele 36,25; 36,27–29; 59,39; 60,1–2
Scheffer, Johannes Gerhard (Philologe; 1621–1679) 135,11–12
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (Philosoph; 1775–1854) 131,3; 147,16
Schilderey (= Gemälde) 4,5–6; 4,7–8; 49,1; 56,18; 97,18
Schildkröte (Symbol) 147,19–20
Schlacht bei Leuktra 15,1; 22,6–7; 22,21
Schlacht bei Mantinea 22,6–7; 22,14; 22,15–16; 22,21
Schlacht von Blindheim (‚Battle of Blenheim') 22,31; 151,5–7

Schlacht von Lützen 22,14; 22,18; 22,20; 22,21
Schlachtordnung 22,15–16; 22,19; 22,21
Schletterer, Jakob Christoph (Bildhauer; 1699–1774) 93,2
Schleyer 41,2–3; 64,26–27; 65,33; 141,5
Schlüter, Andreas (Architekt, Bildhauer; 1664–1714) 61,8; 90,25
schmachten (= sinnliches Begehren) 4,38–39; 5,11–12
Schmertz, Schmerz 49,1–2; 49,2–5; 49,8–10; 61,13; 66,11–14; 66,14–15
Schmetterling (= Bild der Seele) 137,24; 137,29–30; 138,13–14; 152,2–3
Schönheiten 7,36; 8,3; 37,2; 43,32; 58,18; 60,7; 67,32
Schönheiten, idealische 33,5; 57,12; 57,13; 62,5–6
Schoubroeck, Pieter (Maler; um 1570–1607) 10,10
Schreibrichtung 111,2; 111,4; 111,5
Schriftart, demotische 108,31–34
Schriftart, hieratische 108,31–34
Schuhe 124,11; 124,14–15
Schulze, Johann Heinrich (Universalgelehrter; 1687–1744) 25,7–8
Schwulst, schwülstig 38,31; 61,13; 63,29; 96,3; 127,2
Scipio, P. Cornelius Africanus 23,11
Scipio, P. Cornelius Africanus Maior (235–183 v. Chr.) 22,7
Scribent, Scribenten 4,19; 41,17–20; 93,20; 97,1; 99,26–27; 101,34; 119,3; 125,25; 134,1–2; 134,24; 144,13
Seehausen 16,20; 21,24; 23,24; 23,32; 57,8; 62,38–39; 85,22; 125,32
Seele 4,26; 21,21–22; 36,7–8; 36,32–33; 36,33; 42,10–12; 42,13; 43,28; 45,1; 49,1; 49,6–7; 49,16; 49,22; 59,21; 66,6–7; 66,7–9; 66,10; 66,17; 66,20; 66,35; 67,28; 68,6; 68,28; 75,3; 153,5–6
Seele einblasen 49,15–16; 66,23–25; 132,32
Sehe-Punct 71,3; 89,19
Seilenos 110,13
Seleukidenmünzen 32,34;57,6; 98,8; 138,10
Seneca, Lucius Annaeus (4 v. Chr. –65 n. Chr.) 131,7
sensus communis 4,26
Sergardi, Ludovico (Quintus Sectanus, Schriftsteller; 1660–1726) 83,17–18; 94,7–8
Sertorius (Feldherr; geb. 123 v. Chr.) 22,29–30
Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper (1671–1713) 66,6–7; 67,12; 85,2; 132,4
Shaw, Thomas (1694–1751) 73,25; 108,17–18; 142,14
Sheffield, John (Dichter; 1648–1721) 97,13
Sicca, Arnobius von (Rhetor; gestorben nach 326) 150,5–6
Siegeszeichen 21,33; 103,28
Sikyon, Apollontempel 110,13
Silenos 110,13
Simonides (Dichter; 556/553–468/465 v. Chr.) 84,19
Simonneau, Charles (Kupferstecher; 1645–1728) 146,28
Sinesen, sinesisch (= Chinesen, chinesisch) 4,14; 37,15; 60,17–18; 100,23; 128,32
Sinnbild 75,20; 100,21; 140,24–29; 143,24; 144,5–6; 148,23
sinnlich 45,7; 49,18; 66,23–25; 68,34; 70,33; 75,7; 100,16; 118,8–9; 120,19
Sistrum, Figur mit 111,7
Situla 124,8
Sixtus II. (Xystus, Pabst; gestorben 258) 68,31–32; 68,31
Skopas (Bildhauer; 4. Jh. v. Chr.) 38,15–16
Sokrates (469–399 v. Chr.) 15,2–3; 15,6; 21,1; 35,30–31; 43,25; 59,14; 67,25; 94,27; 101,8–9; 123,21; 124,26–27; 147,23; 157,10
Solimena, Francesco (Maler; 1657–1747) 5,18; 5,21; 10,5; 42,5; 66,3; 69,7
Solon (Staatsmann, Dichter; 1. Hälfte 6. Jh. v. Chr.) 123,25; 130,5
Solon (Steinschneider; 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr. –1. Hälfte 1. Jh. n. Chr.) 91,5
Sophokles (497–406 v. Chr.) 36,14; 49,8–10; 59,29; 66,18; 66,18–19; 95,16
Soubeyran, Pierre (Kupferstecher; 1709–1775) 39,5
Spanheim, Ezechiel (Gelehrter; 1629–1710) 103,28; 136,16; 138,10; 138,24–28; 139,3
Sparta, Ephoren 57,36–58,1
Sparta, Spartaner 15,1; 22,6–7; 33,12; 36,18; 57,17–19; 58,13; 59,32–33; 86,23–24; 121,28; 123,20–21; 124,3; 124,17; 130,2; 138,17
Spener, Philipp Jakob (1635–1705) 15,15
Sphinx, Sphingen 99,11–12; 135,13; 135,14; 135,15–16; 135,16–17; 146,18; 152,3
Spon, Jacques (Archäologe; 1647–1685) 122,29–33; 123,13; 123,14; 136,5; 151,30–31
Spondeion (= Opfergefäß) 108,4; 108,18
Sporn (= Anreiz) 33,19; 57,25
Sprache 108,31–34; 109,10–11; 119,20; 119,22; 119,23; 120,5; 120,6; 120,32; 121,1–2; 132,28; 134,6–7
Sprache, Klang 109,5; 119,27–28; 119,28; 120,16–17; 120,24–26; 120,28; 120,30
Sprache, Verwandtschaft 109,4
Stand der Einheit s. Einheit
Stand der Ruhe 42,18–20; 49,22; 66,30; 66,31
Stella, François (Maler; 1563–1605) 63,14; 95,15
Stella, Jacques (Maler; 1596–1657) 63,14; 95,15
Stellung 42,10–12; 42,32–33; 49,6; 59,18–19; 66,7–9; 67,2–3
Stephens, Johanna 25,7–8
Stille (als ästhetische Qualität) 44,14; 44,31; 45,1; 64,4; 66,6–7; 66,7–9; 68,6; 68,24; 68,28
Stirn (Form) 38,8; 49,1–2; 60,14; 91,17; 91,20–21
Stosch, Philipp von (Sammler, Antiquar; 1691–1757)

41,2–3; 60,26–27; 84,3; 85,8; 88,11; 89,13–14; 91,5; 137,31–138,2; 138,13–14; 143,28–29; 143,29
Strabon (Geograph; um 63 v. Chr. – nach 23 n. Chr.) 90,13; 118,5; 118,29; 118,33; 135,6
Streifereyen (= Raubzüge) 145,8
Stukeley, William (Archäologe; 1687–1765) 123,1
Styl (= Stil) 3,4; 3,15; 8,12; 40,3; 56,1–2; 64,4; 64,14; 86,22
Subleyras, Pierre (Maler; 1699–1749) 9,5
suelto (= schlank) 6,7
Sulla (Politiker; 138–78 v. Chr.) 22,29–30; 57,22–24
Sulzer, Johann Georg (Philosoph; 1720–1779) 6,9; 61,10–11; 128,19
Superiorität (= übergeordnete Stellung) 21,14
Swift, Jonathan (Schriftsteller; 1667–1745) 124,14–15
Sybaris 57,20
Sybarit (= Weichling) 33,14; 57,20
Symmetrie (menschliche) 38,18

T
Tacitus (um 56 n. Chr. – nach 118 n. Chr.) 17,4–6
Taffend (= Taft) 83,13
Tartarey, Taterey (= Tatarei) 3,30; 34,29; 58,29
Telephos 74,1
Tesauro, Emmanuelle (Schriftsteller; 1591–1675) 141,3; 149,3
Tessin, Karl Gustaf (Diplomat; 1695–1770) 31,32; 56,11–12; 85,31; 117,21
Teukros (Gemmenschneider; 1. Jh. v. Chr.)) 63,35–36
Thalia 3,15; 60,34
Theodoretos (Theologe; 393– um 465) 100,18
Theokrit von Syrakus (Dichter; um 310– 250 v. Chr.) 96,8; 96,10; 128,3
Theophrast (Philosoph; um 371–287 v. Chr.) 66,27; 119,10; 123,2–3
Theopomp von Chios (Geschichtsschreiber; 378/377–323/300 v. Chr.) 15,7
Theramenes (ca. 455–404 v. Chr.) 101,1
Therme (= Hermensäule) 152,10–11
Thersites, griech. Trojakämpfer 33,9; 121,23
Theseus 23,10; 33,17; 57,22–24; 73,36–37; 90,11; 122,5–7; 122,8; 122,9–11; 140,15; 143,24; 143,28; 144,1; 144,4
Theseus, Gemmen 143,28–29; 143,29
Thessalien, Tempetal 92,28–29; 92,29–30
Thiboust, Benoît (Kupferstecher; um 1619–1679) 130,10
Thomasius, Christian (Philosoph; 1655–1728) 9,11; 56,1–2
Thukydides (um 460–400 v. Chr.) 15,31–16,1; 17,4–6; 58,31–32; 120,24–26; 121,14; 125,28–29; 125,29–30
Tiberius (röm. Kaiser 14–37 n. Chr.) 64,12; 83,21; 139,20
Timaios von Tauromenion (um 345–249 v. Chr.) 22,18; 33,5–7
Timanthes (Maler; 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.) 55,7–9; 93,33
Timotheos (Feldherr; gestorben 355/354 v. Chr.) 139,25
Tinten (= Farbton) 131,17
Tintoretto (Jacopo Robusti, Maler; 1518–1594) 3,35–36; 4,1; 4,5; 4,7–8; 7,2; 10,5
Titan 62,38–39
Titus (röm. Kaiser 79–81 n. Chr.) 22,14; 32,1; 56,15; 60,26–27; 73,22; 139,12; 139,18–19
Tivoli, sog. Vesta- oder Sibyllentempel 103,7–8; 103,11; 141,22
Tizian (Tiziano Vecellio, Maler; 1488/1490–1576) 3,10; 3,11; 3,15; 3,16; 3,18; 3,18–19; 3,19–20; 3,21; 3,23; 3,35–36; 4,7–8; 4,8–9; 7,2
Tomasinus, Jacobus (1597–1654) 144,12
Torre, Flaminio (Maler; 1621–1661) 3,19–20
Tour d'Auvergne, Vicomte de Turenne, Henri de la (1611–1675) 22,23; 22,27; 22,28; 22,28–29
Tournier, Nicolas (Maler; 1590–1639) 4,31; 4,32
Tractament (= Behandlung) 131,10
Trajan (röm. Kaiser 117–138 n. Chr.) 22,14; 73,22; 140,14; 141,11
Trevisani, Francesco (Maler; 1656–1746) 8,20; 10,5; 10,23; 10,25; 10,33; 45,20; 69,7; 130,12–13
triegen (= enttäuschen) 25,33
Trivisano, Marco (1588–1674) 23,12; 23,17–18
Trogodyten 119,22
Tuccia, Vestalin 41,1; 41,2–3; 41,3–5; 41,4; 41,4–5
Turnbull, George (Philosoph; 1698–1748) 73,24; 73,25; 73,27; 73,31
Tzetzes, Johannes (Gelehrter; um 1110–1185) 157,15–18

U
übereilen (= überfallen) 63,2; 64,34
überhin (= obenhin) 16,6
Uden, Konrad Friedrich (1719–1798) 56,18; 77,13; 130,25–26
Uebelstand (= Häßlichkeit) 34,3; 58,5
Umriß, Umriss 3,16; 10,26; 38,28; 57,34; 57,35; 61,10–11; 63,23; 63,28; 63,33–34; 68,25; 95,35–96,1; 96,10; 124,4; 127,18–19; 127,28–30
Unbilligkeit (= Ungerechtigkeit) 87,11
ungedruckt 89,4
unterarbeiten 92,14
Urban VIII. (Maffeo Barberini, Papst; 1568–1644) 126,13–14
Urbild 32,26; 33,15; 37,3–4; 56,35; 56,36; 57,13; 57,21; 59,30–32; 59,32; 60,9; 64,18; 119,27–28

Urkunden 21,21–22; 21,26

V
Vaccaro, Andrea (Maler; 1604–1670) 5,25–26
Valerius Maximus (2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.) 41,1; 117,19–20
Valle, Pietro della (1586–1652) 107,1–2; 107,4; 108,22; 108,22–26
van Audenaerde, Robert (Maler, Kupferstecher; 1663–1743) 23,16
van Campen, Jacob (Architekt; 1595–1657) 150,1–2
van Cleve, Joos (Maler; um 1485–1540/1541) 7,16
van der Werff, Adriaen (Maler; 1659–1722) 45,17; 69,6; 97,10–11
van Dyck, Antonis (Maler; 1599–1641) 6,21; 131,26
van Gool, Johan (Maler; 1685–1763) 131,22–24; 131,28
van Thulden, Theodor (Maler; 1606–1669) 148,8
Vanbrugh, John (John Vombrugh, Architekt; 1664–1726) 23,33; 151,5–7
Varius von Sucro (Volkstribun; 125/120 v. Chr. – nach 90 v. Chr.) 117,19–20
Vasari, Giorgio (Architekt; 1511–1574) 3,4; 3,16; 6,29–30; 7,35; 8,21–22; 32,24; 44,24; 56,33; 62,34–36; 63,33–34; 67,28; 68,17; 71,15; 71,31; 76,17; 86,1–2; 94,18; 117,34; 130,18; 130,23–24; 148,12–14
Vasen (als Gestaltungselemente der Malerei) 99,4
Vasen mit Bukranien 103,9–10
Vecchia, Pietro della (Maler; 1605–1678) 4,30
Venerische Uebel (= Geschlechtskrankheiten) 34,34; 58,35
Veneziano, Agostino (Kupferstecher; um 1490– nach 1536) 90,18–19
Ventimiglia e Ruiz, Carlo Maria (Gelehrter; 1576–1662) 111,8
Venus Anadyomene 59,30–32
Venus s. auch Aphrodite 131,7
Venuti, Marcello (Archäologe; 1700–1755) 73,35
Venuti, Ridolfino (Archäologe; 1705–1763) 64,4; 136,2–3; 137,22
Verderbniß 21,36
Verendael, Nicolaes van (Maler; 1640–1691) 92,27
Vergessenheit (Lethe, Symbol) 140,13
Vergil (70–19 v. Chr.) 66,18; 119,27–28
Vergleichung, Vergleichungen 22,14; 26,19; 59,39; 120,26; 131,9–10
Veronese (Paolo Caliari, Maler; 1528–1588) 3,10; 7,2; 7,3; 7,3–4; 7,4; 7,4–5; 7,5; 7,36; 10,5
vertreiben (= verdünnen) 127,27
Vesta, Vestalin 40,4; 41,1; 41,2–3; 41,4; 41,17–20; 64,4; 84,6
Viani, Domenico Maria (Maler; 1668–1711) 69,7
Vicecomes, Josephus (Kirchenhistoriker; nach 1600) 124,20–21
Vichard de Saint-Réal, César (Kunstschriftsteller; 1639–1692) 99,26–27
Vico, Giambattista (Philosoph; 1668–1744) 63,31
Vincta (= Gefesseltes) 9,11
Viviani, Vincenzo (Mathematiker; 1622–1703) 23,31
Vögel (Symbol) 151,29; 152,1; 152,2–3
Völcker 15,10; 21,8; 24,4
Völlige 38,28; 39,23; 61,19; 63,26; 96,3; 130,19–20
Völligkeit (= Leibesfülle) 125,9
Volpi, Rocco (Vulpius, Schriftsteller; 1692–1746) 144,15; 152,17–20
Voltaire (1694–1778) 6,24; 22,37; 23,5–6; 23,27; 25,24; 25,32; 25,33; 56,1–2; 76,7–8
Vorgeben (= Behauptung) 129,1
vorgegeben 145,33
Vorsicht (Providentia, Symbol) 141,11; 141,12
Vorstellung, Vorstellungen (= bildliche Darstellung) 33,18; 45,32–34; 57,23; 74,16; 93,4; 101,14; 107,6–8; 133,11; 151,25–26
Vorwurf, Vorwürffe (= Gegenstand, Thema) 22,9; 62,9; 74,37; 97,20; 99,16; 133,13–14; 147,15

W
Wachs 69,12; 69,31; 71,15
Wachsthum 23,37–38
Wacker, Johann Friedrich (Galerieinspektor; 1730–1795) 110,21–27
Wahlplatz (= Schlachtfeld) 22,8
Waller, Edmund (Dichter; 1606–1687) 132,28
Watelet, Claude-Henri de (1718–1786) 6,36
Watteau, Jean-Antoine (Maler; 1684–1721) 95,15
Weichlichkeit 94,25; 131,17
Weise, Weltweise (= Philosoph) 21,1; 24,15–16; 59,13; 66,22; 157,10
weißlich (= klug, vernünftig) 25,32; 62,23
weißlicher (= wohlweislich) 45,9; 68,36
wellenförmig 39,15; 61,10–11
Werkzeug der Rede 120,6
Wheler, George (Reiseschriftsteller; 1650–1723) 122,29–33; 123,13; 123,14
Wien, Hofbibliothek 23,34; 75,35–36; 145,22; 145,32
Wien, Karlskirche 41,11–13; 92,38; 93,2
Wien, Katholische Hofkirche 65,12
Witz (= Kombinationsgabe, Verstand) 9,11; 123,14–15; 126,5
witzig (= klug, verständig) 140,24
Wohlklang (der Sprache) 119,27–28
Wohlstand (= Anstand) 133,11; 142,13
Wöldike, Marcus (Theologe; 1699–1750) 119,23

Wolff, Christian (Philosoph; 1679–1754) 8,3; 66,7–9
wollüstig (= schön, lieblich) 119,8; 121,10
Wood, Robert (1717–1771) 63,31
Wotton, William (Philologe;1666–1727) 119,28

X
Xenophon (Geschichtsschreiber; ca. 430– ca. 354 v. Chr.) 15,1; 15,6; 15,7; 15,14; 15,23; 15,31–16,1; 16,11; 21,1; 22,9; 157,27
Xenophon, Sprache 15,2–3
Xenophon, Stil 15,4; 15,8; 15,15

Z
Zanotti, Giovan Pietro (Cavazzoni, Maler; 1674–1765) 83,29–30
zärtlich, das Zärtliche, Zärtlichkeit 5,10; 8,14–15; 90,24; 96,8; 97,10–11; 147,13–14
Zeichen, natürliche 100,5–9; 135,5; 140,24–29
Zeichnung (Kompositionselement) 5,30–31; 6,27; 7,2; 7,35; 7,36; 10,5; 73,33–34; 74,2; 74,5; 97,3; 97,15; 132,18–19
Zeichnung Winckelmanns 22,15–16; 66,10
Zeus 23,23; 67,7; 68,3; 87,10; 103,11; 134,20; 148,23; 151,26
Zeuxis (Maler; ca. 430–390 v. Chr.) 32,19–20; 38,10; 39,32–33; 56,28–29; 63,19–21; 63,26; 96,5; 96,7; 96,23; 127,34–35; 133,17
Zierlichkeit 8,17; 121,20; 125,31–126,1; 129,25–26
Zierrath (= Verzierung) 76,20; 102,7; 103,4; 108,10; 149,13
Zinssatz 24,24; 24,25
Zuccolo, Ludovico (Staatstheoretiker; 1568–1630) 23,17–18
zurückprellen (= zurückprallen) 3,33

Register der Antiken
nach den Standorten zu Winckelmanns Zeiten

Berlin, königliche Sammlung
Gemme mit Eros, Himeros und Pothos 138,3–4

Delos, Apollontempel
Säulen 123,1

Dresden, königliche Sammlung
Kopf einer Muse mit Kiefernkranz, Typus Euterpe 41,1; 41,4–5
Mumie, männlich 85,12; 107,1–2; 107,4; 107,9; 107,10; 108,17–18; 109,4; 109,23; 110,17; 110,21–27; 110,23–24
Mumie, weiblich 85,12; 107,1–2; 107,4
Porträtbüste des röm. Kaisers Caracalla 65,35
Sarkophag, Dionysos auf Tiger, Pane, Satyrn, Mänaden 92,33
Sitzstatue, Nymphe, Typus Muse Dresden-Zagreb 40,3; 40,6–8; 64,4
Statue, Aphrodite Typus Medici 38,17; 38,18; 56,20
Statue, sog. große Herkulanerin 40,4; 41,4–5; 56,20; 64,4; 64,18; 64,29; 84,6
Statue, sog. kleine Herkulanerin 40,4; 41,4–5; 56,20; 64,4; 64,18; 64,29; 84,6
Statue, sog. kleine Herkulanerin (mit neuzeitlichem Kopf) 40,4; 40,23; 41,4–5; 56,20; 64,4; 64,18; 64,29; 84,6
Statue, eilende Peplosfigur 41,1; 41,4–5
Urne mit Widderköpfen und Fruchtkörben mit Vögeln 151,29

Dresden, Sammlung Moszynsky
Gemme (Amethyst), gefesselte Psyche vor Tropaion 138,13–14

Florenz, Galleria Granducale
Statue, Venus ‚Medici' (*GK Denkmäler* Nr. 391) 32,32; 35,20; 38,15–16; 38,14–23; 38,18; 56,20; 57,4; 61,36; 84,21; 99,1

Florenz, Sammlung Medici
Gemme, Flötenspieler, tanzendes Gerippe 136,2–3

Florenz, Sammlung Philipp v. Stosch
Gemme, stehender Eros des Solon (danach Berlin, Antiquarium Inv. FG 9776, verschollen) 91,5
zwei Gemmen (Karneol), Eros unter Baum mit Vogelkäfig und Vogel 137,31–138,2
Gemme (Chalzedon, Jaspis), Philetairos von Pergamon 85,8; 111,10
Gemme (Karneol), gefesselte Psyche 138,13–14
Glaspaste, Apollon (?) 143,28–29
Glaspaste, modern, nach antikem Stein, Dionysos mit Lyra vor Eros (danach Berlin, Antiquarium Inv. FG 6819, verschollen) 91,5
Glaspaste, Vestalin (danach Berlin, Antiquarium, verschollen) 41,2–3
Kameo, Eros mit Löwengespann, des Sostratos (verschollen) 91,5

Gaeta, Kathedrale
Marmorkrater mit Signatur des Atheners Salpion (als Taufbecken verwendet) 151,30–31

Herkulaneum
Theater, Wandmalereien 73,35

Lanuvium
Villa des Antoninus Pius 73,22

London, Sammlung Richard Mead
Wandgemälde, barbarischer König vor Augustus, Agrippa, Mäcenas, Horaz 73,27

Monte Orlando bei Gaëta (Lazio)
Grabmal des Lucius Munatius Plancus 103,9

Paris, Sammlung Michel Ange de la Chausse
Gemme (Heliotrop), Vestalin 41,2–3

Portici, Königliches Neapolitanisches Museo
Wandgemälde, Alkestis und Admet 74,1–2
Wandgemälde, Geburt des Telephos (*GK Denkmäler* Nr. 1004) 74,1

Rom
Palast der Antoniner 73,22
Porta di San Lorenzo, Marmorvase in Grab 103,23
Trajanssäule 74,13–14
Trajansthermen 73,22
Villa der Domitia Lucilla minor 73,22
Rom, Domus Aurea
Wandgemälde, Hektors Abschied (*„Coriolanus"; GK Denkmäler* Nr. 1045) 73,29

Rom, Kapitolsplatz
Reiterstandbild des Kaisers Mark Aurel 74,21

Rom, Museo Capitolino
Statue, sterbender Gallier (*GK Denkmäler* Nr. 631) 36,32–33; 60,4
Statue, weiblich, sog. Flora oder Sabina (*GK Denkmäler* Nr. 428) 38,6

Rom, Palazzo Altemps
Sitzstatue, Paris oder Attis (*GK Denkmäler* Nr. 498) 42,26

Rom, Palazzo Barberini
Mosaik, Entführung der Europa (*GK Denkmäler* Nr. 1078) 73,31

Rom, Palazzo Colonna
Weihrelief, Apotheose Homers, signiert von Archelaos aus Priene (*GK Denkmäler* Nr. 842) 84,9

Rom, Palazzo Picchini
Statue, Meleager 84,21

Rom, Piazza del Quirinale
‚Rossebändiger vom Monte Cavallo' 74,21

Rom, Sammlung Aldobrandini
Wandgemälde, Szene im Brautgemach 73,28

Rom, Sammlung Borghese
Statue, Aphrodite, Variante der Venus Felix (*GK Denkmäler* Nr. 389) 68,29

Statue, ‚Fechter Borghese', signiert von Agasias aus Ephesos 125,13

Rom, Sammlung Farnese
Gemme (Karneol), Achill (oder Alexander), seine Waffen betrachtend (*GK Denkmäler* Nr. 1119) 39,5; 63,35
Statue, Aphrodite oder Nymphe, sog. Flora Farnese (*GK Denkmäler* Nr. 398) 40,19; 64,16; 128,30–31
Statue des Herakles, sog. Herakles Farnese (*GK Denkmäler* Nr. 457) 90,24
Statuengruppe ‚Farnesischer Stier', Bestrafung der Dirke (*GK Denkmäler* Nr. 530) 74,22

Rom, Vatikan
Brunnenstatue, gelagerter Nil mit 16 Putten 139,27
Laokoongruppe, Cortile del Belvedere (*GK Denkmäler* Nr. 486) 32,18; 32,29–30; 42,18–20; 49,1; 49,1–2; 49,6–7; 49,8–10; 49,17; 49,18–20; 56,27; 57,1–2; 62,34–36; 66,7–9; 66,10; 66,14–15; 66,16; 66,18; 66,30; 73,22; 83,35; 133,13–14
Sitzstatue, Torso vom Belvedere (*GK Denkmäler* Nr. 573) 4,19; 61,10–11; 121,4; 133,13–14
Sitzstatue, weibl. (vatikanische Gärten) 40,6–7
Statue, Apollo vom Belvedere (*GK Denkmäler* Nr. 295) 38,9; 38,14–23; 49,18–20; 60,7; 62,19; 68,3; 133,13–14
Statue, Hermes Typus Andros Farnese, Cortile del Belvedere (‚Antinous'; *GK Denkmäler* Nr. 343) 38,8; 49,18–20; 62,17–18; 91,20–21; 130,32

Rom, Villa Medici
Statue, schlafende Ariadne (*GK Denkmäler* Nr. 527) 37,18; 60,21

Rom, Villa Pamphilj
Prometheus-Sarkophag 137,22

Saint Denis, Abtei
Gemme (Aquamarin), Porträt der Iulia Titi (*GK Denkmäler* Nr. 1158) 37,24; 60,26–27

Tivoli
Vesta- oder Sibyllentempel 103,7–8
Villa des ‚Mäcenas' 73,21–22

Venedig, Libreria di San Marco
Kandelaberbasis, Eroten mit Waffen des Mars 91,5
Porträtstatue, Agrippina Maior 64,7–8

Venedig, San Marco
vier Pferde einer Quadriga 74,22

Via Appia
Grabrotunde der Caecilia Metella 103,8

Wien, kaiserliche Sammlung
Gemme (Sardonyx), Theseus und toter Minotauros) 143,29

Register der Antiken
nach den heutigen Museums- und Aufstellungsorten

Berlin, Antikensammlung
Gemme (Karneol), Eros unter Baum mit Vogelkäfig und Vogel (Inv. FG 7478) 137,31–138,2
Gemme (Karneol), Eros unter Baum mit Vogelkäfig und Vogel (Inv. FG 7479) 137,31–138,2
Gemme (Karneol), Eros, Himeros und Pothos (Inv. FG 7480) 138,3–4
Gemme (Karneol), gefesselte Psyche (Inv. FG 6780) 138,13–14

Chatsworth, Sammlung des Duke of Devonshire
Gemme (Karneol), Diomedes beim Palladionraub (*GK Denkmäler* Nr. 1123a) 32,33–34; 39,5; 57,5–6; 63,35; 87,23–24; 118,11

Delos, Apollontempel
Säulen 123,1

Dresden, Skulpturensammlung
Kopf einer Muse mit Kiefernkranz, Typus Euterpe (Inv. Hm 135) 41,1; 41,4–5
Mumie, männlich (Inv. Aeg. 778) 85,12; 107,1–2; 107,4; 107,9; 107,10; 108,17–18; 109,4; 109,23; 110,17; 110,21–27; 110,23–24
Mumie, weiblich (Inv. Aeg. 777) 85,12; 107,1–2; 107,4
Porträtbüste des röm. Kaisers Caracalla (Inv. Hm 401) 65,35
Sarkophag, Dionysos auf Tiger, Pane, Satyrn, Mänaden (Inv. Hm 271) 92,33
Sitzstatue, Nymphe, Typus Muse Dresden-Zagreb (Inv. Hm 241) 40,3; 40,6–8; 64,4
Statue, Aphrodite Typus Medici (Hm 238) 38,17; 38,14–23; 38,18; 56,20
Statue, sog. große Herkulanerin (Inv. Hm 326) 40,4; 41,4–5; 56,20; 64,4; 64,18; 64,29; 84,6
Statue, sog. kleine Herkulanerin (Inv. Hm 327) 40,4; 41,4–5; 56,20; 64,4; 64,18; 64,29; 84,6
Statue, sog. kleine Herkulanerin (Inv. Hm 328) 40,4; 40,23; 41,4–5; 56,20; 64,4; 64,18; 64,29; 84,6
Statue, eilende Peplosfigur (Inv. Hm 118) 41,1; 141,22
Urne mit Widderköpfen und Fruchtkörben mit Vögeln (Inv. Nr. 343) 151,29

Florenz, Galleria degli Uffizi
Statue, Venus ‚Medici' (Inv. 224; *GK Denkmäler* Nr. 391) 32,32; 38,14–23; 38,15–16; 38,18; 56,20; 57,4; 61,36; 84,21; 99,1

Florenz, Palazzo Pitti
Gemme (Amethyst), Herakles und Nymphe (Inv. 14760; *GK Denkmäler* Nr. 1128) 63,35–36
Statue, schlafende Ariadne (Inv. 13728; *GK Denkmäler* Nr. 527) 37,18; 60,21

Lanuvium
Villa des Antoninus Pius 73,22

London, Britisches Museum
Gemme (Chalzedon, Jaspis), Philetairos von Pergamon (Inv. 1872,0604.1333) 85,8; 111,10
Weihrelief, Apotheose Homers, signiert von Archelaos aus Priene (Inv. 2191; *GK Denkmäler* Nr. 842) 84,9

Malibu, Getty-Museum
bronzene Situla, gallo-röm., mit Athletendarstellungen 124,8

Monte Orlando bei Gaëta (Lazio)
Grabmal des Lucius Munatius Plancus 103,9

Neapel, Museo Archeologico Nazionale
Gemme (Karneol), Achill (oder Alexander), seine Waffen betrachtend (Inv. 26092; *GK Denkmäler* Nr. 1119) 39,5; 63,35
Marmorkrater mit Signatur des Atheners Salpion (Inv. 6673) 151,30–31
Statue, Aphrodite oder Nymphe, sog. Flora Farnese (Inv. 6409; *GK Denkmäler* Nr. 398) 40,19; 64,16; 128,30–31
Statue des Herakles, sog. Herakles Farnese (Inv. 6001; *GK Denkmäler* Nr. 457) 90,24
Statuengruppe ‚Farnesischer Stier', Bestrafung der Dirke (Inv. 6002; *GK Denkmäler* Nr. 530) 74,22
Wandgemälde, Alkestis und Admet (Inv. 9027) 74,1–2
Wandgemälde, Geburt des Telephos (Inv. 9108; *GK Denkmäler* Nr. 1004) 74,1
Wandgemälde, Theseus (Inv. 9049; *GK Denkmäler* Nr. 1014) 73,36–37

Oldenburg, Landesmuseum
Mosaik, Entführung der Europa (Inv. 14008) 73,31

Oxford, Ashmolean Museum
Gemme, Palladionraub durch Diomedes und Odysseus, signiert von Felix 88,11; 89,1

Paris, Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de France
Gemme, Porträt der Iulia Titi (Inv. 2089; *GK Denkmäler* Nr. 1158) 37,24; 60,26–27

Paris, Louvre
Statue, Aphrodite, Variante der Venus Felix (Inv. MA 280; *GK Denkmäler* Nr. 389) 68,29
Statue, ‚Fechter Borghese', signiert von Agasias aus Ephesos (Inv. Ma 527) 125,13

Rom
Trajanssäule 74,13–14
Trajansthermen 73,22
Grabrotunde der Caecilia Metella (Via Appia antica) 103,8
Villa der Domitia Lucilla minor 73,22

Rom, Domus Aurea
Wandgemälde, Hektors Abschied (*„Coriolanus", GK Denkmäler* Nr. 1045) 73,29

Rom, Esquilin
Palast des Mäcenas 73,21–22

Rom, Museo Capitolino
Porträtbüste, Agrippina Maior (Inv. 421) 64,7–8
Prometheus-Sarkophag (Inv. 329) 137,22
Reiterstandbild des Kaisers Mark Aurel (*GK Denkmäler* Nr. 719) 74,21
Statue, weiblich, sog. Flora oder Sabina Inv. 743 (*GK Denkmäler* Nr. 428) 38,6
Statue, sterbender Gallier (Inv. 747; *GK Denkmäler* Nr. 631) 32–33; 60,4

Rom, Piazza del Quirinale
‚Rossebändiger vom Monte Cavallo' 74,21

Rom, Vatikan
Brunnenstatue, gelagerter Nil mit 16 Putten, Braccio Nuovo Nr. 109 (Inv. 2300) 139,27
Laokoongruppe, Cortile del Belvedere Nr. 74 (Inv. 1059, 1064, 1067; *GK Denkmäler* Nr. 486) 32,18; 32,29–30; 42,18–20; 49,1; 49,1–2; 49,6–7; 49,8–10; 49,17; 49,18–20; 56,27; 57,1–2; 62,34–36; 66,7–9; 66,10; 66,14–15; 66,16; 66,18; 66,30; 73,22; 83,35; 133,13–14
Sitzstatue, Paris oder Attis, Galleria delle Statue Nr. 255 (Inv. 762; *GK Denkmäler* Nr. 498) 42,26
Sitzstatue, Torso vom Belvedere, Sala delle Muse (Inv. 1192; *GK Denkmäler* Nr. 573) 4,19; 61,10–11; 121,4; 133,13–14
Sitzstatue, weibl., Giardini 40,6–7
Statue, Apollo vom Belvedere, Cortile del Belvedere Nr. 92 (Inv. 1015; *GK Denkmäler* Nr. 295) 38,9; 38,14–23; 49,18–20; 60,7; 62,19; 68,3; 133,13–14
Statue, Hermes Typus Andros Farnese, Cortile del Belvedere Nr. 53 (‚Antinous'; Inv. 907; *GK Denkmäler* Nr. 343) 38,8; 49,18–20; 62,17–18; 91,20–21; 130,32
Statue, Meleager, Sala degli Animali Nr. 490 84,21

Rom, Vatikanische Bibliothek
Wandgemälde, Szene im Brautgemach (Aldobrandinische Hochzeit) 73,28

Tivoli
Vesta- oder Sibyllentempel 103,7–8
Villa des ‚Mäcenas' 73,21–22

Venedig, Museo Archeologico
Kandelaberbasis, Eroten mit Waffen des Mars (Inv. 104) 91,5
Porträtstatue der älteren Agrippina (Inv. 20) 64,7–8

Venedig, San Marco
vier Pferde einer Quadriga 74,22

Wien, kunsthistorisches Museum
Gemme (Sardonyx), Theseus und toter Minotauros (Inv. IX A 69) 143,29

Würzburg, Martin von Wagner-Museum
Glaspaste, gefesselte Psyche vor Tropaion 138,13–14

Geographisches Register der Münzen

Griechische Münzen (alphabetisch nach Orten)

Ägypten:
VS: Augustus; RS: Ceres (EYΘHNIA) 139,3
VS: Agripina; RS: Ceres (EYΘHNIA) 139,3
VS: Antoninus Pius; RS: Ceres (EYΘHNIA) 139,3
VS: Mark Aurel; RS: Ceres (EYΘHNIA) 139,3
Athen: VS: Kopf der Athena; RS Sphinx, AΘE 135,16–17
Chios: VS: hockende Sphinx; RS: Kantharos, Efeukranz 135,15–16
Eleusis: VS: Triptolemos oder Demeter auf Schlangenwagen; RS: Schwein 142,16–17
Syrien:
Seleukos II Kallinikos, VS: Kopf der Athena; RS: Nike mit Kranz, vor ihr ein Anker 138,8
VS: Antiochos Hierax; RS: Apollon auf Omphalos (*GK Denkmäler* Nr. 1207) 98,8
VS: Antiochos VI.; RS: Dioskuren oder Apollon (*GK Denkmäler* Nr. 1208) 98,8
VS: Philippos I. Philadelphos; RS: sitzender Zeus (*GK Denkmäler* Nr. 1209) 98,8
VS: Tigranes; RS: meistens Tyche von Antiochia (*GK Denkmäler* Nr. 1210) 98,8
Tarent: VS: Reiter mit Maske unter Pferd; RS: Delphin-Reiter (Arion) 151,2–3

Rom (chronologisch)

Republik

Q. Fufius Calenus, Mucius Scaevola, VS: Honos und Virtus; RS: Italia und Roma 144,11–12; 144,19

Kaiserzeit, römische Münzen

VS: Drusus; RS sitzender Claudius mit Lorbeerzweig, Waffen 139,20
VS: Claudius; RS: Constantia mit Helm und Speer (CONSTANTIAE - AVGVSTI) 141,15
VS: Claudius; RS: Constantia auf sella curulis (CONSTANTIAE AVGVSTI) 141,15
VS: Vitellius; RS: Pax mit cornucopiae und Fackel, Waffenhaufen (PAX AVGVST S C) 139,20
VS: Vitellius; RS: Honos, Virtus mit Tierkopf (HONOS ET VIRTV) 144,18
VS: Vespasian; RS: Pax mit Lorbeerzweig und Fackel, Waffenhaufen, Statue der Minerva, Altar 139,20
VS: Titus; RS: Pax mit Zweig und cornucopiae (PAX-AVGVSTI) 139,18–19
VS: Titus; RS: Pax mit caduceus und Zweig, Dreifuß, cippus (PAX AUG) 139,12
VS: Trajan; RS: Providentia mit Globus (PROVIDENTIA A-VGVSTI) 141,11
VS: Plotina; RS: Altar (PUDICITIA) 140,14
VS: Hadrian; RS: Patientia 139,3
VS: Antoninus Pius; RS: Prometheus, Athena, Baum mit Schlange 137,22
VS: Antoninus Pius; RS: Honos mit cornucopiae, Zepter (HONOS) 144,16
VS: Antoninus Pius; RS: Elefant (MUNIFICENTIA) 136,17–18
VS: Antoninus Pius; RS: Merkur zwischen Säulen eines Tempels 152,11
VS: Antoninus Pius; RS: Modius mit Mohnstengel und Kornähren (SPES PUBLICA) 139,3
VS: Faustina maior; RS: Elefant (AETERNITAS) 136,16
VS: Faustina maior; RS: Aeternitas auf globus (AETER-NITAS) 141,4
VS: Faustina maior; RS: stehende Aeternitas (AETER-NITAS) 141,5
VS: Faustina minor (FAVSTINA - AVGVSTA); RS: Felicitas mit vier Kindern (TEMPOR - FELIC) 138,24–28
VS: Commodus; RS: Jahreszeiten (TEMPORVM FELICITAS) 138,24–28
VS: Pertinax; RS: Providentia, Stern (PROVID - DEOR) 141,12
VS: Philipp I.; RS: Elefant (AETERNITAS) 136,16
VS:Trebonianus Gallus; RS: Altar, von Schlange umwunden 135,27

Falsches und Zweifelhaftes

‚Lesbos': VS: Symplegma, Frau rittlings auf halb liegendem Mann; RS: quadratum incusum 122,23
‚Lesbos': VS: Brustbild der Sappho; RS: Apollo Citharoedus mit Beischrift „Sappho" 122,23

Register der literarisch erwähnten Denkmäler

Altar der Lethe, Erechtheion, Athen 140,13
Gemälde, Apelles, Alexander d. Gr. mit Dioskuren, Nike und Ares 86,5
Gemälde, Timanthes, Opferung Iphigenies 93,33
Gemälde, Timanthes, Protogenes und Nikomachos im Templum Pacis, Vespasiansforum 93,33
Gemälde, Zeuxis, Helena 56,28–29; 96,7
Gemälde, Heilige Hochzeit von Zeus und Hera (Samos, Heraheiligtum, Pinakothek) 100,11; 148,22
Statue des Achill 91,18
Statue, Alkamenes, ‚Aphrodite in den Gärten' 128,32
Statue, Phidias, Aphrodite Urania 147,19–20
Statue, Praxiteles, Aphrodite von Knidos (*GK Denkmäler* Nr. 382) 37,31; 60,33
Statuen, Diagoras mit Söhnen und Enkeln 57,28
Statue, Polyklet, Doryphoros 67,4; 89,13–14
Statue des Enyalios (=Ares), Sparta 138,17
Statue, Praxiteles, Eros von Thespiai 44,29; 68,22
Statue, Eros von Thespiai, Kopie von Menodoros 44,29; 68,22
Statue, Praxiteles, Eros, 90,32–33; 91,18
Statue, Kalamis, Nike Apteros in Olympia 138,15
Statue, Kalamis, Zeus in Olympia (*GK Denkmäler* Nr. 390) 33,2–3; 57,9; 87,7–9; 118,6; 118,8–9

Register der neuzeitlichen Kunstwerke nach den Museums- und Aufstellungsorten

Berlin
Andreas Schlüter, Reiterstandbild des Großen Kurfürsten 90,25
Schlüter, Kriegermasken am Zeughaus (Deutsches Historisches Museum) 90,25

Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie
Amberger, Christoph, Porträt Karls V. (Inv.-Nr. 556) 21,24
Caravaggio, Michelangelo Merisi da, Christus am Ölberg (Kriegsverlust 1945) 4,30; 63,13
Correggio, Leda mit dem Schwan (Ident. Nr. 218) 86,1–2; 86,2–3; 86,10–11

Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Albani, Francesco, Amorettentanz (Gal.-Nr. 337) 8,21–22
Albani, Francesco, Diana und Aktäon mit acht Nymphen (Gal.-Nr. 338) 8,15
Albani, Francesco, Diana und Aktäon mit neun Nymphen (Gal.-Nr. 339) 8,14–15
Albani, Francesco, Die Heilige Familie (Gal.-Nr. 346) 9,8
Albani, Francesco (Werkstatt), Venus und Vulkan (Gal.-Nr. 341) 9,6
Bassano, Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel (Gal.-Nr. 277) 4,1
Bassano, Die Israeliten in der Wüste (Gal.-Nr. 253) 4,3
Batoni, Pompeo Girolamo, Die bildenden Künste (Gal.-Nr. 455) 45,17–18; 69,7
Bordone, Bildnis eines Mannes (Gal.-Nr. 219) 4,7–8
Boulogne, Valentin de, Die Falschspieler; von W. Caravaggio zugeschrieben (Gal.-Nr. 408) 4,33
Calvaert, Denis (Kopie nach Raffael), hl. Cäcilie (Gal.-Nr. 94) 9,31
Carpi, Girolamo da, Gelegenheit und Reue; von W. Parmigianino zugeschrieben (Gal.-Nr. 142) 8,5
Carracci, Annibale, Himmelfahrt Mariae (Gal.-Nr. 303) 6,11
Carracci, Annibale, Thronende Madonna mit hl. Matthäus (Gal.-Nr. 304) 5,30–31
Celesti, Andrea, Bacchus und Ceres (Gal.-Nr. 544) 10,12
Celesti, Andrea, Die Israeliten tragen ihren Schmuck für den Guß des Goldenen Kalbes zusammen (Gal.-Nr. 543) 10,13
Chiari, Giuseppe Bartolomeo, Die Anbetung der Könige (Gal.-Nr. 444) 7,19; 45,17–18; 69,7
Cignani, Carlo, Joseph und die Frau des Potiphar (Gal.-Nr. 387) 9,24
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Segnender Christus; im 18. Jh. Giovanni Bellini zugeschrieben (Gal.-Nr. 61) 3,23
Cleve, Joos van, Die große Anbetung der Könige; im 18. Jh. Dürer zugeschrieben (Gal.-Nr. 809 A) 7,16
Correggio, Bildnis eines Gelehrten; im 18. und 19. Jh. Correggio zugeschrieben (Gal.-Nr. 155) 3,9
Correggio, Die Madonna des hl. Franziskus (Gal.-Nr. 150) 3,3
Correggio, Die Madonna des hl. Georg (Gal.-Nr. 153) 3,6
Correggio, Die Madonna des hl. Sebastian (Gal.-Nr. 151) 3,1
Correggio, Heilige Nacht (Gal.-Nr. 152) 3,1
Crespi, Giuseppe Maria, Das Abendmahl (Gal.-Nr. 397) 45,17–18; 69,7
Crespi, Giuseppe Maria, Das Sakrament der Ehe (Gal.-Nr. 392) 45,17–18; 69,7
Crespi, Giuseppe Maria, Der hl. Joseph (Gal.-Nr. 399) 45,17–18; 69,7
Crespi, Giuseppe Maria, Die Anbetung der Hirten (Gal.-Nr. 400) 45,17–18; 69,7
Crespi, Giuseppe Maria, Die Beichte (Gal.-Nr. 396) 45,17–18; 69,7
Crespi, Giuseppe Maria, Die Firmung (Gal.-Nr. 395) 45,17–18; 69,7
Crespi, Giuseppe Maria, Die letzte Ölung (Gal.-Nr. 394) 45,17–18; 69,7
Crespi, Giuseppe Maria, Die Priesterweihe (Gal.-Nr. 393) 45,17–18; 69,7
Crespi, Giuseppe Maria, Die Taufe (Gal.-Nr. 398) 45,17–18; 69,7
Crespi, Giuseppe Maria, Eccehomo (Gal.-Nr. 402) 45,17–18; 69,7
Denner, Balthasar, Bejahrte Frau mit weißer Haube (Gal.-Nr. 2067) 131,20
Denner, Balthasar, Bildnis einer alten Frau mit weißem Kopftuch (Gal.-Nr. 2070) 131,20
Denner, Balthasar, Bildnis eines jungen Mädchens in blauem Kleid (Gal.-Nr. 2069) 131,20

Dolci, Carlo, Die hl. Cäcilie (Gal.-Nr. 509) 9,23–25
Dolci, Carlo, Die Tochter der Herodias (Gal.-Nr. 508) 9,26
Dou, Gérard, Beim Arzt (Gal.-Nr. 1715) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Der alte Schulmeister (Gal.-Nr. 1709) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Der betende Einsiedler (Gal.-Nr. 1711) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Der Geiger am Fenster (Gal.-Nr. 1707) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Der lesende Einsiedler (Gal.-Nr. 1716) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Der Maler in seiner Werkstatt (Gal.-Nr. 1704) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Der verlorene Faden (Gal.-Nr. 1714) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Der Zahnarzt (Gal.-Nr. 1710) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Die Alte mit dem Buch (Gal.-Nr. 1720) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Die Gärtnerin (Gal.-Nr. 1712) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Die Zeitung lesende Alte mit Brille (Gal.-Nr. 1719) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Ein junges Mädchen am Tisch (Gal.-Nr. 1717) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Stilleben mit Leuchter und Taschenuhr (Gal.-Nr. 1708) 45,16; 69,6
Franceschini, Marcantonio, Die büßende Magdalena (Gal.-Nr. 389) 45,17–18; 69,7
Franceschini, Marcantonio, Die Geburt des Adonis (Gal.-Nr. 390) 45,17–18; 69,7
Franceschini, Marcantonio, Die Vertreibung aus dem Paradies (Gal.-Nr. 342) 45,17–18; 69,7
Gambarini, Giuseppe, Ein Mönchsscherz (Gal.-Nr. 763B) 45,17–18; 69,7
Gambarini, Giuseppe, Mönchsbesuch (Gal.-Nr. 763A) 45,17–18; 69,7
Garofalo, Christus im Tempel; im 18. Jh. Tintoretto zugeschrieben (Gal.-Nr. 140) 3,35–36
Gellée, Claude, gen. Claude Lorrain (Kopie), Das Hirtenfest (La fête villageoise) (Gal.-Nr. 732) 11,2
Gellée, Claude, gen. Claude Lorrain, Küstenlandschaft mit Acis und Galathea (Gal.-Nr. 731) 11,2
Gellée, Claude, gen. Claude Lorrain, Landschaft mit der Flucht nach Ägypten (Gal.-Nr. 730) 11,2
Giordanos, Luca, Gideons Sieg über die Midianiter (Gal.-Nr. 493) 10,10
Giorgione, Tizian, Schlummernde Venus (Gal.-Nr. 185) 3,21
Guercino, Der Evangelist Johannes; von W. Reni zugeschrieben (Gal.-Nr. 360) 5,4
Guercino, Der Evangelist Lukas; von W. Reni zugeschrieben (Gal.-Nr. 359) 5,4
Guercino, Der Evangelist Markus; von W. Reni zugeschrieben (Gal.-Nr. 358) 5,4
Guercino, Der Evangelist Matthäus; von W. Reni zugeschrieben (Gal.-Nr. 357) 5,4
Jordaens, Jacques (Jacob), Allegorie der Fruchtbarkeit (Gal.-Nr. 1009) 23,33; 63,14
Jordaens, Jacques (Jacob), Die Angehörigen Christi am Grabe (Gal.-Nr. 1013) 23,33; 63,14
Jordaens, Jacques (Jacob), Die Darstellung im Tempel (Gal.-Nr. 1012) 23,33; 63,14; 128,12–13
Jordaens, Jacques (Jacob), Diogenes mit der Laterne (Gal.-Nr. 1010) 23,33; 63,14; 128,12–13
Locatelli, Andrea, Flußlandschaft bei Tivoli (Gal.-Nr. 739) 45,17–18; 69,7
Melone, Altobello, Liebespaar; von W.Giorgione zugeschrieben (Gal.-Nr. 221) 4,7–8
Molinari, Antonio, Amor und Psyche (Gal.-Nr. 552) 10,17
Negri, Pietro, Nero an der Leiche Agrippinas (Gal.-Nr. 580) 42,6; 66,3–4
Netscher, Caspar, Dame bei der Toilette (Gal.-Nr. 1348) 45,16; 69,6
Netscher, Caspar, Der Briefschreiber (Gal.-Nr. 1346) 45,16; 69,6
Netscher, Caspar, Die Spinnerin (Gal.-Nr. 1352) 45,16; 69,6
Netscher, Caspar, Madame de Montespan, Harfe spielend (Gal.-Nr. 1351) 45,16; 69,6
Netscher, Caspar, Musizierendes Paar (Gal.-Nr. 1349) 45,16; 69,6
Netscher, Caspar, Porträt der Madame de Montespan (?) (Gal.-Nr. 1350) 45,16; 69,6
Netscher, Caspar, Singende Dame und lautenspielender Herr (Gal.-Nr. 1347) 45,16; 69,6
Palma il Vecchio (Umkreis), Die Berufung des Matthäus; von W. Giorgione zugeschrieben (Gal.-Nr. 199) 4,8–9
Palma il Vecchio, Die drei Schwestern; von W. Tizian zugeschrieben (Gal.-Nr. 189) 3,15
Palma il Vecchio, Ruhende Venus; im 18. Jh. Tizian zugeschrieben (Gal.-Nr. 190) 3,21
Parmigianino, Die Madonna mit der Rose (Gal.-Nr. 161) 8,12
Parmigianino, Madonna mit hl. Stephanus und Johannes dem Täufer sowie Stifter (Gal.-Nr. 160) 7,36
Piazetta, Giovanni B., Das Opfer Abrahams (Gal.-Nr. 569) 42,6; 66,3–4
Piazetta, Giovanni B., David mit dem Haupte Goliaths (Gal.-Nr. 570) 42,6; 66,3–4

Piazetta, Giovanni B., Junger Fahnenträger (Gal.-Nr. 571) 42,6; 66,3–4
Poussin, Nicolas, Die Aussetzung des Moses (Gal.-Nr. 720) 147,16
Raffael, Sixtinische Madonna (Gal.-Nr. 93) 44,24; 68,17; 69,1; 130,12–13; 130,25–26
Reni, Guido (Kopie), David mit dem Haupte Goliaths (Gal.-Nr. 332) 5,6
Reni, Guido, Der hl. Hieronymus (Gal.-Nr. 331) 4,39
Reni, Guido, Der kleine Bacchus (Gal.-Nr. 327) 5,17
Reni, Guido, Venus und Amor (Gal.-Nr. 324) 10,17
Ribera, Jusepe de, Der Einsiedler Paulus (Gal.-Nr. 687) 4,34
Ribera, Jusepe de, Martyrium des hl. Laurentius (Gal.-Nr. 686) 4,34
Ribera, Jusepe de (Nachahmer), Befreiung Petri aus dem Gefängnis (Gal.-Nr. 684) 4,35–36
Ribera, Jusepe de (Nachahmer), Der hl. Andreas (Gal.-Nr. 688) 4,34
Ribera, Jusepe de (Werkstatt?), Der hl. Franziskus auf den Dornen (Gal.-Nr. 685) 4,35
Ricci, Sebastiano, Christi Himmelfahrt (Gal.-Nr. 548) 42,6; 66,3–4
Rubens, Peter Paul, Der hl. Hieronymus (Gal.-Nr. 955) 4, 36–37
Rubens, Peter Paul, „Quos ego“ – Neptun, die Wogen beschwichtigend (Gal.-Nr. 964) 148,6–9
Ruysch, Rachel, Blumen und Tiere (Gal.-Nr. 1693) 103,21
Ruysch, Rachel, Fruchtstück mit dem Hirschkäfer (Gal.-Nr. 1692) 103,21
Schoubroecks, Pieter, Die Amazonenschlacht (Gal.-Nr. 916) 10,10
Solimena, Francesco, Die Vision des hl. Franziskus (Gal.-Nr. 498) 5,21
Solimena, Francesco, Maria als Schmerzensmutter (Gal.-Nr. 499) 5,21
Solimena, Francesco, Maria mit Kind und hl. Franziskus von Paola (Gal.-Nr. 497) 5,21
Subleyras, Pierre, Christus beim Pharisäer Simon (Gal.-Nr. 789) 9,5
Tintoretto, Der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan (Gal.-Nr. 266) 4,5
Tintoretto, Die Ehebrecherin vor Christus (Gal.-Nr. 270 A) 3,35–36
Tizian (Kopie), Christus mit den Jüngern in Emmaus; im 18. Jh. Tizian zugeschrieben (Gal.-Nr. 181) 3,18
Tizian, Der Zinsgroschen (Gal.-Nr. 169) 3,18–19
Tizian, Die Dame in Weiß (Gal.-Nr. 170) 3,11
Tourniers, Nicolas, Die Kartenspieler; von W. Caravaggio zugeschrieben (Gal.-Nr. 414) 4,32
Tourniers, Nicolas, Die Verleugnung Petri; von W. Caravaggio zugeschrieben (Gal.-Nr. 413) 4,31
Tourniers, Nicolas, Die Wachstube (Gal.-Nr. 411) 4,32
Trevisani, Francesco, Die Ekstase des hl. Franziskus (Gal.-Nr. 452) 45,17–18; 69,7
Trevisani, Francesco, Die Heilige Familie (Gal.-Nr. 446) 45,20; 130,12–13
Trevisani, Francesco, Maria mit dem Kind und dem kleinen Johannes (Gal.-Nr. 448) 45,17–18; 45,20; 69,7; 130,12–13
Trevisani, Francesco, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Gal.-Nr. 447) 10,33; 45,17–18; 45,20; 69,7; 130,12–13
Turchi, Alessandro, gen. l’Orbetto, Darstellung Christi im Tempel (Gal.-Nr. 516) 4,38–39
Turchi, Alessandro, gen. l’Orbetto, Venus und Adonis (Gal.-Nr. 521) 9,12–13
Vaccaro, Andrea, Christus mit den Erlösten der Vorhölle vor seiner Mutter; im 18. Jh. Burini zugeschrieben (Gal.-Nr. 464) 5,25–26
Vecchia, Pietro della, Ein geharnischter Soldat (Gal.-Nr. 532) 4,30
Vecchia, Pietro della, Bärtiger Mann, der sein Schwert zieht (Gal.-Nr. 531) 4,30; 63,13
Verendael, Nicolaes van, Ein Affenschmaus (Gal.-Nr. 1229) 92,27
Verendael, Nicolaes van, Ein Blumenstrauß (Gal.-Nr. 1230) 92,27
Veronese, Die Anbetung der Könige (Gal.-Nr. 225) 7,2
Veronese, Die Auferstehung Christi (Gal.-Nr. 235) 7,4
Veronese, Die Darstellung Christi im Tempel (Gal.-Nr. 223) 7,3
Veronese, Die Findung Moses (Gal.-Nr. 229) 7,4
Veronese, Die Hochzeit zu Kana (Gal.-Nr. 226) 7,5
Veronese, Die Kreuztragung (Gal.-Nr. 227) 7,3–4
Veronese, Die Madonna der Familie Cuccina (Gal.-Nr. 224) 7,4–5
Viani, Domenico Maria, Venus mit zwei Amoretten (Gal.-Nr. 404) 45,17–18; 69,7
Watteau, Jean-Antoine, Das Liebesfest (Gal.-Nr. 782) 95,15
Watteau, Jean-Antoine, Gesellige Unterhaltung im Freien (Gal.-Nr. 781) 95,15
Werff, Adriaen van der, Büßende Magdalena (Gal.-Nr. 1817) 45,17; 69,7
Werff, Adriaen van der, Die Verkündigung (Gal.-Nr. 1820) 45,17; 69,7

Werff, Adriaen van der, Die Verstoßung der Hagar (Gal.-Nr. 1823) 45,17; 69,7
Werff, Adriaen van der, Diogenes mit der Laterne auf dem Markte (Gal.-Nr. 1821) 45,17; 69,7
Werff, Adriaen van der, Familienbildnis (Gal.-Nr. 1813) 45,17; 69,7
Werff, Adriaen van der, Maria mit dem Jesusknaben und Johannes (Gal.-Nr. 1819) 45,17; 69,7
Werff, Adriaen van der, Schäferszene (Gal.-Nr. 1812) 45,17; 69,7
Werff, Adriaen van der (Nachfolger), Herr und Dame beim Schachspiel (Gal.-Nr. 1822) 45,17; 69,7

Dresden, Gemäldegalerie, Kriegsverluste 1945:
Bassano, Die Anbetung der Hirten (Gal.-Nr. 278) 4,2
Celesti, Andrea, Der bethlehemische Kindermord (Gal.-Nr. 542) 10,5
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst, Arkadisches Hirtenleben (Gal.-Nr. 2107) 92,29–30
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst, Die Heilige Familie unter dem Palmbaum (Gal.-Nr. 2120) 9,18
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst, Frauen am Weiher (Gal.-Nr. 2108) 92,29–30
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst, Hirtinnen und Herden (Gal.-Nr. 2123) 9,18; 92,29–30
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst, Hirtinnen und Herden am Steinrunddenkmal (Gal.-Nr. 2122) 9,18; 92,29–30
Dou, Gérard, Büßende Magdalena (Gal.-Nr. 1723) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Die Alte im Hute (Gal.-Nr. 1718) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Im Weinkeller (Gal.-Nr. 1713) 45,16; 69,6
Dou, Gérard, Traubenpflückendes Mädchen mit einer Kerze am Fenster (Gal.-Nr. 1706) 45,16; 69,6
Heintz, Joseph, der Ältere, Der Raub der Proserpina; von W. Rottenhammer zugeschrieben (Gal.-Nr. 1971) 9,20
Huysum, Jan van, Ein Blumenglas und eine Orange (Gal.-Nr. 1697) 92,27
Huysum, Jan van, Ein Blumengefäß und ein Vogelnest (Gal.-Nr. 1698) 92,27
Jordaens, Jacques (Jacob), Allegorie der Fruchtbarkeit (Gal.-Nr. 1009) 23,33; 63,14
Jordaens, Jacques (Jacob), Die Angehörigen Christi am Grabe (Gal.-Nr. 1013) 23,33; 63,14
Jordaens, Jacques (Jacob), Die Darstellung im Tempel (Gal.-Nr. 1012) 23,33; 63,14
Jordaens, Jacques (Jacob), Diogenes mit der Laterne (Gal.-Nr. 1010) 23,33; 63,14
Netscher, Caspar, Die kranke Dame (Gal.-Nr. 1345) 45,16; 69,6
Netscher, Caspar, Die Näherin (Gal.-Nr. 1353) 45,16; 69,6
Palma il Giovane, Mariae Tempelgang; von W. Veronese zugeschrieben (Gal.-Nr. 250) 7,3
Reni, Guido, Christus in der Vorhölle vor seiner Mutter (Gal.-Nr. 322) 4,38–39
Reni, Guido, Ninus übergibt Semiramis seine Krone (Gal.-Nr. 325) 5,18
Tizian (Kopie), Ruhende Venus mit Amor (Gal.-Nr. 288) 3,21
Tizian (Kopie), Venus, von Amor bekränzt, Lautenspieler (Gal.-Nr. 177) 3,21
Torre, Flaminio (Kopie nach Tizian), Der Zinsgroschen (Gal.-Nr. 378) 3,19–20
Werff, Adriaen van der, Das Urteil des Paris (Gal.-Nr. 1818) 45,17; 69,7
Werff, Adriaen van der, Loth und seine Töchter (Gal.-Nr. 1814) 45,17; 69,7
Werff, Adriaen van der, Venus und Amor (Gal.-Nr. 1815) 45,17; 69,7

Dresden, Gemäldegalerie, Verbleib unbekannt:
Celesti, Andrea, Kampf und Kriegsgetümmel in einer bei Nacht eroberten Stadt (Inventar Dresden 1754 Nr. 365) 10,10
Giorgione, Bildnis eines Mannes mit Mütze auf dem Kopf (Inventar Dresden 1754 Nr. 211) 4,7–8
Liberi, Pietro, Psyche und entfliehender Amor (Inventar Dresden 1754 Nr. 326) 10,17
Rembrant, Schule, Portrait einer Manns-Person mit Degen (Inventar Dresden 1754 Nr. 770) 4,30
Reni, Guido (Kopie nach), David mit dem Haupte Goliaths (Inventar Dresden 1754 Nr. 358) 5,7

Dresden, ehemals Königlicher Garten (heute verschollen)
Vestalin, sog. Tuccia; (alte Inv.-Nr. Be 201 Nr. 299. 38b) 41,2–3; 41,4; 41,4–5

Dresden, Skulpturensammlung
Bronzebecken, venezianisch, mit Widderkopfband (Inv. H.Z. 023098, 023100) 103,9–10
Bronzenachbildung Laokoongruppe 66,10; 283
Büste, Vestalin (Inv. 1765 Bi. 201 Nr. 229, 38b) 41,4
Marmorputeal mit Satyrn, Pan und schlafender Mänade (Magazin Lips. S. 297a) 92,33–34
zwei Statuen, ‚Vestalinnen', aus orientalischem Alabaster (Inv. ZV 3610) 41,2–3

Florenz, Kapelle San Lorenzo
Michelangelo, Grabmäler von Giuliano II. und Lorenzo II. de'Medici 63,32

Florenz, Museo Nazionale del Bargello
Michelangelo, Satyrmaske 94,18

Florenz, Piazza della Signoria
Statuengruppe, Baccio Bandinelli, Herkules und Cacus 129,31–32

Neapel, SS. Apostoli
Fiammingo, Puttofriese 91,12

Florenz, Uffizien
Statuengruppe, Baccio Bandinelli, Laokoonkopie 62,34–36

London, National Gallery
Gemälde, Correggio, Venus mit Merkur und Amor (‚Erziehung Amors'; Inv. NG 10) 86,1–2

London, Victoria und Albert Museum
Gobelin nach Entwurf Raffaels, Der wunderbare Fischzug 118,10

Mailand, Pinacoteca di Brera
Barocci, Federico, Das Martyrium des hl. Vitalis 147,26–27

Minneapolis, The Minnneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund
Gemälde, Theotokópoulos, Doménikos, gen. El Greco, Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel; im 18. Jh. Tintoretto zugeschrieben (Inv. 24.1) 3,35–36

München, Pinakothek
Skizzen, Peter Paul Rubens, Medici-Zyklus 75,32

Neapel, SS. Apostoli
Puttofriese, Fiammingo 91,12

Paris, Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de France
Gemme, Bacchanal, Fischer (Inv. 2337) 39,5

Paris, Louvre
Gemälde, Correggio, Venus, Amor, Satyr (Inv. 42) 86,1–2
Peter Paul Rubens, Medici-Zyklus 75,32; 145,22–31

Paris, Palais Royale
Deckenfresko Große Galerie, Antoine Coypel, Szenen aus dem Leben des Aeneas (1781 zerstört) 148,4–5

Richmond, Virginia Museum of Fine Arts
Gemälde, Salvatore Rosa, Tod des Regulus (Inv. Nr. 59.15) 93,39–41

Rom, Musei Vaticani
Karton, Raffael, Fischzug Petri (Inv. Nr. 4367) 118,10

Rom, Palazzo Farnese
Fresken, Annibale Carracci, Triumph der Liebe im Weltall 75,23–24; 148,2–3

Rom, Pinacoteca Vaticana
Caravaggio, Michelangelo Merisi da, Grablegung Christi 4,30; 63,13
Raffael, Verklärung Christi 130,18

Rom, San Pietro
Grabmal Alexander VII. von Bernini 126,13–14
Grabmal Urban VIII. von Bernini 126,13–14
Relief von Alessandro Algardi, Vertreibung Attilas 44,11; 68,5
Türreliefs, Antonio Filarete (Antonio Averlino) 77,14

Rom, San Pietro in Vincoli
Statue des Moses, Grabmal Julius II. 84,1–5

Rom, Santa Maria in Campitelli
Altarbild, Sebastiano Conca, St. Michael vertreibt Satan 44,17; 68,11

Rom, Santa Maria delle Concezione
Gemälde, Guido Reni, St. Michael besiegt den Satan 44,17; 68,9

Rom, Santa Maria della Vittoria
Statue, Bernini, Verzückung der hl. Theresia 130,10

Rom, Vatikan, Appartamenti Borgia
Stuckreliefs, Pinturicchio 91,28

Rom, Vatikan, Stanza d'Heliodoro
Fresko, Raffael, Begegnung Leos des Großen mit Attila 43,34; 67,34
Türreliefs, Antonio Filarete (Antonio Averlino) 77,14

Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura,
Fresko, Raffael, Schule von Athen 130,23

Rom, Villa Borghese
Gemälde, Barocci, Zerstörung der Stadt Troja (Inv. 68) 117,34

Gemälde, Caravaggio, Madonna dei Palafrenieri (Inv. 110) 4,30
Gemälde, Correggio, Danae (Inv. 125) 86,1–2; 86,10–11
Gemälde, Francesco Rustici, Pflege des hl. Sebastian (Inv. 32) 83,33
Statue, Alessandro Algardi, Schlaf oder Traum (Inv. CLX) 91,11
Statuengruppe, Gian Lorenzo Bernini, Apollo und Daphne (Inv. CV) 94,20

Rom, Villa Farnesina
Deckenfresko, Raffael, Giulio Romano, Francesco Penni, Rat der Götter 96,8–9; 126,25
Deckenfresko, Raffael, Giulio Romano, Francesco Penni, Hochzeitsfest von Amor und Psyche 96,8–9
Fresko, Raffael, Galathea und Polyphem 37,5–9; 60,10

St. Petersburg, Ermitage
Gemme (Karneol), Aias nach dem Mord der Tiere/Herakles Anapauomenenos (einst Sammlung Kardinal Fulvio Orsini [Fulvius Ursinus]) 39,6

Versailles
Deckenfresken in Großer Galerie, Charles Le Brun, Siege Ludwigs XIV. 146,21–22; 146,25–147,4
Deckenfresko, François Lemoyne, Apotheose des Herkules 75,36; 146,19
Gemälde, Jean Restout, Psyché implorant le pardon de Vénus 128,28–29; 131,6
Statue Ludwigs XIV., Bernini, umgearbeitet von François Girardon 126,15

Haus Wettin, Albertinische Linie, Familienverein e. V.
Albani, Francesco, Die Anbetung der Hirten (Gal.-Nr. 344) 9,8

Wien
Karlskirche 92,38
Triumphsäulen mit Reliefs von Christoph Mader, Jakob Christoph Schletterer 93,2

Wien, Hofbibliothek
Kuppelfresko, Daniel Gran, Apotheose Kaiser Karls VI. 23,34; 75,35–36; 145,22

Wien, Kunsthistorisches Museum
Gemälde, Correggio, Ganymed (Inv. GG_276) 86,1–2
Gemälde, Correggio, Io und Jupiter (Inv. GG_274) 86,1–2
Gemälde, Balthasar Denner, Alte Frau (Inv. GG_675) 131,22–24
Gemälde, Balthasar Denner, Alter Mann (Inv. GG_676) 131,22–24
Gemälde, Anton van Dyck, Porträt einer niederländischen Frau (Inv. GG_500) 131,26
Gemälde, Anton van Dyck, Porträt einer betagten Frau (Inv. GG_506) 131,26
Gemälde, Anton van Dyck, Porträt eines schönen Mannes (Inv. GG_509) 131,26
Gemälde, Parmigianino, Bogenschnitzender Amor (Inv. GG_275) 86,2–3
Gemälde, Rembrandt, Titus van Rijn, der Sohn des Künstlers, lesend (Inv. GG_410) 131,26
Gemälde, Rembrandt, Großes Selbstbildnis (Inv. GG_411) 131,26
Gemälde, Rembrandt-Nachfolger, Bärtiger Mann (Inv. GG_406) 131,26

Register der antiken Autoren

Aelian (Ail.)
de Providentia
(fr. 19 Domingo-Forasté) 136,8
nat. 10,15 134,28–29
var. 4,4 37,21; 60,24; 102,7
var. 9,14 121,7–8
var. 14,7 33,30 –31; 57,36–58,1
var. 14,47 56,28–29

Aischines (Aisch.)
Tim. 1,1,10 123,25

Aischylos (Aisch.)
Sept. 423–456 43,4; 67,7

Alkiphron (Alki.)
fr. 5 37,32; 60,33

Ambrosius (Ambr.)
off. 41, 205–207 45,4–5; 68,31–32

Anthologia Graeca (Anth. Gr.)
6,275,3–4 8,28
14,73,1–3 119,19
16,178,1–6 36,15–16; 59,30–32
16,179,1–4 36,15–16; 59,30–32
16,180,1–6 36,15–16; 59,30–32
16,181,1–6 36,15–16; 59,30–32
16,182,1–9 36,15–16; 59,30–32

Apollodor (Apollod.)
2,4,8 57,15
3,53–55 99,11–12

Apollonios Paradoxographos
fr. 19 119,10

Aristainetos (Aristain.)
1,1 37,32; 60,33

Aristeides s. Pseudo-Aristeides

Aristophanes (Aristoph.)
Av. 1373–1404 121,7–8
Equ. 1257–1258 121,7–8
Equ. 1335 121,7–8
Equ. 1365 90,11; 122,1; 122,8
Equ. 1368a–d 90,11
Nub. 1174 90,11
Pax 344 33,14; 57,20
Pax 762–763 35,28; 59,12
Ran. 814–825 43,8–9; 67,11
Ran. 1437–1438 121,7–8

Aristoteles (Aristot.)
an. 3,2.425a–b 4,26
hist. an. 5,19,551a4 137,24
hist. an. 5,19,551b6 40,3; 64,3
part. an. 4,10.687a 132,12
poet. 4.1448b26–30 84,24–25
poet. 4.1449a 43,7; 67,10
poet. 6.1450a37 132,32
poet. 15.1454b14 37,29
poet. 25.1460b33–35 95,16
poet. 25.1461b9–15 133,17
poet. 25.1461b12 96,7
pol. 8.1337b17–19 34,19–20; 58,19; 93,29
pol. 8.1340a33–38 37,29; 60,30
rhet. 1,1.1354a16–25 100,1–2
rhet. 1,11.1371b5–6 132,25–26
rhet. 3,2.1404b8–10 134,6–7
rhet. 3,14.1415b15–17 26,6
rhet. 3,14.1415b38–1416a3 16,4–6

Arnobius (Arnob.)
5,3,4 150,5–6

Artemidoros Daldianos (Artem.)
Oneirocritica 2,44 139,5

Athenagoras
legatio pro christianis 14 69,18

Athenaios (Athen.)
1,20f 36,14; 59,29

5,194c–195f 36,27–29; 60,1–2
12,552b 121,7–8
13,588e 37,32; 60,33
13,590f 36,15–16; 59,30–32
13,609f–610a 36,18; 59,32–33

Babrios
Nr. 163 140,7

Caesar
Gall. 1,44 17,8

Cassius Dio (Cass. Dio)
fr. 85,2 93,18

Chion
Epistulae 3,3 15,6

Cicero (Cic.)
Att. 1,14,3 94,13
Att. 6,2,3 119,10
Brut. 7 [29] 125,28–29
Brut. 13 [51] 122,17
Brut. 75 [262] 16,18–19; 25,28–29
Brut. 88 [287–288] 125,28–29
de orat. 1,158 117,6
de orat. 2,88 99,31
de orat. 2,156 117,9
de orat. 3,213 132,18
de orat. 3,225 93,18
fam. 3,11,5 94,13
fam. 7,9,3 69,21
fam. 7,16,2 69,21
fam. 9,10,1 94,13
fat. 4,7 118,24–25; 121,25
fin. 2,94 49,8–10
inv. 2,1,1 32,19–20; 56,28–29
inv. 2,1–3 96,7
nat. deor. 1,36 148,20
nat. deor. 1,79 87,13
nat. deor. 2,61 152,17–20
orat. 8 [25] 121,29
orat. 32 15,1
Tusc. 1,65 133,15

CIG IV Nr. 9803 110,18

Clemens von Alexandria (Clem. Al.)
protr. 53,5 37,31; 60,33
strom. 1,14,66,2 110,8–9
strom. 5,3,21,2–3 134,28–29
strom. 6,36,2 108,4

Columella (Colum.)
de re rustica 1, Pr. 4 101,17

Demosthenes (Demosth.)
or. 18, 78 110,17
or. 18, 157 110,17

Diodorus Siculus (Diod.)
1,29,4 109,20–21
3,35 108,31–34
5,82 34,24; 58,24
13,82,3 150,17
14,12,9 16,20
14,25,1 22,25
15,74,5–16,36,5 23,10
20,58,3–6 122,27–28

Diogenes Laertios (Diog. Laert.)
2,48 15,6
2,56 15,1
2,75 37,32; 60,33
5,20 8,3
7,187–188 100,11; 148,22
8,19 33,33; 58,1
8,23 33,32
9,35 109,17–18

Dion Chrysostomos (Dion. Chrys.)
or. 4,23 122,11

Dionysios Halikarnasseus (Dion. Hal.)
Deinarchos 7,1–8,7 64,20
Demosthenes 29 124,4–5
Epistula ad Pompeium 4,1 15,8
fr. 31,3,2 15,8

Dionysios Periegetes (Dion. Per.)
Oikoumenes periegesis V. 453 136,8

Dioskurides
1,125,3 34,15; 58,16; 85,17–18; 89,28–29; 152,27

Empedokles
fr. 6 Diels 148,23

Ennius (Enn.)
Andromache fr. XXVIII Jocelyn 117,9
ann. fr. 93 97,8–9
ann. fr. 495 97,4–5

Epiktetos (Epikt.)
dissertationes 3,21,12–16 134,26

Eupolis
fr. 48–75 35,30–31; 59,14

Euripides (Eur.)
Andr. 598–599 34,12; 58,13
Andr. 693–694 103,28
El. 367–403 42,33–34
El. 386–388 42,33–34

Eusebios (Eus.)
Pr. Ev. 3,4,13 134,28–29
Pr. Ev. 5,29,4 119,19

Eustathios (Eust.)
ad Dionysium Perihegeten 504 87,20; 99,11
ad Il. 3,363 120,28
ad Il. 5,40 120,30
ad Il. 9,158 136,8
ad Il. 23,683 124,17

FGrHist
715 F 27b 90,12–13

Frontinus, Sextus Iulius (Frontin.)
Strategemata 124,3

Galenos (Gal.)
de antidotis 1,2 (14,9 Kühn) 123,2–3
de simplicium medicamentorum temperamentis ac facultatibus (11,471–472 Kühn) 124,3
de theriaca liber ad Pisonem (14,211 Kühn) 123,2–3
Quod animi mores corporis temperamenta sequantur, 8 (4,798 Kühn) 119,14

Gellius (Gell.)
1,11,10–16 93,18
14,4,1–2 139,8

GGM
II 312, 17–18 87,20; 99,11
II 202, 19–22 136,8

Gorgias (Gorg.)
fr. 82 B 23 (Diels – Kranz) 92,23

Gregorios Thaumaturgos
Oratio panegyrica in Origenem 1,7 120,32

Herakleides Kritikos
1,2 123,12
1,4 121,29

Herakleitos
de allegoria Homeri 37,1–4 144,20–23
de allegoria Homeri 39,10–11 148,23
de allegoria Homeri 39,15–16 148,23
de allegoria Homeri 68,5–6 137,12

Herodotos (Hdt.)
1,1 15,10
1,5,4 24,15–16
2,3,2 134,24
2,36,4 108,31–34; 111,2
2,47,2 134,24
2,50,1 134,20
2,61,2 110,11; 134,24
2,154,2 109,10–11
2,164 109,10–11
3,27–29 109,26–30
3,106,1 119,7
6,127,1 33,14; 57,20
9,97 122,20

Hesiod (Hes.)
erg. 50–52 77,23
scut. 48–56 57,15
scut. 87–94 57,15
scut. 195–196 140,15
theog. 907 37,32; 60,34

Hesychios (Hesych.)
s. v. Σιληνοί 110,13

Hippokrates (Hippokr.)
de aëre, aquis, locis 7,4–9 121,25
de aëre, aquis, locis 12,6 119,14
de aëre, aquis, locis 15 119,23

Homer (Hom.)
Il. 1,34 25,34
Il. 1,68–83 98,14
Il. 1,380 25,34
Il. 1,528–530 44,8–10; 68,3
Il. 1,551 37,16; 60,18
Il. 2,211–277 33,9; 121,23
Il. 2,322–332 98,14
Il. 2,671–675 33,9
Il. 2,683 36,18; 59,32–33
Il. 2,840–843 144,15
Il. 3,75 36,18; 59,32–33
Il. 3,144 37,16; 60,18
Il. 3,363 120,28
Il. 4,135–136 120,17
Il. 4,443 118,7
Il. 5,1–8 22,8–9
Il. 5,40 120,30
Il. 5,121–132 22,8–9
Il. 5,127 99,16
Il. 7,10 37,16; 60,18
Il. 9,158 136,8
Il. 9,498–512 144,20–23
Il. 10,429 144,15
Il. 11,632–637 83,19
Il. 13,16–38 147,10
Il. 14,228 148,23
Il. 14,346–351 23,23
Il. 16,214–215 120,22
Il. 17,360 98,2
Il. 18,40 37,16; 60,18
Il. 19,85 144,24
Il. 20,27 33,26; 57,32
Il. 20,231–235 151,26
Il. 21,424 96,7
Il. 22,135 33,26; 57,32
Od. 4,383–480 143,4
Od. 5,121 137,12
Od. 6,12–41 32,28; 56,36; 85,28–29
Od. 6,102–109 32,27; 56,36
Od. 6,149–315 32,28; 56,36; 85,28–29
Od. 6,230 124,6–7
Od. 9,71 120,28
Od. 13,412 36,18; 59,32–33
Od. 19,55–56 99,4–5
Od. 19,177 144,15
Od. 23,199–200 99,4–5

Horapollon
Hieroglyphica 1,32 100,19–21
Hieroglyphica 1,58 100,19–21; 100,21
Hieroglyphica 2,84 136,15

Horaz (Hor.)
ars 11 104,14–15
ars 12 149,14–15
ars 131 93,34–35
ars 34–35 132,15–17
ars 43 10,1–2
ars 131 93,34–35
ars 142 84,3
ars 148–149 16,8–9
ars 240–242 15,28–30; 43,18–20; 67,17–19
ars 268–269 55,7–9
ars 316 76,24–25
ars 333 77,15
ars 333–334 21,6
ars 347 5,3
ars 421 77,6
ars 450 94,13
carm. 1,4,6 8,19
carm. 1,13,16 8,28
carm. 2,1,7–8 87,33–35
carm. 2,13,28–32 22,1–5
carm. 3,29,49–50 8,8–10
carm. 3,30 23,15; 144,9
epist. 1,1,30 90,27–28
epist. 2,1,220 93,23–24
epist. 2,1,68 100,28–29
epist. 2,1,92 104,11–12
epist. 2,1,244 121,24
epist. 2,2,13–14 86,34–35
epist. 2,2,40 85,22
sat. 1,2,101 40,3; 64,4
sat. 1,3,44–46 87,16–19

Hyginus (Hyg.)
fab. 12,1 124,11

Iamblichos (Iambl.)
v. P. 147–156 33,33; 58,1

Ibykos
fr. 339 PMG 34,12; 58,13

Iordanes (Iord.)
Get. 42,223 67,34

Iosephos, Flavius (Ios.)
ant. Iud. 14,153 148,30
c. Ap. 1,129 157,15–18

Isidorus (Isid.)
orig. 2,27,1 77,18–19

Isokrates (Isokr.)
or. 13,10 31,14–15

Iulianos (Iul.)
mis. 342b 118,30–31

Iustinus (Iust.)
15,4,5–6 138,10

Iuvenal (Iuv.)
6,519 98,2
7,56 98,33–34
10,2–4 99,18–21
14,34–35 62,38–39

Kallistratos
Ekphrasis 3 44,29; 68,22; 90,32–33

Kyrillos von Jerusalem
Mystagogische Katechese 2,2–4, 311B 36,21; 59,34–35; 124,20–21

Livius (Liv.)
ab urbe condita 7,6,1–6 126,18
ab urbe condita 25,40,3 152,17–20
ab urbe condita 29,11,13 152,17–20
periocha 20 41,1

Longin s. Pseudo-Longin

Lukianos (Lukian.)
Anach. 25 124,4
D. Mort. 20 [10],3 124,25
D. Mort. 25 33,9
Herodotos 4 83,6–7
Hist. Conscr. 8 37,2; 60,7
Hist. Conscr. 23 15,23
Hist. Conscr. 27 33,2–3; 57,9; 87,4
Im. 6 5,11–12; 128,32
Im. 11 125,18
Nav. 2 124,27; 129,27
Nav. 5 135,9–10
s. auch Pseudo-Lukianos

Lydos (Lyd.)
mag. 1,17 98,2

Macrobius (Macr.)
Sat. 5,18,14–20 124,11

Martial (Mart.)
3,41 103,17–18
9,81,3–4 86,27–28

Maximos von Tyros (Max. Tyr.)
19,3 130,27

Migne, PG
33,1077–1080 36,21; 59,34–35

Musaios
Hero und Leander 74–75 36,18; 59,32–33

Origenes (Orig.)
Katà Kélsou 4,48 100,11

Ovid (Ov.)
ars 1,684 97,31–32
ars 2,654 102,4–5
met. 1,452–467 75,4
met. 2,441 32,27; 56,36
met. 2,846–851 75,4
met. 4,385–386 145,3–5
met. 10,11–105 145,15
met. 11,1–53 145,15
trist. 1,8,7–8 24,33–34

Pausanias (Paus.)
1,1,3 148,29–30
1,18,3 35,30–31; 59,14
1,23,2 151,14
1,43,6 138,2; 140,12–13
2,2,2 134,24
2,2,4 151,17–18
2,7,9 110,13
2,17,4 134,25
3,15,5 138,17
3,15,7 135,9
5,21,17 152,9
5,26,5 138,15

6,7,1–2 33,22; 57,28
6,7,10 34,2; 58,4; 89,25; 89,26–27; 124,19
6,25,1 147,19–20
7,2,1–4 122,20
8,37,9 135,21
9,27,3–5 44,29; 68,22
9,32,8 35,30–31; 59,14
9,35,2–7 37,32; 60,34
9,40,7 103,28
9,40,10 151,18–19
10,4,4 137,23
10,29,9 144,1

Petronius (Petron.)
34,10 136,3

Philon (Phil.)
de vita Mosis1 (22) 126–129 34,31; 58,31–32

Philostratos (Philostr.)
epistulae 18 124,11
Heroikos 10,3 84,19
Heroikos 19,5 91,18
Heroikos 25,8 135,21
Heroikos 33,39 84,19
Heroikos 49,3 91,18
soph. 1,9,1 22,25

Philostratos iunior (Philostr.)
imag. 1,5 139,27

Photios (Phot.)
bibliotheke 486b 15,7

Pindar (Pind.)
O. 7,1–173 33,22; 57,28

Platon (Plat.)
Alk. 2 147b 147,23
apol. 19e–20a 26,6
apol. 32b 101,8–9
Charm. 153a–154b 35,30–31; 59,14
Krat. 384b 26,6
Krat. 407b 157,15–18
leg. 2,657d1–6 123,23
leg. 7,807e1 123,25
Lys. 203a 123,21
Lys. 203a–204b 35,30–31; 59,14
Min. 315b 36,25; 59,39
Mx. 238a 124,4–5
Phaid. 61b 132,26–27
Prot. 320e 77,23
Prot. 343b4–5 86,23–24
Tht. 144b 120,26; 157,27
Tim. 24c 31,25; 56,4
Tim. 81b–d 33,5–7; 57,13

Plautus (Plaut.)
Bacch. 424–425 123,25

Plinius der Ältere (Plin.)
nat. 4,95 90,12–13
nat. 5,45 119,22
nat. 7,30 90,12–13
nat. 9,135 98,2
nat. 18,168 140,2
nat. 30,156 69,21
nat. 33,147 103,17–18
nat. 33,154 103,17–18
nat. 34,5 49,14
nat. 34,19 36,32–33; 42,26
nat. 34,50 38,10; 63,19–21; 74,12
nat. 34,56 67,4
nat. 34,61 94,28
nat. 34,65 95,16
nat. 34,73 36,32–33; 60,4
nat. 34,74 36,33
nat. 34,77 42,26
nat. 34,79 35,30–31; 59,14
nat. 35,7 104,1–2
nat. 35,50 74,12; 74,15
nat. 35,58–59 37,29; 60,30
nat. 35,61–66 96,5
nat. 35,67 127,27
nat. 35,67–69 127,1–2
nat. 35,67–68 39,7; 63,37; 96,3–4
nat. 35,67–72 96,3–4
nat. 35,68 127,14
nat. 35,69 75,9–11; 100,30–31
nat. 35,74 93,33
nat. 35,76–77 93,36
nat. 35,78 74,12
nat. 35,91 36,15–16; 59,30–32
nat. 35,94 86,5
nat. 35,98 75,9–11
nat. 35,101 87,20; 99,11
nat. 35,102 93,33

nat. 35,108 32,19–20; 56,28–29
nat. 35,109 93,33
nat. 35,128 38,10; 63,19–21
nat. 35,129 57,22–24
nat. 35,135 49,14; 66,22
nat. 35,145 32,19–20; 56,28–29
nat. 35,151 69,18
nat. 35,153 69,12
nat. 35,156 69,18
nat. 36,14 84,12
nat. 36,20–21 37,31; 60,33
nat. 36,22 44,29; 68,22
nat. 36,42 151,15
nat. 36,48 84,15
nat. 36,100 152,9

Plinius der Jüngere (Plin.)
epist. 6,16,1–20 64,32–33

Plutarch (Plut.)
Aemilius Paullus 1 129,1
Aemilius Paullus 6 66,22
Alkibiades 2,5 34,3;58,5
Antonius 27,3 131,5
Artaxerxes 13,5 22,25
fr. 134 2,19–20; 56,28–29
Gracchus, Tiberius 2,6 93,18
Lykurg 16 33,2; 57,17–19
Marcellus 28,2 144,11–12; 152,17–20
mor. 15d 92,23
mor. 19a–20e 148,20
mor. 53d 131,20–21
mor. 142d 147,19–20
mor. 192c 96,13
mor. 217d 96,13
mor. 219c 96,13
mor. 266f 144,13
mor. 282a 34,24; 58,24
mor. 346a 33,17; 57,22–24
mor. 348a 26,21
mor. 348c 92,23
mor. 355a 134,28–29
mor. 357c 108,13
mor. 374 a–b 109,1
mor. 376e 135,2
mor. 381a 134,28–29
mor. 381e 147,19–20
mor. 478e 132,12
mor. 502c 152,9
mor. 563a 122,11
mor. 636c 152,2–3
mor. 741b 140,13
mor. 854c 10,22
Numa 13,1–2 102,10–11
Perikles 37 101,10–11
Phokion 5 77,18–19
Sulla 6,5 139,25
Theseus 27,2 140,15
Theseus 30,1–2 144,4
Theseus 30–31 23,10; 143,28
Timoleon 36,3–5 131,14

Pollux (Poll.)
2,187 34,12; 58,13

Porphyrios (Porph.)
de abstinentia 4,9 134,28–29
vita Pythagorae 7–8 110,8–9

Proklos (Prokl.)
Tim. I 266,14–18 (Diehl) 33,5–7; 57,13

Properz (Prop.)
2,18,26 96,21–22

Pseudo-Aristeides (Ps.-Aristeid.)
12,2 15,21–22

Pseudo-Dionysios Halicarnesseus (Ps.-Dion. Hal.)
rhet. 1,6 124,4–5

Pseudo-Longinos (Ps.-Long.)
de sublimitate 3,5 42,13; 66,29
de sublimitate 4,4 15,2–3; 43,25; 67,25; 96,31
de sublimitate 8,2 66,14–15
de sublimitate 9,2 49,6–7; 66,6–7
de sublimitate 9,3 66,20–21
de sublimitate 12 17,4
de sublimitate 13,1 120,26; 157,27
de sublimitate 15,2 133,19
de sublimitate 15,8 133,19
de sublimitate 30,2–4 17,1–2
de sublimitate 33 5,3
de sublimitate 33,2 33,2; 57,8
de sublimitate 34,4 17,4

Pseudo-Lukianos
Epigr. 1,4 96,18

Quintilian (Quint.)
inst. 1,10,27 93,18
inst. 2,3,4 33,2–3; 57,9
inst. 2,4,9 39,29–30
inst. 4,2,117 77,18–19
inst. 9,4,144 9,11
inst. 9,4,147 131,13
inst. 10,1,82 15,1
inst. 11,3,6 132,18
inst. 12,10,4 38,10; 63,19–21
inst. 12,10,5 96,7

Rhetorica ad C. Herennium
Rhet. Her. 3,35 134,1–2

Scholion zu Aristophanes (Sch. Aristoph.)
Equ. 1365 (1368a–d) 122,8

Scholion zu Statius (Sch. Stat.)
Theb. 7,251 135,14

Sextos Empeirikos
adversus mathematicos 2,21–24 86,23–24
Pyrrhoneiai hypotyposeis 2,23 85,19

Simonides (Sim.)
fr. 37 (Page) 84,19

Solinus (Solin.)
7,20 40,3; 64,3

Sophokles (Soph.)
Trach. 210 32,27; 56,36

Johannes Stobaios (Stob.)
4,20,34 32,19–20; 56,28–29

Strabon (Strab.)
3,4,5 118,33
4,4,2 118,29
8,3,30 87,7–9
14,1,25 43,8–9; 67,11
14,2,5 118,5
14,2,19 36,15–16; 59,30–32
15,1,57 90,12–13
16,2,35 135,6

Sueton (Suet.)
Tib. 53 40,14; 64,12
Tib. 70 83,21
Tit. 1,1 56,15

Tacitus (Tac.)
ann. 6,25,1 40,14; 64,12
dial. 31 15,1

Theokrit (Theokr.)
18,29 128,3
24 57,15

Theophrastos (Theophr.)
h. plant. 9,16,3 123,2–3

Thukydides (Thuk.)
1,6,5 124,17
2,39,1 123,20–21
2,39,2–2,40,1 121,14
2,47–58 34,31; 58,31–32

Tibull (Tib.)
2,3,57 40,3; 64,3

Valerius Maximus (Val. Max.)
3,7,8 117,19–20
8,1,5 41,1
8,10 93,18

Vergil (Verg.)
Aen. 1,33 24,11
Aen. 1,118 143,16
Aen. 1,135 148,6–9
Aen. 1,151–152 44,4–6; 67,38–40
Aen. 1,495–506 32,27; 56,36
Aen. 1,498 56,36
Aen. 1,498–500 103,33
Aen. 1,151–152 44,4–6; 67,38–40
Aen. 2,40–56 49,17
Aen. 2,201–227 66,16
Aen. 2,201–321 49,17
Aen. 2,222 49,1; 66,14–15
Aen. 5,104–603 103,23
Aen. 5,123 103,23
Aen. 5,250–257 103,23
Aen. 6,143 142,33
Aen. 6,283–284 142,4–6
Aen. 6,617 122,5–7
ecl. 4,2 17,3
georg. 2,30 101,22

georg. 2,469 92,28–29
georg. 4,13 103,20
Vitruv (Vitr.)
1,2,5 150,13
2,8,12 145,6
3,2,8 87,10
4,1,9–10 101,30
7,5,3 76,15–16
7,5,3–4 76,21
7,16–17 100,12–13

Xenophon (Xen.)
an. 1,1 15,23
an. 1,1,9 16,15
an. 1,3,3 16,28–29
an. 2,7,1 22,25
hell. 1,5,16 101,10–11
hell. 1,7,2 101,1
hell. 1,7,15 101,8–9
hell. 2,3,17 101,1
hell. 3,1,2 15,14
hell. 6,29 101,10–11
hell. 7,2–34 101,10–11
Lak. pol. 1–2 33,12; 57,17–19
Lak. pol. 3,4 100,3; 130,2
mem. 1,2,1 21,1
mem. 1,2,4 21,1
mem. 3,10,6–8 94,27
mem. 4,4,9 21,1

Bibelstellen
Apostelgeschichte (Apg)
17,16–34 130,5
Exodus (Ex) 9,2–11 34,31; 58,31–32
Habakuk (Hab) 3,17 7,9
Jesaja (Jes) 1,3 7,9
54,10 24,15–16
Johannes-Evangelium 1,47 8,3
Könige, Buch 2 (2 Kg) 13,21 8,21–22
Lukas-Evangelium 2,7, 12, 16 7,12
2,13 44,16; 68,7–8
Matthäus-Evangelium 2,1–12 7,9; 7,12
Mose 1,2,7 49,15–16
2,12, 7, 12–13, 23, 29 44,8; 68,2

Abbildungsnachweis

(die Ziffern ohne Seitenangabe beziehen sich auf die Kommentarstellen)

Bibliotheca Bodmeriana, Genf
S. 48, 50, 283

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alter Meister
3,1; 3,3; 3,6; 3,9; 3,11; 3,15; 3,18; 3,18–19; 3,21; 3,23; 4,2; 4,3; 4,5; 4,8–9; 4,31; 4,32; 4,33; 4,34; 4,35; 4,35–36; 4,36–37; 4,38–39; 4,39; 5,4; 5,4; 5,4 (3); 5,6; 5,17; 5,18; 5,25–26; 5,30–31; 6,1; 6,4; 6,6; 6,7; 6,11; 7,2; 7,3; 7,3–4; 7,4; 7,4–5; 7,5; 7,16; 7,19; 7,36; 8,5; 8,12; 8,14–15; 8,15; 8,25; 9,5; 9,6; 9,12–13; 9,18; 9,18; 9,20; 9,23–25; 9,24; 9,26; 9,31; 10,5; 10,5; 10,12; 10,13; 10,33; 68,17; 107,6–7; 107,9; 111,7; 124,8; 126,26–29; 128,12–13; 147,16; 148,6–9

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung
(Foto: Hans–Peter Klut / Elke Estel, Dresden)
38,15–16; 41,1; 283; 64,4; 64,4; 65,35; 107,1–2

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
97,16–19

Russische Nationalbibliothek St. Petersburg
S. 28–30

Digitale Repros: Stendal, Winckelmann–Gesellschaft; Arachne Universität Köln/DAI Berlin und UB Heidelberg
36,32, 38,6; 38,15–16; 39,6; 40,6–7; 41,1; 41,2–3; 41,4; 63,35; 63,35–36; 64,4; 64,7–8; 65,35; 85,8; 88,11; 89,8; 91,5; 91,5; 92,33; 92,33–34; 102,12; 103,9; 103,23; 135,11–12; 135,15–16; 135,16–17; 135,27; 136,2–3;136,5; 136,16; 136,17–18; 137,22; 127,22; 137,29–30; 138,8; 138,13–14; 139,3; 139,3; 139,3 139,12; 139,18–19;139,20;139,20; 140,2; 140,14; 141,14; 141,5; 141,11; 141,12; 141,15; 142,16–17; 142,26; 143,1–7; 143,28–29; 144,11–12; 144,16; 144,18; 144,19; 145,32; 148,8; 151,24; 152,11