

K. Wyborny
Comédie Artistique
herausgegeben von
Thomas Friedrich (Mannheim)

Ergänzungsband I-S

EDITIONSPLAN UND INHALT DER GESAMTSERIE:

- ZUM GELEIT
GRUNDZÜGE EINER TOPOLOGIE DES NARRATIVEN
1. SIEBEN TAGE EIFERSUCHT
2. VEREINIGT
3. AUS DER KNABENZEIT
4. SULLA
5A. EINE EPISODE AUS DEM HUNDERTJÄHRIGEN KRIEG
5B. EIS
5C. UNSTERBLICHE GESCHICHTE
6. ELEMENTARE SCHNITT-THEORIE DES SPIELFILMS
7. DIE DAME IN BLAU
8. HOLLIS
9. LAGO

mit bislang fünf Ergänzungsbänden:

- 1S. PLINIUS DER ÄLTERE, NATURALIS HISTORIAE Band 35
(Supplement zu „Sieben Tage Eifersucht“)
5BS. VÖLKERWANDERUNG
(Supplement zu „Eis“)
6S. SCHRIFTEN ZUM FILM
(Supplement zu „Elementare Schnitt-Theorie des Spielfilms“)
9S. AUSNAHMEZUSTAND
(Supplement zu „Lago“)
sowie
9SM. MATERIALIEN ZUM AUSNAHMEZUSTAND
-

K. Wyborny

COMÉDIE ARTISTIQUE
(AUS EINEM KÜNSTLERLEBEN)

Ergänzungsband I-S

Plinius der Ältere, *Naturalis Historiae*

Buch 35

VON DEN FARBEN, DER MALEREI UND
DER PLASTIK

Nach dem Latein der Teubner-Ausgabe von Karl Mayhoff
in der deutschen Übersetzung von K. Wyborny

-- Ein Supplement zu „Sieben Tage Eifersucht“ --

Herausgegeben und mit einem Vorwort von Thomas Friedrich

-- Fassung vom 19. 9. 2015 --

© 2015 Klaus Wyborny

Über den Autor:

Klaus Wyborny, geb. 1945 bei Magdeburg. Studium der theoretischen Physik an der Universität Hamburg und der Yeshiva University New York. Seit 1968 eigene Filme, die auf der Documenta 5 und 6, sowie auf zahlreichen internationalen Filmfestivals liefen - u. a. *Dämonische Leinwand* (1969), *Die Geburt der Nation* (1973), *Bilder vom verlorenen Wort* (1975), *Das szenische Opfer* (Preis der deutschen Filmkritik 1980), *Das offene Universum* (1991), *Sulla* (Großer Preis des Filmfestivals Split 2002), *Studien zum Untergang des Abendlands* (2010), *Syrakus* (in Zusammenarbeit mit Durs Grünbein, 2012). Etliche seiner Filme sind in Museen wie dem Museum of Modern Art New York, dem Deutschen Filmmuseum Frankfurt, dem Filmmuseum München oder der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt. Seit 1974 unterrichtete er auch an zahlreichen renommierten Universitäten, Kunst- und Filmhochschulen insbesondere Filmgeschichte und die Theorie des Filmschnitts. Seit 2009 ist er Professor an der Hochschule Mannheim. 2013 erhielt er in Frankreich den *Prix Walter Benjamin*.

VON DEN FARBEN, DER MALEREI UND
DER PLASTIK

Inhalt:

Vorwort von Thomas Friedrich
S.9

Inhalt von Plinius, *Naturalis Historiae*, Buch 35
(aus Buch 1)
S. 23

Plinius, *Naturalis Historiae*, Buch 35
S. 27

Anhang 1
Die vorliegende Plinius-Übersetzung betreffende Passagen aus
„Sieben Tage Eifersucht“
S. 169

Anhang 2
Lexikoneintrag „Pictura“ aus
A Dictionary of Greek and Roman Antiquities (London 1890)
S. 187

Anhang 3
Lexikoneintrag „Apelles“ aus
A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology (London 1872)
S. 263

Vorwort des Herausgebers
(noch sehr vorläufige erste Fassung)

- 1 -

Dieses Buch - im wesentlichen eine deutsche Neuübersetzung des 35. Buchs von Plinius *Naturalis Historiae* - entstand auf sonderbare Weise. Lange existierte es nur als Auswuchs, der aus „Sieben Tage Eifersucht“, dem ersten Roman der Comédie Artistique herauswucherte. Im Juni 2011 wurde diese inzwischen fast zweihundertseitige Wucherung dann abgetrennt. In den seitdem entstandenen punktuell immer wieder leicht verbesserten Neufassungen war sie jedenfalls nicht mehr enthalten. Dass diese „Wucherung“ jetzt trotzdem veröffentlicht wird, hat zweierlei Funktion. Zum einen ist daran erkennbar, bis in welche Regionen „Sieben Tage Eifersucht“ einmal vorgedrungen ist. Und zum anderen kann man sie nun auch isoliert in Augenschein nehmen, was, wie wir sehen, für Freunde der Malkunst per se interessant ist. Denn bei dem legendären 35. Buch von Plinius *Naturalis historiae* handelt es sich um einen für die Entwicklung der europäischem Malerei so wichtigen Kern-text, dass man eine in etlichen strittigen Teilen von der bisherigen deutschen Ausgabe sich absetzende Neuübersetzung nur begrüßen kann.

Zu ihrem vollen Verständnis ist aber, wenn nicht nötig, so doch zu empfehlen, ein gewisses Verständnis der Struktur der „Sieben Tage Eifersucht“ zu entwickeln. Es handelt sich um einen klassischen Künstlerroman. Sein Protagonist ist ein gewisser Carl, der sich 1979 in Hamburg und New York auf dem Gebiet der Malerei und der Performance betätigt, weil er - er ist 35 - von seinem bisherigen Betätigungsfeld, dem Film, auf unklare Weise enttäuscht ist. Was leider dazu führt, dass seine 25-jährige Freundin Roberta ihn mit einem jungen Maler betrügt. In den Wirren seiner Eifersucht, von denen ausführlich berichtet wird, wendet sich Carl, stark verkürzt, daraufhin wieder von der Malerei ab und dem Film zu. Um diesen Handlungsfaden rankt sich jedenfalls die etwa 1990 entstandene gut 200-seitige Grundsubstanz der „Sieben Tage Eifersucht“. Sie ist als subjektive Er-Erzählung konstruiert, in der man sich die ganze Zeit dicht am Denken des Protagonisten befindet und alles mehr oder weniger aus dessen subjektiver Erlebens-Sicht berichtet wird. Dadurch fehlt naturgemäß ein gültiger Überblick, sodass das Ganze eher als eine ein spezifisches soziologisches Biotop - die Hamburger Künstlerszene also des Jahres 1979 - erhellende Studie wirkt. Diese verrät wohl auch einiges über das Welt-Kunstgeschehen jener Zeit, dessen Aussage-Gültigkeit wurde aber durch das

Konkret-Soziologische in erheblichem Ausmaß limitiert.

- 2 -

Wie in allen subjektiven Er-Erzählungen bleibt der eigentliche Erzähler dabei auf komplexe Art anonym, was. z.B. in Kriminalromanen, zwar für eine gewisse Spannung sorgt, zugleich aber immer eine gewisse Schwäche ist. Wohl daher wurde etwa 1998 ein zweiter Erzähler in den Roman eingeführt, der in deutlich anderer, weit betulicher und weniger direkt beteiligter Sicht schrieb und die bis dahin vorliegende Er-Erzählung bearbeitete und kommentierte. Dieser Erzähler führt sich (in Abschnitt II-2) folgendermaßen ein:

„Dieser Bericht, als so etwas ließe es sich vielleicht am Ehesten bezeichnen, nähert sich jetzt (schrieb ich naiv im Verlauf des Jahres 1998, als ich dem Dargelegten erstmals eine gewisse Gültigkeit verleihen wollte) einem heiklen Teil. War das Beschriebene bislang mehr oder weniger mit Wirklichkeit verbunden, mit jungen Menschen, die nach Höherem streben, die wachsen und leben wollen, mit Plänen und mehr oder weniger bekannten Institutionen, in denen man sie realisieren will, mit der bekannten Gesellschaftsmechanik also, die, wie von Carl (...) immerhin schon begriffen, nicht eigentlich bössartig ist, wohl aber Gutartigkeit nur am Rande kennt, so wird es nunmehr, wie sich leicht denken lässt, gehäuft zu eigentümlichen Verrenkungen im Inneren der beteiligten Personen kommen. Von denen haben die meisten zwar einiges wahrgenommen - ein Selbstmordversuch wie der des Roland ist schließlich vielen von uns begegnet -, sie darzustellen ist trotzdem nicht unproblematisch. Die Eifersucht der anderen, solange sie zur relativen Vernunft zurückfindet, erscheint uns vor allem komisch, sie reizt zu einem darüber sich erhebenden, letztendlich gesunden Gelächter. Anders sieht es aus, wenn es nicht bloß mit missglücktem Selbstmord endet, sondern in einem veritablen Blutbad - dann will das Gelächter nicht recht mehr gelingen. Solchen Fällen nähert man sich beklommenen Gefühls, selbst als ausgewachsener Stoiker, und fragt sich, was zu derart überzogenem Handeln hat reizen können.“

Diese Erzähler-Erscheinung, die das Geschehen im Weiteren immer wieder in dieser unbeteiligt-abgehobenen Art kommentiert, ist etwa 55 Jahre alt und bleibt lange vollkommen namenlos. Dann aber, gegen Ende des Buches (in Abschnitt V-C) offenbart sich diese Persönlichkeit doch:

„... und diese neue Niederlage veränderte unseren Carl erneut und noch einmal entscheidend; und wieder wurde er, in einer Reihe schmerzhaft robuster Häutungen, zu etwas anderem, er wurde zu - *mir*; warum soll ich es noch verheimlichen: er wurde zu mir, der

ich all dies nun aufschreibe, mit mitunter leider schon eisigem Atem, um all das zu verstehen, was derzeit mit mir geschah. Dabei war es inzwischen weit weg, so weit, dass selbst das Schlimme daran kaum noch schmerzte. Ich hatte es so gut wie vergessen.“

Anders als bei subjektiven Er-Erzählung des Grundkörpers handelt es sich also um einen in der Wirklichkeit verankerten sogenannten *authentischen* Ich-Erzähler. Diese Erzählinstanz ist allerdings, wie wir wissen, in der besseren Literatur noch tückischer als der subjektive ER-Erzähler, dessen das Geschehen wie eine Kamera begleitende Anonymität man, insbesondere in der Trivialliteratur, meist unhinterfragt hinnimmt. Auch in diesem Fall ist das so, denn der betulich-behäßig vorgehende Ich-Erzähler ist mit dem wirklichen Autor (also dem stets hyperaktiven Klaus Wyborny) offensichtlich ebensowenig identisch, wie, im Fall von „Doktor Faustus“, der pedantisch-ausgeglichene Serenus Zeitblom mit Thomas Mann. Ungeachtet dessen reflektiert dieser Ich-Erzähler selbstherrlich immer wieder das bislang Geschriebene, und versucht dem Ganzen eine Gestalt zu geben, die über das aktuell erlebte hinausging. Dabei reflektiert er auch seine Vorgehensweise:

„Es entsteht große Unsicherheit darüber, ob und wie weit man das glätten soll. Bei höherer sprachlicher Eleganz könnte das Dargestellte, vielleicht muss es das sogar, darin erstickten. Zweifellos wäre jedermann wohler, wenn es sich in eine leichte Komödie verwandelte, in der Art von Truffauts *Jules und Jim*⁶, dessen verführerische Musik vielen in Carls Generation vertraut war. Oder wenn man es in der genialen Art Nabokovs behandelte, aus der, trotz unendlich viel liebevoll ausbalancierter Details, gesichtslosen Perspektive des früh Gealterten, der an seiner Jugend nur noch die Verstiegtheit der Erwartungen erkennt. Aber es ist doch sehr die Frage, ob dies das Äußerste ist, was sich diesen Aufzeichnungen abgewinnen lässt. Man hat das Gefühl, dass dann etwas verschenkt wird. Die Klarheit, die einem zu so einer Leichtigkeit verhilft - wenn sie einem überhaupt gegeben ist (man kann sich schließlich nicht eines Tages an seinen Schreibtisch setzen und sagen: „*Ab heute schreib ich wie Nabokov!*“) - würde auf Kosten der in diesem Text immerhin aufgezeichneten Wirklichkeit gehen. Auf Kosten dieses, wenn auch skeptisch gefärbten, Gutredens des eigenen Fähigkeiten, der Fülle der eigenen Einfälle, der jubilierenden Selbstrezensionen nach vollbrachter Tat. Dies alles pedantisch wieder zu verkleinern stellt eine noch größere Lächerlichkeit dar als die hier immerhin gefundene, vielfach gebrochene Selbstfeier, die wenigstens keiner zum Sprungbrett für eine schicke Karriere im Dienst der sogenannten „Standard-Aufklärung“ machen kann. Denn leider ist an Jules und Jim nichts mehr wirklich. Die anmutige Konstellation dieses wunderbaren Films erwies sich, wie die Tagebücher der real einst in seine Geschichte Verstrickten nunmehr verraten, als im Kern ebenso unwahr wie das melodramatische Ende. Der Film repräsentiert einen Traum, wie auch

Nabokovs Radikalität einen sonderbaren, eine eigentümlich niederschmetternde Objektivität ausstrahlenden Traum repräsentiert - wobei man fragen muss, um wessen Traum es sich da eigentlich handelt, gerade wenn man ihm selbst ebenfalls nachzuträumen geneigt ist...“

So weit, so lobenswert, so gut. Andererseits enthüllt uns dieser „reale“ Erzähler über sein Reflektieren hinaus kein wirkliches Lebensfleisch, das die Erzählung wesentlich über das Jahr 1980 fortsetzen würde. In seiner eigentlich souveränen Perspektive stellt er (in IV-8) zwar die Frage:

„Was würde aus ihnen werden? Nicht im Scheitern, das mit dem Scheitern war schließlich klar - sollten sie scheitern, würden sie unten landen, ganz unten, und das oft um so mehr, je mehr Talent sie zuvor bewiesen und je höher sie eigentlich hinaus wollten. (...) Aber was würde für sie hier in Hamburg maximaler Erfolg bedeuten, realistisch eingeschätzter, maximaler Erfolg? Carl selbst kam sich ja nicht wie ein Künstler vor (auch wenn er die meiste Zeit das Leben eines solchen führte), insofern sah er maximalen Erfolg weiterhin in bloß einer Art mittelmäßiger Professur, in der er sich verwirklichen könnte. (...) Und Roberta? Würde auch sie Künstlerin werden? Er hatte keine Ahnung...“

Er gibt also keine Antwort und verschweigt sowohl den exakten Status seiner eigenen Position also auch den von Robertas Zukunft. Er stellt sich dümmer als er ist, denn 1998 weiß er selbstverständlich, was aus ihnen beiden mittlerweile geworden war. Er könnte z.B. berichten, dass er Roberta um das Jahr 1996 wiedergetroffen hatte, und dass sie sich seitdem prachtvoll vertrugen und wieder Freunde wurden, usw. usw. - doch nichts von alledem.

Warum? Offensichtlich, weil er die Aufbruchsdynamik des Jahres 1979 nicht in Frage stellen möchte, um sie im Platt-Existentiellen eines modifizierten Lebensentwurfs versickern zu lassen. Sein Selbsthass führt also nicht so weit, dass er eine Einzelexistenz, die es nicht zu dem Status Picassos gebracht hat, in ihrer Beschränktheit vorzuführen gedenkt, sondern er betont das Versprechen, das sie der Welt im versuchten Aufstieg einmal gab. Er bezieht sich also ausdrücklich auf das Noch-nicht-ausgewachsen-Sein seiner Figur, was sich deutlich in einer Passage (aus Abschnitt III-2) äußert, in der erklärt wird, dass die Helden dieses Romans nur aus Vor-Namen-Substanz bestünden:

„Und dann hatten sie noch gar keine Namen, sie bestanden erst aus ihren Vor-Namen: Walter; Wilhelm; Carl - sie machten Vor-Kunst und hatten entsprechend wenig Substanz: wenn sie sich aneinander rieben, waren sie schon dabei, sich zu zerstören ... und wenn

sie unglaubliches Glück hatten, lebten sie gerade mal in einer Vor-Glanz-Zeit.“

In zwei Fällen wird Carl allerdings doch ein Nachname spendiert. In seiner Gegenwart spricht ein Fernsehredakteur in Mainz (in Abschnitt II-1) zu seiner Sekretärin:

„Dann rufen Sie noch einen Wagen für Herrn Dingsbums, ich muss jetzt nach München, auf Wiedersehen, bis bald in Hamburg!“ Dann schüttelte er Carl die Hand und verschwand; FrI. Ehlers rief ein Taxi, Carl erhielt sein Filmscript zurück, unterschrieb die Reisekostenabrechnung und saß, es war genau 12 Uhr 15, wieder in einem Auto.

Hier hat Carl also einen Nachnamen, der aber derart ironisch ins Spiel gebracht wird, dass man meinen könnte, der Redakteur habe ihn momentan leider vergessen, weil Carl ihm nicht wichtig genug war. Dieses Motiv wird in IV-9 variiert, als Carl mit seinem Freund Andreas vor einem Plakat mit genau diesem von dem Fernsehredakteur geäußerten Nach-Namen steht:

EIFERSUCHT!
(Bilder Filme Aktionen)
der zweite Teil der Showserie BELEIDIGT!
(BLOND! war nur der Anfang)
Carl Dingsbums im
Künstlerhaus 2 HH6 Weidenallee 10
Dienstag 20. 11. 79 20.00

Der 1979-er Carls bleibt also als anonymer Dingsbums stecken, als der fast jeder Künstler in irgendwelchen „Künstlerhäusern“ beginnt. Während der 20 Jahre später - im Roman allerdings völlig namenlos bleibende - seinen Senf dazu gebende Ich-Erzähler sich einen grandios schwadronierenden Ausblick auf die europäische Kultur gönnt, mit einer Fülle von theoretischen Überlegungen über ihren vergangenen und zukünftigen Verlauf, von dem er - wohl an Spengler geschulte - sehr pessimistische Ansichten hat.

- 3 -

An dieser Konstruktion hat unsere Autor wohl lange festgehalten, ohne dass es ihn wirklich überzeugte. In den „Gesprächen im Nirgendwo“ äußert er 2003 auf die

Frage, wie fertig die Sieben Tage Eifersucht denn nun seien:

„(Es) gilt dafür das gleiche wie vor fünf Jahren: das Ganze könnte so wie es ist fertig sein, aber ich könnte auch noch was dran tun.“ - „Was daran gefällt denn noch nicht?“ - „Es ist immer noch nicht leicht genug. Ich hab da so einen betulichen Erzähler eingefügt, der darunter leidet, dass er nicht Professor geworden ist, und nun werde ich ihn nicht mehr los.“ - „Und er gefällt Dir nicht, weil Du selber inzwischen Professor bist?“ - „Ich bin es ja nicht mehr. Aber trotzdem, vielleicht liegt es daran. Es ist jetzt jedenfalls besser geschrieben. Vielleicht mache ich ein Drehbuch daraus, um es dann als Komödie zu verfilmen. Alle Welt mag Komödien. Dann wird es automatisch leichter.“ - „Traust Du Dir denn einen Film überhaupt noch zu?“ - „Vielleicht, vielleicht auch nicht. Erst mal werde ich versuchen, Geld für ein Drehbuch zu kriegen.“

Das Buch ist 2003 also in einem Zustand, der ihn nicht recht befriedigt. Daher wundert es nicht, dass 2006 ein neues Element ins Spiel kommt, nachdem er offenbar den Gedanken aufgegeben hat, daraus ein Drehbuch zu machen. Und zwar ist dieses Element ein unvermittelt erscheinender neuer Erzähler. Und als wenn der vorige nicht genug Fleisch hatte - er bleibt körperlos anonym - stattet er (in Abschnitt II-2) den neuen sofort mit konkreter Fleischlichkeit aus: nach einem überstandenen Herzinfarkt liegt er in einem Krankenhaus, wo er am 14. Nov. 2006 einen Brief an den Dichter Durs Grünbein schreibt, mit dem er offenbar einen recht vertrauten Umgang pflegt. Er unterzeichnet ihn mit der Schlussfloskel: „Dein C.“

Danach werden in den Roman an 6 weiteren Stellen tagebuchähnliche Einträge oder Briefe eingeschoben (am 19. 1. 2007, dem 17. 4. 2007, 18. 4. 2007, 19. April 2007, 21. 4. 2007, dem 3. Mai, 2007 und dem 8. Mai 2007), alle von dieser Person C. verfasst, die den Roman in diesen Einschüben halbherzig kommentiert. Jetzt, fast 30 Jahre nach dem eigentlichen Geschehen, ist dieses offenbar ähnlich weit seinem Horizont entschwunden, als von Carl nur noch der Anfangsbuchstabe übrig geblieben ist. Er hat zwar noch immer keinen Nachnamen, aber zu seinem Umgang gehören außer Grünbein auch Hans Magnus Enzensberger und Imre Kertesz. Er hat also eine gewisse Karriere gemacht. Wobei in diesen Einschüben einige interessante Diagonalen durch das Buch geschlagen werden. Dabei geht es vor allem um erlebte Körperlichkeit - wie sie sich auch in den Passagen mit dem Original-Carl äußert - und die Reflexion dieses Erlebens. Einmal wird z.B. von einer Wilhelm Meister Lektüre berichtet, in dem Goethes Held am Ende ja ebenfalls als etwas glutlose Persönlichkeit endet, nachdem er zuvor ins volle Leben gegriffen

hatte. Auch die Referenz zu Kertesz, dessen „Roman eines Schicksallosen“ der Autor angeblich auf der Intensivstation gelesen hat, spricht von dieser Diskrepanz von persönlichem Erleben und späterer Aufarbeitung, während Enzensberger – sein direktes Erleben souverän ignorierend – liebenswürdig flottiert und sich als Sammler klassisch-niederländischer Malerei outet. Spätestens durch den Herzinfarkt wurde im neuen Erzähler offenbar die Verbindung zur Glut Carls, mehr noch aber die zu dem selbstgefälligen vorherigen Erzähler entscheidend gekappt, denn er schreibt:

„Jawohl, ich hab all das überlebt. Na, Kunststück. Ein größeres Kunststück war, dass ich die Person überlebte, die dieses Romangebirge zusammenschrieb. Ihr fühle ich mich noch weniger verbunden als diesem Carl. Nein, jener Buchautor ist für mich nicht mehr zu fassen. Schon weil ich zu Anstrengungen wie seiner nicht länger fähig bin. Und er ist mir nicht sympathisch. Sein betulicher Ehrgeiz, der systematische Fleiß, sie verstören mich. Dem fühle ich mich nicht verbunden. Seinen Ehrgeiz find ich nun ebenso lächerlich, wie seine umständlich auctoriale Selbstgefälligkeit, mit der er aus dem Trivialen Gültigkeit zu saugen versucht. Um in betulichen Satzfolgen dann zu tun, als sei man einer gewissen Stabilität nahegekommen. Dazu finde ich keinen Zugang.“

Nun, man hätte es damit bewenden lassen können, dass jener Tagebuch schreibende C. gleich darauf auf Plinius kommt:

„Wollen Sie wissen, wie ich (außer mit Lesen) die Zeit verbringe? Ich hab den kompletten Plinius aus dem Netz runtergeladen, alle 37 Bände, absatzweise in Bruchstücken. Weil mich seit Jahren ärgerte, dass jeder der 37 Bände der deutschen Übersetzung an die fünfzig Euro kostet. Nun hab ich auf meinen Rechnern eine 1855 angefertigte englische Übersetzung. Und, von anderer Stelle, das lateinische Original.“

Aber damit begnügt er sich nicht, und jetzt geraten wir zunehmend in unser eigentliches Thema, denn in Kapitel IV-2 kommt es an den Tag. Dort heißt es, und jetzt gibt es auch einen direkten Bezug zum Handlungsgeschehen der „Sieben Tage Eifersucht“:

„Ich muss noch einmal unterbrechen. Ja, ich übersetze jetzt Plinius. Plinius, Plinius, Plinius. Mit William Smith's diversen Dictionaries im Rücken. Und der englischen Übersetzung von 1855 als Richtschnur. In diesen *Dictionaries* erscheint eine erstaunliche Zahl von Künstlern, meist Bildhauer, Gemmenschneider und Silberschmiede, weil sie eine Signatur in ihre Werke geschnitten haben. Maler tauchen weit seltener auf. Über die Mehrzahl der Künstler berichtet indes bloß ein einziger Satz, weniger noch als bei Ärzten.

Erstaunlich übrigens die Anzahl der überlieferten Ärzte, in diesem *Dictionary of Biographies* sind es Tausende, beim Leistungsstand antiker Medizin kommt einem das ungerecht vor. Ausführlicheres über Malerei verdankt man allein Plinius. Und ein bisschen wohl noch Pausanias, dessen kunsthistorisches Vorgehen indes noch konfuser war. Sehr seltsam, was die Maler-Welt Plinius verdankt. Und den Generationen von Bibliothekaren, die dessen Werk, wie erwähnt größtenteils inkompetent, bewahrten. Nur wenn man den Wahrnehmungshorizont von Plinius durchbrach - oft nur weil ein Militär ein griechisches Kunstwerk geraubt und nach Rom verschleppt hatte -, blieb der Künstlernamen erhalten. Das stimmt melancholisch, wenn man die Kunst ernst nehmen will - wie es jener Ich-Erzähler tut, der unseren Carl offenbar als Muster-Künstler vorzuführen gedachte. An solcher Ernsthaftigkeit habe ich keinerlei Anteil mehr. Sie interessiert mich nicht länger. Solchen Ernst werde ich nie wieder entwickeln. Ha, nun klinge ich schon fast wie Plinius: *Doch zuerst behandeln wir, was über die Malerei zu sagen bleibt, vor Zeiten eine zu rühmende Kunst - einst, als Könige und Völker nach ihr fragten -, die bereits denen zu Ruhm verhalf, die der Nachwelt zu überliefern für würdig sie hielten. Jetzt jedoch wird sie von Marmorbildern, ja selbst vom Gold in Gänze verdrängt...* Plinius hätte sich gewundert, wenn er etwas vom Wiederaufstieg der Malerei mitbekommen hätte.“

Auch mit dieser Notiz konnte er sich jedoch nicht zufrieden geben. Schließlich kann ja jeder behaupten, Plinius übersetzt zu haben. Das widersprach dem Geist der hier vorliegenden Komödie: Gleich im ersten der „Gesprächen im Nirgendwo“ konstatiert er 1994:

„Selbst wenn man die sogenannten Künstler nur in ihrer Verwirrtheit glaubwürdig darstellen will, muss man auch ihre Kunstwerke glaubwürdig darstellen. Und dies wirft bei einer literarischen Darstellung erhebliche Probleme auf. Gewiss kann man sich als Literat eine Reihe von Kunstwerken ausdenken, in die sich ihre angeblichen Hervorbringer verirren, aber welchen Rang kann eine von einem Literaten ausgedachte Malerei, ein ausgedachter Film, eine ausgedachte Performance, ein ausgedachtes Bauwerk, eine ausgedachte wissenschaftliche Studie, selbst ein nur ausgedachter Roman schon haben? Zum Kunstwerk gehört nun einmal, dass man es nicht nur entwirft, sondern dass man es auch in all seinen Details ausführt, dass man es also macht und sich damit nach Möglichkeit in den gegenwärtigen Kunstbetrieb einmischt, in dem es, wie auch immer, zur Kenntnis genommen wird. Haben die ausgedachten Kunstwerke keinen realen Rang, ist auch die Annäherung an die sie hervorbringenden Künstlerpsychen in hohem Maße irrelevant, weil sie, sollten sie diese von nur einem Literaten ausgedachten Fabrikationen ernst nehmen, sich ja von vornherein über die Qualität ihrer Kunst täuschen und ihre anachronistische Pathologie von vornherein feststeht. Daher werden in dieser Buchserie nur Kunstwerke erscheinen, die es

tatsächlich gibt und die sich mit einem gewissen Mindesterfolg im realen Kunstbetrieb, sei es in Galerien, Kinos oder Literaturhäusern, auf Festivals, im Rahmen von Hochschulen, in Workshops oder öffentlichen Seminaren und mit einer gewissen Resonanz auch in Fachzeitschriften oder im internationalen Feuilleton zur Geltung gebracht haben. Diese „Kunstwerke“ sollen den Lesern dieser Romanserie als Beilagen auch zugänglich gemacht werden, momentan in Form von Videos, CD-Roms oder DVDs und in Zukunft von entsprechenden besser geeigneten Datenträgern.“

Mit anderen Worten: um diese kurzen Notizen glaubhaft in seinen Roman unterbringen zu können, musste der gute C. die diskutierten Plinius-Passagen nach seinem angeblichen Herzinfarkt auch tatsächlich übersetzen, und nicht nur angeberisch so tun. Denn nur dann haben seiner Ansicht nach seine Beiträge die Wucht, die den Roman zu etwas Ernsthaftem machen und nicht nur zur Vorlage einer albernem Fernseh-Komödie. Aber wenn man es getan hat, muss man es auch zeigen: musste man zeigen, das man nicht nur ein hergelaufener Schreiber ist, der irgendwas Beliebiges zum Besten gibt. Das äußert sich in folgendem Einschub

„Mein Gott, jetzt noch Lungenkrebs. Der Herzinfarkt war mir lieber. Damit konnte man leben. Und sogar Plinius übersetzen. Äußerst interessant waren die Passagen über die sogenannte Enkaustik, eine Kunstform, von der man seither nichts mehr hörte, von der Plinius aber behauptete, seinerzeit habe sie den Rang der Malerei gehabt. (...) Nun ist weder etwas davon erhalten, noch wird dieses Handwerk wieder ausgeübt. Insofern, daher wohl mein Interesse, ähnelt dies der Situation bei der Mehrzahl der sogenannten Film- oder Videokunstwerke, von denen im vorliegenden Buch öfter die Rede ist. Da ist es bereits nach vierzig Jahren so weit, dass man, obwohl es auch hier eine richtige Künstlergenealogie gibt, oft nur noch verbal etwas davon erfahren kann.“

und dann die Entscheidung:

„Meine Frau wieder irritiert, als ich von dem Befund erzähle. Für sie ist das ganze ja viel schlimmer. In meinem Zimmer zurück zu Plinius. Plötzliche Entscheidung, die nun übersetzten Teile von Plinius einfach an den Schluss dieses Buches zu setzen. Als krönenden Abschluss. Um zu zeigen, auf welchem Terrain man sich als junger Mensch da bewegt hat, ohne es zu wissen. Ja, ohne zu wissen, worum es in der Kunst eigentlich geht. Na, irgendwie wusste man es doch. Und um zu zeigen, was von einer Blütezeit übrig bleibt. Oder von einer ganzen Kunstform wie der Enkaustik. Die Ausführung des Plans ist kein Problem. Beide Dateien öffnen, den Plinius markieren, ausschneiden, kopieren, an den Schluss setzen, Klick, klick, klick.“

-- Mittwoch, 18. 4. 2007

„den ganzen Tag Herzschmerzen. Das Radfahren eine Katastrophe, auch dabei die ganze Zeit Schmerzen, nicht nur bergauf oder bei Gegenwind. Zu wissen, dass es nicht die Lunge ist, ist kein Trost. Depression nimmt überhand. Weiter Arbeit am Plinius, meine Frau ist darüber erbost. Ich würde meine Gesundheit ruinieren, weil ich permanent am Notebook hänge. Sie hat ja Recht. Aber jetzt will ich das fertigbringen. (...) Ich merke allerdings, dass der Plinius an einigen Stellen rätselhaft und nicht eindeutig übersetzbar ist. Jede Eindeutigkeit wäre Verfälschung. Das müsste man kommentieren. Ich entschließe mich, die Fußnoten der englischen Ausgabe von 1855 in meine deutsche Übersetzung einzusetzen, auf ihnen ist kein copyright. Und sie sind noch immer besser, als was ich selber zustande brächte. Zum Teil sind sie sogar besser als die der deutschen Ausgabe von 1970, an der ich die Qualität meiner eigenen Arbeit messen muss. Na ja, besser zu sein als die ist über weite Strecken sonderbarerweise kein Kunststück.“

„Am späten Nachmittag, mehr noch am Abend, Übelkeit. Vielleicht ist was von der radioaktiven Substanz im Körper übrig geblieben. Herzschmerzen. Lungenschmerzen. Die Durchblutung von Händen und Füßen schlecht. Eigentlich alle Symptome, um sich einliefern zu lassen. Andererseits, die letzte Woche: Jeden Tag zehn Stunden in gekrümmter Haltung am Rechner. Beim Runterladen, beim Übersetzen. Bloß weil man sich was beweisen will. Verspannungen allerorten. Und bei einer überflüssigen Krankenhauseinlieferung kommt man sich lächerlich vor, das weiß ich nun aus Erfahrung.“

„Vor dem Schlafengehen setze ich hinter den Plinius noch den Handbuchartikel über Malerei aus dem „*Dictionary of Greek and Roman Antiquities*“. Hat man was aus der sogenannten „*public domain*“ auf dem Rechner, soll mans auch nutzen. Darin werden die Schwierigkeiten der Plinius-Übersetzung in aller Ausführlichkeit erörtert. Seinerzeit geschrieben von einem niederrangigen Mitarbeiter des British Museums. Die Mitarbeiter heutiger Museen, da kenne ich mich aus, könnten sowas nicht mehr. Es fehlt die Tiefe des Wissens, die Bildung, die Breite. Es fehlt der Glauben. Es fehlt der Fleiß. Ungeheurer Gelehrtenfleiß im 19. Jahrhundert. Konnte sich fast am römischen messen. Das bringt man heute nicht mehr.“

-- Donnerstag, 19. April 2007

„heute Morgen gehts besser. Um sieben aufgewacht. Und gleich den Apelles-Artikel aus dem „*Dictionary of Greek and Roman Biographies and Mythology*“ hinter den Handbuchartikel über antike Kunst gesetzt. Damit man mal sehen kann, was von dem Allergrößten bleibt. Kein einziges Bild hat sich von Apelles erhalten. Niemals wird man mehr über ihn schreiben können, als das, was nun am Ende dieses Buchs steht. Vom größten

Künstler der Antike. Und daher vermutlich aller Zeiten, wenn Homer, Platon, Ovid oder Horaz in der Qualität die Messlatte geben. (...) Warum habe ich den Artikel ans Ende des Buches gesetzt? Um zu zeigen, was aus mir hätte werden können? Warum ist aus mir kein Apelles geworden? Schwer zu sagen. Hatte ich nicht genug Talent? Nein, daran lag es nicht. Talent ist heut eher ein Hemmnis.... usw. usw.“

- 4 -

Soweit die unsere Pliniusübersetzung betreffende Exegese. Warum die Übersetzung und die Anhänge 2011 wieder aus dem Roman entfernt wurden, erfährt man allerdings nicht. Es ist zu vermuten, dass der Auswuchs doch zu extrem war, denn schon ohne den Plinius ist der Roman über lange Strecken keine ganz leichte Kost. Beigetragen haben mochte allerdings auch, dass der Autor seinen Herzinfarkt offenbar überwand und noch längere Zeit den erstrebten Professorenberuf ausübte. In diesem mochte ihm seine Einschübe ein wenig zu dramatisierend vorgekommen sein. Das ließ er zwar belletristisch gelten, weil es dem Text eine funkelnde Extra-dimension gab, aber die Inklusion der kompletten Übersetzung gab dem Buch doch etwas pedantisch Unhandliches, und so hat er sie einfach entfernt. Ich meine jedoch, dass sowohl die Übersetzung als auch der Weg zu ihr es verdient haben, als separater Ergänzungsband veröffentlicht zu werden. Das soll - mit ausdrücklicher Zustimmung des Autors - hiermit geschehen. Durch unsere Exegese wird immerhin verständlich, dass als Übersetzer nicht Wyborny selbst, sondern ironischerweise ein gewisser Carl Dingsbums figuriert.

Soviel steht jedenfalls fest: Unser Autor war nur zufällig über den guten Plinius gestolpert, und eine Übersetzung davon anzufertigen lag eigentlich nicht auf seiner Linie. In seinem Schaffenshorizont tauchte Plinius erst auf, als er einen Roman über die Antike - Sulla - schrieb. Zunächst, etwa um 1992, hatten es ihm nur die Inhaltsangaben aus Buch 1 angetan, deren enzyklopädischer Ansatz ihn offenbar so sehr verblüffe, dass er etliche die Botanik betreffende Kapitelüberschriften daraus in ein Strandfest inkorporierte, das in dem Roman zu Ehren Sullas gegeben wurde. Die Basis davon bildeten längere photokopierte Auszüge der Inhaltsangaben, wie er überhaupt seine Kenntnisse der Antike, das ist dem Archiv der Stiftung der Deutschen Kinemathek zu entnehmen ist, wo die Materialien dazu deponiert sind, in Form von photokopierten Plutarch- und Appian-Ausgaben, aber auch etlicher Fachbuchartikel, erheblich vertieft hatte. In diesen insgesamt mehrere tausend Seiten umfassenden Photokopien gibt es jedenfalls zahllose Markierungen. Erst um das Jahr 2000 ergaben sich verblüffend einfache Zugänge zu weitaus mehr antiken

Dokumenten, die man, wie in „Sieben Tage Eifersucht“ zum Teil drastisch dargestellt, irgendwie herunterladen konnte, um sich eine Bibliothek antiker Autoren zusammenzustellen, die man vorher als Privatmann nie und nimmer hätte erwerben oder photokopieren können. Die Übersetzung ist davon ein direkter Ausdruck.

Soviel zum atmosphärischen Hintergrund. Das Buch besteht jetzt also aus dieser Einleitung, der eigentlichen Übersetzung, und, in Form von Anhängen, einem 1890 verfassten Fachartikel über antike Malerei aus *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities* sowie einem Nachwort über den berühmten Maler Apelles aus *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* (London 1872). Vor diese (englisch verfassten) Anhänge sind, zur genaueren Kenntnisnahme, sämtliche Passagen aus „Sieben Tage Eifersucht“ eingefügt, die sich mehr oder weniger klar auf Plinius und die hiermit vorliegende Übersetzung beziehen.

Thomas Friedrich, Mannheim, den 15.5.2014

K. Wyborny

COMÉDIE ARTISTIQUE
(AUS EINEM KÜNSTLERLEBEN)

Ergänzungsband IX-B

Plinius der Ältere, *Naturalis Historiae*

Buch 35

VON DEN FARBEN, DER MALEREI UND
DER PLASTIK

Deutsche Übersetzung von Carl Dingsbums

(nach dem Latein der Teubner-Ausgabe von Karl Mayhoff)

INHALT

(Klassische Kapitel-Einteilung des Lateinischen Originals aus Buch I)

(1) Das Ansehen der Malerei. *honus picturae*. (2) Das Ansehen der Bilder. *honus imaginum*. (3) Wann Schilde mit Bildern zuerst aufkamen. Wann sie zuerst öffentlich aufgestellt wurden. *quando primum clupei vice imaginum instituti. quando primum in publico positi*. (4) Wann in Häusern. *quando in domibus*. (5) Vom Anfang der Malerei. Von den einfarbigen Malereien. Von den ersten Malern. *de picturae initiis. de monochromatis picturis. de primis pictoribus*. (6) Das Alter der Malereien in Italien. *antiquitas picturarum in Italia*. (7) Über die römischen Maler. Wann in Rom die Malerei zuerst zu Ansehen kam und aus welchen Gründen. *de pictoribus Romanis. quando primum dignitas picturae et quibus ex causis Romae. qui victorias suas pictas proposuerint*. (8-10) Wann in Rom zuerst ausländische Gemälde zu Ansehen kamen. *quando primum externis picturis dignitas Romae*. (11) Das Malverfahren. *ratio pingendi*

12. - 30. Von den Farben mit Ausnahme der metallischen.
de pigmentis praeter metallica

(12) Von den künstlichen Farben. *de coloribus facticiis*. (13) Von der Sinope-Erde. 11 Heilmittel daraus. *de Sinopide. med. ex ea XI*. (14) Von der Rot-Erde. Von der Lemnischen Erde. 9 Heilmittel daraus. *de rubrica. de terra Lemnia. med. ex ea VIII*. (15) Von der ägyptischen Erde. *de Aegyptia terra*. (16) Vom Ocker. 3 Heilmittel aus Rot-Erde. *de ochra. med. ex rubria III*. (17) Goldleim. *Leucophorum*. (18) Paraetoniumweiß. *Paraetonium*. (19) Melosweiß. *Melinum. med. ex eo VI*. (20) Gebranntes Bleiweiß. *cerussa usta*. (21) Die eretrische Erde. 6 Heilmittel daraus. *Eretria terra. med. ex ea VI*. (22) Sandarach. *Sandaraca*. (23) Sandyx. *Sandyx*. (24) Syrischrot. *Syricum*. (25) Schwarz. *Atramentum*. (26) Purpurrot. *Purpurrissum*. (27) Indigo. 3 Heilmittel daraus. *Indicum. med. ex eo III*. (28) Armenischblau. 1 Heilmittel daraus. *Armenium. med. ex eo. I*. (29) Appianisch Grün. *viride Appianum*. (30) Die Ringfarbe. *anulare*

(31) Welche Farben sich nicht auf nassen Grund auftragen lassen. *qui colores*

udo non inducantur. (32) Mit welchen Farben die Alten malten. quibus coloribus antiqui pinxerint. (33) Wann man zuerst Gladiatorenkämpfe malte und öffentlich ausstellte. quando primum gladiatorum pugnae pictae et propositae sint

34. - 41. 405 berühmte Bilder und Maler.
operum et artificum in pictura nobilitates CCCCV

(34) Vom Alter der Malerei. de aetate picturae. (35) Erster Wettstreit in der Malerei. picturae primum certamen. (36 -37) Wer mit dem Pinsel malte. qui penicillo pinxerint. (38) Vom Unterbrechen des Vogelgesangs. de avium cantu compescendo

39. - 41. Wer die eingebrannte Malerei (Enkaustik) mit der Flamme oder dem Brennspatel oder dem Pinsel malte. qui encausta cauterio vel cestro vel penicillo pinxerint.

(39) Wer zuerst in der Malerei etwas erfand. Was in der Malerei am schwierigsten ist. Von den verschiedenen Arten der Malerei. quae quis primus invenerit in pictura. quid difficillimum in pictura. de generibus picturae. (40) Wer zuerst Lacunaria bemalte. Wann zuerst die gewölbten Decken. Wunderbare Preise von Gemälden. Vom Talent. quis primus lacunaria pinxerit. quando primum camarae pictae. pretia mirabilia picturarum. de talento. [(41) Mehr zu diesem Thema]

[(42) Vom Bemalen der Kleider]

(43) Die Erfinder der Modellierkunst (der Plastik). plastices primi inventores. (44) Wer zuerst vom Gesicht einen Abdruck machte. quis primus ex facie imaginem expresserit. (45) 14 berühmte Künstler der Plastik: nobilitates artificum in plasticis XIII. (46) Von den Werken der Töpferkunst. Von den signinischen Arbeiten: de figlinis operibus. de Signinis

47. - 58. Verschiedene Erden. terrae varietates

(47) Vom puteolanischen Staub und anderen Erdarten, die sich in Stein verwandeln. de pulvere Puteolano et aliis terrae generibus quae in lapidem vertuntur. (48) Von den aus Lehmbacksteinen gebauten Wänden. de parietibus formaceis. (49) Von Ziegelsteinmauern und der Herstellung von Ziegelsteinen. de latericiis et

laterum ratione. (50) Vom Schwefel und seinen Arten. 14 Heilmittel. de sulphure et generibus eius. med. XIII. (51) Vom Bitumen und seinen Arten. 27 Heilmittel. de bitumine et generibus eius. med. XXVII. (52) Vom Alaun und seinen Arten. 38 Heilmittel daraus. de alumine et generibus eius. med. ex eo XXXVIII. (53) Von der Samoserde. 3 Heilmittel daraus. de terra Samia. med. ex ea III. (54) Die Arten der eretrischen Erde. Eretriaee terrae genera. (55) Wie man die Erde für Heilzwecke waschen muss. de terra ad medicinam lavanda. (56) Von der Erde aus Chios. 3 Heilmittel daraus. Von der selinusischen Erde. 3 Heilmittel daraus. Von der pnigistischen Erde. 9 Heilmittel daraus. Von der ampelitischen Erde. 4 Heilmittel daraus. de Chia terra. med. ex ea III. de Selinusia. med. ex ea III. de pnigitide. med. ex ea VIII. de ampelotide. med. ex ea III. (57) Verwendung der Kreide für Kleider. Die kimolische Kreide. 9 Heilmittel aus ihr. Die sardische Erde. Die umbrische Erde. Steinkreide. cretae ad vestium usus. Cimolia. med. ex ea VIII. Sarda. Umbrica. Saxum. (58) Die Silberkreide. Namen von übermächtigen Freigelassenen und ihrer Herren. argentaria. qui et quorum liberti praepotentes. (59) Erde aus Galata. Klupische Erde. Balearische Erde. Ebusitanische Erde. 4 Heilmittel daraus. terra ex Galata. terra Clupea. terra Baliarica. terra Ebusitana. med. ex iis III

Insgesamt 956 Heilmittel, Geschichten und Beobachtungen.

Summa: medicinae et historiae et observationes DCCCCLVI

ZITIERTE RÖMISCHE AUTOREN: Messala der Redner. Messala der Ältere. Fenestella. Atticus. M. Varro. Verrius. Cornelius Nepos. Deculo. Mucianus. Melissus. Vitruvius. Cassius Severus Longulanus. Fabius Vestalis.

EX AUCTORIBUS: Messala oratore. Messala sene. Fenestella. Attico. M. Varro. Verrio. Nepote Cornelio. Deculone. Muciano. Melisso. Vitruvio. Cassio Severo. Longulano. Fabio Vestale.

ZITIERTE AUSLÄNDISCHE AUTOREN: die über Malerei schrieben: Pasiteles. Apelles. Melanthius. Asclepiodorus. Euphranor. Heliodorus, der über die Votivopfer der Athener schrieb. Metrodorus, der über Architektur schrieb. Demokrit. Theophrast. Apion, der Grammatiker, die über Heilmittel aus Metallen schrieb. Nymphodorus. Iollas. Apollodorus. Andreas. Heraclides. Diagoras. Botrys. Archidemos. Dionysius. Aristogenes. Democles. Mnesides. Xenocrates, der Sohn von Zeno. Theomnestus.

EXTERNIS: Qui de pictura scripserunt: Pasitele. Apelle. Melanthio. Asclepiodoro. Euphranore. Heliodoro qui anathemata Atheniensium scripsit. Metrodoro qui de architectonice scripsit. Democrito. Theophrasto. Apione grammatico. Qui de

metallica medicina scripserunt: Nymphodoro. Iolla. Apollodoro. Andrea. Heraclide. Diagora. Botrye. Archedmo. Dionysio. Aristogene. Democle. Mneside. Xenocrate Zenonis. Theomnesto.

PLINIUS Naturalis Historiae
BUCH 35 – LIBER XXXV

Kapitelangaben nach der Inhaltsangabe des Lateinischen Originals aus Buch I.
Die heute beim Zitieren übliche Unterteilung befindet sich dickgedruckt vor dem
Lateinischen Text.

Erläuterung zu den Fußnoten

Die etwas unkonventionelle Fußnoten-Numerierung ist durchlaufend von 1 bis 842. Zusätzlich zu dieser durchlaufenden Numerierung gibt es eine kapitelweise immer wieder von vorn beginnende lokale Zählung, die durch Ziffern oder kleine Buchstaben ausgedrückt wird, die mit der durchlaufenden Numerierung durch einen kurzen Bindestrich z.B. in Form von 18-b, 26-9, 24-d, 149-6 oder 146-b verbunden sind.

Dabei sind die durch Zahlenverbindungen gekennzeichneten Fußnoten in ihrem rechten Teil identisch mit den Fußnoten von „The Natural History. Pliny the Elder“, John Bostock, M.D., F.R.S. H.T. Riley, Esq., B.A. London. Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street 1855, die bei jedem Kapitel neu beginnen. 149-6 ist also Fußnote Nr. 6 jener Ausgabe aus dem betreffenden Kapitel, im Fall von Fußnote Nr. 149 ist es also, wie man sieht, wenn man ihren Ort aufsucht, Fußnote Nr. 6 aus Kapitel 13. Das direkt gegenüberstehende 3-3 ist wiederum die dritte Fußnote aus dem allerersten Kapitel. Die innerhalb dieser Fußnoten auf andere Bücher von Plinius verweisenden Zahlen bezeichnen in römischen Ziffern erst das Buch und, hinter einem „c.“, dann das Kapitel der im Inhaltsverzeichnis aufgeführten klassischen Kapiteleinteilung. xxxiv. c. 9., bedeutet also Buch 34, Kapitel 9. Ein großes mit einem Punkt versehenes B verweist auf John Bostock als Verfasser der Fußnote.

Mit kleinen Buchstaben (a, b, c, d, etc.) ähnlich an die durchlaufende Numerierung angefügt (also als 7-a oder 146-b) sind die Fußnoten der Loeb-Classical-Library-Ausgabe „Pliny Natural History IX, LIBRI XXXIII-XXXV“, übersetzt von H. Rackham, Fellow of Christ's College, Cambridge; Harvard University Press und William Heinemann Ltd.; First printed 1952, Reprinted 1961. Innerhalb dieser Fußnoten beziehen sich Plinius hinweisen wieder in römischen Ziffern erst auf das Buch, dann auf die heute übliche Textunterteilung. XXXIII, cc. 111-123 bedeutet also Buch 33, Abschnitt 111-123. Manchmal werden Abschnitte auch durch das Paragraphensymbol gekennzeichnet. XXX, § 106 bedeutet also Buch 30, Abschnitt 106.

Ein dritter Fußnotentyp ist durch kleine Sternchen gekennzeichnet, beispielsweise also als 6 ** oder 31 *. Diese Fußnoten sind von mir selbst gesetzt und erläutern die Übersetzung oder verweisen auf weder im Text noch in den anderen Fußnoten angesprochene Zusammenhänge (bisher erst bis § 38 durchgeführt).

1 - DAS ANSEHEN DER MALEREI. honos picturae

Die Natur der Metalle, auf denen aller Wohlstand basiert, und die der daraus gewinnbaren Substanzen sind nun in etwa dargelegt. Dabei haben sich die Dinge so verknüpft, dass mit der immensen Zahl der Heilmittel und Werkstattgeheimnisse¹⁻¹ zugleich der eigensinnige Scharfsinn erörtert wurde, den man zum Anfertigen von Reliefs²⁻² oder beim Bildnern³⁻³ und Färben⁴⁻⁴ benötigt^{5*}. Es bleiben die Arten der Erde selbst zu erkunden, sowie die der Steine, wovon es recht umfangreiche Auflistungen gibt, die vornehmlich Griechen in zahllosen Einzelbänden dargestellt haben. Wir werden einer unserem Plan entsprechenden Kürze folgen, ohne dabei auszulassen, was notwendig oder naturgemäß ist. OK

i 1 Metallorum, quibus opes constant, adgnascentiumque iis natura indicata propemodum est, ita conexis rebus, ut immensa medicinae silva officinarumque tenebrae et morosa caelandi fingendique ac tinguendi subtilitas simul dicerentur. restant terrae ipsius genera lapidumque vel numerosiore serie, plurimis singula a Graecis praecipue voluminibus tractata. nos in iis brevitatem sequemur utilem instituto, modo nihil necessarium aut naturale omittentes,

Doch zuerst behandeln wir, was über die Malerei zu sagen bleibt, vor Zeiten eine zu rühmende Kunst - einst, als Könige und Völker nach ihr fragten -, die bereits denen zu Ruhm verhalf, die der Nachwelt zu überliefern für würdig sie hielten. Jetzt jedoch wird sie von Marmorgebilden, ja selbst vom Gold in Gänze verdrängt, zumal man Wände nun völlig bedeckt, sogar Marmor in sie einsetzt und bunten Stuck mit Bildwerk /*effigies*/ von Dingen

1 ¹ "*Officinarum tenebrae*;" probably in reference to the ignorance displayed by the compounders of medicines, as pointed out in xxxiii. 38, and in xxxiv. 25.--B.

2 ² See xxxiii. c. 55.

3 ³ See xxxiv. c. 9.

4 ⁴ See xxxiii. c. 36.

5 ^{*} Mit '*caelandi*' kann, da sich das vorige Buch XXXIV den Metallarbeiten widmete, hier auch bloß das Anfertigen von Metallreliefs, insbesondere Silberarbeiten, gemeint sein, mit '*fingendi*' die Herstellung von Bronzen. Erst Buch XXXVI befasst sich ausdrücklich mit Marmor- und anderen Stein-Bildhauerarbeiten.

und Tieren versieht^{6**}. OK

2 *primumque dicemus quae restant de pictura, arte quondam nobili — tunc cum expeteretur regibus populisque — et alios nobilitante, quos esset dignata posteris tradere, nunc vero in totum marmoribus pulsa, iam quidem et auro, nec tantum ut parietes toti operiantur, verum et interrasso marmore vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis.*

Schon gefallen Abaci /= rechteckig gegliederte Wandverkleidungen/ nicht mehr oder in Schlafgemächern zur Schau gestellte Felsstücke: man fing an, den Stein auch zu bemalen^{7-a}. Erfunden ward dies unter dem Prinzipat des Claudius (41-54); unter dem Neros (54-68) wurden dann sogar Flecken eingelassen, die im Gestein nicht vorhanden waren, um dessen Einfarbigkeit zu varriieren, wodurch Numidischer⁸⁻⁵ Marmor^{9***} ovale Strukturen erhielt und Synnadischer^{10-b / 11-6} durch Purpursprengsel glänzt, bloß weil es wachsende Prunksucht verlangte. Diese ersetzt, was den Bergen fehlt, wobei der Wille zum Luxus bei derlei Tun ja nicht innehält, so dass bei einem Feuer nun gewaltige Werte verloren gehen. OK

3 *non placent iam abaci nec spatia montes in cubiculo dilatantia: coepimus et lapidem pingere. hoc Claudii principatu inventum, Neronis vero maculas, quae non essent in crustis, inserendo unitatem variare, ut ovatus esset Numidicus, ut purpura distingueretur Synnadicus, qualiter illos nasci optassent deliciae. montium haec subsidia deficientium, nec cessat luxuria id agere, ut quam plurimum incendiis perdat.*

2 - *DAS ANSEHEN DER BILDER.* honos imaginum

Mit gemalten Bildern wurden der Nachwelt Gestalten */figurae/* in

6 ** Vielleicht ist damit auch gemeint, dass der Marmor selber mit buntem Bildwerk, wohl in Form von Intarsien, versehen wird

7 ^a This translates *lapidem*. If we read *lapide* 'with stone,' Pliny would mean a kind of mosaic. But see §§ 116, 118.

8 ⁵ See xxxvi. c. 8.

9 *** numidischer Marmor kam aus Nordafrika, etwa dem westtunesischen Chimtou, wo heute ein Museum die lokalen Marmorarten ausstellt. Die Hauptsorte ist von gelblicher Färbung, oft mit rötlicher Aderung durchwirkt.

10 ^b Of Synnada in Phrygia in Asia Minor

11 ⁶ See v. c. 29.

größtmöglicher Ähnlichkeit überliefert, was aber gänzlich außer Gebrauch kam. Stattdessen stellt man nun bronzene Brustbilder mit Silbergesichtern aus, ohne zwischen verschiedenen Personen groß zu unterscheiden¹²⁻¹, und vertauscht, worüber schon Spottlieder kursieren, an Statuen sogar die Köpfe^{13-2 / 14-a}. Alle achten lieber auf das Material, als dass man sich (in einem Kunstwerk) selber erkennt. Unterdes stellt man aus alten Gemälden Bildergalerien */pinacothecas/* zusammen, worin man fremde Gesichter */effigies/* verehrt, deren Wert nur im Preis zu erkennen ist, wobei der Erbe (diese Galerien) wieder zerstreut, um sie der Schlinge des Diebs¹⁵⁻³ zu entziehen.^{16*}

Und deshalb bleibt von keinem das Gesicht */effigies/* lebendig, man hinterlässt nur Bilder */imagines/* seines Geldes, nicht aber welche von einem selbst. OK

ii 4 Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit. aerei ponuntur clipei argentea facie, surdo figurarum discrimine; statuarum capita permutantur, volgatis iam pridem salibus etiam carminum. adeo materiam conspici malunt omnes quam se nosci. et inter haec pinacothecas veteribus tabulis consuunt alienasque effigies colunt, ipsi honorem non nisi in pretio ducentes, ut frangat heres furisque detrahat laqueo.

5 itaque nullius effigie vivente imagines pecuniae, non suas, relinunt.

Die gleichen Leute schmücken Palaestras /Räumlichkeiten für athletische Übungen/ und ihre Salbkammern^{17-4 / 18-b} mit Bildern von Sportlern, brin-

12 ¹ "*Surdo figurarum discrimine.*"

13 ² We are informed by Suetonius, that this practice existed in the time of Tiberius.--B.

14 ^a So that heads were put on bodies which did not belong to them.

15 ³ Which he is ready to employ in carrying away his plunder.

16 * das Wortspiel, das vermutlich auf ein damaliges, nun verloren gegangenes geflügeltes Wort zurückgeht, ist etwas unklar. Die Loeb-Ausgabe von 1961 interpretiert (und ergänzt) daher wohl lieber plump, dass der Erbe selbst seine Statuen an Stricken aus dem Haus befördert.

17 ⁴ "*Ceromata*," this is properly a Greek term, signifying an ointment used by athletes, composed of oil and wax.--B.

18 ^b *Ceromata*, Greek for wax ointments used by athletes, and also denoting the rooms where these were applied before or after a match.

gen die Gesichtszüge Epikurs¹⁹⁻⁵ (341-270 BC) in Schlafzimmern an oder tragen sie mit sich herum^{20**}. Sie opfern an seinem Geburtstag²¹⁻⁶, wobei sie den zwanzigsten jeden Monats gewissenhaft als Feiertag begehen, den sie „*icadas*“^{22-7 / 23-c} nennen /von *eikas* = 20/, und wollen in ihrer Mehrzahl nicht-mal zu Lebzeiten, dass man sie auf Bildern erkennt^{24-d / 25-8}. So ist es in der Tat: die Gleichgültigkeit hat die Künste verdorben, und weil es keine Bilder von Seelen /*animae*/ gibt, vernachlässigt man auch die der Körper. OK

5c iidem palaestras athletarum imaginibus et ceromata sua exornant, Epicuri voltus per cubicula gestant ac circumferunt secum. natali eius sacrificant, feriasque omni mense vicesima luna custodiunt, quas icadas vocant, ii maxime, qui se ne viventes quidem nosci volunt. ita est profecto: artes desidia perdidit, et quoniam animorum imagines non sunt, negleguntur etiam corporum.

Bei unseren Vorfahren konnte man dagegen diese selber - und keine von ausländischen Künstlern gemachten Statuen, Bronzen oder Marmorgebilde - in den Atrien sehen: dazu stellte man wachsmodellierte Porträts²⁶⁻⁹, jedes in separater Nische und immer bereit, die Trauernden^{27***} bei Beerdigungen zu begleiten²⁸⁻¹⁰, wodurch die komplette Familienschar, so groß sie auch gewesen war, bei jedem Verstorbenen präsent blieb. Dabei führten die Stamm-bäume in auseinanderstrebenden Linien zu den abgebildeten Porträts. OK

6 aliter apud maiores in atrii haec erant, quae spectarentur; non signa

19 ⁵This practice is referred to by Cicero, *De Finib.* v.--B.

20 ^{**} z.B. in Fingerringen (Cicero, *de fn* V 1, 3)

21 ⁶In reality, his birth-day was not on the twentieth day of any month; but, for some reason which is not known, he fixed upon this day.--B. He was born on the seventh day of the month Gamelion.

22 ⁷ From the Greek *eikas*, the "twentieth" day of the month.

23 ^c Greek *eikas*, 20th day.

24 ^d A maxim of Epicurus was 'live unnoticed.'

25 ⁸ In obedience to the maxim of Epicurus, *lathe biôsas*--"Live in obscurity."

26 ⁹ See xxi. c. 49, and Note 4: "In reality, the wax has properties totally different from those of the honey, and it is not always gathered from the same plants."

27 ^{***} *gentilitas*, die Großfamilie inclusive der Klienten, im Gegensatz zu *familia*, der Familie im engeren Sinn.

28 ¹⁰ This appears to have been the usual practice at the funerals of distinguished personages among the Romans: it is referred to by Tacitus, *Ann.* ii. 73, in his account of the funeral of Germanicus.--B.

externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus. stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas.

Die Räume^{29-11 / 30-a} /*tabulina*/ waren voll von Verzeichnissen und Denkwürdigem der in den Amtszeiten vollbrachten Taten. Außen und in der Nähe der Türen fanden sich andere Bilder /*imagines*/ ihres Genies, wobei dort auch von Feinden errungene Beutestücke befestigt waren, die Käufer nicht entfernen durften, und so stellten die Häuser, selbst nach Besitzerwechseln, für immer einstige Triumphe zur Schau^{31*}. OK

7 *tabulina codicibus implebantur et monumentis rerum in magistratu gestarum. aliae foris et circa limina animorum ingentium imagines erant adfixis hostium spoliis, quae nec emptori refigere liceret, triumphabantque etiam dominis mutatis aeternae domus. erat haec stimulatio ingens, exprobrantibus tectis cotidie inbellem dominum intrare in alienum triumphum.*

Man kennt noch den Unwillen des Redners Messala (64-13 AD), der verbot, seiner Ahnenreihe ein familienfremdes Bild der Laeviner^{32-12 / 33-b} einzufügen. Aus ähnlichem Grund fühlte sich der alte Messala (Konsul 53 BC) zum Verfassen seiner Abhandlung über Familien gezwungen, nachdem er, beim Durchqueren des Atriums von Scipio Pomponianus³⁴⁻¹³, entdeckte, dass sich die Salvittones^{35-14 / 36-c} – dies nämlich war ihr vorheriger Beiname – dort zur Schande der Africaner durch testamentarisch verfügte Adoption³⁷

29 ¹¹ "*Tabulina*." Rooms situate near the atrium.

30 ^a In private houses.

31 ^{*} vergl. Vitruv, *de arch.* VI, 3,5

32 ¹² A cognomen of the Gens Valeria at Rome, from which the family of the Messalae had also originally sprung.

33 ^b A branch of the Gens Valeria, to which the Messalae also belonged.

34 ¹³ So called from his father-in-law Pomponius, a man celebrated for his wealth, and by whom he was adopted. It would appear that Scipio Pomponianus adopted Scipio Salvitto, so called from his remarkable resemblance to an actor of mimes. See vii. c. 10.

35 ¹⁴ They were probably, like the Scipios, a branch of the Gens Cornelia. Suetonius speaks in very derogatory terms of a member of this family, who accompanied Julius Caesar in his Spanish campaign against the Pompeian party.

36 ^c Probably, like the Scipios, a branch of the Gens Cornelia.

37 ^{***} dieser Salvitto schien von einem Scipio, wohl gegen Geld, erst auf dessen Sterbe-

** in die Namen der Scipionen eingedrängt hatten^{38-d}. Es drückt sich – die Familie Messala möge mir das zu sagen gestatten – aber immerhin eine gewisse Liebe zu Heldentaten aus, wenn man die Bilder berühmter Männer mit falschem Anspruch sich aneignet, (es ist jedenfalls) weit ehrenvoller als sich (bloß) so zu verhalten, dass niemand die von sich selber begehrt. OK

8 exstat Messalae oratoris indignatio, quae prohibuit inseri genti suae Laviniorum alienam imaginem. similis causa Messalae seni expressit volumina illa quae de familiis condidit, cum Scipionis Pomponiani transisset atrium vidissetque adoptione testamentaria Salvittones — hoc enim fuerat cognomen — Africanorum dedecori inrepentes Scipionum nomini. sed — pace Messalarum dixisse liceat — etiam mentiri clarorum imagines erat aliquis virtutum amor multoque honestius quam mereri, ne quis suas expeteret.

Auch eine neue Erfindung darf nicht übergangen werden, gemäß der man - in Gold, Silber oder kräftig in Bronze gegossen - in Bibliotheken nicht nur die Bildnisse von denen aufstellt^{39***}, deren unsterblicher Geist in diesen Örtlichkeiten spricht, sondern wir reproduzieren sogar Gesichtszüge, an die es keine Erinnerung gibt, wobei unsere Wünsche sogar Ähnlichkeiten erzeugen, die, wie im Fall Homers⁴⁰⁻¹⁵, nie überliefert wurden. OK

9 Non est praetereundum et novicium inventum, siquidem non ex auro argentove, at certe ex aere in bibliothecis dicantur illis, quorum immortales animae in locis iisdem locuntur, quin immo etiam quae non sunt finguntur, pariuntque desideria non traditos vultus, sicut in Homero evenit.

Darüber hinaus gibt es meiner Meinung nach keinen größeren Beweis von Erfolg, als wenn alle stets zu wissen begehren, wie jemand aussah. In Rom hat dies Asinius Pollio (76-5 BC) eingeführt, der als erster eine Bibliothek mit den Schöpfungen des menschlichen Geists für die Öffentlichkeit

bett adoptiert worden zu sein.

38 ^d Scipio Africanus, victor over Hannibal in 202 B.C, and Scipio Aemilianus Africanus, who destroyed Carthage in 146 B.C.

39 ^{***} zur Ausstattung von Bibliotheken mit Bildwerk vergl. Sueton, *Tib.* 70, 1 ff.

40 ¹⁵ In the *Greek Anthology*, v., we have the imaginary portrait of Homer described at considerable length.--B.

stiftete.^{41*} Ob die Könige von Alexandria und Pergamon^{42-a} früher damit anfangen, die ja Bibliotheken in regelrechtem Wettstreit miteinander einrichteten, ist schwer zu sagen. OK

10 quo maius, ut equidem arbitror, nullum est felicitatis specimen quam semper omnes scire cupere, qualis fuerit aliquis. Asini Pollionis hoc Romae inventum, qui primus bibliothecam dicando ingenia hominum rem publicam fecit. an priores coeperint Alexandreae et Pergami reges, qui bibliothecas magno certamine instituere, non facile dixerim.

Als Zeuge dafür, dass die Vorliebe für Porträts einst stark war, möge außer Atticus, dem Freund Ciceros, wegen seines darüber verfassten Buches⁴³⁻¹⁶, auch Marcus Varro durch den äußerst ansprechenden Einfall⁴⁴⁻¹⁷ dienen, der Fülle seiner Werke die Bilder von siebenhundert in irgendeiner Art berühmten Männern beizugeben, wodurch er nicht zuließ, dass ihr Aussehen verloren ginge und das Vergehen der Zeit etwas gegen die Menschen vermöge; und so wurde er der Erfinder einer selbst von Göttern geneideten Gabe, indem er nicht nur Unsterblichkeit verlieh, sondern (diese Bilder) in alle Länder sandte, damit sie, Göttern gleich, überall gegenwärtig sein können^{45**}. Dies dies hat er /Varro/ sogar Ausländern nicht versagt. OK

11 imaginum amorem flagrasse quondam testes sunt Atticus ille Ciceronis dito de iis volumine, M. Varro benignissimo invento insertis voluminum suorum fecunditati etiam septingentorum inlustrium aliquo modo imaginibus, non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam dis invidiosi, quando immortalitatem non

41 * nach seinem Triumph über die Parther 39 BC (Sueton, Caes. 44, 2; Isidorus, Orig. VI, 5,1 f.)

42 ^a Ptolemy I of Egypt (died 283 B.C.) and Attalus I of Pergamum (241-197 B.C.) both founded libraries. Two at Alexandria became famous under Ptolemies II and III.

43 ¹⁶ Hardouin supposes that this work was written by Cicero, and that he named it after his friend Atticus; but, as Delafosse remarks, it is clear from the context that it was the work of Atticus.--B.

44 ¹⁷ M. Deville is of opinion that these portraits were made in relief upon plates of metal, perhaps bronze, and coloured with minium, a red tint much esteemed by the Romans.

45 ** vergl. Gellius, *Noct. Att.* III 10; 11, wo Titel (*Hebdomades, de Imaginibus*) und Aufbau von Varros diesbezüglich in Frage kommenden (verloren gegangenen) Werken ein wenig beleuchtet werden, aber leider auch nicht erklärt wird, in welcher Form die Bilder beilagen.

solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique
ceu di possent. et hoc quidem alienis ille praestitit.

**3 - WANN SCHILDE MIT BILDERN ZUERST AUFKAMEN.
WANN SIE ZUERST ÖFFENTLICH AUFGESTELLT WURDEN.**

quando primum clupei vice imaginum instituti.
quando primum in publico positi

Eigene Schildporträts⁴⁶⁻¹ /*clupeos*/ an heiligen oder öffentlichen Orten als Privatmann zu weihen⁴⁷⁻², hat, soweit ich herausfand, als erster Appius Claudius etabliert, der im Jahr 675 der Stadt (79 BC) mit P. Servilius Konsul war^{48***}. Denn er stellte seine Vorfahren im Bellona-Tempel aus, wobei ihm gefiel, dass man sie erhöhten Orts betrachtete und die Ehrentitel las; eine rundum nette Sache, besonders wenn sich ihnen eine Vielzahl an Kindern in Form von Miniaturen beigesellte, gewissermaßen als Nachkommenschaftsnetz; derlei Bilder /wieder: *clupeos*/ betrachtete keiner ohne Freude und Zustimmung. OK

iii 12 Verum clupeos in sacro vel publico dicare privatim primus instituit, ut reperiō, Appius Claudius, qui consul cum P. Servilio fuit anno urbis CCLVIII. posuit enim in Bellonae aede maiores suos, placuitque in excelso spectari in titulos honorum legi, decora res, utique si liberum turba parvulis imaginibus ceu nidum aliquem subolis pariter ostendat, quales clupeos nemo non guadens favensque aspicit.

46 ¹ "Clypei." These were shields or escutcheons of metal, with the features of the deceased person represented either in painting or in relief.

47 ² Hardouin informs us that there are some Greek inscriptions given by Gruter, p. 441, and p. 476, from which it appears that public festivals were celebrated on occasions of this kind.--B.

48 *** Im lateinischen Text steht "im Jahr 259 der Stadt" (also 495 BC), das Jahr der Konsuln *Appius Claudius Sabinus* und *P. Servilius Priscus*. Da vom berühmtesten Appius Claudius (dem Blinden) überliefert wird (Livius X, 19), er habe den Bellona-Tempel im Jahr 296 BC geweiht, dürfte mit dem hier angeführten Appias Claudius eher *Appius Claudius Pulcher* gemeint sein, der 79 BC mit *P. Servilius Vatia* Konsul war, was den Übergang zum nächsten Absatz weniger sprunghaft macht. Das im Text angeführte Datum 495 BC könnte also von späteren Kopisten auf Grund fehlerhaft interpretierter Konsulatslisten eingefügt sein, zumal die systematische "*ab urbe condita*"-Zählung römischer Daten (die Mommsen später gern benutzte) wohl erst zuzeiten von Orosius (gegen 400 AD) eingeführt wurde.

4 - WANN IN HÄUSERN. quando in domibus.

Nach ihm stellte Marcus Aemilius, der Konsulkollege⁴⁹⁻¹ des Quintus Lutatius (78 BC), in dieser Art nicht nur welche in der Basilica Aemilia⁵⁰⁻², sondern sogar bei sich zu Hause auf, auch dies nach kriegerischem Beispiel^{51*}. Denn (bereits) die Schilde /*scuti*/, mit denen man bei Troja kämpfte⁵²⁻³, enthielten Bildnisse^{53-a} /*imagines*/, weshalb sie den Namen Schilde /*clupeil*/ nicht, wie es der perverse Feinsinn von Grammatikern will, von gefeiert werden /*cluere*/⁵⁴⁻⁴ haben^{55-b}. Auf erfüllte Tapferkeit deutet hin, wenn man auf dem Schild das Gesicht dessen anbringt, der ihn (einst) trug. OK

iv 13 post eum M. Aemilius collega in consulatu Quinti Lutatii non in basilica modo Aemilia, verum et domi suae posuit, id quoque Martio exemplo. scutis enim, qualibus apud Troiam pugnatum est, continebantur imagines, unde et nomen habuere clupeorum, non, ut perversa grammaticorum supilitas voluit, a cluendo. origo plena virtutis, faciem reddi in scuto cuiusque, qui fuerit usus illo.

Die Punier haben sowohl Schilde als auch Bilder /*imagines*/ aus Bronze⁵⁶
**** angefertigt und führten sie mit sich. Jedenfalls entdeckte Marcius, der

49 ¹ A.U.C. 671.--B. See vii. c. 54.

50 ² See xxxvi. c. 24.

51 ^{*} das "kriegerische Beispiel" wirkt leicht rätselhaft. Vielleicht ist verschlüsselt gemeint, dass die Bildpropaganda des Aemilius Teil einer sehr aggressive Politik war, die zum Wiederausbruch des von Sulla gerade beendeten Bürgerkriegs führte.

52 ³ It is scarcely necessary to refer to the well-known description of the shield of Achilles, in the *Iliad*, xviii. 1. 478 *et seq.*, and of that of Æneas, *Æn.* viii. 1. 626, *et seq.*--B.

53 ^a E.g. the shield of Achilles, *Iliad* XVIII, 478 ff., and the shield of Aeneas, *Aeneid* VIII, 625 ff.

54 ⁴ He implies that the word is derived from the Greek *gluphein*, "to carve" or "emboss," and not from the old Latin "*cluo*," "to be famous." Alasson suggests the Greek *kaluptô*, "to cover."

55 ^b Pliny means that *clupeus* is derived from the greek *gluphein*, to carve or emboss, not from the old Latin *cluo* or *clueo*, to be reputed famous.

56 **** angesichts des Folgenden ist nur schwer vorstellbar, dass hier wie im überlieferten Text Gold - *ex auro* - gemeint ist. Angesichts Fußnote d) liegt ein verdorbenes "*ex aere*" - aus Eisen oder Bronze - näher. Denn dass man in Rom jahrhundertlang das Gold eines öffentlichst ausgestellten Gegenstands verkannte, wirkt absonderlich. Wobei allerdings unentscheidbar ist, ob Plinius bereits selber ein fehlerhaftes "*ex auro*" in die Stadtdokumente hineinlas oder erst ein späterer naiver Kopist.

Rächer der Scipionen^{57-5 / 58-c}, in Spanien bei der Eroberung ihres Lagers auf so einem das Portrait Hasdrubals, und bis zum ersten Brand (83BC) war dieser Schild (dann) über dem Tor des Capitolinischen Tempels⁵⁹⁻⁶. Die Achtlosigkeit unserer Vorfahren bei derartigen Dingen lässt sich daran erkennen, dass M. Aufidius, der, unter den Konsuln Lucius Manlius und Quintus Fulvius, im 575. Jahre der Stadt (179 BC) die Capitolsaufsicht übernahm, die Senatoren belehrte, dass die Schilde, die man seit etlichen Lustren⁶⁰⁻⁷ als bronzenes^{61-d} Inventar führte, aus Silber seien. OK

14 Poeni ex auro factitavere et clupeos et imagines secumque vexere. in castris certe captis talem Hasdrubalis invenit Marcius, Scipionum in Hispania ultor, isque clupeus supra fores Capitolinae aedis usque ad incendium primum fuit. maiorum quidem nostrorum tanta securitas in ea re adnotatur, ut L. Manlio, Q. Fulvio cos. anno urbis DLXXV M. Aufidius tutelae Capitolio redemptor docuerit patres argenteos esse clupeos, qui pro aereis per aliquot iam lustra adsignabantur.

**5 - VOM ANFANG DER MALEREI. VON DEN EINFARBIGEN
MALEREIEN. VON DEN ERSTEN MALERN.**

de picturae initiis. de monochromatis picturis.
de primis pictoribus

Die Anfänge der Malerei sind ungewiss^{62-a}, und die Frage danach ist nicht Teil der Konzeption dieses Werks. Die Ägypter behaupten, sie sei bei ihnen erfunden worden, sechstausend Jahre, bevor sie nach Griechenland kam - eine vermessene These⁶³⁻¹, wie man klar sieht. Unter den Griechen lassen

57 ⁵ Cneius and Publius Scipio, who had been slain by Hasdrubal.--B. As to L. Marcius, see ii. 3.

58 ^c Publius and Gnaeus Scipio were destroyed in Spain by the Carthaginians, 212-211 B.C. L. Marcius and T. Fonteius prevented further disasters.

59 ⁶ See xxxiii. 5.

60 ⁷ "Lustrations." Periods at the end of the census, made by the censors every five years. The censors were the guardians of the temples, and consequently these bucklers would come under their supervision.

61 ^d A conjectural alteration gives 'gold.'

62 ^a Cf. VII, 205. A. Rumpf, Journ. of Hellenic St. LXVII, 10 ff.

63 ¹ This period for the invention of painting by the Egyptians is evidently incorrect; but still there is sufficient reason for concluding that there now exist specimens of Egyptian art, which were in existence previous to the time of the earliest Grecian painters of whom we have any certain account.--B.

einige sie in Sikyon, andere bei den Korinthern beginnen, wobei alle sagen, bei der ersten Malerei habe man den Schatten eines Menschen mit Linien umzogen^{64-2 / 65-b}. Noch bei der zweiten benutzte man (jeweils) eine einzige Farbe und nannte dies, nachdem es komplizierter wurde, *monochrom*^{66-3 / 67-c} / *monochromaton* /, wie es heute noch heißt^{68*}. OK

v 15 De pictura initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Aegyptii sex milibus annorum apud ipsos inventam, priusquam in Graeciam transiret, adfirmant, vana praedicatione, ut palam est; Graeci autem alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem, secundam singulis coloribus et *monochromaton* dictam, postquam operosior inventa erat, duratque talis etiam nunc.

Die Linienzeichnung soll von dem Ägypter Philocles oder dem Korinther Kleantes⁶⁹⁻⁴ erfunden, aber zuerst von Arideikes aus Korinth und Telephanes aus Sikyon praktiziert worden sein, jedoch noch ohne Farben zu verwenden, mit aber bereits gesprenkelten Linien im Inneren⁷⁰⁻⁵. Desgleichen war üblich, die Namen der Gemalten dranzuschreiben. Als erster mit einer Farbe aus zerriebenen Scherben ausgefüllt hat sie, wie es heißt, Ekphantos aus Korinth. Dass es nicht derselbe Ekphantos war, von dem Cornelius Nepos überliefert^{71**}, er sei Damatoros, dem Vater des römischen Königs Tarquinius Priscus (trad. 616-585 BC), nach Italien gefolgt, als dieser aus Korinth vor der Willkür des Tyrannen Kypselos floh, werden wir noch zeigen (§152)⁷²⁻⁶. OK

64 ² All the ancients who have treated of the history of the art agree, that the first attempt at what may be considered the formation of a picture, consisted in tracing the shadow of a human head or some other object on the wall, the interior being filled up with one uniform shade of colour.--B.

65 ^b But study of extant ancient art refutes this idea.

66 ³ From the Greek *monochrômaton* "single colouring."--B.

67 ^c See §§ 29, 56.

68 ^{*} auch zu Plinius Zeit wurde diese "monochrome" Art der Malerei wohl noch praktiziert (siehe Philostrat, *vit. Apoll.* 2.22; Quintillian, *inst. Orat.* XX 2,7)

69 ⁴ He is mentioned also by Athenagoras, Strabo, and Athenæus.

70 ⁵ Called "*graphis*," by the Greeks, and somewhat similar, probably, to our pen and ink drawings.

71 ^{**} Cornelius Nepos, HRRR frg. 23 = Cicero, *de re publ.* II 19,34

72 ⁶ In c. 43 of this Book.--B.

16 inventam liniarem a Philocle Aegyptio vel Cleanthe Corinthio primi exercuere Aridices Corinthius et Telephanes Sicyonius, sine ullo etiamnum hi colore, iam tamen spargentes linias intus. ideo et quos pinxere adscribere institutum. primus inlevit eas colore testae, ut ferunt, tritae Ecphantus Corinthius. hunc eodem nomine alium fuisse quam tradit Cornelius Nepos secutum in Italiam Damaratum, Tarquinii Prisci regis Romani patrem, fugientem a Corintho tyranni iniurias Cypseli, mox docebimus.

6 - *DAS ALTER DER MALEREIEN IN ITALIEN.*

antiquitas picturarum in Italia

Auch in Italien nämlich war die Malerei bereits perfekt⁷³⁻¹. In den heiligen Stätten von Ardea gibt es jedenfalls noch heute Gemälde, die älter als die Stadt sind; ich meine, dass keine ihnen gleichkommen, da sie sich, ohne den Schutz eines Daches, in so langer Zeit wie neu erhielten⁷⁴⁻². Ähnlich in Lanuvium, wo Atalante und Helena, einander nackt anschauend, von dem gleichen Künstler gemalt sind, beide von hervorragendster Schönheit, die eine indes als Jungfrau; nicht einmal der Einsturz des Tempels hat sie zer schlagen können.

vi 17 Iam enim absoluta erat pictura etiam in Italia. exstant certe hodieque antiquiores urbe picturae Ardae in aedibus sacris, quibus equidem nullas aequae miror, tam longo aevo durantes in orbitate tecti veluti recentes. similiter Lanivi, ubi Atalante et Helena comminus pictae sunt nudae ab eodem artifice, utraque excellentissima forma, sed altera ut virgo, ne ruinis quidem templi concussae.

Kaiser Gaius (37 AD)⁷⁵⁻³ wollte sie, von Wollust entflammt, abnehmen lassen, wenn es die Natur der Wände erlaubt hätte. In Caere⁷⁶⁻⁴ erhielten sich ebenfalls Bilder, sie sind sogar älter, und jeder, der sich in sowas für einen Kenner hält, wird zugeben, dass keine andere Kunst schneller vollkommen

73 ¹ Ajasson remarks, that a great number of paintings have been lately discovered in the Etruscan tombs, in a very perfect state, and probably of very high antiquity.--B.

74 ² There would appear to be still considerable uncertainty respecting the nature of the materials employed by the ancients, and the manner of applying them, by which they produced these durable paintings; a branch of the art which has not been attained in equal perfection by the moderns.--B.

75 ³ Caligula.

76 ⁴ See iii. c. 8.

wurde, denn zuzeiten der Ilias schien sie noch nicht existent zu sein⁷⁷⁻⁵.

18 Gaius princeps tollere eas conatus est libidine accensus, si tectorii natura permisisset. durant et Caere antiquiores et ipsae, fatebiturque quisquis eas diligenter aestimaverit nullam artium celerius consummatam, cum Iliacis temporibus non fuisse eam appareat.

*7 - ÜBER DIE RÖMISCHEN MALER. WANN IN ROM DIE
MALEREI ZUERST ZU ANSEHEN KAM
UND AUS WELCHEN GRÜNDEN.*

de pictoribus Romanis. quando primum dignitas picturae et quibus ex
causis Romae. qui victorias suas pictas proposuerint

Auch bei den Römern geriet diese Kunst bald in Ehren, denn dadurch leiteten die Fabier, eine höchstangesehene Familie, ihren Namen /*cognomen*/ ab, weil der erste aus dieser Familie, der ihn trug, den Salus-Tempel⁷⁸⁻¹ im Jahre 450 der Stadt (304 BC) persönlich ausmalte, wobei jene Malerei sich erhielt, bis der Tempel kürzlich unter der Prinzipat des Claudius abbrannte. Ähnlich gerühmt wird ein Gemälde des Dichters Pacuvius^{79-a} im Herkules-Tempel auf dem Rindermarkt⁸⁰⁻². Als Sohn der Schwester des Ennius^{81-b} machte er diese Kunst in Rom durch seine Bühnenerfolge noch angesehener.

vii 19 Apud Romanos quoque honos mature huic arti contigit, siquidem cognomina ex ea Pictorum traxerunt Fabii clarissimae gentes, princepsque eius cognominis ipse aedem Salutis pinxit anno urbis conditae CCCCL, quae pictura duravit ad nostram memoriam aede ea Claudii principatu exusta. proxime celebrata est in foro boario aede Herculis Pacui poetae pictura. Enni sorore genitus hic fuit clarioremque artem eam Romae fecit gloria scaenae.

Später hat man sie nicht mehr von ehrbaren Händen ausgeführt gesehen,

77 ⁵ We have already remarked that painting was practised very extensively by the Egyptians, probably long before the period of the Trojan war.--B.

78 ¹ Or "Health." It was situated on the Quirinal Hill, in the Sixth Region of the City.

79 ^a Roman writer of tragedies, c. 220-130 B.C.

80 ² "Forum Boarium." In the Eighth Region of the City.

81 ^b Famous Roman epic and dramatic poet, 239-169 B.c.

außer man wollte aus unserer Ära den römischen Ritter Turpilius aus Venetia nennen, von dem sich in Verona bis heute herrliche Werke erhalten haben. Er malte mit der linken Hand, was von keinem vorher erwähnt wird⁸²⁻³.

20 postea non est spectata honestis manibus, nisi forte quis Turpiliū equitem Romanum e Venetia nostrae aetatis velit referre, pulchris eius operibus hodieque Veronae exstantibus. laeva is manu pinxit, quod de nullo ante memoriatur.

Mit kleinen Bildern fand der grad im hohen Greisenalter verstorbene Prätor Titedius Labeo Ruhm, der auch das Prokonsulat der Narbonensischen Provinz innehatte, wobei man ihn wegen dieser Sache aber (eher) auslachte und verspottete.

20c parvis gloriabatur tabellis extinctus nuper in longa senecta Titedius Labeo praetorius, etiam proconsulatu provinciae Narbonensis functus, sed ea re inrisa etiam contumeliae erat.

Auch ein gefeierter Beschluss tatkräftiger Männer darf in Hinblick auf Malerei nicht vergessen werden, der Q. Pedius⁸³⁻⁴ betraf, der von Natur stumm war, ein Enkel des einstigen Konsuls und Triumphators Q. Pedius und vom Diktator Caesar (49-44 BC) zum Miterben mit Augustus bestimmt. Deshalb meinte der Redner Messala, aus dessen Familie die Großmutter des Knaben kam, man solle ihn in der Malerei unterrichten, und dem stimmte auch der göttliche Augustus zu; in dieser Kunst (bereits) weit fortgeschritten, starb der Knabe (dann allerdings).

21 fuit et principum virorum non omittendum de pictura celebre consilium, cum Q. Pedius, nepos Q. Pedii consularis triumphalisque et a Caesare dictatore coheredis Augusto dati, natura mutus esset. in eo Messala orator, ex cuius familia pueri avia fuerat, picturam docendum censuit, idque etiam divus Augustus comprobavit; puer magni profectus in ea arte obiit.

Aber die hohe Wertschätzung, zu der diese Kunst in Rom gelangte, äußerte

82 ³ Holbein and Mignard did the same.

83 ⁴ Q. Pedius was either nephew, or great nephew of Julius Caesar, and had the command under him in the Gallic War; he is mentioned by Caesar in his Commentaries, and by other writers of this period.--B.

sich, meiner Ansicht nach, (bereits) durch M. Valerius Maximus Messala, der im Jahr der Stadt 490 (264 BC) neben der Curia Hostilia⁸⁴⁻⁵ als erster eine Malerei öffentlich ausstellte, nämlich die einer Schlacht, worin er die Karthager und Hieron auf Sizilien besiegte. Das gleiche machte L. Scipio⁸⁵⁻⁶ und stellte eine Tafel seines asiatischen Sieges^{86-c} auf dem Kapitol aus, was aber seinen Bruder Africanus gekränkt haben soll, weil sein Sohn in dieser Schlacht in Gefangenschaft geriet⁸⁷⁻⁷.

22 dignatio autem praecipua Romae increvit, ut existimo, a M. Valerio Maximo Messala, qui princeps tabulam [picturam] proelii, quo Carthaginenses et Hieronem in Sicilia vicerat, proposuit in latere curiae Hostiliae anno ab urbe condita CCCCXC. fecit hoc idem et L. Scipio tabulamque victoriae suae Asiaticae in Capitolio posuit, idque aegre tulisse fratrem Africanum tradunt, haut inmerito, quando filius eius illo proelio captus fuerat.

L. Hostilius Mancinus^{88-8 / 89d}, der als erster in Carthago eindrang, beging eine ähnliche Beleidigung gegen Aemilianus⁹⁰⁻⁹, indem er den Stadtplan und die Angriffe (hier) auf dem Forum als Gemälde ausstellte und, davorstehend, dem zuschauenden Volk die Einzelheiten erzählte, eine Leutseligkeit, dank der er bei den nächsten Wahlen das Konsulat erlangte.

Auch auf der Bühne bei den Spielen des Claudius Pulcher⁹¹⁻¹⁰ (99 BC) gab es für die Malerei große Bewunderung, weil Raben, durch die Ähnlichkeit gemalter Dachziegel getäuscht, an sie heranflogen.

23 non dissimilem offensionem et Aemiliani subiit L. Hostilius Mancinus,

84 ⁵ Originally the palace of Tullus Hostilius, in the Second Region of the City.

85 ⁶ Asiaticus, the brother of the elder Africanus.--B.

86 ^c Over Antiochus III in 190 B.C.

87 ⁷ It was *before* the decisive battle near Mount Sipylus, that the son of Africanus was made prisoner. King Antiochus received him with high respect, loaded him with presents, and sent him to Rome.--B.

88 ⁸ He was legatus under the consul L. Calpurnius Piso, in the Third Punic War, and commanded the Roman fleet. He was elected Consul B.C. 145.

89 ^d Mancinus commanded the Roman fleet in the Third Punic War when Carthage was taken and destroyed by Scipio Aemilianus in 146 B.C.

90 ⁹ The younger Scipio Africanus.

91 ¹⁰ We learn from Valerius Maximus, that C. Pulcher was the first to vary the scenes of the stage with a number of colours.--B.

qui primus Carthaginem inruperat, situm eius oppugnationesque depictas proponendo in foro et ipse adsistens populo spectanti singula enarrando, qua comitate proximis comitiis consulatum adeptus est.

23c habuit et scaena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad regularum similitudinem corvi decepti imagine advolarent.

*8 - WANN IN ROM ZUERST AUSLÄNDISCHE GEMÄLDE
ZU ANSEHEN KAMEN.*

quando primum externis picturis dignitas Romae

Doch ausländischen Gemälden brachte als erster von allen L. Mummius, dem sein Sieg^{92-a} den Beinamen Achaicus gab, in Rom öffentliches Ansehen. Denn als König Attalos^{93-b} beim Verkauf der Beute für ein Bild des Aristeides⁹⁴⁻¹, einen Vater Liber, 600.000 Denar bezahlte, staunte Mummius über den Preis und argwöhnte darin eine Qualität, die ihm unbekannt war⁹⁵⁻², so dass er es, obschon sich Attalos ziemlich darüber beklagte, zurückforderte und im Ceres-Tempel⁹⁶⁻³ ausstellte. Meiner Ansicht nach war es das erste in Rom ausgestellte ausländische Bild^{97-c};

viii 24 Tabulis autem externis auctoritatem Romae publice fecit primus omnium L. Mummius, cui cognomen Achaici victoria dedit. namque cum in praeda vendenda rex Attalus |VI| emisset tabulam Aristidis, Liberum patrem, pretium miratus suspicatusque aliquid in ea virtutis, quod ipse nesciret, revocavit tabulam, Attalo multum querente, et in Cereris delubro posuit.

92 ^a Over the Greeks in 146 B.c, when Mummius destroyed Corinth.

93 ^b Attalus II of Pergamum, 159-138 B.C.

94 ¹ See Chapter 36 of this Book.

95 ² We have an amusing proof of this ignorance of Mummius given by Paterculus, i. 13, who says that when he had the choicest of the Corinthian statues and pictures sent to Italy, he gave notice to the contractors that if they lost any of them, they must be prepared to supply new ones. Ajasson offers a conjecture which is certainly plausible, that Mummius might possibly regard this painting as a species of talisman.--B.

96 ³ In the Eleventh Region of the City.

97 ^c With regard to this story : (i) there was no auction of pictures; Mummius took to Rome the most valuable and handed over the rest to Philopoemen. (ii) Attalus was not present at Corinth (where this scene occurred). When the Roman soldiers were using the pictures as dice-boards, Philopoemen offered M. 100 talents if he should assign Aristides' picture to Attalus' share (Paus. VII, 16, 1; 8; Strabo VIII, 4.23 = 381).

quam primam arbitror picturam externam Romae publicatam,

später wurden, wie ich sehe, auch auf dem Forum welche öffentlich ausgestellt. Denn daher rührt jenes Witzwort des Redners Crassus, das anlässlich eines Rechtsstreits unter den Alten Läden⁹⁸⁻⁴ fiel: Als ihn ein zur Rede gestellter Zeuge anrief: ‚Sag also, Crassus, für wen hältst du mich?‘, erhielt er von ihm zur Antwort: ‚Für diesen‘, wobei er auf ein Bild mit einem Gallier wies, der in ordinärster Manier die Zunge rausstreckte^{99-5 / 100-d}. Auf dem Forum gab es auch eins mit einem auf seinen Stab gelehnten alten Schäfer, bei dem er //Crassus? Oder besser: man?//, als ein Gesandter der Teutonen ihn fragte, was man daran schätze, antwortete, er wolle das Original nicht mal lebend als Geschenk erhalten. OK

24c deinde video et in foro positas volgo. hinc enim ille Crassi oratoris lepos agentis sub Veteribus;

25 cum testis compellatus instaret: dic ergo, Crasse, qualem me noris? talem, inquit, ostendens in tabula inficetissime Gallum exerentem linguam. in foro fuit et illa pastoris senis cum baculo, de qua Teutonorum legatus respondit interrogatus, quantine eum aestimaret, donari sibi nolle talem vivum verumque.

9 - WANN IN ROM ZUERST AUSLÄNDISCHE GEMÄLDE ZU ANSEHEN KAMEN (Forts.).

quando primum externis picturis dignitas Romae

Besonderes Ansehen aber gab den Gemälden der Diktator Caesar, indem er einen Ajax und eine Medea¹⁰¹⁻¹ vor dem Venus-Genetrix-Tempel¹⁰²⁻² weihte (46 BC), was nach ihm auch M. Agrippa (63-12 BC) tat, ein Mann von eher ländlichem als feinem Geschmack. Von diesem ist jedenfalls eine großartige und des größten Bürgers würdige Rede erhalten, worin es heißt, man

98 ⁴ "Sub Veteribus;" meaning that part of the Forum where the "Old Shops" of the "argentarii" or money-brokers had stood.

99 ⁵ We have an anecdote of a similar event, related by Cicero, as having occurred to Julius Cæsar, De Oratore, ii. 66.--B.

100 ^d Not apparently as in insult but as an averting act.

101 ¹ See vii. c. 39.

102 ² We have had this Temple referred to in ii. c. 23, vii. c. 39, viii. c. 64, and ix. c. 57: it is again mentioned in the fortieth Chapter of this Book, and in xxxvii. c. 5.--B.

solle alle Gemälde und Bildwerke öffentlich ausstellen, was besser wäre, als sie auf Landgütern in die Verbannung zu schicken. Tatsächlich kaufte sogar dieser sittenstrenge Mann den Kyzikenern zwei Bilder */tabulae/* für 1,2 Millionen Sesterzen ab, einen Ajax und eine Venus. Darüber hinaus hatte er im heißesten Teil seiner Thermen¹⁰³⁻³ kleine Bilder */tabellae/* in den Marmor einsetzen lassen, die man beim Ausbessern jedoch kürzlich entfernte.

ix 26 sed praecipuam auctoritatem publice tabulis fecit Caesar dictator Aiace et Media ante Veneris Genetricis aedem dicatis, post eum M. Agrippa, vir rusticitati propior quam deliciis. exstat certe eius oratio magna et maximo civium digna de tabulis omnibus signisque publicandis, quod fieri satius fuisset quam in villarum exilia pelli. verum eadem illa torvitas tabulas duas Aiakis et Veneris mercata est a Cyzicenis HS |XII|. in thermarum quoque calidissima parte marmoribus incluserat parvas tabellas, paulo ante, cum reficerentur, sublatas.

*10 - WANN IN ROM ZUERST AUSLÄNDISCHE GEMÄLDE
ZU ANSEHEN KAMEN (Forts. 2).*

quando primum externis picturis dignitas Romae

Über allen steht der göttliche Augustus, der am belebtesten Ort seines Forums zwei Gemälde */tabulae/* ausstellte, die den Krieg und den Triumph¹⁰⁴⁻¹ in Bildform zeigten, ebenso die Castoren^{105-3/106-a} und eine Victoria. Er stellte auch welche aus, von denen wir beim Erwähnen der Künstler im Tempel seines Vaters Caesar^{107-2/108-b} sprechen werden (§ 91)¹⁰⁹⁻⁴. Auch in die Wände der Curie¹¹⁰⁻⁵, die er auf dem Comitium (29 BC)¹¹¹⁻⁶ stiftete, ließ er zwei

103 ³ In the "*Vaporarium*," namely.--B. The Thermæ of Agrippa were in the Ninth Region of the City.

104 ¹ According to Hardouin, this was done after the battle of Actium, in which Augustus subdued his rival Antony.--B.

105 ³ See vii. c. 22, x. c. 60, and xxxiv, c. 11.

106 ^a Castor and Pollux (Polydeuces).

107 ² By adoption. The Temple of Julius Cæsar was in the Forum, in the Eighth Region of the City.

108 ^b Julius Caesar who had adopted Augustus.

109 ⁴ In Chapter 36 of this Book.--B.

110 ⁵ See vii. cc. 45, 54, 60, and xxxiv. c. 11.

111 ⁶ See vii. 54, xv. 20, xxxiii. 6, and xxxiv. 11.

Bilder /*tabulae*/ einsetzen. Eine Nemea^{112-c}, die, einen Palmenzweig haltend, auf einem Löwen sitzt¹¹³⁻⁷, wobei ein alter Mann mit Stab neben ihr steht, über dessen Kopf ein Täfelchen /*tabella*/ mit einem Zweigespann hängt, von dem Nikias^{114-8/115-d} schrieb, er habe es „eingebrannt“¹¹⁶⁻⁹; dieses Wort wurde jedenfalls von ihm verwendet.

x 27 super omnes divus Augustus in foro suo celeberrima in parte posuit tabulas duas, quae Belli faciem pictam habent et Triumphum, item Castores ac Victoriā. posuit et quas dicemus sub artificum mentione in templo Caesaris patris. idem in curia quoque, quam in comitio consecrabit, duas tabulas impressit parieti. Nemean sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cuius supra caput tabella bigae dependet, Nicias scripsit se inussisse; tali enim usus est verbo.

Am anderen Gemälde erregt Bewunderung, wie ähnlich der erwachsene Sohn seinem Vater trotz des Altersunterschieds sieht, wobei ihn ein Adler überfliegt, der eine Schlange ergreift. Von Philochares¹¹⁷⁻¹⁰ wird bezeugt, dass dies sein Werk sei, woraus sich, selbst wenn man einzig dies Gemälde in Betracht zieht, die Potenz seiner Kunst ergibt, da der Senat des römischen Volks wegen Philochares seit nun so vielen Jahren was anderes als bloß irgendwelche Unbekannten wie Glaukion und seinen Sohn Aristippos anblickt. Kaiser Tiberius (14-27 AD), der am wenigsten gefällige Imperator, hat wiederum im Tempel von Augustus selbst Gemälde ausgestellt, von denen wir später (§ 131) sprechen werden¹¹⁸⁻¹¹.

28 alterius tabulae admiratio est puberem filium seni patri similem esse aetatis salva differentia, supervolante aquila draconem complexa; Philochares hoc suum opus esse testatus est, inmensa, vel unam si tantum hanc

112 ^c The Nemean forest (personified) where Heracles killed the Nemean lion.

113 ⁷ This was the personification of the Nemean forest in Peloponnesus, where Hercules killed the lion, the first of the labours imposed upon him by Eurystheus.--B.

114 ⁸ See Chapter 40 of this Book,

115 ^d See §§ 130-134

116 ⁹ "Inussisse;" meaning that he executed it in encaustic. The Greek term used was probably *enekause*.

117 ¹⁰ Hemsterhuys is of opinion that he was the brother of Æschines, the orator, contemptuously alluded to by Demosthenes, *Fals. Legat.* Sec. 237, as a painter of perfume pots. If so, he was probably an Athenian, and must have flourished about the 109th Olympiad.

118 ¹¹ In Chapter 40 of this Book.

tabulam aliquis aestimet, potentia artis, cum propter Philocharen ignobilissimos alioqui Glaucionem filiumque eius Aristippum senatus populi Romani tot saeculis spectet! posuit et Tiberius Caesar, minime comis imperator, in templo ipsius Augusti quas mox indicabimus. hactenus dictum sit de dignitate artis morientis.

11 - *DAS MALVERFAHREN*. ratio pingendi

Soviel sei gesagt vom Rang einer sterbenden Kunst.

xi 28c hactenus dictum sit de dignitate artis morientis.

Mit welchen der einzelnen Farben man zuerst malte, sagten wir¹¹⁹⁻¹, als wir bei den Metallen die Pigmente diskutierten (XXXIII, 117), die man nach der Malart als monochrom /*monochromata*¹²⁰⁻²/ bezeichnet. Über das, was sich dann entwickelte^{121-a}, dessen Erfinder und deren Zeit, sprechen wir dann (§§ 130 ff.) bei der Aufzählung der Künstler, weil die Hauptaufgabe des unternommenen Werks darin besteht, die Natur der Farben aufzuzeigen. OK

29 Quibus coloribus singulis primi pinxissent diximus, cum de iis pigmentis traderemus in metallis, quae monochromata a genere picturae vocantur. qui deinde et quae invenerint et quibus temporibus, dicemus in mentione artificum, quoniam indicare naturas colorum prior causa operis instituti est.

Seitdem hat sich die Kunst weiter ausdifferenziert und erfand Licht und Schatten, wobei sich die Farben durch ihren Unterschied gegenseitig Geltung verschaffen. Danach wurde Glanz¹²²⁻³ hinzugefügt, wobei dieser etwas anderes ist als Licht. Was zwischen ihm und den Schatten liegt, nannte man „*tonos*“, die Verbindung der Farben und ihre Übergänge dagegen

119 ¹ In xxxiii. c. 39. He alludes to cinnabaris, minium, rubrica, and sinopis.

120 ² some read "*neogrammatea*", meaning "new painting," probably. The reading, however, is doubtful.

121 ^a Study of ancient art does not show that painting started with the use of single colours.

122 ³ "Splendor." Supposed by Wornum to be equivalent to our word "tone," applied to a coloured picture, which comprehends both the "*tonos*" and the "*harmoge*" of the Greeks. Smith's Dict. Antiq. Art. *Painting*

„*harmoge*“^{123-4 / 124-b / 125 *}.

29c tandem se ars ipsa distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante. postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen. quod inter haec et umbras esset, appellarunt tonon, commissuras vero colorem et transitus harmogen.

123 ⁴ "Tone," says Fuseli, (in the English acceptation of the word) "is the element of the ancient '*harmoge*,' that imperceptible transition, which, without opacity, confusion, or hardness, united local colour, demitint, shade, and reflexes."--Lect. I.

124 ^b The Greek term "*armoge*" means adjustment of parts.

125 * mit „*tonos*“ sind am ehesten wohl feine Abstufungen in der Helligkeit gemeint; und mit „*harmoge*“ vielleicht so etwas wie Farbharmonie, wobei dies im Deutschen kein klarer Begriff ist.

KAP. 12 - 32
VON DEN FARBEN MIT AUSNAHME DER METALLISCHEN.
de pigmentis praeter metallica

12 - VON DEN KÜNSTLICHEN FARBEN. de coloribus facticiis

Farben sind entweder¹²⁶⁻¹ düster /*auster*, auch: dunkel, streng, kräftig/ oder leuchtend /*floridi*/, wobei die Natur einer jeden von der Mischung abhängt. Die leuchtenden Farben - die der Auftraggeber dem Maler liefern muss¹²⁷⁻² - sind Zinnober^{128-3 129-a} /*minium*/, Armenischblau^{130-b} /*armenium*/, Cinnabaris-Rot^{131-4 / 132-c} /*cinnabaris*, engl. „*Dragon's blood*“/, Kupfergrün^{133-5 / 134-d} /*chrysocolla*, engl. „*gold-solder*“/, Indigo und Purpurrot^{135-e}; die übrigen sind düster. Von allen finden sich welche in der Natur, andere werden künstlich erzeugt. Natürlichen Ursprungs sind Sinope-Erde^{136-f}, die Rot-Erde /*rubrica*, früher meist mit „*Rötel*“ übersetzt, engl. „*ruddle*“/, das Paraetonium-Weiß^{137-g}, die Melos-Erde^{138-h}, die Eretria-Erde¹³⁹⁻ⁱ, das Auripigment /engl. „*orpiment*“/. Die Restlichen werden künstlich hergestellt, vor allem diejenigen, die wir bei den Metallen besprachen (in XXX, 111, 158 etc.), von den preiswerteren außerdem Ocker, das gebrannte Bleiweiß /*cerussa usta*, engl. „*lead acetate*“, Bleiazetat/, der Sandarach /engl. „*realgar*“/, das Scharlach-Rot^{140-j} /

126 ¹ "*Austeri aut floridi.*"

127 ² Because of their comparatively great expense.

128 ³ See xxxiii. 36, 37. Under this name are included Sulphuret of mercury, and Red oxide of lead.

129 ^a Minium. See §33 (note) and XXXIII, 111-123.

130 ^b A rich blue colour (from Armenia), the modern azurite. See also §47.

131 ⁴ See xxxiii. 38, 39.

132 ^c Cinnabaris here in Pliny. See XXXIII, cc. 115-116.

133 ⁵ See B. xxxiii. c. 26. "*Indicum*" and "*purpurissum*" will be described in the present Book.

134 ^d Our 'malachite.'

135 ^e Earth stained with Tyrian purple

136 ^f A brown-red ochre or red oxide of iron from Sinope.

137 ^g From a white chalk or calcium carbonate, and perhaps also steatite, of Paraetonium in N. Africa; see note in §36.

138 ^h A white marl from Melos.

139 ⁱ Eretria in Euboea; perhaps magnesite.

140 ^j Mixed oxide of lead and oxide of iron.

sandyx/, das Syrisch-Rot^{141-k} und das Atramentum-Schwarz¹⁴²⁻¹.

xii 30 Sunt autem colores austeri aut floridi. utrumque natura aut mixtura evenit. floridi sunt — quos dominus pingenti praestat — minium, Armenium, cinnabaris, chrysocolla, Indicum, purpurissum; ceteri austeri. ex omnibus alii nascuntur, alii fiunt. nascuntur Sinopis, rubrica, Paraetionium, Melinum, Eretria, auripigmentum; ceteri finguntur, primumque quos in metallis diximus, praeterea e vilioribus ochra, cerussa usta, sandaraca, *sandyx*, Syricum, atramentum.

13 - VON DER SINOPE-ERDE. 11 HEILMITTEL DARAUS.

de Sinopide. med. ex ea XI

Die Sinope-Erde^{143-1 / 144-a} wurde zuerst am Pontus benutzt; daher der Name von der Stadt Sinope. Sie kommt aber auch in Ägypten, auf den Balearen, in Afrika vor. Am besten ist sie aber auf Lemnos und in Kappadokien, wo man sie aus Höhlen gräbt. Der an den Steinen klebende Teil ist von der höchsten Qualität. Die Klumpen haben eine eigene, außen fleckige Farbe. Die Alten benutzten sie, um Glanz /*splendor*/ zu erzielen¹⁴⁵⁻².

xiii 31 Sinopis inventa primum in Ponto est; inde nomen a Sinope urbe nascitur et in Aegypto, Baliaribus, Africa, sed optima in Lemno et in Capadocia, effossa e speluncis. pars, quae saxis adhaesit, excellit. glæbis suis colos, extra maculosus. hac usi sunt veteres ad splendorem.

Von der Sinope-Erde gibt es drei Arten: eine rote und eine weniger rote, sowie eine dazwischen. Der Preis der besten ist 2 Denar (per Pfund), sie wird zum Auspinseln /*ad penicillum*/ verwendet oder wenn man Holz färben möchte. Diejenige, die aus Afrika kommt, kostet acht As - man nennt sie Kicherrot^{146-3 / 147-b} -; sie ergibt eine stärkere Rötung¹⁴⁸⁻⁴ als die übrigen,

141 ^k See §40.

142 ¹ See XXXIV, cc. 112, 123.

143 ¹ Or "rubrica Sinopica;" "red earth of Sinope," a brown red ochre, or red oxide of iron. Dioscorides identifies it with the Greek *miltos*, which indeed seems to have embraced the cinnabaris, minium, and rubricæ of the Romans.

144 ^a See note f, §30

145 ² "Splendorem." See Note 7 above.

146 ³ So called from its deep grey brown colour, like that of the "cicer" or chick-pea.

147 ^b Dark brownish.

148 ⁴ The sense of this passage seems to require the insertion of "quæ," although omit-

und ist daher für Wandflächen /*abaci*, bei Vitruv: Steinplatten/ besser geeignet. Von gleichem Preis ist die, welche die dunklere¹⁴⁹⁻⁵ /*pressior*, in der Bedeutung zwischen „gedämpft“ und vielleicht sogar „konzentriert“ pendelnd/ genannt wird und fast braun¹⁵⁰⁻⁶ ist.

31c species Sinopidis tres: rubra et minus rubens atque inter has media. pretium optimae II, usus ad penicillum aut si lignum colorare libeat;

32 eius, quae ex Africa venit, octoni asses — cicerculum appellant —; magis ceteris rubet, utilior abacis. idem pretium et eius, quae pressior vocatur, et est maxime fusca.

Man verwendet sie im Sockelbereich der Wände, obwohl sie auch in der Heilkunde wohltuend ist ... für sowohl Pflaster als erweichende Umschläge, sei es in trockener oder flüssiger Form, sowie gegen Entzündungen feuchter Körperteile, z. B. an Mund oder Gesäß. Injiziert stoppt sie Durchfall, und, in Dosierung von einem Denarius^{151*}, weiblichen Ausfluss. Gebrannt lindert sie, speziell mit Wein, empfindlich gewordene /juckende/ Stellen an den Augen. OK

32c usus ad bases abacorum, in medicina vero blandus emplastrisque et malagmatis, sive sicca compositione sive liquida facilis, contra ulcera in umore sita, velut oris, sedis. alvum sistit infusa, feminarum profluvia pota denarii pondere. eadem adusta siccatur scabritias oculorum, e vino maxime.

*14 - VON DER ROT-ERDE. VON DER LEMNISCHEM ERDE.
9 HEILMITTEL DARAUS.*

de rubrica. de terra Lemnia. med. ex ea VIII

Einige wollen in der Sinope-Erde eine Rot-Erde /*rubrica*¹⁵²⁻¹/ zweiter Güte sehen, denn für die hielt man (auch) die Lemnos-Erde. Diese ist dem

ted by the Bamberg MS.

149 ⁵ "Pressior."

150 ⁶ Those parts of the walls, probably, which were nearer to the ground, and more likely to become soiled.

151 * Der *denarius*, eigentlich eine relativ hochwertige Silbermünze, wurde auch als Gewichtseinheit (von etwa drei Gramm) verwendet. vergl. XXI, 185

152 ¹ Red ochre, or red oxide of iron. See xxxiii. 38, and xxxiv. 37.

Zinnober¹⁵³⁻² /*minium*/ sehr nahe^{154-a} und wurde auf der Insel, wo sie vorkommt, von den Alten ziemlich gelobt. Man verkaufte sie nur mit einem Siegel versehen, weshalb sie auch „*Sphragis*“ /= mit einem Siegel/ hieß. Mit ihr unterlegt /gründet/ man Zinnober und verlängert /*adulterare*, gewöhnlich eher „verfälschen“/ ihn so. OK

xiv 33 Rubricae genus in ea voluere intellegi quidam secundae auctoritatis, palmam enim Lemniae dabant. minio proxima haec est, multum antiquis celebrata cum insula, in qua nascitur. nec nisi signata venumdabatur, unde et sphragidem appellavere.

34 hac minium sublinunt adulterantque.

Der Medizin gilt sie als etwas Vortreffliches. Denn ringsum aufgetragen, lindert sie Tränenfluss und Augenschmerzen und verhindert das Aufgehen von Tränenfisteln, während man sie bei Bluthusten mit Essig zu trinken gibt. Auch gegen Erkrankungen von Milz und Nieren wird sie getrunken und gegen zu starke Menstruation, ebenso gegen Gifte und Bisse von Land- oder Seeschlangen, weshalb sie Bestandteil aller Gegengifte ist. OK

34c in medicina praeclara res habetur. epiphoras enim oculorum mitigat ac dolores circumlita et aegilopia manare prohibet, sanguinem reicientibus ex aceto datur bibenda. bibitur et contra lienum reniumque vitia et purgationes feminarum, item et contra venena et serpentium ictus terrestrium marinorumque, omnibus ideo antidotis familiaris. —

15 - VON DER ÄGYPTISCHEN ERDE. de Aegyptia terra

Von den übrigen Rot-Erde-Arten sind den Arbeitern die ägyptische und afrikanische am nützlichsten, weil sie von den Wänden am besten angenommen werden. Außerdem gibt es eine Rot-Erde, die in Eisengruben¹⁵⁵⁻¹ entsteht.

xv 35 E reliquis rubricae generibus fabris utilissima Aegyptia et Africana,

153 ² See xxxiii. cc. 36, 37.

154 ^a This generally is the proper meaning of *minium* except when it is called *m. secundarium* = red lead. See XXXIII, cc. 111-123.

155 ¹ Ajasson thinks that this was an hydroxide of iron, of a greenish yellow or brown colour.

quoniam maxime sorbentur tectoriis. rubrica autem nascitur et in ferrariis metallis.

16 - VOM OCKER. 3 HEILMITTEL AUS ROT-ERDE.

de ochra. med. ex rubria III

Durch Brennen in neuen, ringsum lehmbestrichenen Töpfen stellt man daraus /also aus Rot-Erde/ Rot-Ocker¹⁵⁶⁻¹ her¹⁵⁷⁻². Je länger er im Ofen gebrannt wird, desto besser ist er. Jede Rot-Erde wirkt darüber hinaus trocknend und ist daher gut für Pflaster, sogar bei Wundrosen.

xvi 35c ea et fit ochra exusta in ollis novis luto circumlitis. quo magis arsit in caminis, hoc melior. omnis autem rubrica siccatur ideoque ex emplastris conveniet igni etiam sacro.

17 - GOLDLEIM. leucophorum

Ein halbes Pfund pontische Sinope-Erde, zehn Pfund heller Ocker¹⁵⁸⁻¹ sowie zwei Pfund griechische Melos-Erde¹⁵⁹⁻², ergeben, vermischt und zwölf Tage ineinander verrieben, Leucophoron¹⁶⁰⁻³. Dies ist, wenn man es auf Holz aufträgt, ein Klebemittel für Blattgold (vergl. XXXIII, 64).

xvii 36 Sinopidis Ponticae selibrae silis lucidi libris X et Melini Graecensis II mixtis tritisque una per dies duodenos leucophorum fit. hoc est glutinum auri, cum inducitur ligno.

18 - PARAETONIUMWEISS. Paraetonium

Das Paraetoniumweiß¹⁶¹⁻¹ hat seinen Namen von einem Ort in

156 ¹ Whence our word "ochre." See "Sil," in xxxiii. cc. 56, 57.

157 ² Theophrastus, on the contrary, says that it is "*ochra*" that is burnt, in order to obtain "*rubrica*."

158 ¹ See B. xxxiii. cc. 56, 57.

159 ² A white earth from the Isle of Melos. See Chapter 19.

160 ³ See xxxiii. c. 20. "One may readily conceive that this must have been a ferruginous ochre, or kind of bole, which is still used as a ground, *poliment, assiette*."--Beckman, *Hist. Inv.* Vol. II. p. 294. *Bohn's Edition*.

161 ¹ A white, much used for fresco painting. Ajasson is of opinion, that Pliny, in this Chapter, like the other ancient authors, confounds two earths that are, in reality, totally

Ägypten^{162-2/163-a}. Man sagt, es sei mit dem Schlamm festgewordener Meerschäum¹⁶⁴⁻³, und darum finde man darin winzige Muscheln. Es entsteht auch auf der Insel Kreta und in Kyrene. In Rom verlängert man es mit gekochter und verdickter kimolischer Erde^{165-4/166-b}. Der Preis der besten Sorte ist 50 Denar per 6 Pfund. Unter den weißen Farben ist es die fetteste und, wegen ihrer Glätte, bei Wandanstrichen die haltbarste.

xviii 36c Paraetonium loci nomen habet ex Aegypto. spumam maris esse dicunt solidatam cum limo, et ideo conchae minutae inveniuntur in eo. fit et in Creta insula atque Cyrenis. adulteratur Romae creta Cimolia decocta conspissataque. pretium optimo in pondo VI L. e candidis coloribus pinguisimum et tectorii tenacissimum propter levorem.

19 - MELOSWEISS. Melinum. med. ex eo VI

Das Melinum^{167-c}/Melos-Weiß/ ist ebenfalls weiß, das beste gibt es auf der Insel Melos¹⁶⁸⁻¹. Auch auf Samos findet man es, es wird von den Malern jedoch nicht benutzt, weil es zu fett ist; man gräbt es dort liegend aus, indem man zwischen Felsen den Adern folgt. In der Medizin wird es wie eretrische Kreide¹⁶⁹⁻² verwendet; darüber hinaus wirkt es trocken, wenn man es mit der Zunge berührt, und entfernt mit reinigender Kraft Haare. Sein Preis ist eine Sesterze pro Pfund.

xix 37 Melinum candidum et ipsum est, optimum in Melo insula. in Samo quod nascitur, eo non utuntur pictores propter nimiam pinguitudinem; accubantes effodiunt ibi inter saxa venam scrutantes. in medicina eundem usum habet quem Eretria creta; praeterea linguam tactu siccatur, pilos detrahit

different,--Hydrosilicate of magnesia, or Steatite, and Rhomboidical carbonate of lime.

162 ² See v. 6.

163 ^a Marsa Labeit in N. Africa, between Egypt and the Syrtes. Cf. Note g on § 30.

164 ³ Ajasson thinks that possibly our compact magnesite, meerschäum, or sea-foam, may be the substance here alluded to.

165 ⁴ See Chapter 57 of this Book.

166 ^b Cf. XXXV, 195 ff.

167 ^c See note h on §30.

168 ¹ See iv. c. 33. Tournefort says that this earth is exactly similar to the Cimolian earth, described in Chapter 57.

169 ² See xxxiii. c. 57, and Chapter 21 of this Book.

smectica vi. pretium in libras sestertii singuli.

Die dritte unter den weißen Farben ist das Bleiweiß /*cerussa*/, dessen Beschaffenheit wir bei den Bleierzen besprachen¹⁷⁰⁻³ (34, 175). In Smyrna wurde es auf den Ländereien Theodots auch für sich in der Erde gefunden^{171-d}, weshalb es die Alten als Schiffsanstrich benutzten. Jetzt wird es, wie wir sagten, aus Blei und Essig¹⁷²⁻⁴ gewonnen.

37c Tertius e candidis colos est cerussa, cuius rationem in plumbi metallis diximus. fuit et terra per se in Theodoti fundo inventa Zmyrnae, qua veteres ad navium picturas utebantur. nunc omnis ex plumbo et aceto fit, ut diximus.

20 - GEBRANNTES BLEIWEISS. *cerussa usta*

Gebranntes Bleiweiß¹⁷³⁻¹ /*usta*/ wurde durch Zufall bei einem Brand im Piräus entdeckt, als Bleiweiß /*cerussa*/ in Krügen verbrannte. Zuerst benutzte es der oben¹⁷⁴⁻² (§ 27) genannte Nikias. Als bestes gilt jetzt das asiatische, das man auch pupurn nennt. Sein Preis beträgt 6 Denar pro Pfund. In Rom wird es auch aus gebrannten Marmorstaub¹⁷⁵⁻³ /Marmor-Ocker?, *sile marmoroso*/ gewonnen, der mit Essig gelöscht wird. Ohne gebranntes Bleiweiß lassen sich keine Schatten machen¹⁷⁶⁻⁴.

xx 38 *usta* casu reperta est in incendio Piraei *cerussa* in urceis cremata. hac primum usus est Nicias supra dictus. optima nunc Asiatica habetur, quae

170 ³ In xxxiv. c. 54.

171 ^d Perhaps lead carbonate, cerussite. From Vitruv. VII, 7, 4 we learn that it was green, perhaps because tinted with copper salts.

172 ⁴ Ceruse, white lead, or carbonate of lead, is prepared in much the same manner at the present day. Ajasson is of opinion that the native pigment discovered on the lands of Theodotus, was native carbonate of lead, the crystals of which are found accompanied by quartz.

173 ¹ "Burnt" ceruse. This was, in fact, one of the varieties of "minium," red oxide of lead, our red lead. Vitruvius and Dioscorides call it "sandaraca," differing somewhat from that of Pliny.

174 ² In Chapter 10.

175 ³ See xxxiii. cc. 56, 57

176 ⁴ It was possibly owing to this that the colour known as "umber" received its name, and not from Umbria, in Italy. Ajasson says that shadows cannot be successfully made without the use of transparent colours, and that red and the several browns are remarkably transparent.

et purpurea appellatur. pretium eius in libras VI. fit et Romae cremato sile marmoroso et restincto aceto. sine usta non fiunt umbrae.

21 – DIE ERETRISCHE ERDE. 6 HEILMITTEL DARAUS.

Eretria terra. med. ex ea VI

Eretrische Erde^{177-a} heißt nach dem Ort ihres Vorkommens¹⁷⁸⁻¹. Nikomachus¹⁷⁹⁻² und Parrhasius haben sie benutzt. Sie kühlt, macht weich, heilt Wunden; wenn erhitzt, wird sie als trocknendes Mittel verschrieben, nützlich ist sie auch bei Kopfschmerzen und zum Bekämpfen von Eiterherden; denn man merkt, dass solche vorhanden sind, wenn sie, feucht aufgestrichen¹⁸⁰⁻³, darauf gleich trocknet.

xxi 38c Eretria terrae suae habet nomen. hac Nicomachus et Parrhasius usi. refrigerat, emollit, explet volnera; si coquatur, ad siccanda praecipitur, utilis et capitis doloribus et ad deprehendenda pura; subesse enim ea intellegunt, si ex aqua inlita continuo arescat.

22 – SANDARACH. sandaraca

Iuba zufolge kommen Sandarach und Ocker auf Topazos^{181-1 / 182-b} vor, einer Insel im Roten Meer, gelangen von dort aber nicht zu uns. Wie Sandarach gemacht wird, sagten¹⁸³⁻² wir bereits (34, 177). Ein gefälschter wird auch aus Bleiweiß gewonnen, das man in einem Ofen erhitzt. Die Farbe muss feuerrot sein. Sein Preis beträgt fünf As per Pfund.

xxii 39 Sandaracam et ochram Iuba tradidit in insula Rubri maris Topazo nasci, sed inde non pervehuntur ad nos. sandaraca quomodo fieret diximus. fit et adulterina ex cerussa in fornace cocta. color esse debet flammeus. pretium in libras asses quini.

177 ^a See note i on §30

178 ¹ See iv. c. 21.

179 ² As to both of these artists, see Chapter 36.

180 ³ To the chest.

181 ¹ See B. vi. c. 34, and B. xxxvii. c. 32.

182 ^b Zeboiget.

183 ² In xxxiv. 55. "Pliny speaks of different shades of sandaraca, the pale, or massicot, (yellow oxide of lead), and a mixture of the pale with minium. It also signified Realgar, or red sulphuret of arsenic." --Wornum, in Smith's Dict. Antiq. Art. *Colores*.

23 - SANDYX. sandyx

Röstet man Sandarach gleichzeitig mit Rot-Erde /*rubrica*/, erhält man Sandyx¹⁸⁴⁻¹, obwohl mir bewusst ist, dass Vergil im folgenden Vers^{185-2 / 186-c} meinte, es sei ein Kraut: „Sandyx wird die weidenden Lämmer umhüllen“ Der Preis per Pfund¹⁸⁷⁻³ beträgt die Hälfte von dem des Sandarachs. Es gibt keine Farbe von größerem Gewicht.

xxiii 40 haec si torreatur aequa parte rubrica admixta, sandycem facit, quamquam animadverto Vergilium existimasse herbam id esse illo versu: Sponte sua sandyx pascentis vestiat agnos. pretium in libras dimidium eius quod sandaracae. nec sunt alii colores maioris ponderis.

24 - SYRISCHROT. Syricum

Zu den künstlichen Farben zählt auch das Syrischrot, von dem wir sagten¹⁸⁸⁻¹, man würde es dem Zinnober unterlegen. Man stellt es einer Mischung von Sinope-Erde und Sandyx her.

xxiv 40c Inter facticios est et Syricum, quo minium sublini diximus. fit autem Sinopide et sandyce mixtis.

184 ¹ Sir H. Davy supposes this colour to have approached our crimson. In painting, it was frequently glazed with purple, to give it an additional lustre.

185 ² Ecl. iv. 1. 45. "*Sponte sua sandyx pascentes vestiet agnos.*" Ajasson thinks that "Sandyx" may have been a name common to two colouring substances, a vegetable and a mineral, the former being our madder. Beckmann is of the same opinion, and that Virgil has committed no mistake in the line above quoted. Hist. Inv. Vol. II. p. 110. *Bohn's Edition.* See also B. xxiv. c. 56.

186 ^c Virg. Ecl. IV, 45 (*vestiet* Virg.). There is no proof that Virgil did take sandyx to be a plant.

187 ³ The form "*sand*," in these words, Ajasson considers to be derived either from "Sandes," the name of Hercules in Asia Minor, or at least in Lydia: or else from Sandak, the name of an ancestor of Cinyras and Adonis.

188 ¹ In xxxiii. c. 40. According to Aetius, syricum was made by the calcination of pure ceruse, (similar to the "usta" above mentioned). He states also that there was no difference between sandyx and syricum, the former being the term generally used by medical men.

Auch das Atramentum-Schwarz¹⁸⁹⁻¹ muss man zu den künstlichen Farben zählen, obwohl es^{190-a}, in zweierlei Art, auch in der Erde vorkommt. Dort fließt es nämlich entweder wie Salzsole hervor, oder man sucht dazu eine Erdschubstanz von schwefelgelber Farbe. Es hat Maler gegeben, die dafür aus Gräbern verkohlte Gebeine¹⁹¹⁻² ausgruben. Das alles ist (jedoch) umständlich und überneumodisch. Denn es lässt sich in vielfältiger Weise (einfach) aus Ruß herstellen, durch Verbrennen (etwa) von Harz und Pech, wozu man sogar Anlagen konstruierte, aus denen kein Qualm dringt. Am meisten gelobt wird¹⁹²⁻³ das derart aus Kienholz Gewonnene. Man verlängert es mit dem Ruß aus Öfen und Bädern, wie er (auch) beim Bücherschreiben Verwendung findet.

xxv 41 Atramentum quoque inter facticios erit, quamquam est et terrae, geminae originis. aut enim salsuginis modo emanat, aut terra ipsa sulphurei coloris ad hoc probatur. inventi sunt pictores, qui carbones infestatis sepulchris effoderent. inportuna haec omnia ac novicia. fit enim e fuligine pluribus modis, resina vel pice exustis, propter quod etiam officinas aedificavere fumum eum non emittentes. laudatissimum eodem modo fit e taedis. adulteratur fornacium balnearumque fuligine quo ad volumina scribenda utuntur.

Es gibt welche, die dafür auch getrocknete Weinhefe verbrennen und versichern, wenn diese von gutem Wein herrühre, gleiche dieses Schwarz dem indischer Tinte^{193-4 / 194-b} /*indicum*/. Die berühmten Maler Polygnotus und

189 ¹ "Black colouring substance."

190 ^a For this mineral shoemaker's black, see XXXIV, cc. 112, 123. The other blacks which follow are mostly composed of carbon.

191 ² "Carbones infectos." The reading is very doubtful. It may possibly mean "charred bones tainted with dirt." This would make an inferior ivory-black. The earth before-mentioned is considered by Ajasson to be a deuto-sulphate of copper, a solution of which, in gallic acid, is still used for dyeing black. The water near copper-mines would very probably be also highly impregnated with it. Beckmann considers these to have been vitriolic products. Vol. II. p. 265.

192 ³ Our Lamp-black. Vitruvius describes the construction of the manufactories above alluded to.

193 ⁴ Probably, our Chinese, or Indian ink, a different substance from the *indicum* of Chapter 27.

194 ^b Probably the real indigo (§46) is meant here.

Mikon stellten es in Athen aus Weintrestern her, wobei sie es „trygnion“¹⁹⁵⁻⁵ nannten. Von Apelles erzählt man, er habe es aus verbranntem Elfenbein gemacht, weshalb es als Elfenbeinschwarz bezeichnet wird.

42 sunt qui et vini faecem siccata[m] excoquant adfirmentque, si ex bono vino faex ea fuerit, Indici speciem id atramentum praebere. Polygnotus et Micon, celeberrimi pictores, Athenis e vinaceis fecere, tryginon appellantes. Apelles commentus est ex ebore combusto facere, quod elephantinum vocatur.

Aus Indien wird auch schwarze Tinte /*indicum*/ eingeführt, über deren Herstellung ich bislang nichts in Erfahrung brachte^{196-6 / 197-c}. Darüber hinaus gewinnt man es /das Atramentum/ bei den Färbern aus dem schwarzen Belag, der sich an Bronzekesseln absetzt. Man erhält es auch, wenn man Kienholz verbrennt und das Verkohlte im Mörser zerreibt. Seltsam erscheint dabei die Natur der Tintenfische, doch aus ihnen¹⁹⁸⁻⁷ lässt sich nichts herstellen^{199-d}. Alles Schwarz wird erst an der Sonne fertiggestellt, wobei man das fürs Schreiben mit Gummi, das für Wandanstriche mit Leim vermischt. Mit Essig verflüssigt lässt es sich nur schwer auswaschen.

43 adportatur et Indicum ex India inexploratae adhuc inventionis mihi. fit etiam aput infectores ex flore nigro, qui adhaerescit aereis cortinis. fit et ligno e taedis combusto tritisque in mortario carbonibus. mira in hoc saepiarum natura, sed ex iis non fit. omne autem atramentum sole perficitur, librarium cumme, tectorium glutino admixto. quod aceto liquefactum est, aegre eluitur.

26 - PURPURROT: purpurrissum

Von den übrigen Farben, bei denen wir sagten²⁰⁰⁻¹, sie würden wegen der Höhe des Preises von den Auftraggebern zur Verfügung gestellt (§30),

195 ⁵ From trux, "grape-husks," or "wine-lees."

196 ⁶ Indian ink is a composition of fine lamp-black and size.

197 ^c Some unknown carbon pigment, not the indigo of §46.

198 ⁷ See B. ii. c. 29. Sepia, for sepic drawing, is now prepared from these juices.

199 ^d Or: 'this latter variety is wonderfully like the pigment of the cuttle-fish, but is never made from these creatures' (K. C. Bailey).

200 ¹ In Chapter 12 of this Book.

steht das Purpurrot /*purpurissimum*/ über allen. Zur Herstellung wird Silberkreide^{201-2 / 202-a} /*creta argentaria*/ wie Purpurstoff²⁰³⁻³ gefärbt, wobei sie die Farbe schneller als Wolle annimmt. Das vorzüglichste (Purpurrot) ist das, welches man zuerst in den Kochkessel wirft und aus dem Färbemittel im Rohzustand gewinnt; das nächstbeste dasjenige, das in die gleiche Flüssigkeit getaucht wird, nachdem das erste entfernt ist; jedes mal, wenn man dies tut, verschlechtert sich die Güte, weil die Farblösung sich zunehmend verdünnt.

xxvi 44 E reliquis coloribus, quos a dominis dari diximus propter magnitudinem pretii, ante omnes est purpurissimum. creta argentaria cum purpuris pariter tingitur bibitque eum colorem celerius lanis. praecipuum est primum, fervente ahenis rudibus medicamentis inebriatum, proximum egesto eo addita creta in ius idem et, quotiens id factum est, elevatur bonitas pro numero dilutiore sanie.

Der Grund, warum man den puteolischen Purpur höher schätzt als den aus Tyros, Gaetulien oder Lakonien, wo die kostbarsten Purpurstoffe herkommen, besteht darin, dass er meistens mit "hysginum"^{204-4 / 205-b} gefärbt und dazu gebracht wird, Krapprot zu absorbieren. Der übelste ist aus Canusium²⁰⁶⁻⁵. Der Preis pro Pfund liegt zwischen ein und 30 Denar. Die Maler unterlegen es mit Sandyx, tragen dann das Purpurrot mit Ei auf und erzeugen damit Zinnoberglanz²⁰⁷⁻⁶. Wollen sie lieber den des Purpurs erreichen, unterlegen sie mit Himmelblau /*caeruleum*/, bevor sie das Purpurrot mit Ei²⁰⁸⁻⁷ auftragen.

45 quare Puteolanum potius laudetur quam Tyrium aut Gaetulicum vel Laconicum, unde pretiosissimae purpurae; causa est quod hysgino maxime inficitur rubiaque, quae cogitur sorbere. vilissimum a Canusio. pretium a singulis denariis in libras ad XXX. pingentes sandyce sublita, mox ex ovo

201 ² Plate powder. See xvii. c. 4, and Chapter 58 of this Book.

202 ³ Polishing-powder of pure ground white earth.

203 ³ See ix. c. 60.

204 ⁴ See ix. c. 65, and xxi. cc. 38, 97. According to Vitruvius, it is a colour between scarlet and purple. It may possibly have been made from woad.

205 ^b A purplish red colour got from the unidentified plant '*hysge*.'

206 ⁵ See iii. c. 16.

207 ⁶ See xxxiii. c. 57.

208 ⁷ White of egg, probably.

inducentes purpurissum, fulgorem minii faciunt. si purpurae facere malunt, caeruleum sublinunt, mox purpurissum ex ovo indicunt.

27 - INDIGO. 3 HEILMITTEL DARAUS. Indicum. med. ex eo III

Das nächsthöchste Ansehen hat Indigo^{209-1 / 210-a}. Er kommt aus Indien, wo er im Schilf als Schaum²¹¹⁻² am Schlamm haftet. Nach dem Sieben sieht er schwarz aus, erst in verdünnter Flüssigkeit erhält er seine wunderbare Mischung von Purpur und „Himmelsblau“. Eine andere Sorte²¹²⁻³ schwimmt er in den Purpurfärbereien oben in den Kesseln^{213-b} und ist (insofern) Purpurschaum. Um ihn zu verlängern, färbt man Taubenkot mit echtem Indigo oder tränkt seliuntische Kreide²¹⁴⁻⁴ oder Ringfarbe^{215-5 / 216-c} / *anularium*, siehe Abschnitt 48c/ mit Waid / *vitrum*, blaufärbende Pflanze, englisch: *woadl*. Man testet ihn (seine Echtheit) auf Kohlen; denn aus dem echten ergibt sich eine Flamme von deutlichem Purpur und, solange er raucht, Meeresgeruch. Deshalb glauben welche, man sammle ihn an Meeresfelsen. Der Preis des Indigos beträgt 20 Denar pro Pfund. In der Medizin besänftigt Indigo Krämpfe und Anfälle und trocknet Geschwüre.

xxvii 46 Ab hoc maxime auctoritas Indico. ex India venit harundinum spumae adhaerente limo. cum cernatur, nigrum, at in diluendo mixturam purpurae caeruleique mirabilem reddit. alterum genus eius est in purpurariis officinis innatans cortinis, et est purpurae spuma. qui adulterant, vero Indico tingunt stercora columbina aut cretam Selinusiam vel anulariam vitro inficiunt. probatur carbone; reddit enim quod sincerum est flammam excellentis purpurae et, dum fumat, odorem maris. ob id quidam e scopulis id colligi

209 ¹ Indigo, no doubt, is the colour meant. See xxxiii. c. 57.

210 ^a From several species of *Indigofera*.

211 ² It is the produce of the *Indigofera tinctoria*, and comes from Bengal more particularly. Beckmann and Dr. Bancroft have each investigated this subject at great length, and though Pliny is greatly mistaken as to the mode in which the drug was produced, they agree in the conclusion that his "indicum" was real indigo, and not, as some have supposed, a pigment prepared from *isatis*, or woad.

212 ³ This passage, similar in many respects to the account given by Dioscorides, is commented on at great length by Beckmann, *Hist. Inv.* Vol. II. p. 263. *Bohn's Edition*.

213 ^b Perhaps the vessels containing Tyrian purple.

214 ⁴ See Chapter 56 of this Book.

215 ⁵ See Chapter 30 of this Book.

216 ^c See §48. Some white earth; but it is not known whether it came from Selinus in Cilicia or Selinus in Sicily.

putant. pretium Indico XX in libras. in medicina Indicum rigores et impetus sedat siccaturque ulcera.

28 - ARMENISCHBLAU. 1 HEILMITTEL DARAUS.

Armenium. med. ex eo. I

Armenien schickt uns das^{217-a}, was man nach ihm benannt hat²¹⁸⁻¹. Es ist gleichfalls ein Mineral, das sich, wie das Kupfergrün /*chrysocolla*²¹⁹⁻²/, färben lässt und ist am besten, wenn es diesem in der Substanz möglichst ähnelt^{220-b}, wobei die Farbe dem „Himmelsblau“ /*caeruleum*/ gleicht. Früher wurde es für dreißig Sesterzen das Pfund verkauft. Kürzlich fand man in Spanien jedoch einen Sand, der eine ähnliche Substanz liefert; deshalb reduzierte sich der Preis auf 6 Denar. Vom „Himmelsblau“ ist es /also das Armenium/ durch einen Stich ins Weiß unterscheidbar, der die Farbe zarter macht. In der Medizin wird es zu Förderung von Haarwuchs benutzt, insbesondere der Wimpern.

xxviii 47 Armenia mittit quod eius nomine appellatur. lapis est, hic quoque chrysocollae modo infectus, optimumque est quod maxime vicinum et communicato colore cum caeruleo. solebant librae eius trecenis nummis taxari. inventa per Hispanias harena est similem curam recipiens; itaque ad denarios senos vilitas rediit. distat a caeruleo candore modico, qui teneriorem hunc efficit colorem. usus in medicina ad pilos tantum alendos habet maximeque in palpebris.

29 - APPIANISCH GRÜN. viride Appianum

Es gibt noch zwei neue Farben, die (aber) zu den schlechtesten zählen: ein Grün, das man appianisch^{221-1 / 222-c} nennt und als Kupfergrün /*chrysocolla*/

217 ^a Azurite.

218 ¹ "Armenium." Armenian bole is still used for colouring tooth-powder and essence of anchovies.

219 ² See B. xxxiii. c. 26.

220 ^b Probably azurite found mixed with green malachite.

221 ¹ So called, probably, either from the place where it was made, or from the person who first discovered it. Some commentators have suggested that it should be "apian" green, meaning "parsley" colour.

222 ^c A conjectural emendation *apianum* or *apiacum* gives 'parsley green.' It was a clay stained by ferrous substances.

ausgegeben wird, als hätten wir nicht schon genug Verfälschungen dieses Materials erwähnen müssen; man macht es aus grüner Kreide, zum Wert von einem Stesterz pro Pfund.

xix 48 Sunt etiamnum novicii duo colores e vilissimis: viride est quod Apianum vocatur et chrysocollam mentitur, ceu parum multa dicta sint mendacia eius; fit e creta viridi, aestimatum sestertiis in libras.

30 - DIE RINGFARBE. *anulare*

Die „Ringfarbe“²²³⁻¹, wie man sie nennt, ist weiß, und man gibt damit der Hautfarbe von Frauen^{224-2 / 225-d} auf Bildern leuchtendes Aussehen; man stellt sie ebenfalls aus Kreide her, fügt aber gläserne Halbedelsteine aus den Ringen²²⁶⁻³ des einfachen Volkes hinzu, weshalb sie überhaupt Ringfarbe / *anulare* heißt. OK

xxx 48c *anulare* quod vocant, candidum est, quo muliebres picturae illuminantur; fit et ipsum e creta admixtis vitreis gemmis e volgi anulis, inde et *anulare* dictum.

31 - WELCHE FARBEN SICH NICHT AUF NASSEN GRUND AUFTRAGEN LASSEN. qui colores udo non inducantur

Kreidegrund²²⁷⁻¹ lieben unter den Farben Purpurrot, Indigo, „Himmelsblau“²²⁸⁻², Melos-Erde, Auripigment, Appianisch Grün und Bleiweiß / *cerussa*, die sich nicht auf nassen Grund auftragen lassen. Wachs färbt man mit den gleichen Farben, die man für Bilder benutzt, die eingebrannt

223 ¹ So called from "*anulus*," a "ring," as mentioned below.

224 ² "*Quo muliebres picturae illuminantur.*" The meaning of this passage is obscure. It would seem almost to apply to paintings, but Beckmann is of opinion that the meaning is, "This is the beautiful white with which the ladies paint or ornament themselves."--Hist. Inv. Vol. II. p. 261. *Bohn's Edition.*

225 ^d Or 'which shines on the painted faces of women'(K.C. Bailey). Cf. §46 and note c on §27.

226 ³ Beckmann suggests that it was so called from its being one of the sealing earths, "*anulus*" being the name of a signet ring. Vol. II. p. 260.

227 ¹ "*Cretulam.*"

228 ² See xxxiii. c. 57.

werden²²⁹⁻³, ein für Wände ungeeignetes Verfahren, das bei Kriegsschiffen²³⁰⁻⁴ jedoch gebräuchlich ist. Inzwischen auch bei Lastschiffen, und da wir sogar Wagen ausmalen, wird sich niemand darüber wundern, wenn man bald auch Scheiterhaufen bemalte, schon weil es Kämpfern gefällt, prachtvoll zu Tode oder gewiss zum Morden zu kommen.

Beim Betrachten der Vielfalt all dieser Farben können wir (die Erfindungskraft) unserer Vorfahren nur bewundern.

xxxii 49 Ex omnibus coloribus cretulam amant udoque inlini recusant purpurissum, Indicum, caeruleum, Melinum, auripigmentum, Appianum, cerussa. cerae tinguntur isdem his coloribus ad eas picturas, quae inuruntur, alieno parietibus genere, sed classibus familiari, iam vero et onerariis navibus, quoniam et pericula expingimus, ne quis miretur et rogos pingi, iuvatque pugnaturos ad mortem aut certe caedem speciose vehi.

Qua contemplatione tot colorum tanta varietate subit antiquitatem mirari.

229 ³ See Chapter 39, where this process is more fully described. "'Cerae,' or 'waxes,' was the ordinary term for painters' colours among the Romans, but more especially encaustic colours, which were probably kept dry in boxes, and the wet brush or pencil was rubbed upon them when colour was required, or they were moistened by the artist previous to commencing work. From the term 'cerae' it would appear that wax constituted the principal ingredient in the colouring vehicle used; but this does not necessarily follow, and it is very improbable that it did; there must have been a great portion of gum or resin in the colours, or they could not have hardened. Wax was undoubtedly a most essential ingredient, since it apparently prevents the colours from cracking. 'Cerae' therefore might originally simply mean colours which contained wax, in contradistinction to those which did not; but was afterwards applied generally by the Romans to the colours of painters."--Wornum, Smith's Dict. Antiq. Art. *Painting*.

230 ⁴ Called "Inceramenta navium," in Livy, B. xxviii. c. 45. See also Chapters 39 and 41 of this Book.

32 - MIT WELCHEN FARBEN DIE ALTEN MALTEN.

quibus coloribus antiqui pinxerint

Mit nur vier Farben^{231-1 / 232-a} - dem Melinum²³³⁻³ für Weiß, Attischem Okker²³⁴⁻⁴ für Gelb, Pontischer Sinope-Erde für Rot und Atramentum für Schwarz²³⁵⁻⁵ - schufen Apelles²³⁶⁻², Aetion, Melanthios und Nikomachos ihre unsterblichen Werke, wobei für jedes (einzelne) ihrer Bilder mit den Schätzen ganzer Städte bezahlt wurde. Jetzt, wo der Purpur seinen Weg auch an Wände findet und Indien den Schlamm seiner Flüsse^{237-6 / 238-b}, das Blut seiner Drachen²³⁹⁻⁷ und Elefanten liefert, gibt es keine edle Malerei mehr. Demnach war alles einst besser, als man über weniger Mittel verfügte. Und zwar weil man sich, wie oben gesagt (§4)²⁴⁰⁻⁸, (nur noch) um den Preis des Materials, nicht (aber) den des Geistes kümmert.

xxxii 50 quattuor coloribus solis immortalia illa opera fecere — ex albis Melino, e siliciis Attico, ex rubris Sinopide Pontica, ex nigris atramento — Apelles, Aetion, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, cum tabulae

231 ¹ Pliny here commits a mistake, which may have arisen from an imperfect recollection, as Sir. H. Davy has supposed, of a passage in Cicero (Brutus, c. 18), which, however, quite contradicts the statement of Pliny. "In painting, we admire in the works of Zeuxis, Polygnotus, Timanthes, and those who used *four* colours only, the figure and the lineaments; but in the works of Echiion, Nicomachus, Protogenes, and Apelles, *everything* is perfect." Indeed Pliny contradicts himself, for he speaks of *two* others colours used by the earliest painters, the *testa trita*, or ground earthenware, in Chapter 5 of this Book; and "cinnabaris," or vermilion, in B. xxxiii. c. 36. Also, in Chapter 21 of this Book he speaks of Eretrian earth as having been used by Nicomachus, and in Chapter 25 of ivory black as having been invented by Apelles.

232 ^a Cicero, Brutus, 70 says it was Zeuxis, Polygnotus, Timanthes and others who used four colours only, while in Aetion, Nicomachus, Protogenes, and Apelles everything had been brought to perfection. But the Alexander mosaic reproduces a four-colour original.

233 ³ See Chapter 19 of this Book.

234 ⁴ See xxxiii. c. 56.

235 ⁵ Blue is here excluded altogether, unless under the term "atramentum" we would include black and blue indicum, or in other words, Indian ink and indigo.

236 ² These painters will all be noticed in Chapter 36.

237 ⁶ See Chapter 27 of this Book.

238 ^b Indigo (see §46) and dragon's blood, which latter is really a plant-product got chiefly from a species of *Dracaena* or *Pterocarpus* in Socotra.

239 ⁷ In allusion to "Dragon's blood." See xxxiii. c. 38.

240 ⁸ In Chapter 2 of this Book.

eorum singulae oppidorum venirent opibus. nunc et purpuris in parietes migrantibus et India conferente fluminum suorum limum, draconum elephantorumque saniem nulla nobilis pictura est. omnia ergo meliora tunc fuere, cum minor copia. ita est, quoniam, ut supra diximus, rerum, non animi pretiis excubatur.

33 - *WANN MAN ZUERST GLADIATORENKÄMPFE MALTE UND ÖFFENTLICH AUSSTELLTE.*

quando primum gladiatorum pugnae pictae et propositae sint

Das Wahnhafte unserer Zeit auch in der Malerei will ich nicht auslassen. Kaiser Nero (54-68 AD) befahl, von sich einen Koloss auf einer 120-Fuß Leinwand /*lin-teol* zu malen, was bis dahin unbekannt war²⁴¹⁻¹. Als dieses Bild im Garten des Maianus fertiggestellt wurde, traf es ein Blitz und es verbrannte mit dem besten Teil der Gartenanlagen. OK

xxxiii 51 Et nostrae aetatis insaniam in pictura non omittam. Nero princeps iusserat colosseum se pingi CXX pedum linteo, incognitum ad hoc tempus. ea pictura, cum peracta esset in Maianis hortis, accensa fulmine cum optima hortorum parte conflagravit.

Als ein Freigelassener desselben (Kaisers) ein Gladiatorenspiel in Antium gab, ließ er bekanntlich in den öffentlichen Portiken Malereien anbringen, worauf die Gladiatoren und all ihre Helfer in lebensstreuenden Bildern wiedergegeben waren. Darin bestand schon seit Langem der höchste Sinn der Malerei, doch Gladiatorenspiele zu malen und öffentlich auszustellen, begann man erst seit Gaius Terentius Lucanus. Dieser ließ für seinen Großvater, der ihn adoptiert hatte, drei Tage dreißig Kämpferpaare auf dem Forum auftreten und postierte ein Gemälde davon im Diana-Hain.²⁴²⁻² OK

52 libertus eius, cum daret Anti munus gladiatorium, publicas porticus occupavit pictura, ut constat, gladiatorum ministrorumque omnium veris imaginibus redditis. hic multis iam saeculis summus animus in pictura, pingi

241 ¹ From the construction of the passage, it is difficult to say whether he means to say that such colossal figures were till then unknown in painting, or whether that the use of canvass in painting was till then unknown. If the latter is the meaning, it is not exactly correct, though it is probable that the introduction of canvass for this purpose was comparatively late; there being no mention of its being employed by the Greek painters of the best periods.

242 ² See iii. c. 9, xiv. c. 3, and xvi. c. 91.

autem gladiatoria munera atque in publico exponi coepta a C. Terentio Lucano. is avo suo, a quo adoptatus fuerat, triginta paria in foro per triduum dedit tabulamque pictam in nemore Dianae posuit.

KAP. 34 - 41
405 BERÜHMTE BILDER UND MALER.
operum et artificum in pictura nobilitates CCCCV

34 - VOM ALTER DER MALEREI. de aetate picturae

Nun möchte ich die in dieser Kunst gefeierten Männer in größter Kürze durchgehen, denn eine tiefere Abhandlung liegt nicht im Plan dieses Werks. Daher muss reichen, einige knapp zu benennen und sich bei anderen auf die Berichte anderer zu beziehen; außer bei den berühmteren Werken und wenn man sie - ob nun vorhanden oder zerstört - leicht erörtern kann. OK

xxxiv 53 Nunc celebres in ea arte quam maxima brevitatem percurram, neque enim instituti operis est talis executio; itaque quosdam vel in transcurso et in aliorum mentione obiter nominasse satis erit, exceptis operum claritatibus quae et ipsa conveniet attingi, sive exstant sive intercidere.

Auf diesem Gebiet ist selbst bei den Griechen nicht viel Sorgfalt zu erkennen, da sie die Maler erst viele Olympiaden später als die Bildhauer und Bildner /*toreutae*²⁴³⁻¹/ bekannt machten, und zwar erst in der 90. Olympiade (420-417 BC), obwohl man über Phidias selbst doch berichtet, er sei anfänglich Maler gewesen und habe in Athen einen Schild^{244-a} bemalt. Außerdem ist von seinem Bruder Panaios²⁴⁵⁻² bekannt, dass er in der 83-ten (448-445 BC) lebte und in Elis²⁴⁶⁻³ die Innenseite eines Schilds der Minerva bemalte, welche Colotes²⁴⁷⁻⁴ angefertigt hatte, ein Schüler des Phidias

243 ¹ "Toreutæ." For the explanation of this term, see end of B. xxxiii.

244 ^a Probably not that of Athene Parthenos, which was, on its inner side, carved in relief.

245 ² In reality he was cousin or nephew of Phidias, by the father's side, though Pausanias, B. v. c. 11, falls into the same error as that committed by Pliny. He is mentioned likewise by Strabo and Æschines.

246 ³ See xxxvi. c. 55.

247 ⁴ See xxxiv. c. 19.

und, bei der Arbeit am Olympischen Jupiter²⁴⁸⁻⁵, sein Gehilfe. OK

54 Non constat sibi in hac parte Graecorum diligentia multas post olympiadas celebrando pictores quam statuarios ac toreutas, primumque olympiade LXXXX, cum et Phidian ipsum initio pictorem fuisse tradatur clipeumque Athenis ab eo pictum, praeterea in confesso sit LXXX tertia fuisse fratrem eius Panaenum, qui clipeum intus pinxit Elide Minervae, quam fecerat Colotes, discipulus Phidiae et ei in faciendo Iove Olympio adiutor.

Was? Müsste man nicht ebenso mitteilen, dass ein Bild des Malers Bularchos²⁴⁹⁻⁶, worauf der Kampf der Magnesier zu sehen war^{250-b}, von Kaudales^{251-c} - dem letzten heraklidischen Lyderkönig, den man auch Myrsilos nannte - mit Gold aufgewogen wurde? So sehr wurde bereits da die Malerei geschätzt. Dies muss sich etwa zur Zeit des Romulus ereignet haben, denn Kadaules wurde in der 18. Olympiade (708-705 BC) ermordet, oder, wie manchmal berichtet, im selben Jahr wie Romulus (trad. 717 BC); wenn ich mich (also) nicht täusche, manifestierte sich bereits damals der Ruhm der Kunst in solcher Uneingeschränktheit. OK

55 quid? quod in confesso perinde est Bularchi pictoris tabulam, in qua erat Magnetum proelium, a Candaule, rege Lydiae Heraclidarum novissimo, qui et Myrsilus vocitatus est, repensam auro? tanta iam dignatio picturae erat. circa Romuli id aetatem acciderit necesse est, etenim duodevicensima olympiade interiit Candaules aut, ut quidam tradunt, eodem anno quo Romulus, nisi fallor, manifesta iam tunc claritate artis, adeo absolute.

Wenn man dies notwendigerweise hinnimmt, wird zugleich klar, dass ihr Ursprung viel früher liegt und dass diejenigen, die monochrom^{252-7 / 253d} malten und deren Zeit nicht überliefert ist, noch beträchtlich davor lebten,

248 ⁵ See xxxiv. c. 19.

249 ⁶ See vii. c. 39.

250 ^b An unknown event ; it might be the defeat of the Greeks mentioned in VII, 126; or more likely the great defeat of the Magnetes by the Treres in 651 B.C. (Strabo XIV, 647).

251 ^c Candaules was in fact put to death by Gyges about 685 B.C.

252 ⁷ Paintings with but one colour. "Monochromata," as we shall see in Chapter 36, were painted at all times, and by the greatest masters. Those of Zeuxis corresponded with the *Chiariscuri* of the Italians, light and shade being introduced with the highest degree of artistic skill.

253 ^d See §§ 29, 15.

(also) Hygiaiontes, Dinias, Charmadas²⁵⁴⁻⁸ und, als erster Mann und Frau in der Malerei unterscheidend²⁵⁵⁻⁹, der Athener Eumares^{256-e}, der jede Art von Gestalt nachzubilden versuchte; sowie Kimon²⁵⁷⁻¹⁰ aus Kleonaeos, der die Erfindungen des Eumares verbesserten. Dieser erfand die sogenannten Catagraphen /*catagraphal*, das sind Schrägansichten^{258-11 / 259-e} und entsprechende Gesichtsformen, die rückwärts, aufwärts oder nach unten blicken; er unterschied die Glieder durch Gelenke, machte Adern sichtbar und erfand darüber hinaus Falten und Ausbeulungen an Gewändern.

56 quod si recipi necesse est, simul apparet multo vetustiora principia eoque, qui monochromatis pinxerint, quorum aetas non traditur, aliquanto ante fuisse, Hygiaenontem, Dinian, Charmadan et, qui primus in pictura marem a femina discreverit, Eumarum Atheniensem, figuras omnes imitari ausum, quique inventa eius excoluerit, Cimonem Cleonaeum. hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare voltus, respicientes suspicientesve vel despicientes; articulis membra distinxit, venas protulit, praeterque in vestibus rugas et sinus invenit.

Paneios, der Bruder des Phidias, malte^{260-f} auch die Schlacht der Athener

254 ⁸ These several artists are quite unknown, being mentioned by no other author.

255 ⁹ It is pretty clear, from vases of a very ancient date, that it is not the sexual distinction that is here alluded to. Eumarus, perhaps, may have been the first to give to each sex its characteristic style of design, in the compositions, draperies, attitudes, and complexions of the respective sexes. Wornum thinks that, probably, Eumarus, and certainly, Cimon, belonged to the class of ancient tetrachromists, or polychromists, painting in a variety of colours, without a due, or at least a partial, observance of the laws of light and shade. Smith's Dict. Antiq. Art. *Painting*.

256 ^e By painting women's skin paler or white. This is the stage represented by vase-painting from the seventh century when women were commonly coloured white, men red or black.

257 ¹⁰ He is mentioned also by Ælian. Böttiger is of opinion that he flourished about the 80th Olympiad. It is probable, however, that he lived long before the age of Polygnotus; but some time after that of Eumarus. Wornum thinks that he was probably a contemporary of Solon, a century before Polygnotus.

258 ¹¹ "Catagrapha."

259 ^e The Greek word meant probably 'foreshortened images', but Pliny or his Latin source rightly took it as expressing 'slanting {obliquiis} images not profile or full-face.' Cf. § 90. The context may exclude from the word *obliquus* any portraits where the eyes look back, up, or down.

260 ^f On a wooden panel attached to a wall of the *stoa poikile*, 'Painted Portico,' at Athens. The painting was attributed also to Polygnotus and to Micon; cf. § 59.

gegen die Perser bei Marathon (490 BC)²⁶¹⁻¹². So sehr war der Gebrauch der Farben bereits verbreitet und hatte sich diese Kunst perfektioniert, dass man überliefert, er habe die Feldherren jener Schlacht (lebensnah) dargestellt^{262-g}, von den Athenern (also) Miltiades, Kallimachos, Kynaigiros, von den Barbaren Datis, Artaphernes.

57 Panaenus quidem frater Phidiae etiam proelium Atheniensium adversus Persas apud Marathona factum pinxit. adeo iam colorum usus increbuerat adeoque ars perfecta erat, ut in eo proelio iconicos duces pinxisse tradatur, Atheniensium Miltiadem, Callimachum, Cynaegirum, barbarorum Datim, Artaphernen.

35 - ERSTER WETTSTREIT IN DER MALEREI.

picturae primum certamen

Ja, zur Zeit seiner /des Panaenus/ Blüte wurde in Korinth und Delphi sogar ein Maleriewettkampf veranstaltet, wobei er als allererster mit dem Chalkier Timagoras stritt, von dem er bei den pythischen Spielen dann aber bezwungen wurde, wie ein altes Gedicht von Timagoras selbst bezeugt, indes die Chroniken /bezüglich also des Beginns der Malerei/ zweifellos irren.

Nach ihnen gelangten, noch vor der 90. Olympiade (420-417 BC), auch andere zu Ruhm, wie etwa der Thasier Polygnotos²⁶³⁻¹, der als erster Frauen in durchsichtigen Gewändern malte, ihre Köpfe mit bunten Mitren bedeckte, und die Vielfalt der Malerei sehr förderte, indem er begann, Mäuler geöffnet darzustellen, die Zähne zu zeigen, (und) den Gesichtsausdruck anstelle der alten Steifheit zu variieren.

xxxv 58 quin immo certamen etiam picturae florente eo institutum est Corinthi ac Delphis, primusque omnium certavit cum Timagora Chalcidense, superatus ab eo Pythiis, quod et ipsius Timagorae carmine vetusto apparet, chronicorum errore non dubio.

261 ¹² This picture was placed in the Pœcile at Athens, and is mentioned also by Pausanias, B. i. c. 15, and by Æschines, Ctesiph. s. 186.

262 ^g Not real portraits if the stoa was built at least thirty years after 490 B.C.

263 ¹ See vii. c. 57, where he is mentioned as an Athenian. It is not improbable that he became a citizen of Athens in the seventy-ninth Olympiad, B.C. 463, when Thasos was brought under the power of Athens, and, as Sillig suggests, at the solicitation of Cimon, the son of Miltiades. It is generally supposed that he flourished about the eightieth Olympiad.

Alii quoque post hos clari fuere ante LXXXX olympiadem, sicut Polygnotus Thasius, qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, volutem ab antiquo rigore variare.

Von ihm ist auch das Bild in der Säulenhalle²⁶⁴⁻² des Pompeius, das früher vor dessen Curie war, auf welchem er einen schildtragenden Mann malte, bei dem man darüber nachgrübelt, ob er nun nach oben oder unten will. Er malte auch in Delphi den Tempel^{265-3 / 266-a} aus, und, ohne jedes Entgelt, die Athener Säulenhalle, die man Poikile²⁶⁷⁻⁴ nennt, während Mikon²⁶⁸⁻⁵ seinen Teil gegen Bezahlung malte^{269-b}. Sein Ansehen wurde dadurch noch vermehrt, dass die Amphiktyonie²⁷⁰⁻⁶, die ein öffentlicher Staatsrat Griechenlands ist, beschloss, ihm kostenlos Unterkunft zu gewähren. - Es gab noch einen anderen Mikon, den man durch den Beinamen „der Jüngere“ unterschied, dessen Tochter Timarete²⁷¹⁻⁷ auch selber malte.

59 huius est tabula in porticu Pompei, quae ante curiam eius fuerat, in qua dubitatur ascendentem cum cluipo pinxerit an descendentem. hic Delphis aedem pinxit, hic et Athenis porticum, quae Poecile vocatur, gratuito, cum partem eius Micon mercede pingeret. vel maior huic auctoritas, siquidem Amphictyones, quod est publicum Graeciae consilium, hospitia ei gratuita decrevere. — Fuit et alius Micon, qui minoris cognomine distinguitur, cuius filia Timarete et ipsa pinxit. —

36 - *WER MIT DEM PINSEL MALTE*. qui penicillo pinxerint

In der 90. Olympiade (420-417 BC) aber gab es Aglaophon²⁷²⁻¹,

264 ² Belonging to the Theatre of Pompey, in the Ninth Region of the City.

265 ³ With scenes from the Trojan War, and the adventures of Ulysses.

266 ^a The *Lesche*, a covered colonnade.

267 ⁴ Or "Variegated;" from its various pictures.

268 ⁵ See xxxiii. c. 56.

269 ^b Polygnotus' contribution was a 'Sack of Troy,' Micon's a 'Battle of the Amazons' (against Theseus). See also §57.

270 ⁶ See vii. c. 37.

271 ⁷ She is again mentioned in Chapter 40.

272 ¹ He was a native of Thasos, and father and instructor of Polygnotus. As Pliny has already stated that Polygnotus flourished *before* the ninetieth Olympiad, there is an incon-

Kephisodoros, Erillos und Euenor, den Vater des Parrhasius und Lehrer des größten Malers, von dem wir bei der Abhandlung seiner Zeit sprechen werden (§67) - alle bereits berühmt, bei denen sich jedoch mein Bemühen nicht aufhalten darf, weil es zu den Glanzlichtern der Künste eilen will, unter denen als erster der Athener Apollodoros^{273-a} in der 93. Olympiade (408-405 BC) aufleuchtet. Dieser begann als erster, der Kunst Ausdruck zu verleihen //durch Schönheit der Gestalten, bzw. deren realistische Form? - „*species exprimere*“ = „die Art ausdrücken“ ist hochambivalent//, und brachte dem Pinsel²⁷⁴⁻³ als erster bei, mit Recht Ruhm²⁷⁵⁻² zu suchen. Von ihm ist ein betender Priester und ein blitzgetroffener Ajax, den man heute noch in Pergamon sehen kann. (Aus der Zeit) vor ihm ist kein Bild eines Künstlers (mehr) zu sehen, das die Augen anziehen versteht.

xxxvi 60 LXXXX autem olympiade fuere Aglaophon, Cephisodorus, Erillus, Euenor, pater Parrhasii et praeceptor maximi pictoris, de quo suis annis dicemus, omnes iam inlustres, non tamen in quibus haerere expositio debeat festinans ad lumina artis, in quibus primus refulsit Apollodorus Atheniensis LXXXXIII olympiade. hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit. eius est sacerdos adorans et Ajax fulmine incensus, quae Pergami spectatur hodie. neque ante eum tabula ullius ostenditur, quae teneat oculos.

Die seitdem aufgestoßenen Tore der Kunst durchschritt Zeuxis aus Herakleia²⁷⁶⁻⁴ im vierten Jahr der 95. Olympiade (397 BC) und führte seinen gewissermaßen bereits wagemutigen Pinsel - nur von solchen wollen wir fortan nämlich sprechen - zu großem Ruhm, wobei er von manchen

sistency in his making mention of the son as flourishing before the father. Hence Sillig, with Böttiger, is inclined to think that there were two artists of this name, one about the seventieth, and the other about the ninetieth Olympiad, the former being the father of Polygnotus.

273 ^a Inventor of shading, and therefore called *skiagraphos*

274 ³ "Penicillus." This was the hair-pencil or brush, which was used by one class of painters, in contradistinction to the stylus or cestrum used for spreading the wax-colours. Painters with the brush used what we should term "water-colours;" oil-colours, in our sense of the word, being unknown to the ancients.

275 ² "Primusque gloriam penicillo iure contulit." Wornum considers that "the rich effect of the combination of light and shade with colour is clearly expressed in these words." -Smith's Dict. Antiq. Art. *Painting*. This artist, who was noted for his arrogance, is mentioned by other ancient writers.

276 ⁴ In "Magna Græcia," near Crotona, it is supposed. Tzetzes styles him as an Ephesian.

irrtümlich in die 89. Olympiade (424-421 BC) gestellt wird, eine Zeit, in der Demophiles aus Himera und Neseas aus Thasium gelebt haben müssen, weil er Schüler von einem, von welchem bleibt ungewiss, war.

61 Ab hoc artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit olympiadis LXXXV anno quarto, audentemque iam aliquid penicillum — de hoc enim adhuc loquamur — ad magnam gloriam perduxit, a quibusdam falso in LXXXVIII olympiade positus, cum fuisse necesse est Demophilum Himeraeum et Nesea Thasium, quoniam utrius eorum discipulus fuerit ambigitur.

Auf ihn verfasste Apollodoros den Spruch, Zeuxis habe seine Kunst von anderen entwendet und trage sie nun mit sich rum²⁷⁷⁻⁵. Sein Werk bescherte ihm so großen Reichtum, dass er, um ihn zur Schau zu stellen, sich in Olympia in Kleidung zeigte, in deren eckige Muster seine Namer mit Goldbuchstaben eingesetzt war. Später pflegte er, seine Werke zu verschenken, weil man für sie, wie er sagte, keinen ihrem Wert würdigen Preis bezahlen könne: zum Beispiel (schenkte er) den Agrigentern eine Alkmene und Archelaos^{278-a} einen Pan²⁷⁹⁻⁶.

62 in eum Apollodorus supra scriptus versum fecit, artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum. opes quoque tantas adquisivit, ut in ostentatione earum Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextum nomen suum ostentaret. postea donare opera sua instituit, quod nullo pretio satis digno permurtari posse diceret, sicuti Alcmenam Agragantinis, Pana Archelao.

Er machte auch eine Penelope, in die ihr Wesen reingemalt zu sein scheint, sowie einen Athleten, worin er sich so sehr gefiel, dass er darunter den seither bekannten Spruch setzte, es sei leichter für jeden, an jemandem herumzunörgeln als ihn nachzuahmen^{280-7 / 281-b}. Prachtvoll ist auch sein von Göttern umgebener Jupiter auf dem Thron und ein Herkules, der als kleines Kind vor seiner erschrockenen Mutter Alkmene und Amphytrion 2

277 ⁵ This is *probably* the meaning of the words—"Artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum." It is doubtful whether "ipsis" or "ipsi" is the correct reading.

278 ^a King of Macedonia 413-399 B.C.

279 ⁶ King of Macedonia.

280 ⁷ *mômêsetai tis mallon ê mimêsetai*. This line is attributed by Plutarch to Apollodorus.

281 ^b *Momesetai tis mallon e mimesetai*

Schlangen erwürgt.

63 fecit et Penelopen, in qua pinxisse mores videtur, et atletam adeoque in illo sibi placuit, ut versum subscriberet celebrem ex eo, invisurum aliquem facilius quam imitaturum. magnificus est et Iuppiter eius in throno adstantibus diis et Hercules infans dracones II strangulans Alcmena matre coram pavente et Amphitryone.

Er wird jedoch dafür getadelt, die Köpfe und Gliedmaßen^{282-c} zu groß dargestellt zu haben, obwohl er seine Gründlichkeit sonst so weit trieb, dass er, um für die Agrigenter²⁸³⁻⁸ ein Bild^{284-d} herzustellen, das sie in ihrem Juno-Lacinia-Tempel der Öffentlichkeit widmen wollten, etliche ihrer Jungfrauen nackt betrachtete und fünf auswählte, um dann per Malerei wiederzugeben, was er an jeder bewundernswert fand. Er hat auch einfarbige Bilder auf / oder: „in“ (ex)?/ weiß gemalt^{285-9 / 286-e}. Seine Zeitgenossen und Rivalen waren Timanthes, Androkydes, Eupompos, Parrhasius.

64 reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque, alioqui tantus diligentia, ut Agragantinis facturus tabulam, quam in templo Iunonis Laciniae publice dicarent, inspexerit virgines eorum nudas et quinque elegerit, ut quod in quaque laudatissimum esset pictura redderet. pinxit et monochromata ex albo. aequales eius et aemuli fuere Timanthes, Androcydes, Eupompos, Parrhasius.

Letzterer soll sich mit Zeuxis zu einen Wettstreit herabgelassen haben, bei dem dieser gemalte Tauben mit solchem Erfolg produzierte, dass Vögel das Bühnengebäude^{287-f} anfliegen, während (Parrhasios) selbst einen derart die Wahrheit repräsentierenden Leinenvorhang hervorbrachte, dass Zeuxis, stolz auf das Urteil der Vögel, verlangte, man solle doch, um das Bild zu

282 ^c Fingers and toes?

283 ⁸ Cicero and Dionysius of Halicarnassus say that this picture was executed at Crotona, and not at Agrigentum. It is generally supposed to have been the painting of Helena, afterwards mentioned by Pliny.

284 ^d Apparently a 'Helen'(cf. §66), painted in fact for the city of Croton (Cic. De Invent. II, 1, 1; Dionys.Hal.,De Vet.Script.Cens.I).

285 ⁹ "Ex albo." "That is, in grey and grey, similar to the Chiariscuri of the Italians." -Wornum, in Smith's Dict. Antiq. Art. *Painting*.

286 ^e Apparently paintings in pale colours on a dark ground.

287 ^f The pictures were hung on the front of the stage buildings in the theatre.

zeigen, den Vorhang endlich wegnehmen, wobei er, seinen Irrtum einsehend, ihm in aufrichtiger Beschämung den Preis dann zuerkannte, weil er selber zwar Vögel, Parrhasios jedoch ihn als Künstler habe täuschen können.

65 descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisset linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem.

Später soll Zeuxis auch einen traubentragenden Knaben gemalt haben; als Vögel heranflogen (und versuchten an den Trauben zu picken), trat er in aufrichtigem Zorn vor sein Werk und sagte: „Die Trauben habe ich besser gemalt als den Knaben, denn wäre auch er vollkommen, hätten die Vögel sich fürchten müssen.“ Er machte auch Tonwaren²⁸⁸⁻¹⁰, die als einziges in Ambrakia zurückblieben, als Fulvius Nobilior²⁸⁹⁻¹¹ die (Statuen der) Musen von dort nach Rom überführte (189 BC). In Rom gibt es von der Hand des Zeuxis eine Helena^{290-g} in der Säulenhalle des Philippus²⁹¹⁻¹² und einen gebundenen Marsyas im Concordia-Tempel²⁹²⁻¹³.

66 fertur et postea Zeuxis pinxisse puerum uvas ferentem, ad quas cum advolassent aves, eadem ingenuitate processit iratus operi et dixit: uvas melius pinxi quam puerum, nam si et hoc consumassem, aves timere debuerant. fecit et figlina opera, quae sola in Ambracia relicta sunt, cum inde Musas Fulvius Nobilior Romam transferret. Zeuxidis manu Romae Helena est in Philippi porticibus, et in Concordiae delubro Marsyas religatus.

Parrhasius wurde in Ephesos geboren und trug selber vieles (zum Fortschritt der Kunst) bei. Als erster brachte er Symmetrie ins Bild, und er war der erste, der Gesichtszügen etwas Sprechendes, dem Haar Eleganz, dem Mund Anmut verlieh, und den Äußerungen anderer Künstler zufolge erreichte er

288 ¹⁰ "Figlina opera." It is not improbable that this may allude to the painting of fictile vases.

289 ¹¹ A.U.C. 666. As to this expedition of Fulvius Nobilior, see Livy, B. xxxviii.

290 ^g The picture 'Helen' mentioned (not named) in §64. The porticoes were built by L. Marcus Philippus in 29 B.C.

291 ¹² Of Philippus Marcius, in the Ninth Region of the City.

292 ¹³ In the Eighth Region of the City.

in der Linienführung der Umrisse größte Vollkommenheit. Darin findet lässt sich die äußerste Subtilität von Malerei. Denn Körper und das Innere der Gegenstände zu malen, stellt gewiss eine große Leistung dar, in der aber viele (schon) Ruhm erlangten; die Körperränder richtig zu machen und dort, wo das Gemalte aufhört, mit Gefühl */modum/* abzusetzen, findet sich dagegen in (im Verlauf) der Kunst selten.

67 Parrhasius Ephesi natus et ipse multa contulit. primus symmetriam picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus. haec est picturae summa suptilitas. corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur.

Die Kontur muss nämlich an ihrem Ende richtig abgerundet sein und so aufhören, dass sie anderes hervortreten lässt und auch das hinter sich zeigt, was sie verbirgt. Den Ruhm, dies erreicht zu haben, haben ihm Antigonus²⁹³⁻¹⁴ und Xenokrates²⁹⁴⁻¹⁵, die über Malerei schrieben, zugestanden, indem sie ihn */also Parrhasius/* nicht bloß erwähnten, sondern sogar hervorhoben; ansonsten existieren noch zahlreiche Spuren seines Griffels^{295-a} auf Tafeln */in tabulis/* und Pergamenten */membranae/*, die den Künstlern (noch immer) nützlich sein sollen.

68 ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia et post se ostendatque etiam quae occultat. hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenocrates, qui de pictura scripsere, praedicantes quoque, non solum confitentes; et alias multa graphidis vestigia exstant in tabulis ac membranis eius, ex quibus proficere dicuntur artifices.

Er scheint jedoch, grade im Vergleich zu sich selbst */zu seinen unbezweifelbaren Qualitäten/*, bei der Darstellung der Körpermitten */= der körperinneren Flächen/* weniger ausdrucksstark zu sein. Er malte das Volk der Athener auch inhaltlich geistvoll. Er zeigte es nämlich verschiedenartig: als

293 ¹⁴ See end of B. xxxiii.

294 ¹⁵ See end of B. xxxiii. and B. xxxiv.

295 ^a Or 'traces of his draughtsmanship.'

zornig^{296-b}, ungerecht, unbeständig, ebenso aber als nachgiebig²⁹⁷⁻¹⁶, mild, mitfühlend und ruhsüchtig (...), als erhaben und kleinmütig, kühn und feige, und das alles gleichwertig. Er malte auch einen Theseus, der in Rom im Kapitol war^{298-c}, sowie einen See-Offizier /einen Nauarchen²⁹⁹⁻¹⁷/ Panzer, und auf einer Tafel in Rhodos Meleager, Herkules, Perseus; es /dieses Bild/ wurde dort dreimal vom Blitz angesengt, ohne zerstört zu werden, wodurch es an Wunderbarem noch gewinnt.

68c minor tamen videtur sibi comparatus in mediis corporibus exprimentis.

69 pinxit demon Atheniensium argumento quoque ingenioso. ostendebat namque varium: iracundum iniustum inconstantem, eundem exorabilem clementem misericordem; gloriosum . . . , excelsum humilem, ferocem fugacemque et omnia pariter. idem pinxit et Thesea, quae Romae in Capitolio fuit, et nauarchum thoracatum, et in una tabula, quae est Rhodi, Meleagrum, Herculem, Persea; haec ibi ter fulmine ambusta neque oblitterata hoc ipso miraculum auget.

Er malte auch einen Archigallus³⁰⁰⁻¹⁸ /den Chefpriester der Kybele/, ein Bild, das Kaiser Tiberius (14-37 AD) liebte und - laut Deculo³⁰¹⁻¹⁹ wurde es auf 6 Millionen Sesterzen geschätzt - in seinem Schlafzimmer einschloss. Außerdem malte er eine thrakische Amme, mit in den Händen einem Kind, sowie Philiskos³⁰²⁻²⁰ und Vater Liber³⁰³⁻²¹ mit danebenstehender Tugend /*virtus*/; und zwei Knaben, an denen man die unbekümmerte Selbstsicherheit und das Einfache ihres Alters erkennt, ebenso einen Priester, neben dem ein Knabe mit Weihrauchpfanne und Kranz steht.

70 pinxit et archigallum, quam picturam amavit Tiberius princeps atque,

296 ^b Or 'them in various moods.'

297 ¹⁶ The antithesis seems to require here the reading "inexorabilem," instead of "exorabilem."

298 ^c Until it perished in the fire of 70 B.C.

299 ¹⁷ "Navarchum."

300 ¹⁸ The "Chief of the Galli," or high priest of Cybele.

301 ¹⁹ See end of B. x.

302 ²⁰ Possibly the person mentioned in B. xi. c. 9, or perhaps the Tragic writer of this name, mentioned in the present Chapter.

303 ²¹ Bacchus.

ut auctor est Deculo, HS [LX] aestimatam cubiculo suo inclusit. pinxit et Thressam nutricem infantemque in manibus eius et Philiscum et Liberum patrem adstante Virtute, et pueros duos, in quibus spectatur securitas aetatis et simplicitas, item sacerdotem adstante puero cum acerra et corona.

Darüber hinaus gibt von ihm zwei sehr berühmte Bilder /*picturae*/: einen Hopliten, der im Wettkampf so vorwärtsläuft³⁰⁴⁻²², dass er zu schwitzen scheint, und einen anderen, der grade die Waffen ablegt, wobei man sein Atemholen spürt. Es wird auch ein Aeneas nebst Castor und, auf dem gleichen Bild /*tabula*/, Pollux gelobt, ebenso seine Telephos-Achilles-Agamemnon-Odysseus-Gruppe^{305-a}. Er war ein fruchtbarer Künstler, aber keiner nutzte seinen Künstlerruhm anmaßender, denn er legte sich auch Beinamen zu, in denen er sich „*habrodiaetus*“³⁰⁶⁻²³ /vielleicht: Dandy, Lebemann/ nannte und in anderen Versen auch Fürst einer Kunst, die er zur Vollendung gebracht habe, wobei er zu allem Überfluss noch behauptete, dass er von Apollo abstamme und einen Herkules, der auf Lindos ist, so gemalt habe, wie er ihn oft im Schlaf gesehen hätte.

71 sunt et duae picturae eius nobilissimae, hoplites in certamine ita decurrens, ut sudare videatur, alter arma deponens, ut anhelare sentiat. laudantur et Aeneas Castorque ac Pollux in eadem tabula, item Telephus, Achilles, Agamemnon, Ulixes. fecundus artifex, sed quo nemo insolentius usus sit gloria artis, namque et cognomina usurpavit habrodiaetum se appellando aliisque versibus principem artis et eam ab se consummatam, super omnia Apollinis se radice ortum et Herculem, qui est Lindi, talem a se pictum, qualem sese in quiete vidisset,

Und, nachdem er in Samos von Timanthos mit großer Stimmenmehrheit bei einem Ajax und dem „Waffengericht“³⁰⁷⁻²⁴ übertroffen wurde, sagte er, er empfinde es im Namen seines Helden als peinlich, erneut von einem Unwürdigen besiegt zu werden^{308-b}. Er malte auch Obszönitäten /*libidines*/ auf

304 ²² "Hoplites." A runner in pairpopy, or complete armour, at the Olympic Games.

305 ^a Showing the healing of Telephus by rust from Achilles' sword, with Agamemnon and Odysseus looking on.

306 ²³ The "Liver in luxury." Athenæus, B. xii., confirms this statement, and gives some lines which Parrhasius wrote under certain of his works.

307 ²⁴ Of Achilles, which were awarded to Ulysses in preference to Ajax.

308 ^b When the arms of dead Achilles were awarded to Odysseus, Ajax became mad and at night unknowingly killed sheep in the belief that he was killing his enemies.

kleinere Tafeln /*tabellis*/, wobei er sich bei dieser Art von dreistem Scherz wohl erholte³⁰⁹⁻²⁵.

72 et, cum magnis suffragiis superatus a Timanthe esset Sami in Aiace armorumque iudicio, herois nomine se moleste ferre dicebat, quod iterum ab indigno victus esset. — Pinxit et minoribus tabellis libidines, eo genere petulantis ioci se reficiens. —

Timanthes³¹⁰⁻²⁶ verfügte indes sogar über außerordentlich hohe Erfindungskraft. Von ihm ist nämlich eine durch Rednerlob^{311-27 / 312-c} gefeierte Iphigenie^{313-d}, die, dem Tode geweiht, am Altar steht; wobei er, obwohl er alle übrigen, besonders den Onkel^{314-28 / 315-e}, in ihrer Traurigkeit malte und jedweden vorstellbaren Ausdruck hineinlegte, das Antlitz des Vaters^{316-29 / 317-f} selber verhüllte, weil er es nicht würdig darstellen konnte.

73 Nam Timanthei vel plurimum adfuit ingenii. eius enim est Iphigenia oratorum laudibus celebrata, qua stante ad aras peritura cum maestos pinxisset omnes praecipueque patrum et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius voltum velavit, quem digne non poterat ostendere.

Es gibt noch andere Beispiele seines Genies, auf einer kleinen Tafel etwa ein schlafender Zyklop, dessen Größe er auch dadurch ausdrücken wollte, dass er daneben Satyrn malte, die seinen Daumen mit einem Thyrosstab messen. Wobei man in den Werken dieses Einzigartigen immer mehr zu erkennen glaubt, als gemalt ist, und obgleich seine Kunst die höchste ist, steht sein Genius noch über der Kunst. Er malte auch einen Heroen, ein Werk höchster Qualität, in dem er die Kunst, Männer zu malen, komplett erfasste,

309 ²⁵ We learn from Suetonius that Tiberius possessed a Meleager and Atalanta by Parrhasius, of this nature.

310 ²⁶ Said by Eustathius to have been a native of Sicyon, but by Quintilian, of Cythnos.

311 ²⁷ Cicero, for instance, *De Oratore*, c. 22, s. 74.

312 ^c E.g. Cicero, *De Oratore* 74.

313 ^d A picture found at Pompeii may be a copy of this.

314 ²⁸ Menelaus.

315 ^e Menelaus.

316 ²⁹ Agamemnon.

317 ^f Agamemnon.

dieses Werk ist in Rom jetzt im Pax-Tempel³¹⁸⁻³⁰.

74 sunt et alia ingenii eius exempla, veluti Cyclops dormiens in parvula tabella, cuius et sic magnitudinem exprimere cupiens pinxit iuxta Satyros thyrsos pollicem eius metientes. atque in unius huius operibus intellegitur plus semper quam pingitur et, cum sit ars summa, ingenium tamen ultra artem est. pinxit et heroa absolutissimi operis, artem ipsam complexus viros pingendi, quod opus nunc Romae in templo Pacis est.

Euxeinides unterrichtete in dieser Zeit Aristeides^{319-31 / 320-g}, einen vortrefflichen Künstler, Eupompos (wiederum) Pamphilos, den Lehrer des Apelles. Von Eupompos ist ein Sieger im gymnischen Wettkampf, den Palmzweig haltend. Seine Autorität war so groß, dass er die Malerei (weiter) aufteilte: den beiden Schulen, die es vor ihm gab – helladisch³²¹⁻³² und asiatisch genannt – fügte man, weil er aus Sikyon kam, seinetwegen eine hinzu, indem man die helladische teilte, so dass es nun drei gibt, die Ionische, Sikyonische und Attische.

75 Euxinidas hac aetate docuit Aristiden, praeclarum artificem, Eupompus Pamphilum, Apellis praeceptorem. est Eupompi victor certamine gymnico palmam tenens. ipsius auctoritas tanta fuit, ut diviserit picturam: genera, quae ante eum duo fuere — Helladicum et Asiaticum appellabant —, propter hunc, qui erat Sicyonius, diviso Helladico tria facta sunt, Ionicum, Sicyonium, Atticum.

----- Notiz: Asiaticum und Atticum widersprechen hier einander im Quelltext, wobei unklar bleibt, ob Asiaticum oder Atticum richtig ist. Für beides ließen sich Argumente finden. Ich tendiere zu Atticum.

Von Pamphilos³²²⁻³³ ist ein Familienbild und eine Schlacht bei Phleius³²³⁻³⁴,

318 ³⁰ Built near the Forum, by Vespasian, according to Suetonius.

319 ³¹ A native of Thebes. A full account of him will be given in the course of this chapter.

320 ^g The elder; cf. §§108,111 and note on §202.

321 ³² Or "Grecian."

322 ³³ He was a native of Amphipolis in Macedonia.

323 ³⁴ Phleius was the chief town of Phliasia, in the north-east of Peloponnesus. It seems to be quite unknown to what events Pliny here alludes.

sowie ein Sieg³²⁴⁻³⁵ der Athener^{325-h}, ebenso ein Odysseus auf seinem Floss. Von Geburt war er Makedone, aber ... der erste Maler von umfassender Bildung, besonders in Arithmetik und Geometrie, ohne die man, wie er behauptete, in der Kunst nicht zur Vollendung gelangen könne, wobei er niemandem für weniger als ein Talent - jährlich 500 Drachmen³²⁶⁻³⁶ - Unterricht gab³²⁷⁻ⁱ, was ihm auch Apelles und Melanthis als Lehrgeld zahlten.

76 Pamphili cognatio et proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium, item Ulixes in rate. ipse Macedo natione, sed . . . primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse, docuit neminem talento minoris — annuis D —, quam mercedem et Apelles et Melanthis dedere ei.

Seine Autorität bewirkte, dass zuerst in Sikyon, dann in ganz Griechenland freigebozene Knaben, worauf man zuvor keinen Wert legte, im Zeichnen, d.h. der Malerei auf Buchsbaumholz /*in buxo*/, unterrichtet wurden³²⁸⁻³⁷ und dass diese Kunst unter den freien Künsten den ersten Rang erhielt. Sie brachte überhaupt stets solches Ansehen ein, dass Freigebozene, bald auch ehrbare Leute sie ausübten, wobei stets verboten blieb, Sklaven darin zu unterrichten. Weder in ihr noch in der Toreutik^{329-38 / 330-j} /der Bildhauerei/ werden daher Werke von irgendwem, der Sklave war, lobend erwähnt.

77 huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omissam ante graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur recipereturque ars ea in primum gradum liberalium. semper quidem honos ei fuit, ut ingenui eam exercebant, mox ut honesti, perpetuo interdicto

324 ³⁵ Possibly the naval victory gained by the Athenians under Chabrias near Naxos, in the first year of the 101st Olympiad.

325 ^h Possibly the capture of Phlius by the Spartans in 379 B.C. and the sea-victory of Athens over the Spartans at Naxos in 376, or the defeat of Sicyonians by Phliasians and Athenians in 367 B.C. The painting may have represented the last event only.

326 ³⁶ Which would make the course of study, as M. Ian says, extend over a period of twelve years.

327 ⁱ So that the course of study could last 12 years.

328 ³⁷ "Graphice;" equivalent, perhaps, to our word "drawing." "The elementary process consisted in drawing lines or outlines with the graphis, (or stylus) upon tablets of box; the first exercise was probably to draw a simple line."--Wornum, in Smith's Dict. Antiq. Art. *Painting*.

329 ³⁸ See end of B. xxxiii.

330 ^j The whole of statuary as contrasted with painting.

ne servitia docerentur. ideo neque in hac neque in toreutice ullius, qui servit, opera celebrantur.

Deutlich traten in der 107. Olympiade (352-349 BC) auch Aetion und Therimachos³³¹⁻³⁹ hervor. Berühmte Bilder von Aethion sind ein Vater Liber³³²⁻⁴⁰, ebenso die Tragödie und Komödie, eine Semiramis^{333-k}, die als einfache Magd die Herrschaft ergreift, eine Greisin, die Fackeln voranträgt, und eine Jungvermählte, deren Schüchternheit besticht.

78 Clari et centesima septima olympiade exstitero Aetion ac Therimachus. Aetionis sunt nobiles picturae Liber pater, item Tragoedia et Comoedia, Semiramis ex ancilla regnum apiscens, anus lampadas praefrens et nova nupta verecundia notabilis.

Aber alle vor und nach ihm geborenen übertraf Apelles³³⁴⁻⁴¹ aus Kos³³⁵⁻¹ in der 112. Olympiade (332-329 BC). Er trug allein mehr zur Malerei bei als alle anderen zusammen, auch durch die Herausgabe von Büchern, die Theorien darüber enthielten. Hervorragend an seiner Kunst war die Anmut³³⁶⁻⁴² /*venustas*/, so bedeutende Maler es zur selben Zeit auch gab. Obwohl er deren Werke bewunderte und alle lobte, sagte er, dass ihnen jener spezifische Liebreiz³³⁷⁻⁴³ fehle, den die Griechen „*charita*“³³⁸⁻⁴⁴ nennen. Alles sonst gelänge ihnen, einzig darin käme jedoch keiner ihm gleich. OK

79 Verum omnes prius genitos futurosque postea superavit Apelles. Cuius Olympiade centesima duodecima. picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit, voluminibus etiam editis, quae doctrinam eam continent. praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent; quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis deesse illam suam venerem dicebat, quam Graeci *χαριτα* vocant; cetera omnia contigisse, sed

331 ³⁹ Both of whom are mentioned as statuaries, in the early part of B. xxxiv. c. 19.

332 ⁴⁰ Bacchus.

333 ^k Sammuamat, princess of Assyria c. 800 B.C.

334 ⁴¹ The generality of Greek writers represent him as a native either of Ephesus, or of Colophon.

335 ¹ Really of Ephesus, but some of his famous works were at Cos.

336 ⁴² "Venustas." This word, it has been remarked, will hardly bear a definition. It has been rendered "grace," "elegance," "beauty."

337 ⁴³ "Venerem." The name of the Goddess of Beauty.

338 ⁴⁴ "Gracefulness."

hac sola sibi neminem parem.

Als er ein Werk des Protogenes von unermesslicher Arbeit und überzogener Sorgfalt bewunderte, beanspruchte er noch einen anderen Ruhm; er sagte nämlich, dieser sei ihm in allem gleich oder sogar noch besser als er, aber in einem würde er ihn übertreffen, weil er nämlich verstünde, „die Hand vom Gemälde zu nehmen“ / = aufhören/^{339-a}, gemäß der erinnernden Regel, dass übermäßige Sorgfalt oft schade. Seine Aufrichtigkeit war aber nicht geringer als sein Können. Melanthios gab er im Anordnen den Vorrang, dem Asklepidoros in den Maßverhältnissen, das heißt, in welchem Abstand was von wem zu sein hat.

80 et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenis opus inmensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto saepe nimiam diligentiam. fuit autem non minoris simplicitatis quam artis. Melanthio dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet.

Reizvoll ist, was sich (einst) zwischen Protogenes und ihm abspielte. Jener lebte auf Rhodos; als Apelles dort an Land ging, begierig die Werke eines Mannes kennenzulernen, der ihm nur dem Rufe nach bekannt war, begab er sich sofort in dessen Werkstatt /*officinam*/. Der Künstler war selbst abwesend, aber auf einer Staffelei /*in machinal*/ stand, von einer alten Frau bewacht, eine Tafel /*tabula*/ von beachtlicher Größe, die zum Malen vorbereitet war. Protogenes sei fortgegangen, antwortete sie und fragte, welchen Besucher sie nennen solle. „Diesen“, rief Apelles aus, während er sich einen Pinsel nahm und mit Farbe einen Strich /*lineam*, eigentlich nur „Linie“, was im antiken Malerjargon indes alles Mögliche bedeuten könnte, etwa Umriß/ von höchster Feinheit über die Tafel zog^{340-b}.

81 Scitum inter Protogenen et eum quod accidit. ille Rhodi vivebat, quo cum Apelles adnavigasset, avidus cognoscendi opera eius fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam una custodiebat anus. haec foris esse Protogenen

339 ^a The expression 'manum de tabula,' 'hand from the picture,' was a saying which expressed 'That's enough.'

340 ^b Pliny does not say whether it was straight or wavy, or an outline of some object.

respondit interrogavitque, a quo quaesitum diceret. ab hoc, inquit Apelles adreptoque penicillo lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam.

Bei Protogenes' Rückkehr teilte ihm die Alte mit, was sich ereignet hatte. Man erzählt, der Künstler habe die Feinheit des Striches betrachtet und dabei gesagt, Apelles sei da gewesen, eine derart vollendete Leistung passe zu keinem anderem; dann habe er selber mit anderer Farbe in jene einen noch feineren Strich gezogen^{341-c}, um im Weggehen den Auftrag zu geben, sie solle, falls jener /also Apelles/ wiederkomme, ihm dies zeigen und hinzufügen, es sei von dem, den er suche. Und so geschah es. Denn Apelles kehrte zurück und zog, beschämt, übertroffen worden zu sein, noch ein paar Striche³⁴²⁻⁴⁵ mit einer dritten Farbe, wobei er für Feineres keinen Platz mehr ließ.

82 et reverso Protogeni quae gesta erant anus indicavit. ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellen venisse, non cadere in alium tam absolutum opus; ipsumque alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecepisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse quem quaereret. atque ita evenit. revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum.

Sich nun als besiegt erachtend, eilte Protogenes zum Hafen, um seinen Gast zu suchen, wobei er es für richtig hielt, die Tafel, zum Staunen aller, besonders aber der Künstler, so der Nachwelt zu überliefern. Ich höre, sie sei beim ersten Brand von Caesars Haus auf dem Palatin zerstört worden (4 AD); vorher war sie in Rhodos zu sehen, auf einer großen Fläche nichts

341 ^c Pliny surely indicates that Apelles drew a yet finer line on top of the other two down their length.

342 ⁴⁵ "Secuit." Possibly meaning that he drew another outline in each of these outlines. The meaning, however, is doubtful, and has occasioned much trouble to the commentators. Judging from the words used by Apelles and Protogenes, each in his message, it is not unlikely that the "linea" or outline drawn by each was a profile of himself, and that the profile of Protogenes was drawn within that of Apelles; who, on the second occasion, drew a third profile between the other two, but with a still finer line than either of them. In Dr. Smith's Dictionary of Biography, *art.* Apelles, it is thus explained: "The most natural explanation of this difficult passage seems to be, that down the middle of the first line of Apelles, Protogenes drew another, so as to divide it into two parallel halves, and that Apelles again divided the line of Protogenes in the same manner."

enthaltend als kaum sichtbare flüchtige Pinselstriche /im Original wieder nur: *lineas*/; in der Vielzahl herrlicher Werke war sie gleichsam leer, lockte aber grade deshalb an und wurde mehr gerühmt als jedes andere Kunstwerk. OK

83 at Protogenes victum se confessus in portum devolavit hospitem quaerens, placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo. consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam Rhodi ante, spatiosae nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso allicientem omnique opere nobiliorem.

Apelles hatte sich übrigens zur Gewohnheit gemacht, niemals, und sei er noch so beschäftigt, einen Tag vergehen zu lassen, ohne durch das Skizzieren von Umrissen /genauer wieder nur: „Ziehen einer Linie“/ sein Handwerk zu üben^{343-d}, was durch ihn sprichwörtlich wurde^{344-46 / 345-f}. Seine fertigen Werke stellte er im Vorbau seines Hauses für die Passanten aus und lauschte, hinter der Tafel verborgen³⁴⁶⁻⁴⁷, auf die Mängel, die man bemerkte, wobei er das Volk als sorgfältigeren Richter betrachtete als sich selbst.

84 Apelli fuit alioqui perpetua consuetudo numquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem, quod ab eo in proverbium venit. idem perfecta opera proponebat in pergula transeuntibus atque, ipse post tabulam latens, vitia quae notarentur auscultabat, vulgum diligentiorum iudicem quam se praeferens;

Man sagt, dabei hätte ein Schuster kritisiert, dass er innen an einer Sandale eine Öse /*ansa*/ zu wenig gemalt habe; als derselbe aber, wegen der Verbesserung des vorigen Fehlers übermütig geworden, am nächsten Tag stichelnd etwas am Schenkel monierte, soll er, davon verärgert, aufgeschaut und gesagt haben, ein Schuster solle nur über Sandalen urteilen, was ebenfalls zum

343 ^d Probably an outline of some object.

344 ⁴⁶ The Latin form of which, as given by Erasmus, is "*Nulla dies abeat, quin linea ducta supersit.*" "Let no day pass by, without an outline being drawn, and left in remembrance."

345 ^f "*Nulla dies sine linea*, 'No day without a line.'

346 ⁴⁷ "In pergulâ."

Sprichwort wurde^{347-48 / 348-g}. Jedenfalls war er von heiterer Lebensart und bei Alexander dem Großen, der oft zu ihm ins Atelier /*officium*/ kam - jedem anderen hat er, wie gesagt (VII, 125)³⁴⁹⁻⁴⁹, ausdrücklich verboten, ihn zu malen -, deshalb umso beliebter; aber wenn der König im Atelier ohne Kenntnis über vielerlei sprach, riet ihm Apelles freundlich, lieber still zu sein, denn die Knaben, welche die Farben zerrieben, würden (sonst) über ihn lachen. OK

85 *feruntque reprehensum a sutore, quod in crepidis una pauciores intus fecisset ansas, eodem postero die superbo emendatione pristinae admonitionis cavillante circa crus, indignatum prospexisse denuntiantem, ne supra crepidam sutor iudicaret, quod et ipsum in proverbium abiit. fuit enim et comitas illi, propter quam gratior Alexandro Magno frequenter in officinam ventitanti — nam, ut diximus, ab alio se pingi vetuerat edicto —, sed in officina imperite multa disserenti silentium comiter suadebat, rideri eum dicens a pueris, qui colores tererent.*

Von solchem Ausmaß war die Wirkung seiner Autorität auf einen sonst zu Jähzorn neigenden König. Alexander bewies ihm seine Achtung darüber hinaus /eigentlich: trotzdem/ durch eine beispielhafte Auszeichnung. Als er nämlich veranlasste, dass eine von ihm besonders geschätzte Konkubine /*dilectam*/ namens Pankapse von Apelles wegen ihrer bewundernswerten Gestalt nackt gemalt wurde³⁵⁰⁻⁵⁰ und er merkte, dass dieser, gehorchend, selbst in Liebe zu ihr verfiel, gab er sie ihm zum Geschenk, groß durch Gesinnung, größer in seiner Macht und durch diese Tat nicht weniger bedeutend als durch manch anderen Sieg, weil er sich selbst besiegte, OK

86 *tantum erat auctoritati iuris in regem alioqui iracundum. quamquam Alexander honorem ei clarissimo perhibuit exemplo. namque cum dilectam sibi e pallacis suis praecipue, nomine Pancaspen, nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset eumque, dum paret, captum amore sensisset, dono dedit ei, magnus animo, maior imperio sui nec minor hoc facto quam*

347 ⁴⁸ "Ne sutor ultra crepidam." Equivalent to our saying, "Let not the shoemaker go beyond his last."

348 ^g Ne sutor ultra crepidam. "Let a shoemaker stick to his last."

349 ⁴⁹ In B. vii. c. 38.

350 ⁵⁰ Also known as "Campaspe," and "Pacate." She was the favourite concubine of Alexander, and is said to have been his first love.

victoria alia, quia ipse se vicit,

und dem Künstler nicht nur die Bettgefährtin sondern auch seine Neigung schenkte; wobei nicht einmal Rücksicht auf seine Konkubine ihn davon abbringen konnte, die erst einem König gehörte und nun einem Maler (gehören sollte). Manche meinen, dieser habe nach ihr seine Venus Anadyomene³⁵¹⁻⁵¹ gemalt. OK

87 nec torum tantum suum, sed etiam adfectum donavit artifice, ne dilectae quidem respectu motus, cum modo regis ea fuisset, modo pictoris esset. sunt qui Venerem anadyomenen ab illo pictam expari putent.

Apelles war auch wohlwollend gegenüber Konkurrenten und verhalf Protogenes auf Rhodos als erster zu Würden. Der wurde von seinen Landsleuten, wie es Einheimischen oft ergeht, missachtet³⁵²⁻⁵², und als Apelles sich erkundigte, um welchen Preis er fertige Werke abgebe, nannte er einen, ich weiß nicht wie geringen Betrag; worauf ihm jener je 50 Talente bot und das Gerücht verstreute, er kaufe sie, um sie als seine zu verkaufen. Dies veranlasste die Rhodier zur Anerkennung des Künstlers, und Apelles trat die (so erworbenen) Werke nur ab, wenn man den Preis (noch) erhöhte.

87c Apelles et in aemulis benignus Protogeni dignationem primus Rhodi constituit.

88 sordebat suis, ut plerumque domestica, percontantique, quanti liceret opera effecta, parvum nescio quid dixerat, at ille quinquagenis talentis poposcit famamque dispersit, se emere, ut pro suis venderet. ea res concitavit Rhodios ad intellegendum artificem, nec nisi audentibus pretium cessit.

Er malte Bilder von so perfekter Ähnlichkeit, dass - unglaublich es auszusprechen - der Grammatiker Apion in einer Schrift überliefert, jemand, der aus Gesichtern wahrsagen konnte - solche Leute nennt man Metoposkopen^{353-53 / 354-a}, habe aus ihnen /also den Bildern des Apelles/ sowohl das zu-

351 ⁵¹ "Venus rising out of the waters." Athenæus says, B. xiii., that the courtesan Phryne was his model, whom, at the festival of Neptune, he had seen enter the sea naked at Eleusis.

352 ⁵² See Matthew xiii. 57; Mark vi. 4. "A prophet is not without honour, save in his own country."

353 ⁵³ "Physiognomists."

354 ^a The word metoposkopos means one who gazes at (examines) foreheads.

künftige Todesjahr als auch die Zahl der vergangenen Lebensjahre ablesen können. OK

88c *Imagines adeo similitudinis indiscretae pinxit, ut — incredibile dictu — Apio grammaticus scriptum reliquerit, quendam ex facie hominum divinantem, quos metoposcopus vocant, ex iis dixisse aut futurae mortis annos aut praeteritae vitae.*

Aus Alexanders Gefolge stand Apelles mit Ptolemaios^{355-b} auf nicht sehr gutem Fuß, unter dessen Regierung ihn ein Sturm nach Alexandria verschlug. Durch eine von Konkurrenten angestiftete Bosheit wurde er von einem Hofnarren */planus/* des Königs eingeladen. Als er zur Tafel kam und Ptolemaios unwillig auf die Gästerunde³⁵⁶⁻⁵⁴ wies, damit er sage, wem er die Einladung verdanke, nahm er von der Feuerstelle ein Stück verbrannter Kohle und skizzierte ein Bild an die Wand. Noch ehe es fertig war, erkannte der König //sofort// das Gesicht des Hofnarren. OK

89 *non fuerat ei gratia in comitatu Alexandri cum Ptolemaeo, quo regnante Alexandriam vi tempestatis expulsus, subornato fraude aemulorum plano regio invitatus, ad cenam venit indignantique Ptolemaeo et vocatores suos ostendenti, ut diceret, a quo eorum invitatus esset, arrepto carbone extincto e foculo imaginem in pariete delineavit, adgnoscente voltum plani rege inchoatum protinus.*

Er malte auch ein Bild des Königs Antigonos^{357-55 / 358-c}, der ein Auge verloren hatte, und erdachte als erster eine Methode, derartige Mängel zu kaschieren; er malte ihn nämlich schräg von der Seite, damit eher der Malerei zu fehlen schien, was dem Körper fehlt, und zeigte nur die Gesichtsteile, die erhalten vorzeigbar waren. Unter seinen Werken gibt es auch Bilder */imagines/* von Sterbenden. Welche die besten sind, ist aber nicht einfach zu sagen. OK

90 *pinxit et Antigoni regis imaginem altero lumine orbatu primus excogitata*

355 ^b Ptolemy I, who died in 286 B.C.

356 ⁵⁴ "*Vocatores*" --more literally, his "inviting officers."

357 ⁵⁵ Strabo mentions a portrait of Antigonos in the possession of the inhabitants of Cos.

358 ^c 382-301 B.C. One of Alexander's generals, and King of Macedonia 306-301.

ratione vitia condendi; obliquam namque fecit, ut, quod deerat corpori, picturae deesse potius videretur, tantumque eam partem a facie ostendit, quam totam poterat ostendere. sunt inter opera eius et exspirantium imagines. quae autem nobilissima sint, non est facile dictu.

Eine dem Meer entstehende Venus, Anadyomene genannt³⁵⁹⁻⁵⁶, weihte Augustus im Heiligtum³⁶⁰⁻⁵⁷ seines Vaters³⁶¹⁻⁵⁸ Caesar, wobei das Lob griechischer

Verse³⁶²⁻⁵⁹ dieses Meisterwerk zwar überlebte, doch auch berühmt gemacht hat^{363-60 / 364-d}. Als dessen unterer Teil beschädigt war, konnte man niemanden für die Reparatur finden, so dass dem Künstler sogar der Schaden Ruhm einbrachte. Fäulnis zerstörte dieses Bild /*tabula*/ dann aber doch, und so ersetzte Nero es in seinem Prinzipat durch eine Kopie von der Hand des Dorotheus³⁶⁵⁻⁶¹.

91 Venerem exeuntem e mari divus Augustus dicavit in delubro patris Caesaris, quae anadyomene vocatur, versibus Graecis tali opere, dum laudatur, victo, sed inlustrato. cuius inferiorem partem corruptam qui reficeret non potuit reperiri, verum ipsa iniuria cessit in gloriam artificis. consenuit haec tabula carie, aliamque pro ea substituit Nero in principatu suo Dorothei manu.

Apelles hatte in Kos³⁶⁶⁻⁶² eine weitere Venus begonnen, um seine frühere damit noch zu übertreffen. Missgünstig versagte ihm der Tod die Vollendung, und es fand sich keiner, der das Werk anhand der vorskizzierten Umriss /

359 ⁵⁶ See Note 59 above. Propertius mentions this as his greatest work. B. III. El. 9, 1. 11. "*In Veneris tabula summam sibi ponit Apelles.*" "In his picture of Venus, Apelles produces his masterpiece." It is mentioned also by Ovid, *Tristia*, B. II. 1. 527, and *Art. Amor.* B. III. 1. 401. The line in B. III. 1. 224 is also well known -- "*Nuda Venus madidas exprimit imbre comas.*" - "And naked Venus wrings her dripping locks."

360 ⁵⁷ In the Forum, in the Eighth Region of the City.

361 ⁵⁸ His father by adoption.

362 ⁵⁹ There are several Epigrams descriptive of it in the Greek Anthology.

363 ⁶⁰ This, probably, is the meaning of "*Tali opere dum laudatur victo sed inlustrato,*" words which have given much trouble to the commentators.

364 ^d 'Overcome' or 'surpassed' by the poet, who can express more than the painter can; for the painter can represent one moment only.

365 ⁶¹ Nothing further seems to be known of him.

366 ⁶² "Cois." The first one was also painted for the people of Cos, by whom it was ultimately sold to Augustus.

liniamentum/ fortarbeiten konnte. Für zwanzig Talente Gold malte er auch Alexander den Großen mit Blitz in der Hand für den Tempel der ephesischen Diana. Es sieht aus, als würden die Finger /also dreidimensional/ herausragen und der Blitz außerhalb des Gemäldes sein - der Leser möge erinnern^{367-e}, dass all dies mit vier Farben gemacht wurde³⁶⁸⁻⁶³ -; das Honorar für seine Gemälde erhielt er in Goldmünzen nach Gewicht^{369-64 / 370-f}, nicht der Zahl.

92 Apelles inchoaverat et aliam Venerem Coi, superaturus etiam illam suam priorem. invidit mors peracta parte, nec qui succederet operi ad praescripta liniamenta inventus est. pinxit et Alexandrum Magnum fulmen tenentem in templo Ephesiae Dianae viginti talentis auri. digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse — legentes meminerint omnia ea quattuor coloribus facta —; manipretium eius tabulae in nummo aureo mensura accepit, non numero.

Er malte auch die Prozession des Megabyzos³⁷¹⁻⁶⁵, des Dianapriesters von Ephesos, den Kleitos³⁷²⁻⁶⁶, wie er sein Pferd zum Kampf drängt, wobei ihm, auf Befehl, ein Waffenträger den Helm reicht. Wie oft er Alexander und Philipp gemalt hat, ist nicht aufzählbar. Auf Samos bewundert man seinen Habron³⁷³⁻⁶⁷; auf Rhodos einen Menander³⁷⁴⁻⁶⁸, den König Kariens, ebenso einen Antaeos³⁷⁵⁻⁶⁹; in Alexandria den Tragöden Gorgosthenes; in Rom Ca-

367 ^e See §50.

368 ⁶³ See Chapter 32 of this Book. That this is an erroneous assertion, has been shown in Note 78 above.

369 ⁶⁴ Probably the weight of the panel, frame, and ornamental appendages.

370 ^f It is suggested that this means that the price was the equivalent (in gold coins) of the weight of the panel.

371 ⁶⁵ This word was probably a title, meaning "Keeper of the temple." Strabo tells us that the "megabyzi," or as he calls them, the "megalobyzi," were eunuch priests in the Temple of Artemis, or Diana, at Ephesus.

372 ⁶⁶ The favourite of Alexander, by whom he was afterwards slain.

373 ⁶⁷ Probably the name of a rich sensualist who lived at Argos. A son of the Attic orator Lycurgus, one of the sophists, also bore this name.

374 ⁶⁸ This name is supposed by Sillig to have been inserted erroneously, either by Pliny, or by his transcribers.

375 ⁶⁹ Either the Argonaut of that name, who was killed by the Caledonian Boar, or else, which is the most probable, a King of the Leleges in Samos, with whom, according to the Scholiast on Apollonius Rhodius, originated the saying, "There is many a slip between the cup and the lip;" in reference to his death, by a wild boar, when he was about to put a

stor und Pollux mit Victoria und Alexander dem Großen, ferner eine Darstellung des Krieges^{376-g} mit auf den Rücken gebundenen Händen, sowie Alexander im Triumphwagen.

93 pinxit et megabyzi, sacerdotis Dianae Ephesiae, pompam, Clitum cum equo ad bellum festinantem, galeam poscenti armigerum porrigentem. Alexandrum et Philippum quotiens pinxerit, enumerare supervacuum est. mirantur eius Habronem Sami; Menandrum, regem Cariae, Rhodi, item Antaeum; Alexandriae Gorgosthenen tragoedum; Romae Castorem et Pollicem cum Victoria et Alexandro Magno, item Belli imaginem restrictis ad terga manibus, Alexandro in curru triumphante.

Wobei der göttliche Augustus diese beiden Bilder in seiner besonnenen Schlichtheit^{377-70 / 378-h} an den belebtesten Stellen (seines Forums) geweiht hat; der göttliche Claudius glaubte mehr zu tun, als er auf beiden das Gesicht Alexanders herausschneiden ließ, um sie durch das des göttlichen Augustus zu ersetzen. Für von seiner /des Apelles/ Hand hält man auch einen Herkules im Diana-Tempel³⁷⁹⁻⁷¹, der sich, von hinten gemalt, so dreht, dass sein Gesichtsausdruck - was äußerst schwierig ist - im Bild wahrer zu sein scheint, als (wirklich) gezeigt wird^{380*}. Außerdem malte er einen nackten³⁸¹⁻⁷² Heroen³⁸²⁻⁷³ und forderte mit diesem Bild die Natur selber heraus. OK

94 quas utrasque tabulas divus Augustus in celeberrimis partibus dicaverat simplicitate moderata; divus Claudius pluris existimavit utrisque excisa Alexandri facie divi Augusti imagines addere. eiusdem arbitrantur manu esse et in Dianae templo Herculem aversum, ut, quod est difficillissimum,

cup of wine to his mouth.

376 ^g Cf. §27 and Serv. ad Aen. I, 294.

377 ⁷⁰ Shown in his forbearing to appropriate them to his own use.

378 ^h I.e. he did not appropriate them for himself.

379 ⁷¹ Anna Perenna, probably, a Roman divinity of obscure origin, the legends about whom are related in the Fasti of Ovid, B. iii. l. 523. *et seq.* See also Macrobius, Sat. I. 12. Her sacred grove was near the Tiber, but of her temple nothing whatever is known. "Antonia" is another reading, but no such divinity is mentioned by any other author.

380 ^{*} /eine recht unklare Stelle, Andreae (FAZ, 2. Okt. 2009) schlägt vor, dass man diesen Herkules "in einer Weise von hinten sieht, dass die Malerei sein Gesicht genau zeigt und es nicht nur der Einbildungskraft überlässt"/

381 ⁷² Sillig (Dict. Anc. Art.) is of opinion that the reading is corrupt here, and that the meaning is, that Apelles "painted a Hero and Leander."

382 ⁷³ Or Demigod.

faciem eius ostendat verius pictura quam promittat. pinxit et heroa nudum
eaque pictura naturam ipsam provocavit.

Von ihm gibt oder gab es auch ein im Wettstreit entstandenes Pferd, das zu beurteilen er stumme Vierbeiner aufforderte und nicht Menschen. Denn da er vermutete, dass seine Rivalen durch Bestechung siegen würden, zeigte er die Bilder der einzelnen (Maler) herbeigebrachten Pferden: nur das des Apelles wies ein Pferd an, und das ereignete sich auch später immer, so dass man es als Beweis seiner Kunst vorführte. OK

95 est et equus eius, sive fuit, pictus in certamine, quo iudicium ad mutas quadripedes provocavit ab hominibus. namque ambitu praevalere aemulos sentiens singulorum picturas inductis equis ostendit: Apellis tantum equo adhinnivere, idque et postea semper evenit, ut experimentum artis illud ostentaretur.

Er schuf auch einen Neoptolemos^{383-74 / 384-a} zu Pferd gegen die Perser, einen Archelaos^{385-75 / 386-b} mit Frau und Tochter, einen Antigonos^{387-c}, wie er gepanzert sein Pferd führt. Die bedeutenderen Kunstkenner bevorzugten von all seinen Werken ebendiesen König mit Pferd und eine Diana inmitten einer opfernden Jungfrauenschar, wobei er die Verse Homers^{388-76 / 389-d}, der genau dieses (Motiv) beschreibt, übertroffen zu haben scheint. Er malte auch, was man eigentlich nicht malen kann, Donner, Wetterleuchten und Blitze; was man Bronte, Astrape und Keraunobolia nennt.

96 fecit et Neoptoleum ex equo adversus Persas, Archelaum cum uxore et filia, Antigonum thoracatum cum equo incedentem. peritiores artis praeferunt omnibus eius operibus eundem regem sedentem in equo et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra fulguraque; Bronten, Astrapen et Keraunobolian appellant.—

383 ⁷⁴ One of the followers of Alexander, ultimately slain by Eumenes in Armenia.

384 ^a One of Alexander's generals.

385 ⁷⁵ King of Macedonia.

386 ^b Two soldiers with this name are recorded as serving under Alexander.

387 ^c The One-eyed. See § 90 and note.

388 ⁷⁶ *Odyss. B. vi. 1. 102, et seq.*

389 ^d *Odyssey VI, 102 ff.*, which describe Artemis and maidens wildly ranging amongst boars and deer, not sacrificing. The mistake arises from the two verbs *thun*.

Seine Erfindungen waren auch den anderen in der Kunst von Nutzen. Nur eins konnte keiner nachahmen: dass er die fertigen Werke mit so dünner Lasur überzog, dass diese infolge der Reflexion einen anderen Farbglanz hervorrief und vor Staub und Schmutz schützte, sie jedoch erst, wenn man (das Bild schon) berühren konnte, sichtbar wurde³⁹⁰⁻⁷⁷; mit großer Berechnung aber (bewirkte er damit) ebenfalls, dass der Glanz der Farbe das Auge nicht beleidigte, indem man sie wie in einem Spiegelstein sah³⁹¹⁻⁷⁸ und das gleiche Mittel so den allzu leuchtenden Farben aus der Ferne kaum merklich einen gedämpfteren Ton verlieh.

97 *Inventa eius et ceteris profuere in arte; unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui, ut id ipsum, cum repercussum claritatis colorum omnium excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret, sed et luminum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.*

Sein Zeitgenosse war der Thebaner Aristides^{392-79 / 393-a}. Dieser malte, als erster von allen, das Gemüt³⁹⁴⁻⁸⁰ und drückte menschliche Empfindungen aus, welche die Griechen „êthê“ nennen, ebenso Leidenschaften, wobei er etwas härter in den Farben war. Unter dessen Bildern gibt es ...^{395-b} eins, auf dem ein Kind, nach der Einnahme einer Stadt, zur Brust seiner an einer Wunde sterbenden Mutter kriecht, wobei man wahrnimmt, wie die Mutter dies fühlt und fürchtet, das Kind würde nach dem Versiegen der Milch Blut saugen. Dieses Bild ließ Alexander der Große^{396-c} in seine Heimatstadt Pella

390 ⁷⁷ Sir Joshua Reynolds discovers in the account here given "an artist-like description of the effect of glazing, or scumbling, such as was practised by Titian and the rest of the Venetian painters."--*Notes to Du Fresnoy*.

391 ⁷⁸ "Lapis specularis." See xxxvi. c. 45.

392 ⁷⁹ He was son of Aristodemus, and brother and pupil of Nicomachus, in addition to Euxenidas, already mentioned in this Chapter. He, Pausanias, and Nicophanes, excelled, as we learn from Athenæus, B. xiii., in the portraits of courtesans; hence their name, pornographoi.

393 ^a The younger, grandson of Aristides, cf. §75 and note on §202.

394 ⁸⁰ It has been well remarked by Wornum, in the article so often quoted, that "expression of the feelings and passions cannot be denied to Polygnotus, Apollodorus, Parrhasius, Timanthes, and many others."

395 ^b There appears to be something lost here.

396 ^c After he had sacked Thebes in 335 B.C.

verbringen.

98 Aequalis eius fuit Aristides Thebanus. is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci $\eta\theta\eta$, item perturbationes, durior paulo in coloribus. huius pictura ... oppido capto ad matris morientis ex vulnere mammam adrepens infans, intellegiturque sentire mater et timere, ne emortuo e lacte sanguinem lambat. quam tabulam Alexander Magnus transtulerat Pellam in patriam suam.

Derselbe malte auch eine Schlacht mit den Persern^{397-d}, wobei das Bild hundert menschliche Figuren umschließt und er, laut Vertrag, von Mnason, dem Tyrannen von Elatea³⁹⁸⁻⁸¹, für jede einzelne zehn Minen erhalten sollte. Er malte auch Vierergespanne im vollen Lauf, einen Schutzflehenden, dessen Stimme man geradezu hört, Jäger mit Beute, Leontinon als Geliebte Epikurs und eine aus Liebe zu ihrem Bruder Sterbende^{399-82 / 400-e}, ferner Liber⁴⁰¹⁻⁸³ und Ariadne, beide zu sehen im Ceres-Tempel⁴⁰²⁻⁸⁴ in Rom, außerdem einen Tragöden und einen Knaben im Apollo-Tempel⁴⁰³⁻⁸⁵,

99 idem pinxit proelium cum Persis, centum homines tabula ea complexus pactusque in singulos mnas denas a tyranno Elatensium Mnasone. pinxit et currentes quadrigas et supplicantem paene cum voce et venatores cum captura et Leontion Epicuri et anapauomenen propter fratris amorem, item Liberum et Ariadnen spectatos Romae in aede Cereris, tragoedum et puerum in Apollinis,

wobei die Anmut dieses Bildes durch das Ungeschick eines Malers verloren ging, der es auf Befehl des Praetors M. Iunius rechtzeitig zu den Apollinari-schen Spielen⁴⁰⁴⁻⁸⁶ reinigen sollte. Sehenswert ist im Fides-Tempel auf dem

397 ^d It would be one of Alexander's great battles with Darius.

398 ⁸¹ See B. iv. c. 12.

399 ⁸² Meaning, "Her who has ceased" to live. The reference is to Byblis, who died of love for her brother Caunus. See Ovid's *Metam.* B. ix. 1. 455, *et seq.*

400 ^e Byblis perhaps, who died of love for her brother Caunus.

401 ⁸³ Or Bacchus. Already mentioned in Chapter 8 of this Book, in reference to the Roman general Mummius.

402 ⁸⁴ In the Eleventh Region of the City.

403 ⁸⁵ In the Tenth Region of the City.

404 ⁸⁶ Celebrated on the 3rd of July.

Kapitol auch ein Greis mit Lyra, der einen Knaben unterrichtet. Er malte auch einen Kranken, der ohne Ende gelobt wird, und erwarb sich durch seine Kunst solches Ansehen, dass König Attalos für eins seiner Bilder hundert Talente gezahlt haben soll.

100 cuius tabulae gratia interiit pictoris inscitia, cui tergendam eam mandaverat M. Iunius praetor sub die ludorum Apollinarium. spectata est et in aede Fidei in Capitolio senis cum lyra puerum docentis. pinxit et aegrum sine fine laudatum tantumque arte valuit, ut Attalus rex unam tabulam eius centum talentis emisse tradatur.

Zur gleichen Zeit⁴⁰⁵⁻⁸⁷ zeichnete sich, wie bereits erwähnt (§81), auch Protogenes aus. Seine Heimat ist Kaunos⁴⁰⁶⁻⁸⁸, dessen Bewohner von den Rhodiern unterworfen wurden. Er begann in extremster Armut, war in seiner Kunst von extremstem Bemühen und daher nicht sehr produktiv. Wer ihn unterrichtete, lässt sich nicht mehr feststellen; manche sagen, er habe bis zu seinem fünfzigsten Jahr Schiffe gemalt; wobei als Beweis gilt, dass er, als er an einer der belebtesten Stellen Athens die Vorhalle⁴⁰⁷⁻⁸⁹ eines Minervatempels ausmalte - wofür er seine berühmte Paralos sowie eine Hammonias schuf^{408-f}, die manche Nausikaa nennen⁴⁰⁹⁻⁹⁰ -, in den Teilen, welche die Maler als Beiwerk /*paregia*^{410-g}/ bezeichnen, kleine Kriegsschiffe hinzufügte⁴¹¹⁻⁹¹, als solle deutlich werden, von welchen Anfängen sein Werk bis zum Gipfel der Darstellung^{412-h} gelangte.

101 Simul, ut dictum est, et Protogenes floruit. patris ei Caunus, gentis Rhodiis subiectae. summa paupertas initio artisque summa intentio et ideo minor fertilitas. quis eum docuerit, non putant constare; quidam et

405 ⁸⁷ In reference to the age of Apelles, whom he is supposed to have survived.

406 ⁸⁸ In Caria, near to Lycia. Suidas says that he was born at Xanthus in Lycia.

407 ⁸⁹ Or Vestibule.

408 ^f Patron-heroes of sacred Athenian triremes used in state-services. The Hammonias replaced the older ship Salamina.

409 ⁹⁰ Supposed by Sillig to have been an allegorical painting representing two of the sacred ships of the Athenians; but to have been mistaken in later times for a picture of Ulysses and Nausicaa, a subject taken from the Odyssey, vi. 1. 16, *et seq.* As to Paralus, said to have been the first builder of long ships, or ships of war, see vii. c. 57.

410 ^g Incidental details of any sort.

411 ⁹¹ Or "long ships."

412 ^h With reference perhaps to the Acropolis or stronghold (arx) of Athens.

naves pinxisse usque ad quinquagesimum annum; argumentum esse, quod cum Athenis celeberrimo loco Minervae delubri propylon pingeret, ubi fecit nobilem Paralum et Hammoniada, quam quidam Nausicaan vocant, adiecerit parvolas naves longas in iis, quae pictores paregia appellant, ut appareret, a quibus initiis ad arcem ostentationis opera sua pervenissent.

Die Palme unter seinen Bildern gebührt einem Ialysos^{413-92 / 414-i}, der (nun) in Rom im Pax-Tempel geweiht ist. Als er diesen ausmalte, soll er sich von eingeweichten Lupinen ernährt haben, weil so Hunger und Durst zugleich befriedet wurden und seine Sinne nicht durch süße Gaumenreize abzustumpfen vermochten. Bei diesem Gemälde trug er die Farbe viermal⁴¹⁵⁻⁹³ auf, als sollten drei davon Hilfe bei Verletzung und Alter bieten, damit beim Verschwinden einer oberen (Pigmentschicht) noch die darunter erscheinen könnte. Darauf ist ein insofern wunderbar gemalter Hund, als an ihm in gleicher Weise der Zufall mitgewirkt hat. Obgleich ihn in den anderen Bildteilen - was sehr schwer war - alles zufriedenstellte, meinte er (nämlich), den Schaum des keuchenden Hundes nicht recht darstellen zu können.

102 palmam habet tabularum eius Ialysus, qui est Romae dicatus in templo Pacis. cum pingeret eum, traditur madidis lupinis vixisse, quoniam sic simul et famem sustineret et sitim nec sensus nimia dulcedine obstrueret. huic picturae quater colorem induxit ceu tria subsidia iniuriae et vetustatis, ut decedente superiore inferior succederet. est in ea canis mire factus, ut quem pariter et casus pinxerit. non iudicabat se in eo exprimere spumam anhelantis, cum in reliqua parte omni, quod difficillimum erat, sibi ipse satisfecisset.

Ihm missfiel aber auch seine Kunstfertigkeit selbst: dies ließ sich nicht mindern, zumal man sah, dass der Schaum sich allzu sehr und weit von der Wahrheit unterschied und bloß gemalt war, nicht aus dem Maul entstanden. Von Seelenqualen gekreuzigt, da in der Malerei das Wahre */verum/*, nicht aber das der Wahrheit (nur) Ähnliche */verisimile/* enthalten soll, wischte er den Schaum öfters ab und wechselte den Pinsel, ohne mit sich zufrieden zu werden. Schließlich warf er aus Zorn über das Gekünstelte /

413 ⁹² Son of Cercaphus and Cydippe or Lysippe, and grandson of Apollo. He is said to have been the founder of the town of Ialysus, mentioned in v. c. 86.

414 ⁱ Mythical founder of Ialysus in Rhodos.

415 ⁹³ "These four times most probably were, the dead colouring, a first and a second painting, and lastly, scumbling with glazing." --Wornum, Smith's Diet. Antiq. Art. *Painting*.

iratus arati, weil es (als solches) erkennbar war, einen Schwamm auf die gehassten Tafelteile. Und dieser verschob /verschmierte/ die abgewischten Farben so, wie es sein Bemühen gewünscht hatte, und so hat Fortuna in der Malerei die Natur (nach-) geschaffen.

103 *displcebat autem ars ipsa: nec minuit poterat et videbatur nimia ac longius a veritate discedere, spumaque pingi, non ex ore nasci. anxio animi cruciatu, cum in pictura verum esse, non verisimile vellet, absterserat saepius mutaveratque penicillum, nullo modo sibi adprobans. postremo iratus arati, quod intellegeretur, spongeam inepigit invisio loco tabulae. et illa reposuit ablatos colores qualiter cura optaverat, fecitque in pictura fortuna naturam.*

Diesem seinem Beispiel folgend, hatte auch Nealkes⁴¹⁶⁻⁹⁴ Erfolg, der in ähnlicher Weise einen Schwamm auf Pferdeschaum gedrückt haben soll, als er jemanden malte, der zungeschlälzend⁴¹⁷⁻⁹⁵ sein Pferd zurückhielt. So zeigte Protogenes, wie man auch Fortuna benutzt ... Wegen dieses Ialysos^{418-a}, um das Bild */tabula/* nicht zu verbrennen, ließ König Demetrius⁴¹⁹⁻⁹⁶ die Stadt Rhodos, die man (305-304 BC) einzig von jener Seite einnehmen konnte, nicht in Brand stecken, und das Gemälde so schonend, entging ihm die Gelegenheit zum Sieg.

104 *hoc exemplo eius similis et Nealcen successus spumae equi similiter spongea inpacta secutus dicitur, cum pingeret poppyzonta retinentem eum. ita Protogenes monstravit et fortunam. propter hunc Ialysum, ne cremaret tabulam, Demetrius rex, cum ab ea parte sola posset Rhodum capere, non incendit, parcentemque picturae fugit occasio victoriae.*

Damals hielt sich Protogenes in der Vorstadt in seinem Gärtchen auf, also beim Lager des Demetrius, und, durch die Kampfhandlungen sich nicht abhalten lassend, unterbrach er die begonnene Arbeit nicht im Geringsten, außer bei einer Vorladung des Königs; und (von ihm) befragt, mit welchem Selbstvertrauen er außerhalb der Mauern arbeite, gab er zur Antwort, er wisse, dass jener mit den Rhodiern Krieg führe, nicht aber den Künsten.

416 ⁹⁴ See Chapter 40 in this Book.

417 ⁹⁵ "Poppyzonta." "Smacking with his lips." Somewhat similar to the s--s--s--s of our grooms and ostlers.

418 ^a See § 102

419 ⁹⁶ Poliorcetes.

Erfreut, die Hände, die er geschont hatte, unversehrt lassen zu können, verteilte der König zu seinem Schutz Wachen, und, um ihn nicht öfter zu sich zu rufen, kam er als Feind selber zu ihm, vergaß sein Siegesverlangen und schaute unter Waffenlärm und beim Sturm auf die Mauern dem Künstler zu; und so begleitete das in jener Zeit entstandene Gemälde, weil Protogenes es unter dem Schwert malte, fortan diese Legende.

105 erat tunc Protogenes in suburbano suo hortulo, hoc est Demetrii castri, neque interpellatus proeliis incohata opera intermisit omnino nisi accitus a rege, interrogatusque, qua fiducia extra muros ageret, respondit scire se cum Rhodiis illi bellum esse, non cum artibus. disposuit rex in tutelam eius stationes, gaudens quod manus servaret, quibus perpercerat, et, ne saepius avocaret, ultro ad eum venit hostis relictisque victoriae suae votis inter arma et murorum ictus spectavit artificem; sequiturque tabulam illius temporis haec fama, quod eam Protogenes sub gladio pinxerit:

Darauf ist ein Satyr, den man den ruhenden Typ nennt */anapauomenos*⁴²⁰⁻⁹⁷/, der, um die Sicherheit jener Zeit empfindbar zu machen, die Flöte hält. Er machte auch eine Kydippe und einen Tlepolemus, (dazu) Philiskos, den Tragödienschreiber, in Nachdenken versunken, und einen Athleten und König Antigonos, außerdem die Mutter^{421-b} des Philosophen Aristoteles⁴²²⁻⁹⁸, der ihm riet, die Taten Alexanders des Großen wegen der Dauerhaftigkeit von dessen Taten zu malen - zu (all) diesen Werken zog ihn der Schwung seines Geistes und eine gewisse Kunstleidenschaft; zuletzt malte er einen Alexander und einen Pan. Er machte, wie wir sagten (XXXIV, 91)⁴²³⁻⁹⁹, auch Bronzestatuen */signe ex aere/*.

106 Satyrus hic est, quem anapauomenon vocant, ne quid desit temporis eius securitati, tenentem tibias. fecit et Cydippen et Tlepolemum, Philiscum, tragoediarum scriptorem, meditantem et atletam et Antigonum regem, matrem Aristotelis philosophi, qui ei suadebat, ut Alexandri Magni opera pingeret propter aeternitatem rerum — impetus animi et quaedam artis libido in haec potius eum tulere —; novissime pinxit Alexandrum ac Pana. fecit et signa ex aere, ut diximus.

420 ⁹⁷ "In repose."

421 ^b Phaestis or Phaestias.

422 ⁹⁸ Phæstis, or Phæstias by name.

423 ⁹⁹ In xxxiv. c. 19.

Zur gleichen Zeit gab es Asklepiodoros⁴²⁴⁻¹⁰⁰, an dem Apelles (das Gefühl für) die Proportionen /*symmetria*/ bewunderte. Der Tyrann Mnason⁴²⁵⁻¹⁰¹ gab ihm für zwölf Götter je dreißig Minen, wie er auch Theomnestos für jeden einzelnen Helden zwanzig gab.

107 Eadem aetate fuit Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles. huic Mnaso tyrannus pro duodecim diis dedit in singulos mnas tricenas, idemque Theomnesto in singulos heroas vicenas.

Dazu muss man auch Nikomachos⁴²⁶⁻¹⁰², den Sohn und Schüler des Aristeides^{427-a} zählen. Er malte den Raub der Proserpina, ein Bild, das auf dem Kapitol im Minerva-Tempel über dem Schrein der Iuventas⁴²⁸⁻¹⁰³ war^{429-b}; gleichfalls auf dem Kapitol ist (von ihm) eine Victoria, die der Feldherr Plancus^{430-104 / 431-c} anfertigen ließ, ein Vierergespann in die Höhe führend. Dem Odysseus hat er als erster eine Filzmütze⁴³²⁻¹⁰⁵ verpasst. Er malte auch Apoll und Diana, sowie, auf einem Löwen sitzend, die Göttermutter^{433-106 / 434-d},

108 His adnumerari debet et Nicomachus, Aristidis filius ac discipulus. pinxit raptum Proserpinae, quae tabula fuit in Capitolio in Minervae delubro supra aediculam Iuventatis, et in eodem Capitolio, quam Plancus imperator posuerat, Victoria quadrigam in sublime rapiens. Ulixi primus addidit pilleum. pinxit et Apollinem ac Dianam, deumque matrem in leone sedentem,

424 ¹⁰⁰ A native of Athens, ranked by Plutarch with Euphranor and Nicias.

425 ¹⁰¹ Tyrant of Elatea, mentioned already in this Chapter. See Note 89.

426 ¹⁰² Supposed by Sillig to have been a native of Thebes.

427 ^a The elder; cf. § 75 and note on §202.

428 ¹⁰³ Or "Youth;" in the Eighth Region of the City.

429 ^b Before the fire of 64 AD.

430 ¹⁰⁴ See xiii. c. 5.

431 ^c Munatius, who triumphed in 43 B.C.

432 ¹⁰⁵ A round, closely-fitting skull cap, made of felt. St. Jerome, Epist. 120, speaks of Ulysses as being thus represented in paintings. Statues of him with the "pilleus" are still to be seen.

433 ¹⁰⁶ See ii. c. 6.

434 ^d Cybele.

ebenso edle Bachantinnen, an die sich Satyrn heranschleichen, und eine Skylla, die jetzt in Rom im Pax-Tempel ist. Keiner war in dieser Kunst schneller. Denn man sagt, er hätte (c. 355 BC) einst mit Aristratos, dem Tyrannen von Sikyon⁴³⁵⁻¹⁰⁷, vereinbart, das Denkmal, das dieser dem Dichter Telestes (fl. c. 398 BC)⁴³⁶⁻¹⁰⁸ setzen ließ, bis zu einem festgesetzten Tag zu bemalen; er soll erst eingetroffen sein, als der Tyrann sich (schon) auf eine Strafe freute, und es dann innerhalb weniger Tage mit wunderbarer Schnelligkeit und Kunstfertigkeit vollendet haben⁴³⁷⁻¹⁰⁹.

109 item nobiles Bacchas obreptantibus Satyris, Scyllamque, quae nunc est Romae in templo Pacis. nec fuit alius in ea arte velocior. tradunt namque conduxisse pingendum ab Aristrato, Sicyoniorum tyranno, quod is faciebat Telesti poetae monimentum praefinito die, intra quem perageretur, nec multo ante venisse, tyranno in poenam accenso, paucisque diebus absolvisse et celeritate et arte mira. —

An Schülern hatte er seinen Bruder Ariston, seinen Sohn Aristeides^{438-e} und Philoxen aus Eretria, dessen für König Kassander^{439-f} gemaltes Bild, das sich hinter keinem anderen anstellen muss, den Kampf des Alexander mit Dareios zum Thema hatte. Er malte auch ein laszives Bild, in dem drei Silene ihre Sache machen. In der Schnelligkeit folgte er seinem Lehrer und erfand selbst jetzt noch etliche abkürzende Maltechniken.

110 Discipulos habuit Aristonem fratrem et Aristiden filium et Philoxenum Eretrium, cuius tabula nullis postferenda, Cassandro regi picta, continuit Alexandri proelium cum Dario. idem pinxit et lasciviam, in qua tres Sileni comissantur. hic celeritatem praeceptoris secutus breviores etiamnum quasdam picturae compendiarias invenit. —

Dazu muss man auch Nicophanes⁴⁴⁰⁻¹¹⁰ zählen, elegant und so gefällig, dass mit seiner Anmut wenige vergleichbar sind; in Erhabenheit und Gewicht

435 ¹⁰⁷ A contemporary of Philip of Macedon.

436 ¹⁰⁸ A dithyrambic poet, born at Selinus. He flourished B.C. 398. Only a few lines of his works remain.

437 ¹⁰⁹ "Breviores etiamnum quasdam picturae compendiarias invenit." Delafosse is of opinion that paintings in grotesque are probably meant.

438 ^e The younger. Cf. §98 and note on §202

439 ^f King of Macedonia 306-297 B.C.

440 ¹¹⁰ His country is uncertain, but he probably lived about the time of Apelles.

seiner Kunst ist er (indes) weit von Zeuxis und Apelles entfernt. - Des Apelles Schüler Perseus, an den er eine Abhandlung über diese Kunst schrieb (§79), war sein Zeitgenosse. - Des Thebaners Aristeides^{441-g} sowohl Schüler als Söhne waren Nikeros und Ariston^{442-h}, von dem ein bekränzter Satyr mit Becher ist; (seine) Schüler waren (auch) Antorides und Euphranor⁴⁴³⁻ⁱ, von dem wir gleich⁴⁴⁴⁻¹¹¹ (§128) sprechen.

111 Adnumeratur his et Nicophanes, elegans ac concinnus ita, ut venustate ei pauci conparentur; cothurnus et gravitas artis multum a Zeuxide et Apelle abest. — (Apellis discipulus Perseus, ad quem de hac arte scripsit, huius fuerat aetatis). — Aristidis Thebani discipuli fuerunt et filii Niceros et Ariston, cuius est Satyrus cum scypho coronatus, discipuli Antorides et Euphranor, de quo mox dicemus.

37 - *WER MIT DEM PINSEL MALTE (Fortsetzung)*. qui penicillo pinxerint

Denn hier muss man diejenigen einflechten, die mit dem Pinsel für mindere Bildwerke /i.e. die Genremalerei/ berühmt sind, wozu Piraeikos gehört, dessen Kunst nur von wenigen übertroffen wird: ich weiß nicht, ob er vorzüglich dadurch sich absonderte, dass er dem recht Gewöhnlichen nachging⁴⁴⁵⁻¹, doch trotz dieser Gewöhnlichkeit erwarb er sich höchsten Ruhm. Er malte Barbierstuben und Schusterwerkstätten, sowie Esel, Gemüse und Ähnliches, weswegen er den Beinamen *rhyparographos*⁴⁴⁶⁻² - Schmutzmaler - bekam; in diesen (Bildern) spürt man vollendetes Vergnügen, so dass sie für mehr verkauft werden als die bedeutendsten der meisten.

xxxvii 112 Namque subtexi par est minoris picturae celebres in penicillo, e quibus fuit Piraeicus arte paucis postferendus: proposito nescio an distinxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. tonstrinas sutrinisque pinxit et asellos et obsonia ac

441 ^gThe younger confused with the elder, §§75,98,108.

442 ^h Really pupils of the elder Aristides.

443 ⁱ Really pupils of the elder Aristides.

444 ¹¹¹ In Chapter 40 of this Book.

445 ¹ He belonged, as Wornum remarks, to the class of genre-painters. or *peintres du genre bas*, as the French term them. His age and country are unknown.

446 ² "Painter of low subjects." This term is equivalent in meaning, probably, to our expression--"The Dutch style."

similia, ob haec cognominatus rhyparographos, in iis consummatae voluptatis, quippe eae pluris veniere quam maximae multorum.

Andererseits bedeckte, wie Varro verkündet, ein Gemälde Serapions /als man es nämlich dort ausstellte/ alle Balkone des Maenius^{447-3 / 448-a} unter den Alten Läden⁴⁴⁹⁻⁴. Dieser war als Theatermaler vorzüglich, konnte aber keine Menschen malen. Dionysius⁴⁵⁰⁻⁵ malte dagegen ausschließlich Menschen, weshalb er den Beinamen *Anthropographos*⁴⁵¹⁻⁶ - Menschenmaler - erhielt.

113 e diverso Maeniana, inquit Varro, omnia operiebat Serapionis tabula sub Veteribus. his scaenas optime pinxit, sed hominem pingere non potuit. contra Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id anthropographos cognominatus.

Auch Kallikles⁴⁵²⁻⁷ stellte kleine Formate her, ebenso, auf komischen Bildern, Kalates, während Antiphilos⁴⁵³⁻⁸ beides tat^{454-b}. Denn dieser malte auch die berühmte Hesione, sowie einen Alexander mit Philipp^{455-c} und Minerva, die sich in der Schule vom Portikus⁴⁵⁶⁻⁹ der Octavia befinden, (und) in dem (Porticus) des Philippus^{457-10 458-d} einen Vater Liber⁴⁵⁹⁻¹¹, Alexander als Knaben, Hippolytos, der vor einem freigelassenen Stier erschrickt⁴⁶⁰⁻¹², sowie, in

447 ³ "Mæniana." Balustrades or balconies, said to have been so called from one Mænius, who built them.

448 ^a Balconies on houses in Rome first built by one Maenius.

449 ⁴ See Chapter 8 of this Book. They are mentioned also in the "Curculio" of Plautus, A. iv. s. i. l. 19. Nothing further is known of Serapio.

450 ⁵ His country is unknown, but he is supposed to have lived in the first century B.C. See also Chapter 40 of this Book.

451 ⁶ "Painter of men."

452 ⁷ Mentioned also by Varro. He probably lived in the time of Alexander the Great.

453 ⁸ A native of Egypt, compared by many to the most eminent artists. He is spoken of in high terms by Quintilian, B. xii. c. 10. See also Chapter 40 of this Book.

454 ^b Large and small pictures.

455 ^c King of Macedon, father of Alexander.

456 ⁹ Built by Augustus in the Ninth Region of the City, in honour of his sister Octavia.

457 ¹⁰ See Chapter 36.

458 ^d Of L. Marcius Philippus; built in 29 B.C.; Octavia's were built after 27 B.C., Pompey's (see below) in 55 B.C.

459 ¹¹ Bacchus.

460 ¹² And so caused his death by falling from his chariot. See the "Hippolytus" of Euripides.

der Halle des Pompeius⁴⁶¹⁻¹³, Kadmus und Europa. Aus Spaß malte er außerdem einen lächerlich Aussehenden mit dem Namen Gryllos, wonach man diese Malereigattung⁴⁶²⁻¹⁴ ‚grylloi‘ nannte. Er selbst wurde in Ägypten geboren und lernte von Ktesidemos⁴⁶³⁻¹⁵.

114 parva et Callicles fecit, item Calates comicis tabellis, utraque Antiphilus. namque et Hesionam nobilem pinxit et Alexandrum ac Philippum cum Minerva, qui sunt in schola in Octaviae porticibus, et in Philippi Liberum patrem, Alexandrum puerum, Hippolytum tauro emisso expavescentem, in Pompeia vero Cadmum et European. idem iocosis nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit, unde id genus pictura grylli vocantur. ipse in Aegypto natus didicit a Ctesidemo.

Auch den Maler des Tempels von Ardea⁴⁶⁴⁻¹⁶ darf man nicht verschweigen, zumal dieser dort mit dem Bürgerrecht und einem Gedicht beschenkt wurde, dessen Verse auf dem Bild selbst zu sehen sind:

Den Würdigen Würdiges. An diesem Ort hat mit Bildern geziert den Tempel der Königin Juno, der Gattin des Höchsten, Plautius Marcus⁴⁶⁵⁻¹⁷; er rühmt sich des weiten Asiens als Heimat, den jetzt und für immer dieser Kunst willen Ardea feiert^{466-a}.

115 Decet non sileri et Ardeatis templi pictorem, praesertim civitate donatum ibi et carmine, quod est in ipsa pictura his versibus:

Dignis digna. Loco picturis condecoravit
reginae Iunonis supremi coniugis templum
Plautius Marcus, cluet Asia lata esse oriundus,

461 ¹³ Near the Theatre of Pompey, in the Ninth Region of the City.

462 ¹⁴ "Caricatures." Sillig thinks it not unlikely that Gryllus was painted with a pig's face, that animal being signified by the Greek word grullos.

463 ¹⁵ See Chapter 40 of this Book.

464 ¹⁶ See Chapter 6 of this Book.

465 ¹⁷ In the original, as given by Sillig, "Plautiu, Marcus Clecetas." That commentator supposes him to have been a Greek by birth, and adopted into the Plautian family, on being made a citizen of Rome.

466 ^a But perhaps the right reading is *Dignis digna. Lyco* ... 'To the worthy, worthy reward; Lycon adorned ...' I.e. the artist was M. Plautius Lycon, keeping his Greek name when he received a new one on becoming a citizen at Ardea.

quem nunc et post semper ob artem hanc Ardea laudat.

Dies wurde mit den alten lateinischen Buchstaben geschrieben. Auch Spurius Tadius^{467-b}, aus der Zeit des Göttlichen Augustus, soll hier nicht unterschlagen werden, der als erster (vor 37 AD) äußerst anmutige Wandmalereien zustande brachte, mit Landhäusern und Säulenhallen oder Gartenanlagen, Lichtungen, Hainen, Hügeln, Fischteichen, Kanälen⁴⁶⁸⁻¹⁸, Flüssen, Küsten, (mit also) was immer man sich nur wünschte, sowie darin verschiedenen Arten von Spaziergängern oder Schiffsreisenden und solchen, die zu Land, auf Eseln oder Wagen zu ihren Landhäusern sich begeben, ebenso Fischer, Vogelfänger oder Jäger oder auch Weinbauern.

116 *eaque sunt scripta antiquis litteris Latinis, non fraudanda et Sp. Tadio, divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes.*

Es sind darin vornehme Landhäuser mit sumpfigem Zugang, worauf Männer für Lohn⁴⁶⁹⁻¹⁹ auf den Schultern Frauen tragen und schwankend vorwärts gehen^{470-c}, indes die Getragenen sich ängstigen, und sehr viel mehr solcher Einfälle von geistreichstem Witz. Er unternahm es auch, auf unüberdachte Wände⁴⁷¹⁻²⁰ /*subdialibus* = *hypæthrael*/ Seestädte zu malen, was äußerst schöne Anblicke zu geringfügigsten Kosten liefert.

117 *sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae, succollatis sponsione mulieribus labantes, trepidis quae feruntur, plurimae praeterea*

467 ^b Or *Stadius* or *Ludius*. The reading is uncertain.

468 ¹⁸ "Euripi." See ii. c. 100, viii. c. 40, and ix. cc. 22, 80. The landscape paintings on the interior walls of houses at Herculaneum and Pompeii may be taken as specimens of this artist's style.

469 ¹⁹ "*Succollatis sponsione mulieribus*." This passage appears to be a mass of confusion, in spite of Sillig's attempts to amend and explain it. The meaning can only be guessed at, not given with any degree of certainty: of *Ludius* (in neuerer Lesart "Sp. Tadius") himself, no further particulars are known.

470 ^c Or: 'well known among his works are men approaching a country house across marshes. . . .' The Latin text of much of this sentence is uncertain.

471 ²⁰ The "*hypæthra*" or promenades.

tales argutiae facetissimi salis. idem subdialibus maritimas urbes pingere instituit, blandissimo aspectu minimoque impendio.

Die Künstler gelangten jedoch nur zu Ruhm, wenn sie auf Tafeln /*tabulas* hier wohl ausdrücklich als Malgrund gemeint/ malten^{472-d}. Umso verehrens-würdiger erscheint uns die Einsicht früherer Zeiten. Man schmückte nämlich nicht bloß Wände für deren Eigentümer, oder Häuser, die an einem Ort bleiben und bei einem Brand nicht zu entfernen sind. Protogenes war in seinem Haus mit einem kleinen Garten zufrieden; (und) auf den Wänden von Apelles befand sich keinerlei Malerei. Noch gefiel es nicht, die Wände ganz mit Farben zu versehen; ihrer aller Kunst stand noch in Diensten der Städte, und die Welt betrachtete den Maler als gemeinsamen Besitz.

118 sed nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere. eo venerabilior antiquitatis prudentia apparet. non enim parietes excolebant dominis tantum nec domos uno in loco mansuras, quae existimat incendiis rapi non possent. casa Protogenes contentus erat in hortulo suo; nulla in Apellis tectoriis pictura erat. nondum libebat parietes totos tinguere; omnium eorum ars urbibus excubabat, pictorque res communis terrarum erat. —

Kurz vor dem Göttlichen Augustus wurde in Rom auch Arellius gerühmt, wenn er die Kunst nicht durch ein spezielles Missverhalten befleckt hätte, weil er Frauen, zu denen er grade in Liebe entbrannte, stets schmeichelte und sie deswegen als Göttinnen malte, obwohl man darin das Bild seiner Liebschaft erkannte. Daher ließen sich in seinen Bildern seine Geliebten abzählen.

119 Fuit et Arellius Romae celebrer paulo ante divum Augustum, ni flagitio insigni corrupisset artem, semper et lenocinans feminae, cuius amore flagraret, et ob id deas pingens, sed dilectarum imagine. itaque in pictura eius scorta numerabantur.

Bis vor kurzem lebte auch noch der würdige, strenge und zugleich lebhaft stolze Maler Famulus⁴⁷³⁻²¹. Von ihm war eine Minerva, die den Betrachter anblickte, von wo man auch auf sie schaute. Er malte nur wenige Stunden täglich, (und) auch dies nur mit Würde, weil er stets, sogar an der Staffelei,

472 ^d I.e. canvases or panels, not wall-paintings.

473 ²¹ Most editions give "Famulus." Nothing further is known of him.

die Toga trug. Zum Gefängnis seiner Kunst wurde das Goldene Haus^{474-22 / 475-e}, und daher hat kein anderes bedeutendes Beispiel (seiner Kunst) überlebt. Nach ihm hatten Cornelius Pinus und Attius Priscus hohes Ansehen, die den Tempel des Honos und der Virtus⁴⁷⁶⁻²³ für den Kaiser Vespasianus Augustus ausmalten, der ihn wiederherstellen ließ; Priscus stand den Alten näher.

120 fuit et nuper gravis ac severus idemque floridis tumidus pictor Famulus. huius erat Minerva spectantem spectans, quacumque aspiceretur. paucis diei horis pingebat, id quoque cum gravitate, quod semper togatus, quamquam in machinis. carcer eius artis domus aurea fuit, et ideo non extant exempla alia magnopere. post eum fuere in auctoritate Cornelius Pinus et Attius Priscus, qui Honoris et Virtutis aedes Imperatori Vespasiani Augusto restituenti pinxerunt, Priscus antiquis similior. —

38 - VOM UNTERBRECHEN DES VOGELGESANGS.

de avium cantu compescendo

Nicht vergessen werden darf beim Erörtern der Malerei eine bekannte Geschichte von Lepidus, dem in seinem Triumviratsjahr^{477-a} an einem gewissen Ort vom dortigen Magistrat eine Waldherberge zugewiesen ward, wobei er sich am folgenden Tag unter Drohungen beschwerte, ihm habe der Gesang der Vögel den Schlaf geraubt; daraufhin ließ man eine Schlange auf eine sehr lange Pergamentrolle /*membranae*/ malen, um den Hain dann damit zu umschließen, und man erzählt, wegen dieser Einschüchterung hätten die Vögel geschwiegen, und auch später habe man sie so beruhigen können.

xxxviii 121 Non est omittenda in pictura mentione celebris circa Lepidum fabula, siquidem in triumviratu quodam loco deductus a magistratibus in nemorosum hospitium minaciter cum iis postero die expostulavit somnum ademptum sibi volucrum concentu; at illi draconem in longissima membrana depictum circumdedere luco, eoque terrore aves tunc siluisse narratur et postea posse compesci.

474 ²² See xxxvi. c. 24.

475 ^c Nero's palace.

476 ²³ Both in the First Region of the City, near the Capenian Gate.

477 ^a With Octavian and Antony, formed in 43 B.C.

KAP. 39 - 41
WER DIE EINGEBRANNTTE MALEREI (ENKAUSTIK) MIT DER
FLAMME ODER DEM BRENNSPATEL ODER DEM PINSEL
MALTE.

qui encausta cauterio vel cestro vel penicillo pinxerint.

39 - WER ZUERST IN DER MALEREI ETWAS ERFAND. WAS IN
DER MALEREI AM SCHWIERIGSTEN IST. VON DEN VERSCHIE-
DENEN

ARTEN DER MALEREI. quae quis primus invenerit in pictura.
quid difficillimum in pictura. de generibus picturae

Wer sich zuerst ausdachte, mit Wachs zu malen und das Bild einzubrennen⁴⁷⁸⁻¹, steht nicht fest. Einige glauben, Aristeides^{479-2 / 480-b} habe es erfunden und später sei es von Praxiteles perfektioniert worden; es existieren aber beträchtlich ältere encaustische Bilder */encaustae picturae/* wie die von Polygnotos⁴⁸¹⁻³ und Nikanor oder von Mnesilaos⁴⁸²⁻⁴ aus Paros. Auch Elasiippos signierte in Aigina seine Malerei mit *,enekaen*⁴⁸³⁻⁵ - er hat eingebrannt -, was er bestimmt kaum getan hätte, wenn man die Enkaustik nicht bereits erfunden hätte.

xxxix 122 Ceris pingere ac picturam inurere quis primus excogitaverit, non constat. quidam Aristidis inventum putant, postea consummatum a Praxitele; sed aliquanto vetustiores encaustae picturae exstitere, ut Polygnoti et

478 ¹ See Chapter 41 of this Book, where the difficulties attending this description will be considered.

479 ² See Chapter 36 of this Book.

480 ^b Apparently the elder; cf. §75.

481 ³ See Chapter 35 of this Book.

482 ⁴ Possibly the artist of that name mentioned by Athenæus, x., as a tutor of Apelles. If so, he must have flourished about the ninety-seventh Olympiad.

483 ⁵ Elasiippos "inburned" this picture, *i. e.* executed it in encaustic. From the Attic form of this word, it has been concluded that he was an Athenian. The spelling of his name is very doubtful.

Nicanoris, Mnesilai Pariorum. Elasippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit $\epsilon\nu\epsilon\kappa\alpha\epsilon\nu$, quod profecto non fecisset nisi encaustica inventa.

**40 - WER ZUERST LACUNARIA BEMALTE. WANN ZUERST DIE
GEWÖLBTEN DECKEN. WUNDERBARE PREISE VON GEMÄL-
DEN. VOM TALENT.**

quis primus lacunaria pinxerit. quando primum camarae pictae.
pretia mirabilia picturarum. de talento

Pamphilos⁴⁸⁴⁻¹, der Lehrer des Apelles, hat nicht nur enkaustisch gemalt, sondern er soll darüber hinaus Pausias⁴⁸⁵⁻² aus Sikyon unterrichtet haben, den ersten, der in diesem Genre zu Ansehen kam. Dieser war, als Sohn des Bryetes, anfänglich dessen Schüler. Als sie wiederhergestellt werden sollten, bemalte er die Wände in Thespiai, die einst Polygnotos bemalt hatte, auch selbst mit dem Pinsel⁴⁸⁶⁻³, wobei man, weil er nicht auf seinem (eigenen) Gebiet wetteiferte, diesen /also Polygnotos, seinen Vorgänger/ im Vergleich für weit überlegen hielt.

xl 123 Pamphilus quoque, Apellis praeceptor, non pinxisse solu encausta, sed etiam docuisse traditur Pausian Socyonium, primum in hoc genere nobilem. Bryetis filius hic fuit eiusdemque primo discipulus. pinxit et ipse penicillo parietes Thespiis, cum reficerentur quondam a Polygnoto picti, multumque comparatione superatus existimabatur, quoniam non suo genere certasset.

Er /also Pausias/ bemalte dazu als erster kassettierte Decken /*lacunaria*/, und auch Gewölbe auf diese Weise zu schmücken, war bis dahin nicht üblich; er malte (vor allem) kleine Bilder und meistens Knaben. Seine Konkurrenten behaupteten, er tue dies nur, weil es /also die Enkaustik/ ein langwieriges Malverfahren war. Deshalb vollendete er, um seiner Arbeit den Ruf der Schnelligkeit zu geben, Bildnisse (auch) an einem einzigen Tag, was man als *hemeresios*⁴⁸⁷⁻⁴ - Bild eines Tages - bezeichnete.

484 ¹ See Chapter 36 of this Book.

485 ² Two paintings of his at Epidaurus are mentioned by Pausanias, ii. 27.

486 ³ And *not* in encaustic; though, as we shall see in Chapter 41, the brush was sometimes used in this branch.

487 ⁴ The "One day" picture.

124 idem et lacunaria primus pingere instituit, nec camaras ante eum taliter adornari mos fuit; parvas pingebat tabellas maximeque pueros. hoc aemuli interpretabantur facere eum, quoniam tarda picturae ratio esset illa. quam ob rem daturus ei celeritatis famam absolvit uno die tabellam, quae vocata est hemeresios, puero picto.

In seiner Jugend liebte er seine Mitbürgerin Glykera⁴⁸⁸⁻⁵, die Erfinderin der Bekränzungen, und mit ihr wetteifernd brachte er seine Kunst durch Nachahmung zu einer höchst erstaunlichen Sortenvielfalt an Blumen. Schließlich malte er auch ein Bild von ihr selbst, sitzend mit Kranz, das zu seinen berühmtesten gehört und (von einigen) „Kranzflechterin“⁴⁸⁹⁻⁶ /*stephanoplokos*/ genannt wird, von anderen „Kranzverkäuferin“⁴⁹⁰⁻⁷ /*stephanopolis*/, weil Glykera in ihrer Armut vom Kranzverkauf lebte. Ein Exemplar dieses Bildes, *apographon*⁴⁹¹⁻⁸ - korrekte Kopie - genannt, erstand L. Lucullus für zwei Talente auf den Dionysien in Athen (88-87 BC).

125 amavit in iuventa Glyceram municipem suam, inventricem coronarum, certandoque imitatione eius ad numerosissimam florum varietatem perduxit artem illam. postremo pinxit et ipsam sedentem cum corona, quae e nobilissimis tabula est, appellata stephanoplocos, ab aliis stephanopolis, quoniam Glycera venditando coronas sustentaverat paupertatem. huius tabulae exemplar, quod apographon vocant, L. Luculus duobus talentis emit Dionysius Athenis.

Pausias machte aber auch große Bilder, wie etwa das Stieropfer, das in der Säulenhalle des Pompeius zur Schau gestellt war. Er erfand als erster diese Art Malerei, die später viele nachahmten, ohne ihn zu erreichen. Vor allem malte er, um die die Länge des Stieres zu zeigen, diesen nicht von der Seite, sondern frontal, und trotzdem erkennt man vollauf dessen Größe^{492-a}.

126 Pausias autem fecit et grandes tabulas, sicut spectatam in Pompei porticu boum immolationem. eam primus invenit picturam, quam postea imitati

488 ⁵ See xxi. c. 3.

489 ⁶ The "Chaplet-wearer." See xxi. c. 3.

490 ⁷ The "Chaplet-seller."

491 ⁸ A "correct" copy.

492 ^a There is no proof that perspective is meant, but somehow Pausias gave the figure due relief.

sunt multi, aequavit nemo. ante omnia, cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non transversum, et abunde intellegitur amplitudo.

Weiter: während alle, um etwas hervortreten zu lassen, dies mit heller Farbe tun, (und) wenn etwas in den Hintergrund soll, mit dunkler, malte er⁴⁹³ * den ganzen Stier tiefschwarz und erzeugte dessen Schatten aus dem Körper selbst, mit wirklich großer Kunst, die aus der Fläche Herausstehendes zeigt und (sogar) in den gebrochenen (Regionen) noch kräftige Struktur aufweist^{494-9 / 495-b}. Auch er verbrachte sein Leben in Sikyon, und so wurde (diese Stadt) lange die Heimat der Malerei. Alle Gemälde, die man ihm, um die Schulden des Gemeinwesens /der Stadt Sikyon/ abzugelten, aus dem öffentlichen Besitz übereignete, verbrachte Scaurus von dort als Ädil nach Rom (56 BC)⁴⁹⁶⁻¹⁰.

127 dein, cum omnes, quae volunt eminentia videri, candicanti faciant colore, quae condunt, nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipsa dedit, magna prorsus arte in aequo extantia ostendente et in confracto solida omnia. Sicyone et hic vitam egit, diuque illa fuit patria picturae. tabulas inde e publico omnes propter aes alienum civitatis addictas Scauri aedilitas Romam transtulit.

Nach ihm^{497-c} trat Euphranor⁴⁹⁸⁻¹¹ vom Isthmus in der 104. Olypiade (364-

493 * die folgende Passage vermochte ich leider nur unbefriedigend zu übersetzen, sei es, weil der Text korrumpiert ist, sei es weil Plinius etwas so Kompliziertes ausdrücken wollte, dass es schon seinerzeit nur mit dem Bild vor Augen verständlich wurde, eine Problemlage, die übrigens auch heutigen Bildbeschreibungen oft Grenzen setzt. Die ähnlich schwammige Heinemann Übersetzung von H. Rackham lautet: „*this artist has made the whole ox of a black colour and has given substance to the shadow from the shadow itself, with quite remarkable skill that shows the shapes standing out on a level surface and a uniform solidity on a broken ground.*“

494 ⁹ "In confracto." Meaning probably the group of the surrounding spectators, on which the shadow of the animal's body was thrown. "It is evident that this artist excelled in his effect of light and shade, enhanced by contrasts, and strong foreshortenings."-- Wornum, Smith's Dict. Antiq. Art. *Painting*.

495 ^b Pliny perhaps means that in spite of varying ('broken') tones of black, all the black looks solid.

496 ¹⁰ A.U.C. 678. See xxxvi. c. 24.

497 ^c I.e. later than P. But this is wrong. Pliny's mistake has been traced to his confusion of the two artists named Aristides. Cf. §§75, 108, 111 and note on §202.

498 ¹¹ Mentioned also in xxxiv. c. 19.

361 BC) weit vor allen anderen hervor, der gleiche, von dem wir bei den Bildhauern (XXXIV, 50) sprachen. Er machte auch Kolosse und Marmorbilder und schnitt Reliefs, vor allem war er (jedoch) wissensdurstig und fleißig und (dabei) auf jedem Gebiet hervorragend und sich gleich. Es scheint, als habe er als erster den Adel von Helden ausgedrückt und Ebenmaß angestrebt, aber generell gerieten ihm die Körper zu kümmerlich und Köpfe und Glieder^{499-d} zu groß.

128 Post eum eminuit longe ante omnes Euphranor Isthmius olympiade CIII, idem qui inter fectores dictus est nobis. fecit et colossos et marmorea et typos scalpsit, docilis ac laboriosus ante omnes et in quocumque genere excellens ac sibi aequalis. hic primus videtur expressisse dignitates heroum et usurpasse symmetrian, sed fuit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior.

Er hat auch Bücher über Maßverhältnisse und Farben geschrieben. Unter seinen Werken sind ein Reitergefecht^{500-12 / 501-e}, die 12 Götter und ein Theseus, von dem er sagte, der des Parrhasios habe sich von Rosen ernährt, seiner aber von Fleisch⁵⁰²⁻¹³. Berühmt ist eins seiner Bilder in Ephesos, ein Odysseus, wie er, Wahnsinn simulierend, mit einem Ochsen und einem Pferd zusammengespannt ist, sowie nachdenkliche, in Mäntel gehüllte Männer⁵⁰³⁻¹⁴, und ein das Schwert einsteckender General.

129 volumina quoque composuit de symmetria et coloribus. opera eius sunt equestre proelium, XII dei, Theseus, in quod dixit eundem apud Parrhasium rosa pastum esse, suum vero carne. nobilis eius tabula Ephesi est, Ulixes simulata insania bovem cum equo iungens et palliati cogitantes, dux gladium condens.

Zur gleichen Zeit lebte /gab es/ auch Kydias⁵⁰⁴⁻¹⁵, dessen Argonauten-Bild

499 ^d Fingers and toes?

500 ¹² Praised by Pausanias, B. i. It was in this combat, he says, that Gryllus, the son of Xenophon, and Epaminondas the Theban, first distinguished themselves.

501 ^e Which preceded the battle of Mantinea, 362 B.C. This and the next two pictures were both in the Stoa of Zeus Eleutherios at Athens. Paus. I, 3, 3-4.

502 ¹³ "Carne." Beef, according to Plutarch, was the flesh mentioned.

503 ¹⁴ The dress of the Greek philosophers, more particularly.

504 ¹⁵ Born in the island of Cythnos, one of the Cyclades. He is supposed to be the artist mentioned by Theophrastus, De Lapid. c. 95.

der Redner Hortensius (114-50 BC) für 144.000 Sesterzen kaufte, um dafür auf seinem tusculanischen Gut⁵⁰⁵⁻¹⁶ einen eigenen Betrachtungsraum / *aedem*, eigentlich sogar: Tempel/ einzurichten. Ein Schüler des Euphranor aber war Antidotus. Von ihm gibt es in Athen einen mit Schild Kämpfenden, einen Ringer und einen Trompetenbläser, den man allseits lobt. Er / selbst/ zeichnete sich eher durch Sorgfalt als zahlenmäßige Produktivität aus, wobei er streng in den Farben war und am bekanntesten durch seinen athenischen Schüler Nikias⁵⁰⁶⁻¹⁷ wurde, der Frauen besonders sorgfältig malte.

130 Eodem tempore fuere Cydias, cuius tabulam Argonautas HS CXXXXIIII Hortensius orator mercatus est eique aedem fecit in Tusculano suo. Euphranoris autem discipulus Antidotus. huius est clipeo dimicans Athenis et luctator tubicenque inter pauca laudatus. ipse diligentior quam numerosior et in coloribus severus maxime inclaruit discipulo Nicia Atheniense, qui diligentissime mulieres pinxit:

Er /also Nikias/ achtete auf Licht und Schatten⁵⁰⁷⁻¹⁸ und sorgte dafür, dass die Bilder möglichst reliefartig aus den Tafeln heraustraten. Von seinen Werken brachte Silanus (75 BC) eine Nemea aus Asien nach Rom, die, wie gesagt⁵⁰⁸⁻¹⁹ (§27), in der Curie ausgestellt wurde; ferner (gibt es) einen Vater Liber⁵⁰⁹⁻²⁰ im Concordia-Tempel⁵¹⁰⁻²¹, einen Hyacinthus⁵¹¹⁻²², welchen der davon begeisterte Kaiser Augustus aus dem eroberten Alexandria abtransportierte (30 BC), weshalb Kaiser Tiberius ihn (später) in dessen Tempel^{512-23 / 513-f} weihte, und eine Danae;

131 lumen et umbras custodiit atque ut eminent e tabulis picturae maxime

505 ¹⁶ It is supposed by Sillig, from Dio Cassius, B. liii. c. 27, that this painting was transferred by M. Vipsanius Agrippa, to the Portico of Neptune.

506 ¹⁷ See Chapter 20 of this Book, where he is mentioned as having been the first artist who used "usta" or burnt ceruse. From Pausanias we learn that his remains were interred at Athens, in the road leading to the Academia.

507 ¹⁸ Chiaroscuro.

508 ¹⁹ In Chapter 10 of this Book.

509 ²⁰ Bacchus.

510 ²¹ In the Eighth Region of the City.

511 ²² Spoken of by Pausanias, iii. c. 19.

512 ²³ In the Forum at Rome.

513 ^f In the forum at Rome; built by Tiberius, A.D.14.

curavit. operum eius Nemea advecta ex Asia Romam a Silano, quam in curia diximus positam, item Liber pater in Aede Concordiae, Hyacinthus, quem Caesar Augustus delectatus eo secum deportavit Alexandria capta, et ob id Tiberius Caesar in templo eius dicavit hanc tabulam et Danaen,

in Ephesos aber ist von ihm /also von weiterhin Nikias, dem Schüler des Antidotos/ das Grab des Megabyzos⁵¹⁴⁻²⁴, des Priesters der ephesischen Diana, und in Athen eine homerische Totenbeschwörung /*necyomantea*^{515-a} /⁵¹⁶⁻²⁵. Diese wollte er König Attalos^{517-b} nicht für 60 Talente verkaufen und schenkte es als begüterter Mann lieber seiner Vaterstadt. Er fertigte auch große Bilder an, darunter eine Kalypso, eine Io^{518-c} und eine Andromeda; außerdem schreibt man ihm einen vorzüglichen Alexander in den Hallen des Pompeius⁵¹⁹⁻²⁶ und eine sitzende Kalypso zu.

132 Ephesi vero est megabyzi, sacerdotis Ephesiae Dianae, sepulchrum, Athenis necyomantea Homeri. hanc vendere Attalo regi noluit talentis LX potiusque patriae suae donavit abundans opibus. fecit et grandes picturas, in quibus sunt Calypso et Io et Andromeda; Alexander quoque in Pompei porticibus praecellens et Calypso sedens huic eidem adscribuntur.

Von den Vierfüßlern gab er am gelungensten Hunde wieder. Es ist jener Nikias, von dem, als man Praxiteles fragte, welches der eigenen Marmorwerke er am meisten schätze, dieser sagte: Diejenigen, an die Nikias die Hand geführt hat. So viel schrieb er dessen Bemalung /*circumlitio*/ zu^{520-d}. Es lässt sich nicht klar unterscheiden, ob es der selbe Künstler ist, den einige in die 112. Olympiade (332-329 BC) versetzen, oder ein anderer gleichen Namens.

133 quadripedum prosperrime canes expressit. hic est Nicias, de quo

514 ²⁴ See Chapter 36 of this Book, Note 73, p. 261.

515 ^a 'Place of prophecy of the dead,' Odyssey Bk. XI.

516 ²⁵ "Place of the prophecies of the dead;" in reference to the description of the Infernal Regions in the Fourth Book of the Odyssey.

517 ^b Attalus I of Pergamum, 241-197 B.C. But Plutarch is probably right in giving the king's name as Ptolemy I Soter, ruler of Egypt 323-284 B.C.

518 ^c One or two extant later paintings may be copies of this. A. Rumpf, *Journ. Hellen. St.*, LXVII, 21.

519 ²⁶ See Chapter 37 of this Book.

520 ^d It must be remembered that Greek marbles were painted.

dicebat Praxiteles interrogatus, quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset; tantum circumlitioni eius tribuebat. non satis discernitur, alium eodem nomine an hunc eundem quidam faciant olympiade CXII.

Mit Nikias verglichen und manchmal ihm vorgezogen wird Athenion aus Maroneia⁵²¹⁻²⁷, ein Schüler Glaukions aus Korinth, der in der Farbe strenger /*austerior*/ und in der Strenge ansprechender war, so dass seine Bildung selbst seine Malerei erleuchtete. Im Tempel von Eleusis malte er den Phylarchos⁵²²⁻²⁸ und in Athen eine Figurengruppe, die als „*syngenikon*“⁵²³⁻²⁹ - Familienbild - bezeichnet wird, ebenso einen Achilles, der sich, in Mädchenkleider versteckt, von Odysseus ertappen lässt, und auf einer einzigen Tafel gleich 6 Bildnisse, sowie, wodurch er am berühmtesten ward, einen Reitknecht mit Pferd. Wäre er nicht schon im jugendlichen Alter gestorben, ließe er sich mit keinem vergleichen.

134 Niciae comparatur et aliquando praefertur Athenion Maronites, Glauktionis Corinthii discipulus, austerior colore et in austeritate iucundior, ut in ipsa pictura eruditio eluceat. pinxit in templo Eleusine phylarchum et Athenis frequentiam, quam vocavere syngenicon, item Achillem virginis habitu occultatum Ulixe dependente et in una tabula VI signa, quaque maxime inclaruit, agasonem cum equo. quod nisi in iuventa obiisset, nemo comparatur.

Auch der Makedonier Herakleides hat einen Namen. Zunächst malte er Schiffe und zog (dann), als man König Perseus gefangen setzte (168 BC), nach Athen. Wo zur selben Zeit Metrodoros⁵²⁴⁻³⁰ lebte, ein Maler und / ebenfalls/ Philosoph, von hohem Ansehen auf beiden Wissensgebieten. Als daher L. Paulus die Athener nach seinem /dem/ Sieg über Perseus⁵²⁵⁻³¹ bat, ihm den bewährtesten Philosophen zur Erziehung seiner Kinder zu schicken (und) dazu einen Maler zur Ausschmückung seines Triumphes, fiel die Wahl der Athener auf Metrodoros, wobei sie erklärten, er sei für beide

521 ²⁷ See iv. c. 18.

522 ²⁸ Supposed by Hardouin to be the writer mentioned at the end of B. vii. and B. x.: or perhaps, "a chief" of an Athenian tribe.

523 ²⁹ A "group of kindred."

524 ³⁰ A disciple of Carneades. See the list of writers at the end of this Book.

525 ³¹ B.C. 168.

Wünsche der Geeignetste, was (dann) Paulus nicht anders beurteilte.

135 Sunt nomen et Heraclidi Macedoni. initio naves pinxit captoque Perseo rege Athenas commigravit. ubi eodem tempore erat Metrodorus, pictor idemque philosophus, in utraque scientia magnae auctoritatis. itaque cum L. Paulus devicto Perseo petiisset ab Atheniensibus, ut ii sibi quam probatissimum philosophum mitterent ad erudiendos liberos, item pictorem ad triumphum excolendum, Athenienses Metrodorum elegerunt, professi eundem in utroque desiderio praestantissimum, quod ita Paulus quoque iudicavit.

Timomachus aus Byzantion malte zur Zeit des Diktators Caesar (46 BC) einen Ajax^{526-32 / 527-a} und eine Medea, die von jenem für 80 Talente gekauft und im Venus Genetrix-Tempel aufgestellt wurden. Wobei M. Varro das attische Talent auf 6000 Denar schätzt. Ähnlich wird von Timomachos ein Orest gelobt, eine Iphigenie in Tauris, der Gymnastiklehrer Lekythion, eine adlige Sippe, und in Mäntel gehüllte Männer⁵²⁸⁻³³, die er malte, wie sie sich unterhalten, einer stehend, einer sitzend. Besonders scheint ihn die Kunst aber bei einer Gorgo^{529-34 / 530-b} favorisiert zu haben.

136 Timomachus Byzantium Caesaris dictatoris aetate Aiacem et Mediam pinxit, ab eo in Veneris Genetricis aede positas, LXXX talentis venundatas. talentum Atticum VI taxat M. Varro. Timomachi aequae laudantur Orestes, Iphigenia in Tauris et Lekythion, agilitatis exercitator, cognatio nobilium, palliati, quos dicturos pinxit, alterum stantem, alterum sedentem. praecipue tamen ars ei favisse in Gorgone visa est.

Aristolaos, der Sohn und Schüler des Pausias, war einer der strengsten Maler, von dem ein Epaminondas, ein Perikles, eine Medea, eine Virtus, ein Theseus, ein Bild des attischen Volkes und ein Tieropfer stammen. - Manchen gefällt auch Nikophanes⁵³¹⁻³⁵, ein Schüler eben dieses Pausias, (und

526 ³² Represented in a sitting posture, as mentioned by Ovid, *Trist.* II. 525, and by Philostratus, *Vit. Apol.* II. c. 10. The Medea is described in an Epigram in B. iv. of the Greek Anthology, imitated by Ausonius, *Epigr.* 22.

527 ^a Copies of this picture exist.

528 ³³ See Note 65 above.

529 ³⁴ Medusa, slain by Perseus.

530 ^b Probably a mask of Medusa.

531 ³⁵ In the former editions, "Mecophanes."

zwar) durch die Sorgfalt, die allein Künstler begreifen, da er ansonsten hart /*durus*/ in den Farben war und zu viel Ocker⁵³²⁻³⁶ /*sile multus*/ benutzte. Sein Sokrates⁵³³⁻³⁹ gefällt indes allen zurecht; ähnliche Qualität haben /von ihm/ ein Asklepios inmitten seiner Töchter Hygieia, Aigle⁵³⁴⁻³⁷, Panakreia und Iaso, sowie ein Verdrossener, der Oknos⁵³⁵⁻³⁸ heißt und ein Binsenseil /*spartum*/ flicht, woran ein Esel nagt^{536-c}.

137 Pausiae filius et discipulus Aristolaus e severissimis pictoribus fuit, cuius sunt Epaminondas, Pericles, Media, Virtus, Theseus, imago Atticae plebis, boum immolatio. — Sunt quibus et Nicophanes, eiusdem Pausiae discipulus, placeat diligentia, quam intellegant soli artifices, alias durus in coloribus et sile multus. nam Socrates iure omnibus placet; tales sunt eius cum Aesculapio filiae Hygia, Aegle, Panacea, Iaso et piger, qui appellatur Ocnos, spartum torquens, quod asellus adrodit.

Nachdem die herausragendsten Künstler in beiden Arten der Malerei⁵³⁷⁻⁴⁰ /^{538-d} benannt sind, sollen die ihnen (an Qualität) dicht folgenden nicht verschwiegen werden: Aristokleides, der den Apollo-Tempel in Delphi bemalte; Antiphilos⁵³⁹⁻⁴¹ lobt man wegen eines Knaben, der ins Feuer⁵⁴⁰⁻⁴² bläst, wodurch das schön eingerichtet Haus und die Züge des Knaben erhellt werden, ebenso wegen einer Spinnstube, worin alle Frauen fleißig ihr Pensum erfüllen, sowie wegen eines (König) Ptolemaios auf der Jagd, vor allem aber wegen eines wirklich berühmten Satyrs mit Pantherfell, den man *aposkopouonta*⁵⁴¹⁻⁴³ nennt - den in die Ferne Blickenden^{542-e}; Aristophon⁵⁴³⁻⁴⁴ (ist

532 ³⁶ Or ochre. See xxxiii. c. 56.

533 ³⁹ In Übersetzung heißt es hier "As to Socrates, his pictures are, with good reason, universally esteemed.", mit folgender Fußnote: Probably, from the context, a pupil, also, of Pausias.

534 ³⁷ Health, Brightness, and All-heal.

535 ³⁸ Greek for "sluggard."

536 ^c Hence a Latin proverb: *ocnus spartum torquens*, 'sloth twisting a rope.' I.e. 'Labour in vain.'

537 ⁴⁰ In pencil painting, and in encaustic.

538 ^d Both large and small pictures.

539 ⁴¹ Probably the same painter that is mentioned in Chapter 37.

540 ⁴² An effect for which Schalken is famous.

541 ⁴³ "Shading his eyes."

542 ^c 'Aposkopeuun' shading his eyes with his hand (Athenaeus, XIV, 629 f.). The gesture is a common one in satyrs on vases.

543 ⁴⁴ Son and pupil of Aglaopho, and brother of Polygnotus. He was probably a native

bekannt) wegen eines Ankaios⁵⁴⁴⁻⁴⁵, der von einem Eber verwundet wird, mit Astypalaea als seiner Gefährtin im Schmerz, sowie auf Grund eines figurenreichen Bildes, worauf Priamos, Helena, die Gutgläubigkeit, Odysseus, Deiphobos und Dolos /die List/ zu sehen sind⁵⁴⁵⁻⁴⁶. OK

138 Hactenus indicatis proceribus in utroque genere non silebuntur et primis proximi: Aristoclide, qui pinxit aedem Apollinis Delphis. Antiphilus puero ignem conflante laudatur ac pulchra alias domo splendescente ipsiusque pueri ore, item lanificio, in quo properant omnium mulierum pensa, Ptolemaeo venante, sed nobilissimo Satyro cum pelle pantherina, quem aposcopeuonta appellant, Aristophon Ancaeo vulnerato ab apro cum socia doloris Astypalaea numerosaque tabula, in qua sunt Priamus, Helena, Credulitas, Ulixes, Ceiphobus, Dolus.

Androbios malte einen Skyllös⁵⁴⁶⁻⁴⁷, wie er der persischen Flotte die Anker kappt^{547-f}; Artemon eine Danae, die sich von Seeräubern bewundern lässt, eine Königin Stratonike^{548-48 / 549-g}, sowie Herkules und Deianeira; am berühmtesten aber und im Palast der Oktavia sind ein Herkules, der im Land Doris von seinem Scheiterhaufen auf dem Berg Oeta mit Zustimmung der Götter zum Himmel auffährt, und die Geschichte des Laomedon⁵⁵⁰⁻⁴⁹ mit

of Thasos.

544 ⁴⁵ See Chapter 36, Note 77.

545 ⁴⁶ "Dolos." An emblematical picture evidently, probably representing the events just prior to the capture of Troy.

546 ⁴⁷ A famous diver, mentioned by Herodotus, viii. c. 8, Pausanias, x. c. 19, and Strabo, ix.

547 ^f At Artemisium, 480 B.C.

548 ⁴⁸ Probably the wife of Seleucus, given by him to his son Antiochus (in 293). See vii. c. 37, Note 3: The story (...) is a curious one. Antiochus, the son of Seleucus Nicator, fell in love with Stratonice, whom his father had married in his old age, but struggled to conceal his passion. The skilful physician /der berühmte Arzt Erisistratus/ discovered the nature of his disease; upon which he reported to Seleucus that it was incurable, for that he was in love, and it was impossible that his passion could be gratified. The king, greatly surprised, inquired who the lady was; to which Erisistratus replied that it was his own wife; whereupon Seleucus began to try and persuade him to give her up to his son. The physician upon this asked him if he would do so himself, if it were his own wife. Seleucus declared that he would; upon which Erisistratus disclosed to him the truth. Seleucus not only gave up Stratonice to his son, but resigned to him several provinces. (...)

549 ^g Probably S. who was wife of Seleucus I Nicator, King of Nearer Asia 312-281 B.C.

550 ⁴⁹ That they should rebuild the walls of Troy.

Herkules und Neptun^{551-h}; Alkimachos malte einen Dioxippos⁵⁵²⁻⁵⁰, der im Pankration von Olympia siegte, ohne dabei Staub aufzuwirbeln⁵⁵³⁻ⁱ, was man „*akoniti*“⁵⁵⁴⁻⁵¹ nennt; Koinos Ahnentafeln⁵⁵⁵⁻⁵².

139 Androbius pinxit Scyllum ancoras praecedentem Persicae classis, Artemon Danaen mirantibus eam praedonibus, reginam Stratonicen, Herculem et Deianiram, nobilissimas autem, quae sunt in Octaviae operibus, Herculem ab Oeta monte Doridos exusta mortalitate consensu deorum in caelum euntem, Laomedontis circa Herculem et Neptunum historiam; Alcimachus Dioxippum, qui pancratio Olympiae citra pulveris iactum, quod vocant ακονιτι, vicit; Coenus stemmata.

Ktesilochos, ein Schüler⁵⁵⁶⁻⁵³ des Apelles, wurde durch ein frivoles Bild bekannt, worauf gezeigt wird, wie Jupiter, mit Frauenkopfbinde⁵⁵⁷⁻⁵⁵ gemalt und nach Frauenart stöhnend, Liber⁵⁵⁸⁻⁵⁴ zur Welt bringt^{559-j}, mit den Göttinnen als Hebammen; Kleon durch einen Kadmos; Ktesidemos durch eine Eroberung Oichalias^{560-56 / 561-k} und eine Laodameia. Ktesikles durch ein Spottbild auf Königin Stratonike^{562-57 / 563-l}. Nachdem sie^{564 *} ihn nicht in

551 ^h Heracles saved Hesione from a monster sent by Poseidon to ravage the land of Troy after Hesione's father King Laomedon broke a promise.

552 ⁵⁰ His contest with Corragus the Macedonian, whom he defeated, is mentioned also by Ælian, Diodorus Siculus, Athenæus, and Quintus Curtius.

553 ⁱ I.e. without any difficulty.

554 ⁵¹ Gained "without raising the dust," *i. e.* without any difficulty.

555 ⁵² This is perhaps the meaning of "stemmata;" "heraldic pictures," probably. See Juvenal, Sat. viii. l. 2.

556 ⁵³ Suidas seems to mention him, under the name of "Ctesiochus," as the brother of Apelles.

557 ⁵⁵ Or cap; see Chapter 35 of this Book.

558 ⁵⁴ Who was said to have been born from the thigh of Jove.

559 ^j Dionysus was born from Zeus' thigh.

560 ⁵⁶ By Hercules, when he demanded Iole of her father Eurytus, king of Œchalia.

561 ^k By Heracles.

562 ⁵⁷ See Note 94 above.

563 ^l See note g.

564 ^{*} die freiwillige Abtretung der Stratonike durch ihren königlichen Gatten wurde im Altertum vielfach überliefert und bearbeitet (Appian, *Syr* 59 ff.; Plutarch, *Demetrius* 38; Valerius Maximus, *Facta et Dicta V*; Lukian, *de dea Syria* 17 f.; Julian Apostata, *Misopogon* 347 f.) und diente, wie im Mittelalter später Semiramis, wohl als Projektionsfläche mannigfaltiger erotischer Phantasien, von der das hier beschriebene Bild Teil gewesen sein muss.

Ehren empfing (nach 293 BC), malte er sie nämlich, wie sie sich mit einem Fischer herumwälzt, von dem es hieß, die Königin liebe ihn, um das Bild dann im Hafen von Ephesos auszustellen, unterdes er sich unter vollen Segeln davonmachte. Die Königin verbot, es zu entfernen, weil die Ähnlichkeit beider wunderbar ausdrückt sei. Kratinos⁵⁶⁵⁻⁵⁸ malte Komödienspieler im Pompeion⁵⁶⁶⁻⁵⁹ von Athen^{567-m}; Eutyichides ein Zweigespann, das Victoria lenkt.

140 Ctesilochus, Apellis discipulus, petulanti pictura innotuit, Iove Liberum parturiente depicto mitrato et muliebriter ingemescente inter obstetricia dearum, Cleon Cadmo, Ctesidemus Oechaliae expugnatione, Laodamia, Ctesicles reginae Stratonices iniuria. nullo enim honore exceptus ab ea pinxit volutantem cum piscatore, quem reginam amare sermo erat, eamque tabulam in portu Ephesi proposuit, ipse velis raptus. regina tolli vetuit, utriusque similitudine mire expressa. Cratinus comoedos Athenis in pompeo pinxit; Eutyichides bigam: regit Victoria.

Eudoros - er machte auch Standbilder aus Bronze - wurde berühmt als Bühnenmaler; Hippys durch einen Neptun und eine Victoria. Habron malte Freundschaft und Eintracht und Götterbilder /*deorum simulacra*/; Leontiskos den siegenden Arotas mit Trophäe⁵⁶⁸⁻⁶⁰, sowie eine Saitenspielerin; Leon eine Sappho; Nearchos eine Venus zwischen Grazien und Cupidos, einen traurigen Herkules, der seinen Wahnsinn bereut⁵⁶⁹⁻⁶¹; Nealkes⁵⁷⁰⁻⁶² eine Venus, ein begabter und erfinderischer Künstler, ...

141 Eudorus scaena spectatur — idem et ex aere signa fecit —, Hippys Neptuno et Victoria. Habron amicam et Concordiam pinxit et deorum simulacra, Leontiscus Aratum victorem cum tropaeo, psaltriam, Leon Sappho,

565 ⁵⁸ Several Cratini were distinguished as Comic writers, but we do not read in any other author of any one of them being a painter. The reading is doubtful.

566 ⁵⁹ A building at the entrance into Athens, whence the "pompæ," or solemn processions, set out.

567 ^m At the city gates; from it solemn processions started.

568 ⁶⁰ Hardouin thinks that this was the victory gained by Aratus of Sicyon over Aristippus, the Tyrant of Argos. If so, Leontiscus must have flourished about Olymp. 136.

569 ⁶¹ Caused by the anger of Juno. In this fit of insanity he slew his wife Megara and her children.

570 ⁶² See also Chapter 36. From Plutarch we learn that he was greatly in favour with Aratus of Sicyon.

Nearchus Venerem inter Gratias et Cupidines, Herculem tristem insaniae
paenitentia, Nelaces Venerem, ingeniosus et sollers iste,

..., wenn er (z. B.) beim Malen einer Schiffsschlacht zwischen Persern und
Ägyptern, um verständlich zu machen, sie habe auf dem Nil [dessen Wasser
meerähnlich ist]⁵⁷¹⁻ⁿ stattgefunden, gewissermaßen sprachlich /per Argu-
ment/ erklärt, was er allein durchs Handwerk nicht konnte: er malte näm-
lich einen am Ufer trinkenden Esel und ein ihm auflauerndes Krokodil⁵⁷²⁻⁶³
/ 573-o;

142 . . . siquidem, cum proelium navale Persarum et Aegyptiorum pinxis-
set, quod in Nilo [cuius est aqua maris similis] factum volebat intellegi, ar-
gumento declaravit quod arte non poterat: asellum enim bibentem in litore
pinxit et crocodilum insidiantem ei;

Oinias ein Familienbild /*syngenicon*/; Philiskos eine Malerwerkstatt mit ei-
nem Feuer anblasenden Knaben; Phalerion eine Skylla; Simonides einen
Agatharchos und Mnemosyne; Simos einen ruhenden Jüngling, eine Fär-
berwerkstatt und einen Mann, der die Quinquatrien^{574-64 / 575-p} feiert, ebenso
eine herausragende Nemesis;

143 Oenias syngenicon, Philiscus officinam pictoris ignem conflante puero,
Phalerion Scyllam, Simonides Agatharchum et Mnemosynen, Simus iuve-
nem requiescentem, officinam fullonis quinquatrus celebrantem, idemque
Nemesin egregiam,

Theoros⁵⁷⁶⁻⁶⁵ einen sich Einsalbenden, ebenso Orest, wie er seine Mutter

571 ⁿ I.e. apparently the river is so extensive that in the picture it might be mistaken
for the sea.

572 ⁶³ According to Brotero, a representation of the Ass and Crocodile was found in the
pictorial embellishments at Herculaneum.

573 ^o But it is certain that the picture referred to a battle in the Persian Artaxerxes III
Ochus' conquest of Egypt in 350 B.C. The Egyptians called him 'Ass' (with allusion to the
ass-shaped Seth Typhon who represented the wicked foe); and the likeness of 'ovos' (ass) to
'Ochos'(Ochus) became a joke amongst Greeks who fought on both sides.

574 ⁶⁴ See xvii. c. 36, xviii. c. 56, and xix. c. 24.

575 ^p Celebrated for five days, March 19th-23rd, by persons whose trades were under
Minerva's patronage. The original doubtless depicted some festival of Athene.

576 ⁶⁵ "Theodorus" in most of the editions.

und Aigistos tötet, und auf mehreren Tafeln, die sich (nun) in Rom in der Säulenhalle⁵⁷⁷⁻⁶⁶ des Philippus befinden, den Trojanischen Krieg, außerdem eine Kassandra⁵⁷⁸⁻⁶⁷, die im Heiligtum der Concordia ist, sowie, als Geliebte Epikurs, eine nachdenkliche Leontinion, und den König Demetrius⁵⁷⁹⁻⁶⁸; Theon⁵⁸⁰⁻⁶⁹ einen wahnsinnigen Orest⁵⁸¹⁻⁷⁰ und den Kitharspieler Thamyras⁵⁸²⁻⁷¹; Trausikos einen Diskuswerfer⁵⁸³⁻⁷², eine Klytemnestra, den jungen Pan, Polyneikes⁵⁸⁴⁻⁷³ wie er die Herrschaft wiedererwarb^{585-q}, und einen Kapaneus⁵⁸⁶⁻⁷⁴.

144 Theorus se inungentem, idem ab Oreste matrem et Aegisthum interfici, bellumque Iliacum pluribus tabulis, quod est Romae in Philippi poriticibus, et Cassandram, quae est in Concordiae delubro, Leontium Epicuri cogitantem, Demetrium regem, Theon Orestis insaniam, Thamyram citharoedum, Tauriscus discobolum, Clytaemestram, Paniscon, Polynicen regnum repententem et Capanea.

Bei solcher Aufzählung darf man einen eigenartigen Fall nicht übergehen. Und zwar Erigonos, den Farbenanrührer des Malers Nealkes, der sich dermaßen vervollkommnete, dass er einen berühmten Schüler namens Pusias hinterließ, den Bruder des Malers Aiginetes. Darüber hinaus ist äußerst seltsam und denkwürdig, dass letzte Werke von Künstlern und ihre unvollendeten Bilder - wie die Iris des Aristeides^{587-r}, die Tynariden^{588-75 / 589-s} des Nikomachos, die Medea des Timomachos⁵⁹⁰⁻⁷⁶ und die erwähnte (§92)

577 ⁶⁶ See Chapter 36 of this Book, page 252.

578 ⁶⁷ See the *Aeneid*, B. II. c. 403, *et seq.*

579 ⁶⁸ Poliorcetes.

580 ⁶⁹ A native of Samos, mentioned by Quintilian, B. xii. c. 10, as one of the painters between the time of Philip and that of the successors of Alexander.

581 ⁷⁰ After the murder of his mother.

582 ⁷¹ See vii. c. 57.

583 ⁷² Or player with the discus.

584 ⁷³ Against his brother Eteocles.

585 ^q Of Thebes, against his brother Eteocles.

586 ⁷⁴ Who assisted Polynices in his siege of Thebes.

587 ^r See §§75, 98, 108, 111.

588 ⁷⁵ Helen, Castor, and Pollux.

589 ^s These were Castor, Polydeuces (Pollux), Helen, and Clytaemnestra.

590 ⁷⁶ See vii. c. 37.

Venus des Apelles⁵⁹¹⁻⁷⁷ - mehr Bewunderung erregen als vollendete, weil man darin noch die (stehengeblieben) skizzierten Linien und selbst die Überlegungen der Künstler sieht, und weil der Schmerz über die Hand, die bei der Arbeit erstarnte, sie unsterblich macht. OK

145 Non omittetur inter hos insigne exemplum. namque Erigonus, tritor colorum Nealcae pictoris, in tantum ipse profecit, ut celebrem etiam discipulum reliquerit Pasiam, fratrem Aeginetae pictoris. illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectasque tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Mediam Timomachi et quam diximus Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctae.

Nicht unbekannt blieben außerdem etliche andere, so dass man sie wenigstens durchgehen muss: Aristokydes, Anaxander, der Syrer Aristobulos, Arkesilas⁵⁹²⁻⁷⁸, Sohn des Teisikrates, Koroibos, Schüler des Nikomachos, Charmantides, Schüler des Euphranor, der Kolophonener Dionysodoros, Dikaiogenes, der zur Zeit des Königs Demetrius^{593-79 / 594-t} lebte, Euthymides, der Makedonier Herakleides⁵⁹⁵⁻⁸⁰ sowie Milon aus Soloi, beide Schüler des Bildgießers Pyromachos, Mnasitheos aus Sikyon, Mnasitimos, Sohn und Schüler des Aristonides⁵⁹⁶⁻⁸¹, Nessos, Sohn des Habron⁵⁹⁷⁻⁸², Polemon aus Alexandria, Theodoros aus Samos und Stadios, beide Schüler des Nikosthenes, Xenon aus Sikyon, Schüler des Neokles.

146 Sunt etiamnum non ignobiles quidem, in transcurso tamen dicendi Aristocydes, Anaxander, Aristobulus Syrus, Arcesilas, Tisicratis filius, Co-roebus, Nicomachi discipulus, Charmantides Euphranoris, Dionysodoros

591 ⁷⁷ Mentioned in Chapter 36, as having been commenced for the people of Cos, but never finished.

592 ⁷⁸ See xxxiv. cc. 19, 39. Sillig is of opinion that the picture mentioned by Pausanias, I. c. 1, in honour of Leosthenes, killed in the Lamian War, B.C. 323, was by this artist.

593 ⁷⁹ Poliorcetes, who began to reign B.C. 306.

594 ^t Of Macedon 249-287 B.C.

595 ⁸⁰ Already mentioned in this Chapter, at greater length.

596 ⁸¹ See xxxiv. c. 40.

597 ⁸² See Chapter 36 of this Book, and the present Chapter. Of the greater part of these artists nothing further is known.

Colophonius, Dicaeogenes, qui cum Demeterio rege vixit, Euthymides, Heraclides Macedo, Milon Soleus, Pyromachi statuarii discipuli, Mnasitheus Sicyonius, Mnasitimus, Aristonidae filius et discipulus, Nessus, Habronis filius, Polemon Alexandrinus, Theodorus Samius et Stadios, Nicosthenis discipuli, Xenon, Neoclis discipulus, Sicyonius.

Auch Frauen haben gemalt: Timarete, die Tochter des Mikon⁵⁹⁸⁻⁸³, eine Diana, die auf einer Tafel */tabula/* in Ephesos ist, eins der ältesten Bilder */pictural/* überhaupt; Eirene, die Tochter und Schülerin des Malers Kratinos⁵⁹⁹⁻⁸⁴, ein Mädchen, das (jetzt) in Eleusis ist, eine Kalypso^{600-u}, einen Greis, sowie den Gaukler Theodoros und Alkisthenes den Tänzer; Aristarete, die Tochter und Schülerin des Nearchos, einen Asklepios. Iaia aus Kyzikos, die für immer Jungfrau blieb, malte in Rom in der Jugend von M. Varro (116-26 BC), sowohl mit dem Pinsel als auch, auf Elfenbein, mit dem Brenngriffel^{601-85 / 602-v}, meistens Frauenbilder und auf einer großen Tafel in Neapel eine Greisin, sowie außerdem ein Bild von sich selbst vorm Spiegel.

147 Pinxere et mulieres: Timarete, Miconis filia, Dianam, quae in tabula Ephesi est antiquissimae picturae; Irene, Cratini pictoris filia et discipula, puellam, quae est Eleusine, Calypso, senem et praestigiatorum Theodorum, Alcisthenen saltatorem; Aristarete, Nearchi filia et discipula, Aesculapium. Iaia Cyzicena, perpetua virgo, M. Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum.

Keiner hatte in der Malerei eine schnellere Hand, und ihr Können war so groß, dass ihre Entgelte die von Sopolis und Dionysios⁶⁰³⁻⁸⁶ weit übersteigen, ihrerzeit die berühmtesten Porträtmaler */pictores imaginum/*, deren Bilder die Pinakotheken füllen. Auch eine gewisse Olympias malte, von der man indes einzig erinnert, dass Autobulos ihr Schüler war.

598 ⁸³ See Chapter 35 of this Book.

599 ⁸⁴ Previously mentioned in this Chapter.

600 ^u Or, if Calypso is the name of a woman artist, '... Eleusis; Calypso, who painted an Old Man ...'

601 ⁸⁵ Or stylus--"cestrum."

602 ^v The *cestrum* was, it seems, a graver, spoon-shaped at one end (for holding colours over heat), and with the handle-end thickened or flattened out for levelling the colours.

603 ⁸⁶ Probably the same painter as the one mentioned in Chapter 37 of this Book.

148 nec ullius velocior in pictura manus fuit, artis vero tantum, ut multum manipretiis antecederet celeberrimos eadem aetate imaginum pictores Sopolim et Dionysium, quorum tabulae pinacothecas implent. pinxit et quaedam Olympias, de qua hoc solum memoratur, discipulum eius fuisse Autobulum.

41. - [MEHR ZU DIESEM THEMA]

Früher gab es zwei Arten enkaustischer Malerei⁶⁰⁴⁻¹, diejenige mit Wachs und die auf Elfenbein⁶⁰⁵⁻² mit dem (sogenannten) Brenngriffel /*cestro*/, d. h. einem Gravierstichel^{606-a} /*vericulo*/, bis man begann, Kriegsschiffe zu bemalen. Dadurch trat als drittes hinzu, dass man über Feuer geschmolzenes Wachs⁶⁰⁷⁻³ per Pinsel aufträgt⁶⁰⁸⁻⁴, was auf Schiffen weder durch Sonne noch Salzwasser noch Wind zerstört wird.

xli 149 Encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cera et in ebore cestro, id est vericulo, donec classes pingi coepere. hoc tertium accessit resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura navibus nec sole nec sale ventisve corrumpitur.

42 - [VOM BEMALEN DER KLEIDER]

In Ägypten werden Kleider übrigens in ziemlich seltsamer Art gefärbt: nach gründlichem Scheuern tränkt man das weiße Tuch nicht (gleich) mit Farben, sondern (zunächst) mit Mitteln, welche die Farbe absorbieren. Ist dies

604 ¹ See Chapter 39 of this Book. Pausias painted in wax with the cestrum.

605 ² Wornum is of opinion that this must have been a species of drawing with a heated point, upon ivory, without the use of wax. Smith's Dict. Antiq. Art. *Painting*.

606 ^a These works look like a gloss. Pliny has already mentioned the cestrum in §147. The two kinds of encaustic painting here mentioned are with wax and graver on wood, and with wax and graver on ivory.

607 ³ This method, as Wornum remarks, though first employed on ships, was not necessarily confined to ship-painting; and it must have been a very different style of painting from the ship-colouring of Homer, since it was of a later date even than the preceding methods.

608 ⁴ Though he says nothing here of the use of the "cauterium," or process of *burning in*, its employment may certainly be inferred from what he has said in Chapter 39. Wornum is of opinion that the definition at the beginning of this Chapter, of *two* methods apparently, "*in wax and on ivory*," is in reality an explanation of *one* method only, and that the ancient modes of painting in encaustic were not only three, but several.

geschehen, erscheint am Stoff noch keine Färbung, sondern man taucht ihn (erst) in einen Kessel mit kochender Farbsubstanz, um ihn nach kurzer Zeit gefärbt heraus zu ziehen. Seltsam daran ist, dass, obwohl der Kessel nur ein einziges Färbemittel enthält, am Stoff verschiedene Färbungen entstehen, je nach Beschaffenheit des (zuvor) aufgetragenen Mittels, und dass es nachher nicht auswaschbar ist. So macht der Kessel, der, wenn er die einzelnen Farben enthielte, sie zweifellos mischen würde, aus einem Farbton verschiedene und färbt, solange er kocht, und die derart durch Hitze verwandelten Kleider sind im Gebrauch haltbarer als hätte man sie nicht gekocht.

xlii 150 Pingunt et vestes in Aegypto, inter pauca mirabili genere, candida vela, postquam attrivere, inlinentes non coloribus, sed colorem sorbentibus medicamentis. hoc cum fecere, non apparet in velis, sed in cortinam pigmenti ferventis mersa post momentum extrahuntur picta. mirumque, cum sit unus in cortina colos, ex illo alius atque alius fit in veste accipientis medicamenti qualitate mutatus, nec postea ablui potest. ita cortina, non dubie confusura colores, si pictos acciperet, digerit ex uno pingitque, dum coquit, et adustae eae vestes firmiores usibus fiunt quam si non urerentur. —

43 - DIE ERFINDER DER MODELLIERKUNST (DER PLASTIK).
plastics primi inventores

Genug damit über die Malerei, ja, übergenug. Vielleicht ist zweckmäßig, dem auch (etliches über) die Modellierkunst /= *plasticen*/ hinzu zu fügen.

xliii 151 De pictura satis superque. contextuisse his et plasticen conveniat.

Der Töpfer Butades aus Sikyon erfand in Korinth als erster (eine Methode), Ähnlichkeiten /*similitudines*/ aus dem Ton derselben Erds substanz^{609a} zu formen (die er sonst für sein Handwerk benutzte), wobei ihm seine Tochter half, die, verliebt in einen jungen Mann, der ins Ausland ging, bei Lampenlicht den Schatten seines Gesichts an der Wand mit Linien umriss, was der Vater mit draufgedrückter Töpfererde ausfüllte, um so ein Abbild /*typus*/ davon zu machen, das er, mit anderen Tonarbeiten im Feuer gebrannt, ausstellte, wonach man es im Nymphaion⁶¹⁰⁻¹ bis zur Zerstörung Korinths durch Mummius⁶¹¹⁻² (146 BC) aufbewahrt haben soll.

151c eiusdem operae terrae fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuventis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscripsit, quibus pater eius inpressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque servatum in Nymphaeo, donec Mummius Corinthum everterit, tradunt.

Von manchen wird überliefert, als erste von allen hätten die (Ton-) Modellierkunst /wieder: *plasticen*/ Rhoikos⁶¹²⁻³ und Theodoros⁶¹³⁻⁴ auf Samos er-

609 ^a Far back though it is, Pliny seems to refer to § 1 of this book. But the right reading is not certain.

610 ¹ Or Temple of the Nymphs. The daughter of Butades is called "Core" by Athenagoras.

611 ² See xxxiv. c. 3.

612 ³ Son of Philæus. He is mentioned by Pausanias, B. viii. c. 14, and by Herodotus, B. iii. c. 60, as the architect of a fine temple at Samos, and, with Smilis and Theodorus, of the Labyrinth at Lemnos.

613 ⁴ Mentioned also in xxxiv. c. 19. Pliny is in error here in using the word "plastic;" for it was the art of casting brass, and not that of making plaster casts, that these artists invented

funden^{614-b}, lange vor der Vertreibung der Bakchiaden aus Korinth (581-580 BC); Damaratos⁶¹⁵⁻⁵ dagegen, der in Etrurien Vater von Tarquinius (trad. 616-578 BC) wurde, dem König des römischen Volks, sei als Flüchtling aus eben dieser Stadt (also Samos) von den Bildnern Euchir⁶¹⁶⁻⁶, Diopos und Eugrammos^{617-c} begleitet worden, die so das Modellieren nach Italien brachten. Als Erfindung des Butades gilt (also einer anderen Überlieferung zufolge), Rot-Erde (*rubrica*) hinzuzufügen oder diese aus roter Kreide zu formen, und als erster brachte er an den äußersten Dachziegeln Masken an, die er anfangs als ‚*prostypa*‘ - Flachreliefs^{618-d} - bezeichnete; später stellte er auch ‚*ektypa*‘⁶¹⁹⁻⁷ - Vollreliefs^{620-e} - her. Daraus besteht übrigens auch der Giebelschmuck der Tempel. Deswegen nannte man die Ton-Modellierer Plastiker /*plastae*/.

152 sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ante Bacchiadas Corintho pulsos; Damaratum vero ex eadem urbe profugum, qui in Etruria Tarquinium regem populi Romani genuit, comitatos fictores Euchira, Diopum, Eugrammum ab iis Italiae traditam plasticen. Butadis inventum est rubricam addere aut ex rubra creta fingere, primusque personas tegularum extremis imbricibus inposuit, quae inter initia prostypa vocavit; postea idem ectypa fecit. hinc et fastigia templorum orta. propter hunc plastae appellati.

44 - WER ZUERST VOM GESICHT EINEN ABDRUCK MACHTE.

quis primus ex facie imaginem expresserit

Das Bild eines Menschen vom Gesicht selber mit Gips abzuformen und Wachs in die Gipsform zu gießen, um es dann zu verbessern, erfand als erster von allen jedoch der Sikyonier Lysistratos⁶²¹⁻¹, der Bruder des (in XXXIV,

614 ^b Traditionally they invented the art of casting bronze, not of making casts in clay.

615 ⁵ See Chapter 5 of this Book. He is said by Dionysius of Halicarnassus, B. iii., to have been a member of the family of the Bacchiadae.

616 ⁶ A different person, probably, from the one of the same name mentioned in vii. c. 56.

617 ^c Of these fictitious names *Eucheir* means 'skilful-lianded,' and Eugrammus 'skilled drawer.' *Diopus* would be connected with '*dioptra*', an instrument for taking levels.

618 ^d In low relief.

619 ⁷ Terra cotta figures.

620 ^e In high relief.

621 ¹ See xxxiv. c. 19. Tatian mentions a statue of Melanippe by Lysistratus.

61) erwähnten Lysippos. Dieser etablierte auch die Aufgabe, Ähnlichkeit zu erzeugen; vor ihm bemühte man sich (nur) darum, etwas möglichst Schönes zu machen. Ebenso erfand er übrigens, dass man von Bildwerken /*signal*/ Abgüsse produziert, und dies verbreitete sich so sehr, dass man keine Bildwerke oder Statuen ohne Tonmodell herstellte. Woraus offenbar wird, dass diese Methode älter sein muss, als die Erzgießerei⁶²²⁻².

xliv 153 Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus. hic et similitudines reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant. idem et de signis effigies exprimere invenit, crevitque res in tantum, ut nulla signa statuave sine argilla fierent. quo apparet antiquiorem hanc fuisse scientiam quam fundendi aeris.

45. - 14 BERÜHMTE KÜNSTLER DER PLASTIK. nobilitates artificum in plasticæ XIII

Als berühmteste Ton-Modellierer /also: *plastæ*/ gelten Damophilus und Gorgasos, die zugleich Maler waren und den römischen Ceres-Tempel^{623-1 / 624-a} beim Circus Maximus mit jeder ihrer Kunstarten schmückten, wobei sie griechische Verse anbrachten, um mitzuteilen, dass die rechtsseitigen Werke von Damophilus, die auf der linken von Gorgasos seien. Vor diesem Tempel war laut der Autorität Varros alles an Tempeln von tuscanischer⁶²⁵⁻² /etruskischer/ Arbeit^{626-b}, wobei er auch überliefert, dass man bei seiner Wiederherstellung^{627-c} die Stuckarbeiten von den Wänden ablöste und in Rahmen fasste, während das Bildwerk /*signal*/ aus den Giebeln (an verschiedene Orte) zerstreut wurde.

xlv 154 *Plastæ laudatissimi fuere Damophilus et Gorgasus, iidem pictores, qui Cereris aedem Romæ ad circum maximum utroque genere artis*

622 ² See B. xxxvi. c. 4.

623 ¹ In the Eleventh Region of the City. This Temple of Ceres, Bacchus, and Proserpine, in the Circus Maximus, was vowed by A. Posthumius, the Dictator, A.U.C. 258, and dedicated by the consul Cassius, A.U.C. 261, or B.C. 493.

624 ^a Dedicated in 493 B.C.

625 ² See xxxiv. c. 16.

626 ^b See XXXIV,34.

627 ^c It was restored (after the fire of 31 B.C.) by Augustus in 27 B.C.

suae excoluerant, versibus inscriptis Graece, quibus significarent ab dextra opera Damophili esse, ab laeva Gorgasi. ante hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuisse auctor est Varro, et ex hac, cum reficeretur, crustas parietum excisas tabulis marginatis inclusas esse, item signa ex fastigiis dispersa.

In Athen fertigte Chalkosthenes^{628-3 / 629-d} übrigen⁶³⁰⁻⁴ ungebrannte Werke in einem Bezirk, den man nach seiner Werkstatt als Kerameikos bezeichnete⁶³¹⁻⁵. M. Varro überliefert, in Rom habe er einen Mann namens Possis gekannt, von dem Früchte und Trauben gemacht wurden, die keiner beim Ansehen von echten unterscheiden konnte. Derselbe Varro feiert Arkesilaos⁶³²⁻⁶, einen Freund des Lucius Lucullus (110-56 BC)⁶³³⁻⁷, von dem schon Modelle */proplasmata/* selbst unter Künstlern teurer verkauft zu werden pflegten, als (fertige) Werke anderer;

155 fecit et Chalcothenes cruda opera Athenis, qui locus ab officina eius Ceramicos appellatur. M. Varro tradit sibi cognitum Romae Possim nomine, a quo facta poma et uvas nemo posset aspectu discernere a veris. idem magnificat Arcesilaum, L. Luculli familiarem, cuius proplasmata pluris venire solita artificibus ipsis quam aliorum opera;

von ihm */Arkesilaos/* sei auch die Venus Genetrix auf dem Forum Caesars (46 BC) gefertigt, die man (schon) vor ihrer Vollendung aufstellte, weil das Weihedatum so drängte; und bei ihm habe Lucullus eine Felicitas-Statue für eine Million /zehn mal hunderttausend/ Sesterzen bestellt, wobei der Tod dies dann beiden missgönnte^{634-e}; dem römischen Ritter Octavius, der einen Mischkrug⁶³⁵⁻⁸ machen lassen wollte, machte er für ein Talent ein Gipsmodell. Er */also Varro/* lobt auch Pasiteles⁶³⁶⁻⁹, der die Ton-Modellier-

628 ³ Sillig (Dict. Anc. Art.) is of opinion that this Chalcothenes is not identical with the artist of that name mentioned in B. xxxiv. c. 19; the name "Ceramicus" probably being of far earlier origin than the formation of the statues of Comedians.

629 ^d Or Caecosthenes (= Kaikosthenes)? cf. XXXIV.87.

630 ⁴ "Et." The insertion of this word seems to militate against Sillig's position.

631 ⁵ The "Pottery".

632 ⁶ See also xxxvi. c. 4.

633 ⁷ See Chapter 40 of this Book.

634 ^e Since Arcesilaus was still doing work for Caesar in 46 B.C. it may well be that the Lucullus here mentioned is the one who was killed at Pliilippi in 42 B.C.

635 ⁸ "Crater." A vase in which wine and water were mixed for drinking.

636 ⁹ See xxxiii. c. 55, xxxvi. c. 4, and end of xxxiii.

kunst als Mutter des Ziselieren, des Bildgießens und des Bildhauerns bezeichnete und, obwohl er auf all diesen Gebieten der größte war, niemals etwas machte, ohne zuvor ein Ton-Modell anzufertigen.

156 ab hoc factam Venerem Genetricem in foro Caesaris et, priusquam ab-solveretur, festinatione dedicandi positam; eidem a Lucullo HS |X| signum Felicitatis locatum, cui mors utriusque inviderit; Octavio equiti Romano cratera facere volenti exemplar e gypso factum talento. laudat et Pasitelen, qui plasticen matrem caelaturae et statuariae scalpturaeque dixit et, cum es-set in omnibus iis summus, nihil umquam fecit ante quam finxit.

Im Übrigen habe man diese Kunst in Italien und vor allem Etrurien ent-wickelt; Vulca sei aus Veji geholt worden, damit Tarquinius Priscus (trad. 616-578 BC) ihm den Auftrag für ein Jupiterbild geben konnte, um es auf dem Kapitol zu weihen; dieser Jupiter sei tönern gewesen, weshalb man ihn gleichmäßig mit Zinnober bestrich⁶³⁷⁻¹⁰; aus Ton seien auch die oft erwähn-ten⁶³⁸⁻¹¹ (VIII, 161; XXVIII, 16) Viergespanne auf dem Giebel des Jupi-ter-Tempels gewesen; von demselben sei außerdem ein Herkules gemacht, der in der Stadt noch heute nach seinem Werkstoff heißt^{639-12 / 640-f}. Damals bestanden daraus nämlich die edelsten Götterstatuen, und wir wollen uns jener nicht schämen, die sie verehrten; denn Gold und Silber verarbeitete man sogar für Götterbilder (noch) nicht.

157 praeterea elaboratam hanc artem Italiae et maxime Etruriae; Vul-cam Veis accitum, cui locaret Tarquinius Priscus Iovis effigiem in Capito-lio dicendam; fictilem eum fuisse et ideo miniari solitum; fictiles in fastigio templi eius quadrigas, de quibus saepe diximus; ab hoc eodem factum Her-culem, qui hodieque materiae nomen in urbe retinet. hae enim tum effigies deorum erant lautissimae, nec paenitet nos illorum, qui tales eos coluere; au-rum enim et argentum ne diis quidem conficiebant.

637 ¹⁰ See xxxiii. c. 36.

638 ¹¹ In viii c. 4, for instance.

639 ¹² The "Hercules fictilis." It is mentioned by Martial, B. xiv. Ep. 178.

640 ^f The Hercules Fictilis, 'Hercules in Clay.'

46 - VON DEN WERKEN DER TÖPFERKUNST.
VON DEN SIGNINISCHEN ARBEITEN.

de figlinis operibus. de Signinis

Sogar jetzt lassen sich noch vielerorts solche Bildwerke */simulacra/* finden; auch Tempelgiebel-Verzierungen sind sowohl in der Stadt als auch in den Provinzzentren zahlreich, bewundernswert schon durch die Feinheit der Arbeit, in ihrer Kunstfertigkeit und Dauerhaftigkeit, heiliger als Gold, gewiss unschuldiger.

Bei heiligen Handlungen wird ja auch heute, inmitten (unseres) Reichtums, nicht aus murrhinischen⁶⁴¹⁻¹ oder kristallinen, sondern aus Tongefäßen⁶⁴²⁻² geopfert, dank der, wenn man es im Einzelnen so will, unaussprechlichen Güte der Erde,

xlvi 158 durant etiam nunc plerisque in locis talia simulacra; fastigia quidem templorum etiam in urbe crebra et municipiis, mira caelatura et arte suiue firmitate, sanctiora auro, certe innocentiora.

In sacris quidem etiam inter has opes hodie non murrinis cystallinisve, sed fitilibus prolibatur simpulis, inenarrabili Terrae benignitate, si quis singula aestimet,

selbst wenn man die Vielfalt der Feldfrüchte vergisst, die von Wein, Obst, Kräutern und Sträuchern, von Heilmitteln und Metallen, (also) all der Gaben, über die wir bislang sprachen. Und nicht zuletzt genügen die Tonwaren (allen Ansprüchen) durch ihre Haltbarkeit, so dass man sich für den Wein Behälter ausdachte, für Wasserleitungen Röhren⁶⁴³⁻³, für Bäder Duschköpfe⁶⁴⁴⁻⁴ */mammatil/*, für Dächer Hohlziegel zum Ableiten des Regens, für Wände und Fundamente Backsteine, oder ganz allgemein das, was man auf der Drehscheibe anfertigt, weshalb König Numa (trad. 715-672 BC) als

641 ¹ See B. xxxiii. c. 2, and B. xxxvii. cc. 7, 8, 11.

642 ² "Simpuvia."

643 ³ See xxxi. c. 31.

644 ⁴ "Mammatis." The exact meaning of this word is unknown. The passage is evidently in a corrupt state.

siebente Zunft⁶⁴⁵⁻⁵ die der Töpfer etablierte^{646-a}.

159 etiam ut omittantur in frugum, vini, pomorum, herbarum et fruticum, medicamentorum, metallorum generibus beneficia eius, quae adhuc diximus. neque adsiduitate satiant figlinarum opera, doliis ad vina excogitatis, ad aquas tubulis, ad balineas mammatis, ad tecta imbricibus, coctilibus laterculis fundamentisque aut quae rota fiunt, propter quae Numa rex septimum collegium figulorum instituit.

Ja, viele wollen, wie M. Varro, dass man sie nach dem Tod (26 BC) in Tonsärgen⁶⁴⁷⁻⁶ beisetzt, nach pythagoräischem Brauch in Blättern von Myrte und Ölbaum sowie Schwarzpappel. (Für fast alle Zwecke) benutzt die Mehrzahl der Menschen irdene Gefäße. Samische werden selbst heute noch als Essgeschirr gelobt. Im Ruf solch besonderer Qualität stehen auch Arretium in Italien, und, für nur Becher, Surrentum, Hasta und Pollentia, sowie in Spanien Sagunt, in Asien Pergamon⁶⁴⁸⁻⁷.

160 quin et defunctos sese multi fictilibus soliis condi maluere, sicut M. Varro, Pythagorio modo in myrti et oleae atque populi nigrae foliis. maior pars hominum terrenis utitur vasis. Samia etiam nunc in esculentis laudantur. retinent hanc nobilitatem et Arretium in Italia et calicum tantum Surrentum, Hasta, Pollentia, in Hispania Saguntum, in Asia Pergamum.

Auch das dortige Tralles hat eigene Erzeugnisse, ganz wie Mutina in Italien, weil sich die Völker auch so Ansehen verschaffen und ihre Waren unter den Zeichen der Drehscheibenwerkstätten über Meere und Länder hin- und hergeschickt werden können. In einem Tempel in Erythrea werden noch heute zwei Amphoren gezeigt, die man ihrer Dünne wegen (einst) weihte, wobei ein Schüler und sein Lehrer miteinander wetteiferten, wer den Ton am feinsten zu bearbeiten vermag. Koische Gefäße lobt man vor allem deswegen, die aus Hadria⁶⁴⁹⁻⁸ um ihrer Festigkeit willen; (aber) es gibt im Drumherum auch etliche Beispiele, bei denen man strenger urteilen muss:

645 ⁵ As to the Roman "Collegia," see viii. c. 42, and xxxiv. c. 1.

646 ^a The text of part of §159 is very uncertain.

647 ⁶ "Solia."--The same name is given also to a kind of sitting or reclining-bath, often mentioned by Pliny.

648 ⁷ Asia Minor.

649 ⁸ See iii. c. 18.

161 habent et Trallis ibi opera sua et in Italia Mutina, quoniam et sic gentes nobilitantur et haec quoque per maria, terras ultro citro portantur, insignibus rotae officinis. Erythris in templo hodieque ostenduntur amphorae duae propter tenuitatem consecratae discipuli magistri que certamine, uter tenuiorem humum duceret. Cois ea laus maxima, Hadrianis firmitas, nonnullis circa hoc severitatis quoque exemplis.

Q. Coponius wurde, wie wir herausfanden, wegen überzogenen Ehrgeizes */ambitus/* verurteilt, weil er jemandem, um dessen Stimme zu bekommen, eine Weinamphore schenkte. Und damit auch der Luxus den Töpferwaren zu einigem Ansehen verhilft: als *Tripatinum*⁶⁵⁰⁻⁹ - Folge dreier Schüsseln -, spricht Fenestella, bezeichnete man den höchsten Aufwand beim Gastmahl; in der ersten (Schüssel) waren Muränen⁶⁵¹⁻¹⁰, in der zweiten Seebarsche⁶⁵²⁻¹¹, in der dritten gemischte Fische; wobei die Sitten bereits (damals) dem Verfall zuneigten, auf eine Weise immerhin, dass sie sogar denen griechischer Philosophen vorziehbar sind, denn beim Versteigern des Erbes von Aristoteles (322 BC) soll man siebzig (Luxus-) Schüsseln */patinal/* verkauft haben.

162 Q. Coponium invenimus ambitus damnatum, quia vini amphoram dedisset dono ei, cui suffragii latio erat. atque ut e luxu quoque aliqua contingat auctoritas figlinis: tripatinum, inquit Fenestella, appellabatur summa cenarum lautitia; una erat murenarum, altera luporum, tertia mixti piscis; inclinatis iam scilicet moribus, ut tamen eos praeferre Graeciae etiam philosophis possimus, siquidem in Aristotelis heredum auctione septuaginta patinas venisse traditur.

Als wir im Abschnitt über Vögel davon sprachen⁶⁵³⁻¹² (X, 141), eine (Schüssel) des Tragödienspielers Äsopus sei auf 100.000 Sesterzen zu stehen gekommen, nahmen meine Leser dies zweifellos mit Unwillen auf. Aber, beim Herkules, Vitellus ließ während seiner Regierung (69 AD) eine Schüssel */patinal/* für 1 Million Sesterzen anfertigen, zu deren Produktion man einen Ofen auf unbebautem Gelände konstruieren musste, bloß weil der Luxus so

650 ⁹ A service of three dishes.

651 ¹⁰ See ix. c. 39.

652 ¹¹ See ix. cc. 24, 28, 74, 79.

653 ¹² In x. c. 72.

weit ging, dass selbst Tongefäße mehr kosteten als murrhinische⁶⁵⁴⁻¹³.

163 nos cum unam Aesopi tragoediarum histrionis in natura avium diceremus HX C stetisse, non dubito indignatos legentes. at, Hercules, Vitellius in principatu suo |X| HS condidit patinam, cui faciendae fornax in campis exaedificata erat, quoniam eo pervenit luxuria, ut etiam fictilia pluris constant quam murrina.

Aus diesem Grund warf Mucianus in seinem zweiten Konsulat (70 AD) dem Gedenken des Vitellius in einer Festrede vor, es bestehe aus "Sümpfen von Schüsseln"; jene, deren Gift, wie der Ankläger Cassius Severus dem Angeklagten Aspranatus vorwarf, den Tod von 130 Gästen verursachte⁶⁵⁵⁻¹⁴, war kaum schändlicher.

164 propter hanc Mucianus altero consulatu suo in conquestione exprobravit patinarum paludes Vitelli memoriae, non illa foediore, cuius veneno Asprenati reo Cassius Severus accusator obiciebat interisse convivas CXXX.

So hat diese Kunstfertigkeit ganze Städte geadelt, Regium z. B. und Cumae. Dass die Priester der Göttermutter^{656-a}, Galli genannt, sich mit einer Scherbe von samischer⁶⁵⁷⁻¹⁵ Töpferware, und nur damit, ohne Gefahr die Männlichkeit amputieren, wollen wir Marcus Caelius⁶⁵⁸⁻¹⁶ glauben, der vorschlug, man solle bei schweren Vergehen auch Zungen so amputieren, als wollte er /denselben/ Vitellus damals schon schmähen. Was denkt sich das Leben nicht alles aus, wo man sogar Tonscherben benutzt, sie zerstösst und, um sie dauerhafter zu machen, mit Kalk vermischt, was man (dann) signinische Ware⁶⁵⁹⁻¹⁷ nennt! Von dieser Art dachte man sich sogar Fußböden⁶⁶⁰⁻¹⁸ aus.

165 nobilitantur his quoque oppida, ut Regium et Cumae. Samia testa

654 ¹³ See Note 60 above.

655 ¹⁴ See xxiii. c. 47, and the end of this Book.

656 ^a Cybele.

657 ¹⁵ Martial speaks of this practice, B. iii. Epigr. 81.

658 ¹⁶ Nothing further seems to be known of this personage, or of the grounds of his invective. Pliny may possibly allude to some abominable practices, with which Vitellius is charged by Suetonius also.

659 ¹⁷ The "Opus Signinum" was a plaster or cement much used for making pavements. It took its name from Signia, in Italy, celebrated for its tiles. See iii. c. 9.

660 ¹⁸ The floors of the Roman houses were seldom boarded.

Matris deum sacerdotes, qui Galli vocantur, virilitatem amputare nec aliter citra perniciem, M. Caelio credamus, qui linguam sic amputandam obiecit gravi probro, tamquam et ipse iam tunc ediem Vitellio malediceret. quid non excogitat vita fractis etiam testis utendo, sic ut firmiter durent, tunsis calce addita, quae vocant Signina! quo genere etiam pavimenta excogitavit.

KAP. 47 - 58
VERSCHIEDENE ERDEN. terrae varietates

47 - VOM PUTEOLANISCHEN STAUB UND ANDEREN ERDARTEN, DIE SICH IN STEIN VERWANDELN.

de pulvere Puteolano et aliis terrae generibus quae in lapidem vertuntur

Andere Errungenschaften liefert die Erde ganz von selbst. Denn wer wundert sich nicht ziemlich darüber, dass ihr schlechtester und daher Staub⁶⁶¹⁻¹ genannter Teil^{662-a} auf den Hügeln um Puteoli den Meeresfluten widersteht und, sobald man ihn unter Wasser taucht, gleich zu einer Steinmasse wird, die für Wellen unüberwindlich ist und sich Tag um Tag mehr verfestigt, insbesondere wenn man cumaeischen Zement /*caementum*/ dazumischt?

xlvi 166 Verum et ipsius terrae sunt alia commenta. quis enim satis miretur pessumam eius partem ideoque pulverem appellatam in Puteolanis collibus opponi maris fluctibus, mersumque protinus fieri lapidem unum inexpugnabilem undis et fortiorem cotidie, utique si Cumano misceatur caemento?

Von gleicher Natur ist die Erde in der Gegend von Kyzikos, dort wird jedoch nicht Staub, sondern die Erde selber in beliebiger Größe herausgeschnitten und nach dem Eintauchen ins Meer als Stein rausgeholt. Angeblich geschieht dasselbe auch in der Gegend von Kassandreia^{663-2 / 664-b}, und in einer knidischen Süßwasserquelle versteinert die Erde innerhalb von acht Monaten. Zwischen Orpos und Aulis^{665-c} verwandelt sich sogar alle Erde, die mit dem Meer in Berührung kommt, in Stein. Nicht sehr verschieden vom

661 ¹ "Pulvis." See B. iii. c. 9, B. xvi. c. 76, and B. xxxvi. c. 14. He alludes to the cement made of volcanic ashes, now known as "Pozzuolane."

662 ^a Volcanic ash or earth, now called *pozzolana*.

663 ² See iv. c. 17.

664 ^b The ancient Potidaea in the Chalcidic peninsula.

665 ^c Of Boeotia.

puteolischen Staub ist der Nilsand in seinem feinsten Teil, den man jedoch nicht dazu benutzt, Meere aufzuhalten und Fluten zu brechen, sondern (nur) um Körper beim Üben in den Palaestras bekämpfbar zu machen⁶⁶⁶⁻³.

167 eadem est terrae natura et in Cyzicena regione, sed ibi non pulvis, verum ipsa terra qua libeat magnitudine excisa et demersa in mare lapidea extrahitur. hoc idem circa Cassandream produnt fieri, et in fonte Cnidio dulci intra octo menses terram lapidescere. ab Oropo quidem Aulida usque quidquid attingitur mari terrae mutatur in saxa. non multum a pulvere Puteolano distat e Nilo harena tenuissima sui parte, non ad sustinenda maria fluctusque frangendos, sed ad debellanda corpora palaestrae studiis.

Von dort hat Patrobius⁶⁶⁷⁻⁴, der Freigelassene Kaiser Neros, jedenfalls welchen importiert. Sogar Krateros, Leonnatos und Meleager, die Feldherren Alexanders des Großen, ließen ihn stets mit den sonstigen Rüstungsgütern heranschaffen, jedoch gedenke ich, beim Herkules, über diesen Aspekt nicht mehr zu sagen, als über den Gebrauch jenes Sandes in den Wachssalben /*ceromatis*/, mit denen unsere Jugend (beim Ringen) die Kräfte des Körpers übt und dabei die des Geistes verliert.

168 inde certe Patrobio, Neronis principis liberto, advehebatur. quin et Cratero, Leonnato ac Meleagro, Alexandri Magni ducibus, solitum hoc portari cum reliquis militaribus commerciis reperio, plura de hac parte non dicturus, non, Hercules, magis quam de terrae usu in *ceromatis*, quibus exercendo iuventus nostra corporis vires perdit animorum.

48 - VON DEN AUS LEHMBACKSTEINEN GEBAUTEN WÄNDEN. de parietibus formaceis

Was? Gibt es in Afrika und Spanien nicht Wände⁶⁶⁸⁻¹ aus Erde, „*formaceos*“ /geformte/ genannt, weil man sie in eine Form, die beiderseits von Brettern /*tabulis*/ gebildet wird, mehr hineinstampfte als dass sie errichtet wurden? Und halten sie nicht jahrhundertlang, unvernichtbar durch Regengüsse,

666 ³ It being the practice to rub the bodies of the athletes with sand.

667 ⁴ This circumstance is mentioned also by Suetonius, in his life of Nero. Patrobius was slain by order of the Emperor Galba

668 ¹ Ajasson says that they are called *tapias* at the present day in Spain.

Wind und Feuer und stärker als alles Zementmauerwerk? Ja, auch jetzt noch sieht man in Spanien die Aussichtsplattformen Hannibals^{669-a} und auf Bergrücken stehende Erdtürme.⁶⁷⁰⁻² Hierzu kann man auch die Natur von Grassoden zählen, die ja für Lagerwälle geeignet sind und Dämme gegen die Gewalt von Flüssen. Und wer wüsste nicht, dass man auch aus Lehmflechtwerk Wände erbaut oder aus ungebrannten Ziegeln?

xlvi 169 quid? non in Africa Hispaniaque e terra parietes, quos appellant formaceos, quoniam in forma circumdatis II utrimque tabulis inferciuntur verius quam struuntur, aevis durant, incorrupti imbribus, ventis, ignibus omnique caemento firmiores? spectat etiam nunc speculas Hannibalis Hispania terrenasque turres iugis montium inpositas. hinc et caespitum natura castrorum vallis accommodata contraque fluminum impetus aggeribus. inlini quidem crates parietum luto et lateribus crudis extrui quis ignorat?

49 - VON ZIEGELSTEINMAUERN UND DER HERSTELLUNG VON ZIEGELSTEINEN. de latericiis et laterum ratione

Ziegelsteine soll man weder aus grobem noch aus feinem Sand herstellen, und noch viel weniger aus kieshaltigem, sondern aus tonigem weißen oder rötlichen Boden⁶⁷¹⁻¹, oder aus sandigem, auf jeden Fall aber weichkörnigem /*masculo*/⁶⁷²⁻². Man stellt sie am besten im Frühling her, denn die zur Zeit der Sonnenwende gefertigten werden rissig. Für Gebäude werden nur zwei Jahre alte empfohlen, wobei die Masse selbst, bevor man sie formt, gründlich durchfeuchtet sein muss.

xl 170 Lateres non sunt ex sabuloso neque harenoso multoque minus calculoso ducendi solo, sed e cretoso et albicante aut ex rubrica vel etiam e sabulo, masculo certe. finguntur optime vere, nam solstitio rimosi fiunt. aedificiis non nisi bimos probant, quia et intritam ipsam eorum, priusquam fingantur, macerari oportet.

Man macht davon drei Sorten: das „*didoron*“, das wir verwenden, mit ein- einhalb Fuß Länge und einem Fuß Breite, als zweites das „*tetradoron*“, als

669 ^a Who was in Spain 221-219 B.C. preparing war against Rome.

670 ² See B. ii. c. 73

671 ¹ "Rubrica."

672 ² See xxxi. c. 28.

drittes das „*pentadoron*“. Die alten Griechen nannten „*dôron*“ nämlich die Handfläche^{673-a}, und Geschenke wurden als „*dôra*“ bezeichnet, weil man sie mit der Hand übergibt⁶⁷⁴⁻³; dementsprechend werden Ziegelsteine danach benannt, ob sie eine Länge von vier oder fünf Handflächen haben. Die Breite bleibt gleich. Die kleineren benutzte man in Griechenland für Privathäuser, die größeren für öffentliche Bauten. Im asiatischen Pitane⁶⁷⁵⁻⁴ und im jenseitigen Spanien in den Städten Maxilua und Callet stellt man Ziegelsteine⁶⁷⁶⁻⁵ her, die getrocknet in Wasser nicht untergehen. Denn sie sind aus einer bimssteinhaltigen Erde, die, wenn sie sich verarbeiten lässt, äußerst nützlich ist.

171 genera eorum fiunt tria: didoron, quo nos utimur, longum sesquipedem, latum pedem, alterum tetradoron, tertium pentadoron. Graeci enim antiqui δωρον palmum vocabant et ideo δωρα munera, quia manu darentur; ergo a quattuor et quinque palmis, prout sunt, nominantur. eadem est et latitudo. minore privatis operibus, maiore in publicis utuntur in Graecia. Pitanae in Asia et in ulteriore Hispania civitatibus Maxilua et Callet fiunt lateres, qui siccati non erguntur in aqua. sunt enim e terra pumicosa, cum subigi potest, utilissima.

Die Griechen haben, außer dort, wo man Mauern aus Felsgestein /*silice*^{677-b} bauen konnten, Ziegelsteinwände vorgezogen. Denn sind sie (genau) senkrecht gebaut, halten sie ewig. Deshalb errichtete man damit sowohl öffentliche Bauwerke als auch Königspaläste: die Mauer in Athen (etwa), von wo man zum Hymettos-Berg schaut, in Patrai⁶⁷⁸⁻⁶ den Jupiter- und den Herkules-Tempel, obgleich steinerne Säulen und Querbalkengefüge /*epistylala*/ diese umgeben, in Tralles den Königspalast des Attalos^{679-c}, desgleichen

673 ^a As a measure this could be 4 inches or 9, but here it is 9.

674 ³ Which was, as a measure, nearly three inches in breadth. See Introduction to Vol. III

675 ⁴ See v. c. 32.

676 ⁵ Ajasson says that these bricks have been imitated by Fabroni, with a light argillaceous earth, found in the territory of Sienna. Delafosse thinks that a place called "Cala," in the Sierra Morena, probably marks the site of the cities above mentioned.

677 ^b *Silex* is in particular the strong concrete made by the Romans from a lava mixed with lime and pozzolana (for which see §166, note); but in Greece *silex* would be limestone.

678 ⁶ See iv. c. 5, and xxxvi. c. 4.

679 ^c Attalus I of Pergamum, 241-197 B.C.

den des Kroisos (560-546 BC) in Sardes, den man zum Altersheim^{680-d} / *gerusian*⁶⁸¹⁻⁷ machte, sowie den des Mausolos^{682-e} (377-353 BC) in Halikarnassos, (alles Bauwerke), die auch heute noch stehen.

172 Graeci, praeterquam ubi e silice fieri poterat structura, latericios parietes praetulere. sunt enim aeterni, si ad perpendiculum fiant. ideo et publica opera et regias domos sic struxere: murum Athenis, qui ad montem Hymettum spectat, Patris aedes Iovis et Herculis, quamvis lapideas columnas et epistylia circumdarent, domum Trallibus regiam Attali, item Sardibus Croesi, quam gerusian fecere, Halicarnasi Mausoli, quae etiam nunc durant.

In Lakedaemon ließen Murena und Varro während ihres Ädilates den Verputz der Ziegelwände wegen der vorzüglichen Malerei herauschneiden und, in hölzerne Rahmen gefasst, nach Rom bringen, um damit das Comitium /den Volksversammlungsplatz/ auszuschnücken. Da das Werk schon per se der Bewunderung wert war, bewunderte man es nach der Überführung noch mehr. Auch in Italien gibt es Ziegelmauern, in Arretium und in Mevania⁶⁸³⁻⁸. In Rom baut man keine derartigen Gebäude, weil anderthalb Fuß breite Wände nicht mehr als ein Stockwerk ertragen und vorgeschrieben ist, dass keine Gemeinschaftswand dicker wird, wobei es die Bautechnik der Zwischenwände auch nicht zulässt.

173 Lacedaemone quidem latericiis parietibus excisum opus tectorium propter excellentiam picturae ligneis formis inclusum Romam deportavere in aedilitate ad comitium exornandum Murena et Varro. cum opus per se mirum esset, tralatum tamen magis mirabantur. in Italia quoque latericius murus Arreti et Mevaniae est. Romae non fiunt talia aedificia, quia sesquipedalis paries non plus quam unam contignationem tolerat, cautumque est, ne communis crassior fiat, nec intergerivororum ratio patitur.

680 ^d Pliny's source Vitruvius II.8.10 takes *gerusia* here as a home for the aged, but it must mean council-house.

681 ⁷ "Gerusia."

682 ^c The remains of his monument the Mausoleum were brought to England in 1859.

683 ⁸ See B. iii. c. 19.

50 - VOM SCHWEFEL UND SEINEN ARTEN. 14 HEILMITTEL.

de sulphure et generibus eius. med. XIII

Soviel möge über Ziegelsteine gesagt sein. Von den übrigen Erdarten besitzt die wunderbarste Natur aber wohl der Schwefel, mit dem sich recht vieles anstellen lässt. Er kommt auf den Äolischen Inseln zwischen Sizilien und Italien vor, die wir als vulkanisch bezeichneten⁶⁸⁴⁻¹ (III, 92 ff.); den edelsten gibt es jedoch auf der Insel Melos. Auch in Italien findet sich welcher, und zwar im neapolitanischen und campanischen Gebiet auf den Hügeln, die Leucogaei⁶⁸⁵⁻² heißen. Aus Gängen gegraben, bereitet man ihn dort mit Feuer zu.

174 Haec sint dicta de lateribus. in terrae autem reliquis generibus vel maxime mira natura est sulphuris, quo plurima domantur. nascitur in insulis Aeoliis inter Siciliam et Italiam, quas ardere diximus, sed nobilissimum in Melo insula. in Italia quoque invenitur in Neapolitano Campanoque agro collibus, qui vocantur Leucogaei. ibi e cuniculis effossum perficitur igni.

An Arten (gibt es) 4: der „lebendige“ /*vivum*, in älteren Übersetzungen „gediegen“/, den die Griechen „apyron“⁶⁸⁶⁻³ – feuerlos – nennen, hat als einziger feste Form – die übrigen Arten haben nämlich (eher) flüssige Konsistenz und werden durch Kochen in Öl hergestellt –; den „lebendigen“ gräbt man (dagegen) aus, er ist durchscheinend und grünlich. Als einzige aller Sorten wird er von Ärzten benutzt. Die zweite Art wird als „klumpiger“ Schwefel /*glæba*/⁶⁸⁷⁻⁴ bezeichnet und ist gewöhnlich nur in Walkereien zu finden. Die dritte Art hat ebenfalls bloß eine einzige Verwendung, zum Räuchern nämlich von Wolle, weil Schwefel sie aufhellt und weich macht. Diese Sorte heißt „*egula*“⁶⁸⁸⁻⁵, während die vierte, vorsichtig verwendet, vor allem zur Herstellung von Streichhölzern /*ellyphnia*, was auch Lampendocht bedeuten könnte/ dient. Im übrigen hat Schwefel derartige Kraft, dass er, aufs Feuer gelegt, durch seinen (scharfen) Geruch erkennen lässt, ob jemand Epilepsie

684 ¹ In iii. c. 6.

685 ² See xviii. c. 29.

686 ³ "Untouched by fire." Native sulphur.

687 ⁴ "Gleba."

688 ⁵ Sulphur has been always considered highly useful for the cure of cutaneous affections.

hat. Einen Scherz erlaubte sich damit auch (ein gewisser) Anaxilaos, indem er etwas davon in ein Weingefäß gab, darunter Kohle in Brand setzte und es dann herumreichen ließ, so dass die Gäste im Schein seines Brennens die schreckliche Blässe von Verstorbenen erhielten.

175 genera IIII: vivum, quod Graeci apyron vocant, nascitur solidum solum — cetera enim liquore constant et conficiuntur oleo incocta —; vivum effoditur tralucetque et viret. solo ex omnibus generibus medici utuntur. alterum genus appellant glaebam, fullonum tantum officinis familiare. tertio quoque generi unus tantum est usus ad lanas suffiendas, quoniam candorem molliamque confert. Egula vocatur hoc genus, quartum caute ad ellychnia maxime conficienda; cetero tantum vis est ut morbos comitiales deprehendat nidore inpositum igni. lusit et Anaxilaus eo, addens in calicem vini prunaque subdita circumferens, exardescentis repercussu pallorem dirum velut defunctorum effundente in conviviis.

Seine Natur besteht darin, dass er Sachen herausreißt und zur Reife bringt^{689-a}, aber er beseitigt auch Ansammlungen verdorbener Körpersäfte, weshalb man ihn in derlei Fällen Pflastern und Umschlägen beimischt. Auch für Nieren und Lenden ist er von erstaunlichem Nutzen, wenn man ihn bei Schmerzen mit Fett aufträgt. Mit Terpentin beseitigt er außerdem Lepra⁶⁹⁰⁻⁶ und Aussatz; *harpax*^{691-7 / 692-b} - räuberisch - nennt man ihn wegen der Schnelligkeit seiner Wirkung, denn er muss sofort wieder entfernt werden.

176 natura eius excalfacit, concoquit, sed et discutit collectiones corporum, ob hoc talibus emplastris malagmatisque miscetur. renibus quoque et lumbis in dolore cum adipe mire prodest inpositum. aufert et lichenas faciei cum terebinthi resina et lepras; harpax ita vocatur a celeritate praebendi, avelli enim subinde debet.

Von Nutzen ist er auch bei Asthma, Eiter und eitrigem Auswurf, sowie gegen die Stiche von Skorpionen. Hautkrankheiten beseitigt, mit Natron vermischt und in Essig zerrieben aufgelegt, auch „lebendiger Schwefel“, ebenso

689 ^a I.e. brings boils, etc., to a head.

690 ⁶ 'lepras'

691 ⁷ From harpazô, "to carry away."

692 ^b arpax 'rapacious,' from arpaxu, 'seize,' 'snatch.'

Nissen, sogar an den Augenbrauen, wenn man Essig und Sandarach be-
mischt. Selbst bei religiösen Zeremonien findet er Platz, wenn man damit
zwecks Reinigung Häuser durchräuchert⁶⁹³⁻⁸. Man spürt seine Kraft auch
in heißen Quellen⁶⁹⁴⁻⁹, und keine Substanz entzündet sich leichter, woraus
ersichtlich wird, welch große Feuerkraft ihm innewohnt. Blitze, auch Blit-
zeinschläge haben Schwefelgeruch, und selbst ihr Licht gleicht dem des
Schwefels.

177 prodest et suspiriosis linctu, purulenta quoque extussientibus et cont-
ra scorpionum ictus. vitiligines vivum nitro mixtum atque ex aceto tritum et
inlitum tollit, item lendes, et in palpebris aceto sandaracato admixtum. ha-
bet et in religionibus locum ad expiandas suffitu domos. sentitur vis eius et
in aquis ferventibus, neque alia res facilius accenditur, quo apparet ignium
vim magnam ei inesse. fulmina, fulgura quoque sulphuris odorem habent, ac
lux ipsa eorum sulphurea est.

51 - VOM BITUMEN UND SEINEN ARTEN. 27 HEILMITTEL.

de bitumine et generibus eius. med. XXVII

Auch die Natur des Bitumens⁶⁹⁵⁻¹ ist mit ihm verwandt^{696-a}. Mancherorts ist
dieser ein Schlamm, mancherorts eine Erde: als Schlamm dringt er aus ei-
nem bereits erwähnten⁶⁹⁷⁻² (V, 72) See in Judäa^{698-b} hervor, als Erde findet
er sich in Syrien um die Hafenstadt Sidon. Beide verhärteten sich und bil-
den eine feste Substanz. Es gibt indes auch flüssigen Bitumen⁶⁹⁹⁻³, wie den
von Zakynthos und denjenigen, den man aus Babylon einführt; dort ent-
steht er übrigens auch in Form einer hellen Sorte. Flüssig ist auch der von

693 ⁸ Ovid, in his "Art of Love," speaks of purifying houses with eggs and sulphur.

694 ⁹ See B. xxxi. c. 32

695 ¹ There are three distinct kinds of bitumen. 1. Naphtha, also known as petroleum, or rock-oil, inflammable, volatile, soluble in alcohol, and found in France and Italy. 2. Asphalt, or bitumen of Judæa, solid, insoluble in alcohol, and found in Lake Asphaltites in Syria, more particularly. 3. Pissasphalt, of a medium consistency between the other substances, of which it appears to be composed. See B. xxiv. c. 25.

696 ^a This occurs as a liquid (petroleum), as a liquid solid (mineral pitch and tar) and as a solid (asphalt).

697 ² In v. c. 15

698 ^b The Dead Sea.

699 ³ Naphtha, most probably.

Apollonia, was die Griechen alles ‚*pissasphaltos*⁷⁰⁰⁻⁴ nennen, weil es zugleich wie ‚*pissa*‘ - Pech - und ‚*asphaltos*‘ - Bitumen - ist.

li 178 Et bituminis vicina natura est. aliubi limus, aliubi ita est, limus e Iudaeae lacu, ut diximus, emergens, terra in Syria circa Sidonem oppidum maritimum. spissantur haec utraque et in densitatem coeunt. est vero liquidum bitumen, sicut Zacynthium et quod a Babylone invehitur; ibi quidem et candidum gignitur. liquidum est et Apolloniaticum, quae omnia Graeci pissasphalton appellant ex argumento picis ac bituminis.

Eine fette und ölartige Flüssigkeit entsteht auch in einer Quelle bei Agrigent auf Sizilien, die einen Bach färbt. Die Anwohner sammeln sie mit Büscheln aus Schilfrohr, an denen sie äußerst rasch haftet, und verwenden sie in Lampen anstelle von Öl zur Beleuchtung, ja, sogar gegen juckende Entzündungen bei Lasttieren.

179 gignitur et pingue oleique liquoris in Sicilia Agragantino fonte, inficiens rivum. incolae id harundinum paniculis colligunt, citissime sic adhaerescens, utunturque eo ad lucernarum lumina olei vice, item ad scabiem iumentorum.

Manche zählen auch das Naphta, von dem wir im Zweiten Buch⁷⁰¹⁻⁵ (II, 235) sprachen, zu den Bitumenarten, aber seine entflammbare und dem Feuer nah verwandte Natur schließt es von jedweder Nutzung aus.

179c sunt qui et naphtham, de qua in secundo diximus volumine, bituminis generibus adscribant, verum eius ardens natura et ignium cognata procul ab omni usu abest.

Bitumen erkennt man daran, dass er sehr glänzt, recht schwer und übel riechend ist, wobei der schwarze dies nur mäßig tut, weil er mit Pech verfälscht wird. Seine Wirkung gleicht der des Schwefels: er stillt, verteilt, zieht zusammen und klebt. In Brand gesetzt vertreibt sein Qualm Schlangen. Gegen blutunterlaufene Augen und weiße Hautstellen soll babylonischer wirken, ebenso gegen Lepra, Flechten und Körperjucken. Man trägt ihn auch bei Gicht auf. All seine Sorten aber biegen lästige Augenbrauen zurück und,

700 ⁴ See xxiv. c. 25.

701 ⁵ Chapter 109.

mit Natron⁷⁰²⁻⁶ eingerieben, heilen sie Zahnschmerzen.

180 bituminis probatio ut quam maxime splendeat sitque ponderosum, graveolens, atrum modice, quoniam adulteratur pice. vis quae sulphuri: sistit, discutit, contrahit, glutinat. serpentes accensum nidore fuat. ad suffusiones oculorum et albugines Babylonium efficax traditur, item ad lepras, lichenas pruritusque corporum. inlinitur et podagris. omnia autem eius genera incommodos oculorum pilos replicant, dentium doloribus medentur simul nitro intrito.

Er lindert hartnäckigen Husten und, mit Wein getrunken, Kurzatmigkeit; in gleicher Form gibt man ihn Ruhrkranken, und er stoppt Durchfall. Mit Essig getrunken löst und beseitigt er dagegen (im Körperinneren) coaguliertes Blut. Er lindert Schmerzen in der Lendengegend, ebenso an den Gelenken; mit Gerstenmehl aufgetragen, macht man daraus ein spezielles Pflaster, das seinen Namen trägt⁷⁰³⁻⁷. Es stillt Blut, schließt Wunden, lässt Sehnen wieder zusammenwachsen. Außerdem verwendet man eine Drachme Bitumen, mit ebensoviel Minze /*hedyosmus*/⁷⁰⁴⁻⁸ und einem Obolos Myrrhe, gegen das Viertagefieber.

181 lenit tussim veterem et anhelitus cum vino potum; dysintericis etiam datur eodem modo sistique alvum. cum aceto vero potum discutit concretum sanguinem ac detrahit. mitigat lumborum dolores, item articularum, cum farina hordeacia inpositum emplastrum peculiare facit suo nomine. sanguinem sistit, volnera colligit, glutinat nervos. utuntur etiam ad quartanas bituminis drachma et hedyosmi pari pondere cum murrae obolo subacti.

Bei seinem Verbrennen erkennt man Epilepsie. Als Riechmittel löst er, mit Wein und Bibergeil⁷⁰⁵⁻⁹ /*castoreum*/, Gebärmutterkrämpfe, als Räuchersubstanz hält er Anfälle zurück, und er fördert, in Wein getrunken, die Menstruation.

182 comitiales morbos ustum deprendit. volvarum strangulationes olfactu discutit cum vino et castoreo, procidentes suffitu reprimiit, purgationes

702 ⁶ As to the "nitrum" of Pliny, see xxxi. c. 46.

703 ⁷ "Asphalt plaster," probably.

704 ⁸ Or mint. See xix. c. 47, and xx. c. 53.

705 ⁹ See xxxii. c. 13.

feminarum in vino potum elicit.

In weiterer Nutzung streicht man damit bronzene Gegenstände, um sie haltbarer und feuerbeständiger zu machen. Dass man mit ihm auch Kupfer zu färben pflegt und Statuen bestreicht, sagten wir bereits⁷⁰⁶⁻¹⁰ (XXXIV, 15). Auch verwendet man ihn an Stelle des Kalkes und hat so die babylonischen Mauern zusammengefügt. In Eisenschmiedewerkstätten schätzt man ihn bei eisernen Nagelköpfen als Überzug und für viele andere Zwecke.

182c in reliquo usu aeramentis inlinitur firmatque ea contra ignes. diximus et tingui solitum aes eo statuasque inlini. calcis quoque usum praebuit ita feruminatis Babylonis muris. placet in ferrariis fabrorum officinis tinguento ferro clavorum capitibus et multis aliis usibus.

52 - VOM ALAUN UND SEINEN ARTEN.

38 HEILMITTEL DARAUS.

de alumine et generibus eius. med. ex eo XXXXIII

Nicht weniger vielgestalt, wengleich ziemlich anders, ist die Wirkung des Alauns^{707-1 / 708-a} /*alumen*/, den man als Salzausscheidung⁷⁰⁹⁻² der Erde begreift. Auch davon gibt es mehrere Arten. Auf Zypern kommt er in weißer und in (leicht) schwärzerer Form vor; in der Farbe ist der Unterschied zwar nur gering, in der Anwendung indes groß, denn zum Wollefärben mit heller Farbe⁷¹⁰⁻³ ist der weiße und flüssige am geeignetsten, bei dunkler oder

706 ¹⁰ In xxxiv. c. 9.

707 ¹ Beckmann is of opinion that our *alum* was not known to the Greeks or Romans, and that what the latter called "alumen" was green vitriol, or sulphate of the protoxide of iron, in an impure state. Hist. Inv. Vol. I. p. 180. *Bohn's Edition*. Dr. Pereira remarks, however, that "there can be little doubt that Pliny was acquainted with our alum, but did not distinguish it from sulphate of iron, for he informs us that one kind of alum was white, and was used for dyeing wool of bright colours." *Materia Medica*, Vol. I. Delafosse identifies the "alumen" of Pliny with double sulphate of alum and iron.

708 ^a Several astringent substances were included in the word *alumen*, especially, it seems, aluminium sulphates, sulphate of iron, and common potash-alum; also kalinite, and perhaps also certain halotrichites (K. C. Bailcy, *The Elder Pliny's Chapters on Chemical Subjects*, II, p. 233).

709 ² "Salsugo terræ."

710 ³ See Note 11 above.

bedeckter dagegen der schwarze^{711-b}. Gold reinigt⁷¹²⁻⁴ man ebenfalls mit dem schwarzen^{713-c}.

lii 183 Nec minor est aut adeo dissimilis aluminis opera, quod intellegitur salsugo terrae. plura et eius genera. in Cypro candidum et nigrius, exigua coloris differentia, cum sit usus magna, quoniam inficiendis claro colore lanis candidum liquidumque utilissimum est contraque fuscis aut obscuris nigrum. et aurum nigro purgatur.

Alle Arten entstehen jedenfalls aus Wasser und Schlamm, werden von der Erde also ihrer Natur nach ausgeschwitzt. Was im Winter in Rinnsalen zusammensickert, lässt die Sommersonne dann reifen /wohl: wird zur Kristallisation gebracht/. Was sich zuerst ausscheidet, wird dabei heller. Man gewinnt Alaun aber /außer auf Zypern/ auch in Spanien, Ägypten, Armenien, Makedonien, am Pontos, in Africa⁷¹⁴⁻⁵, auf den Inseln Sardinien, Melos, Lipari^{715-d}, Strongyle⁷¹⁶⁻⁶. Am höchsten gelobt wird der ägyptische⁷¹⁷⁻⁷, der aus /in/ Melos kommt ihm am nächsten. Auch vom Alaun gibt es zwei Arten, die flüssige^{718-e} /liquidus/ und die feste /spissus, eigentlich: dicht/. Flüssiger lässt sich daran erkennen, dass er hell und milchig ist, dass zwischen den Fingern beim Reiben keine Schmutzteilchen entstehen und dass es dabei irgendwie warm wird^{719-f}. Man bezeichnet ihn als *phorimon*⁷²⁰⁻⁸ - nützlich. Inwiefern er rein ist, kann man mit Granatapfelsaft erkennen^{721-g}; diese

711 ^b Sulphate of aluminium would be useful for dyeing; potash-alum and alunogen could provide the bright colour, and alums containing metals the sombre colours (K. C. Bailey).

712 ⁴ For gilding, Hardouin says.

713 ^c Cf. XXXIII, 65; also for removing baleful influences of gold held above the head, cf. XXXIII, 84.

714 ⁵ The Roman provinces in Africa, other than Egypt.

715 ^d Where potash-alum is found.

716 ⁶ Now Strombolo. See B. iii. c. 14.

717 ⁷ Herodotus, ii., mentions the fact that King Amasis sent the people of Delphi a thousand talents of this substance, as his contribution towards rebuilding their temple.

718 ^e Apparently the solid kind (potash-alum especially) in solution.

719 ^f So MSS.; caloris ('heat') is a change based on what is probably a corruption in the text of Dioscorides.

720 ⁸ "Fruitful," or "useful."

721 ^g That is, an alum supposedly free from iron would, if it contained iron, turn juice of pomegranate black.

Zugabe lässt ihn nämlich schwarz werden ..., die andere Art^{722-h} ist bleich und rau und wird durch Galläpfel verfärbt; man nennt sie daher *paraphoron*⁷²³⁻⁹ - abirrend.

184 fit autem omne ex aqua limoque, hoc est terrae exudantis natura. conrivatum hieme aestivis solibus maturatur. quod fuit ex eo praecox, candidius fit. gignitur autem in Hispania, Aegypto, Armenia, Macedonia, Ponto, Africa, insulis Sardinia, Melo, Lipara, Strongyle. laudatissimum in Aegypto, proximum in Melo. huius quoque duae species, liquidum spissumque. liquidi probatio ut sit limpidum lacteumque, sine offensis fricandi, cum quodam igniculo caloris. hoc phorimon vocant. an sit adulteratum, deprehenditur suco Punici mali; sincerum enim mixtura ea nigrescit. . . . alterum genus est pallidi et scabri et quod inficatur et galla, ideoque hoc vocant paraphoron.

Flüssiger Alaun⁷²⁴⁻ⁱ hat die Kraft, zusammenzuziehen, zu verhärten und zu beizen. Mit zugemischtem Honig heilt er Mundgeschwüre, Bläschen und Jucken. Zu solcher Kur nimmt man in den Bädern 2 Teile Honig und einen dritten Alaun. Er vermindert Achsel- und Schweißgeruch. In Pillenform nimmt man ihn in gegen Schäden der Milz und zwecks Blutreinigung durch den Harn. Gemischt mit Natron und Schwarzkümmel⁷²⁵⁻¹⁰ /*melanthio*/ heilt er auch Krätze.

185 liquidi aluminis vis adstringere, indurare, rodere. melle admixto sanat oris ulcera, papulas pruritusque. haec curatio fit in balneis II mellis partibus, tertia aluminis. virus alarum sudorisque sedat. sumitur pilulis contra lienis vitia pellendumque per urinam sanguinem. emendat et scabiem nitro ac melanthio admixtis.

Vom festen Alaun gibt es eine Art^{726-j}, die von den Griechen *schiston*⁷²⁷⁻¹¹ - gespalten - genannt wird, weil er sich in irgendwie weißliche Härchen

722 ^h Probably light yellow halotrichite (hydrated iron sulphate with aluminium) and green vitriol (ferrous sulphate).

723 ⁹ "Adulterated."

724 ⁱ The following medical uses are like the modern uses of potash-alum.

725 ¹⁰ See xx. c. 71.

726 ^j Including potash-alum, halotrichite, etc.

727 ¹¹ "Split" alum. Probably iron alum, the French *alum de plume*; of a flaky, silky appearance.

zerspaltet, weshalb ihn einige lieber *trichitis*⁷²⁸⁻¹² nennen. Diese Sorte entsteht aus einem Gestein, aus dem sich auch Erz bildet - man nennt es *chalcitis*⁷²⁹⁻¹³ - Kupferstein -, so dass sie, in Form von coaguliertem Schaum, gewissermaßen eine Ausdünstung dieses Gesteins darstellt. Diese Alaunart wirkt weniger trocknend und hemmt unnötige Körperflüssigkeit in geringerem Maß, ist jedoch wirkungsvoll beim Einträufeln in die Ohren; oder als Auftrag auf Mundgeschwüre oder für die Zähne, wenn man ihn (länger) mit dem Speichel im Mund hält. Geeignet ist er auch als Zusatz zu Medikamenten für die Augen und die Schamteile beider Geschlechter. Er wird in Pfannen */catinis/* gekocht, bis er aufhört, flüssig zu sein^{730-k}.

186 Concreti aluminis unum genus $\sigma\chi\iota\sigma\tau\omicron\nu$ appellant Graeci, in capillamenta quaedam canescentia dehiscens, unde quidam trichitim potius appellavere. hoc fit e lapide, ex quo et aes — chalcitim vocant —, ut sudor quidam eius lapidis in spumam coagulatus. hoc genus aluminis minus siccatur minusque sistit umorem inutilem corporum, et auribus magnopere prodest infusum; vel inlitum et oris ulceribus dentibusque et si saliva cum eo contineatur. et oculorum medicamentis inseritur apte verendisque utriusque sexus. coquitur in catinis, donec liquari desinat.

Weniger wirksam ist eine weitere Art, die man — *strongyle*⁷³¹⁻¹⁴ — Kugelaun - nennt. Auch davon gibt es zwei Sorten: eine schwammige, die sich in jeder Flüssigkeit leicht löst und die man völlig verdammt. Und eine bessere, bimsteinartige */pumicosum/*, die durch Luftgänge schwammähnlich ist und von Natur aus rund, der weißen näher, von einer gewissen Fettigkeit, ohne Sand zerreibbar, nicht schwärzlich abfärbend. Man erhitzt sie für sich allein über Holzkohle bis sie zu Asche wird.

187 inertioris est alterum generis, quod strongylen vocant. duae et eius species, fungosum atque omni umore dilui facile, quod in totum damnatur. melius pumicosum et foraminum fistulis spongeae simile rotundumque natura, candido propius, cum quadam pinguitudine, sine harenis, friabile, nec inficiens nigritia. hoc coquitur per se carbonibus puris, donec cinis fiat.

728 ¹² "Hairy alum."

729 ¹³ See xxxiv. cc. 2, 29.

730 ^k Both potash-alum and aluminium sulphate, if heated, melt, swell, and solidify into 'burnt alum.'

731 ¹⁴ So called, according to Dioscorides, from the "round" form of the pieces.

Am besten von allen⁷³²⁻¹ ist die Sorte, die man, wie gesagt (§ 184), nach der Insel Melinum⁷³³⁻¹⁵ nennt. Als Mittel zum Zusammenziehen, Schwarzfärben oder Verhärten hat keine andere stärkere Kraft, ist keine fester /*spissius*/. Sie mildert Entzündungen der Augentränder und ist, in gebrannter Form, nützlicher noch beim Hemmen von Tränen, (aber) ebenso bei Juckreiz am Körper. Als Getränk oder außen aufgetragen wirkt diese Sorte (sie) blutungsstillend. Auf (zuvor) enthaarte Stellen streicht man sie mit Essig und macht das nachwachsende Haar (dadurch) weicher.

188 Optimum ex omnibus quod Melinum vocant ab insula, ut diximus. nulli vis maior neque adstringendi neque denigrandi neque indurandi, nullum spissius. oculorum scabritias extenuat, combustum utilius epiphoris inhibendis, sic et ad pruritus corporis. sanguinem quoque sistit intus potum, foris inlitum. evulsis pilis ex aceto inlinitur renascentesque mollit in languinem.

---- languinem: sic Teubner. Es soll aber gewiss heißen: lanuginem

Die höchste Wirkung all dieser Arten besteht im Zusammenziehen /also: als Adstringens bei Wunden/, woher der griechische Name^{734-16 / 735-m} kommt. Für Augenleiden eignen sie sich daher aufs Vorzüglichste und, im Verbund mit Fett, hemmen sie Blutungen. Alaun mit Fett verhindert (ebenefalls) das Faulen von Geschwüren - mit Fett trocknet er auch Entzündungen bei Kindern, sowie offene Ödeme /*hydropicorum eruptiones*/ - und beseitigt, mit Granatapfelsaft, Ohrenschäden, Nagelentzündungen, Narbenschmerzen, Pterygia /eine spezielle Nageldeformation/ und Frostbeulen; mit Essig oder der gleichen Menge Galläpfeln verbrannt, (bekämpft er) um sich greifende Geschwüre, mit dem Saft von Kohl Lepra, mit 2 Teilen Salz dagegen solche Schäden, die nur allmählich sich ausweiten /*quae serpunt*/, mit Wasser verdünnt Nissen und anderes Ungeziefer im Haar.

189 summa omnium generum vis in adstringendo, unde nomen Graecis.

732 ¹ In §184 Pliny implies that the best is the Egyptian.

733 ¹⁵ He has previously said that the most esteemed kind was the Egyptian, that of Melos being the next best.

734 ¹⁶ *stuptêria*, the "styptic."

735 ^m *Stupteria*

ob id oculorum vitiis aptissima sunt, sanguinis fluctiones inhihent cum adipe. putrescentia ulcerum compescit cum adipe — sic et infantium ulcera et hydropicorum eruptiones siccant — et aurium vitia cum suco Punici mali et unguium scabritias cicatricumque duritias et pterygia ac perniones, phagedaenas ulcerum ex aceto aut cum galla pari pondere cremata, lepras cum suco olerum, cum salis vero II partibus vitia, quae serpunt, lendes et alia capillorum animalia aquae permixtum.

Außerdem ist er bei Verbrennungen nützlich und, mit Teerwasser⁷³⁶⁻¹⁷, bei Schuppen am Leib. In Form von Einläufen verabreicht man ihn auch Ruhrkranken, und im Mund zieht er das Zäpfchen und die Mandeln zusammen. Gegen alle Erkrankungen, von denen wir bei den übrigen Sorten sprachen, ist (stets) derjenige als wirksamer anzusehen, der aus Molos eingeführt wird; von welcher Wichtigkeit er für die übrigen Bedürfnisse des Lebens, die Lederherstellung und die Wollverarbeitung ist, ist ja bereits geklärt⁷³⁷⁻¹⁸ (in § 183).

190 sic et ambustis prodest et furfuribus corporum cum sero picis. infunditur et dysintericis uvamque in ore comprimit ac tonsillas. ad omnia, quae in ceteris generibus diximus, efficacius intellegatur ex Melo advectum, nam ad reliquos usus vitae in coriis lanisque perficiendis quanti sit momenti, significatum est.

736 ¹⁷ "Sero picis." Hardouin is of opinion that under this name pisselæon is intended. See xv. c. 7, xxiv. cc. 11, 24, and xxv. c. 22.

737 ¹⁸ At the beginning of this Chapter in part.

53 - *VON DER SAMOSERDE. 3 HEILMITTEL DARAUS.*

de terra Samia. med. ex ea III

Nun wollen wir noch die Erdarten⁷³⁸⁻¹, die eigentlich zur Heilkunde gehören, abhandeln.

Es gibt 2 Arten samischer Erde^{739-a}, die man *kolyrion*⁷⁴⁰⁻² – Zäpfchen - und *aster*⁷⁴¹⁻³ – Stern - nennt. Die erste gilt als gut, wenn sie frisch produziert und sehr leicht ist und die Zunge daran klebt, die andere ist klumpiger; beide sind weiß. Sie wird gebrannt, dann gewaschen. Manche bevorzugen die erstgenannte. Von Nutzen sind sie beim Blutspucken; und sie sind Bestandteil von Pflastern, die man für das Trocknen (von Wunden) herstellt, auch in Augenheilmitteln werden sie gemischt.

liii 191 Ab his per se ad medicinam pertinentia terrae genera tractabimus. Samiae II sunt, quae collyrium et quae aster appellantur. prioris laus ut recens sit ac levissima linguaeque glutinosa, altera glaebosior; candida utraque. uritur, lavatur. sunt qui praeferant priorem. prosunt sanguinem expuentibus; emplastrisque, quae siccandi causa componuntur, oculorum quoque medicamentis miscentur.

54 - *DIE ARTEN DER ERETRISCHEN ERDE.* Eretriae terrae genera

Die Eretrische Erde^{742-1 / 743-b} hat ebensoviel verschiedene Arten, denn es gibt eine weiße und eine aschefarbene, die in der Heilkunde bevorzugt wird. Man schätzt ihre Weichheit und dass sie, wenn man sie auf Kupfer verreibt, violette Färbung erzeugt. Ihre Wirkung und Anwendung in der Medizin ist

738 ¹ Aluminous silicates, as Delafosse remarks, more or less combined with other minerals. Though employed for various purposes in the arts, they are now but little used in medicine.

739 ^a Kaolinite or china-clay, which is sometimes found in fan-shaped (star-like) arrangements of plates, but generally in white, greyish, or yellowish masses (K. C. Bailey). The latter would be those used for eye-salves.

740 ² Probably because it was the more extensively employed of the two, in "collyria," or compositions for the eyes.

741 ³ "Star" earth, apparently 32 From Eretria, in Eubœa. See B. iv. c. 21.

742 ¹ In Chapter 21 of this Book.

743 ^b Cf. §§ 30,38.

bei den Pigmenten (in § 38) besprochen worden⁷⁴⁴⁻².

liv 192 Eretria totidem differentias habet, namque est alba et cinerea, quae praefertur in medicina. probatur mollitia et quod, si aere perducatur, violacium reddit colorem. vis et ratio eius in medendo dicta est inter pigmenta. —

55 - *WIE MAN DIE ERDE FÜR HEILZWECKE WASCHEN MUSS.*
de terra ad medicinam lavanda

Gewaschen - an dieser Stelle wollen wir es klar /nämlich/ aussprechen - wird jede Erde, indem sie mit Wasser übergossen und an der Sonne getrocknet wird, dann wieder mit Wasser zerrieben und beiseite gestellt, bis sie sich absetzt und man sie zu Kügelchen /*pastillos*/ formen kann. Man kocht sie in becherartigen Behältern /*calicibus*/, die häufig geschüttelt werden.

lv 193 Lavatur omnis terra — in hoc enim loco dicemus — perfusa aqua siccaturque solibus, iterum ex aqua trita ac reposita, donec considat et dieri possit in pastillos. coquitur in calicibus crebro concussis.

56 - *VON DER ERDE AUS CHIOS. 3 HEILMITTEL DARAUS. VON DER SELINUSISCHEN ERDE. 3 HEILMITTEL DARAUS. VON DER PNIGITISCHEN ERDE. 9 HEILMITTEL DARAUS. VON DER AMPELITISCHEN ERDE. 4 HEILMITTEL DARAUS.*

de Chia terra. med. ex ea III. de Selinusia. med. ex ea III. de pnigitide.
med. ex ea VIII. de ampelotide. med. ex ea III

Auch eine weißliche Erde aus Chios^{745-c} gehört zu den Heilmitteln. Ihre Wirkung ist der der samischen gleich; man verwendet sie vor allem für die Haut von Frauen. Das gleiche gilt für die Erde aus Selinus⁷⁴⁶⁻¹. Diese ist milchfarben und löst sich in Wasser äußerst schnell auf; in Milch gelöst wird sie (der Farbe) beim Tünchen von Wänden beigegeben. Die pnigitische Erde⁷⁴⁷⁻² ist der eriträischen sehr ähnlich, nur kommt sie in größeren

744 ² In Chapter 21 of this Book.

745 ^c Some kind of china-clay.

746 ¹ It appears to be a matter of doubt whether it was found at Selinus, in Sicily, or the place of that name in Cilicia. See iii. c. 14, and v. c. 22.

747 ² Agricola is of opinion that this earth had its name from the place called Pnigeum,

Klumpen und ist klebriger. Ihre Wirkung ist die gleiche wie die der kimolischen⁷⁴⁸⁻³ Erde, bloß schwächer. Dem Bitumen sehr ähnlich ist die ampelische Erde⁷⁴⁹⁻⁴ /*ampelitis*, deutsch vielleicht: „Weinerde“/. Ihre Echtheit lässt sich dadurch prüfen, dass sie sich beim Übergießen mit Öl wie Wachs auflöst und die schwärzliche Färbung beibehält, wenn man sie röstet. Man verwendet sie zum Weichmachen und Lösen, deshalb wird sie Heilmitteln beigemischt, vornehmlich solchen zum Schwärzen der Augenbrauen⁷⁵⁰⁻⁵ und Haarfärbemitteln.

Ivi 194 Est in medicaminibus et Chia ita candicans. effectus eius idem qui Samiae; usus ad mulierum maxime cutem. idem et Selinusiae. lactei coloris haec et aqua dilui celerrima; eadem lacte diluta tectoriorum albaria interpolantur. pnigitis Eretriae simillima est, grandioribus tantum glaebis glutinosaque. effectus eius idem qui Cimoliae, infirmior tantum. bitumini simillima est ampelitis. experimentum eius, si cerae modo accepto oleo liquescat et si nigricans colos maneat tostae. usus ad mollinedum discutiendumque, et ad haec medicamentis additur, praecipue in calliblepharis et inficiendis capillis.

57 - VERWENDUNG DER KREIDE FÜR KLEIDER. DIE KIMOLISCHE KREIDE. 9 HEILMITTEL AUS IHR. DIE SARDISCHE ERDE. DIE UMBRISCHE ERDE. STEINKREIDE.

cretae ad vestium usus. Cimolia. med. ex ea VIII. Sarda. Umbrica. saxum

An Kreide⁷⁵¹⁻¹ gibt es mehrere Arten. Die zwei ‚kimolischen‘^{752-a}, eine weiß und eine zum Purpurfarbenen⁷⁵³⁻² neigend, verwenden die Ärzte. Die Wirkung beider besteht im Beseitigen von Tumoren, und, unter Hinzunahme

in the Libyan Mareotis. Other commentators would have it to be derived from *pnigō*, "to suffocate," such being its effect if taken internally.

748 ³ See the next Chapter.

749 ⁴ So called from *ampelos*, a "vine;" either because it was applied to vines to kill the insects, or because its admixture with the soil was favourable to the cultivation of the vine.

750 ⁵ "Washes for beautifying the eye-brows." See *xxi. c. 73, xxiii. c. 51, and xxxiii. c. 34.*

751 ¹ Cimolian earth, known in modern chemistry as Cimolite, is not a cretaceous earth, but an aluminous silicate, still found in the island of Kimoli, or Argentiera, one of the Cyclades; See *B. iv. c. 23.* Tournefort describes it as a white chalk, very heavy, tasteless, and dissolving in water. It is found also at Alexandrowsk in Russia.

752 ^a The word means any fullers' earths, here particularly calcium montmorillonite from the island Argentiera or Cimolo in the Aegean,

753 ² See Chapter 25 of this Book.

von Essig, im Arretieren von Ausflüssen. Sie heilt auch Schwellungen und Entzündungen der Ohren, sowie, eingerieben, (Erkrankungen der) Milz und die Blattern; wenn man aber Schaumsoda /⁷⁵⁴⁻³ *aphronitron* /^{755-b}/, Zyprisches Öl^{756-c} (Henna?)⁷⁵⁷⁻⁴ und Essig hinzufügt, heilt sie Tumore an den Füßen, sofern man die Behandlung in der Sonne durchführt und es (das Ganze) nach 6 Stunden mit Salzwasser abwäscht. Bei Hodentumoren kann man sie durch Zugabe von Henna und Wachs anwenden.

lvii 195 Cretae plura genera. ex iis Cimoliae duo ad medicos pertinentia, candidum et ad purpurissimum inclinans. vis utrique ad discutiendos tumores, sistendas fluctiones aceto adsumpto. panos quoque et parotidas cohibet et lienem inlita pusulasque, si vero aphronitrum et cyprum adiciatur et acetum, pedum tumores ita, ut in sole curatio haec fiat et post VI horas aqua salsa abluatur. testium tumoribus cypro et cera addita prodest.

Auch zu kühlen liegt in der Natur der Kreide, aufgestrichen hemmt sie unmäßiges Schwitzen, und sie unterdrückt, im Bad mit Wein angewandt, Blattern. Am meisten wird die thessalische gelobt. Man gewinnt sie auch in Lykien, in der Gegend von Bubon⁷⁵⁸⁻⁵.

196 et refrigerandi quoque natura cretae est, sudoresque inmodicos sistit inlita atque ita papulas cohibet ex vino adsumpta in balineis. laudatur maxime Thessalica. nascitur et in Lycia circa Bubonem.

Eine andere Anwendung kimolischer Kreide ist bei Kleidern üblich. Denn die sardische, die man aus Sardinien hierherholt, benutzt man nur bei weißer Kleidung, für bunte ist sie unbrauchbar; außerdem ist sie die billigste aller kimolischen Arten; kostspieliger ist umbrische und die *saxum*⁶ - Steinkreide⁷⁵⁹⁻⁶ - genannte^{760-d}.

754 ³ See xxxi. c. 46.

755 ^b *aphronitron*, more properly *aphros nitron*, 'foam of soda'; probably pure soda or possibly partly causticised soda, whereas ordinary nitrum was carbonate of soda.

756 ^c Obtained from the flowers of *Lawsonia alba*.

757 ⁴ See xii. c. 51.

758 ⁵ See v. c. 28.

759 ⁶ Beckmann thinks that this may have been our common chalk. Vol. II. p. 105.

760 ^d Sarda would be strong calcium montmorillonite; Umbrian earth, some kaolinite; and saxum, bentonite. Cf. R.H.S. Robertson, *Class. Rev.*, LXIII, 51-3. K. C. Bailey thinks saxum is quicklime.

196c Est et alius Cimoliae usus in vestibus. nam Sarda, quae adfertur e Sardinia, candidis tantum adsumitur, inutilis versicoloribus, et est vilissima omnium Cimoliae generum, pretiosior Umbrica et quam vocant saxum.

Eine Eigenheit der Steinkreide ist es, dass sie beim Einweichen aufquillt⁷⁶¹⁻⁷; deshalb wird sie nach Gewicht und nicht (wie die anderen Arten) nach dem Volumen verkauft. Die umbrische benutzt man nur, um Kleiderm Glanz zu verleihen. Ich werde mich nämlich nicht scheuen, sogar diesen Teil zu berühren, da es das die Färber betreffende Metilische Gesetz (nun einmal) gibt, das die Zensoren C. Flaminius und L. Aemilius⁷⁶²⁻⁸ (220 BC) vom Volk gebilligt⁷⁶³⁻⁹ bekamen.

197 proprietas saxi quod crescit in macerando; itaque pondere emitur, illa mensura. Umbrica non nisi poliendis vestibus adsumitur. neque enim pigebit hanc quoque partem adtingere, cum lex Metilia extet fullonibus dicta, quam C. Flaminius L. Aemilius censores dedere ad populum ferendam.

Ja, so weitgehend haben unsere Vorfahren für alles gesorgt. Dies also ist die Reihenfolge: Als erstes wäscht man das Kleid mit sardischer Kreide ab, dann wird es geschwefelt, darauf mit kimolischer Kreide abgerieben, der von der richtigen Farbe⁷⁶⁴⁻¹⁰. Unechte erkennt man nämlich daran, dass sie schwarz wird und bei Zugabe von Schwefel zerläuft; die echten und kostbaren Farben macht kimolische Kreide hingegen weicher und, wenn sie durch Schwefel trübe wurden⁷⁶⁵⁻¹¹, durch einen gewissen Schimmer lebhafter. Für weiße Kleider ist nach dem Schwefeln Steinkreide nützlicher, für farbige ist diese ungeeignet⁷⁶⁶⁻¹². In Griechenland verwendet man anstelle von

761 ⁷ This *seems* to be the meaning of "crescit in macerando."

762 ⁸ A.U.C. 535, it is supposed.

763 ⁹ As a plebiscitum.

764 ¹⁰ "Desquamatur." This is most probably the meaning of the word, though Beckmann observes "that it was undoubtedly a term of art, which cannot be further explained, because we are unacquainted with the operation to which it alludes."--Vol II. p. 104. *Bohn's Edition*.

765 ¹¹ "Funditur sulphure." The meaning of these words is very doubtful. Beckmann proposes to read "offenditur," but he is not supported by any of the MSS. He has evidently mistaken the meaning of the whole passage.

766 ¹² Probably because it was too calcareous, Beckmann thinks.

kimolischer Kreide tymphaeischen Gips⁷⁶⁷⁻¹³.

198 adeo omnia maioribus curae furere. ergo ordo hic est: primum abluitur vestis Sarda, dein sulphure suffitur, mox desquamatur Cimolia quae est coloris veri. fucatus enim deprehenditur nigrescitque et funditur sulphure, veros autem et pretiosos colores emollit Cimolia et quodam nitore exhilarat contristatos sulphure. candidis vestibus saxum utilius a sulphure, inimicum coloribus. Graecia pro Cimolia Tymphaico utitur gypso.

**58 - DIE SILBERKREIDE. NAMEN VON ÜBERMÄCHTIGEN
FREIGELASSENEN UND IHRER HERREN.**

argentaria. qui et quorum liberti praepotentes

Eine andere Kreide^{768-a}, die Silber wieder Glanz⁷⁶⁹⁻² schenkt, nennt man „Silberkreide“⁷⁷⁰⁻¹, doch es gibt auch eine äußerst billige, die von unseren Vorfahren dazu bestimmt wurde, im Zirkus die Ziellinie⁷⁷¹⁻³ nachzuziehen und die Füße der übers Meer herangeschafften Sklaven zu kennzeichnen; so (markiert) sahen unsere Ahnen Publius⁷⁷²⁻⁴ aus Antiochia^{773-b}, den Begründer des Mimenspiels, sowie den der Astrologie, seinen Vetter Manilius^{774-c} Antiochus⁷⁷⁵⁻⁵, und ebenso den der Grammatik, Staberius Eros^{776-d}, im selben Schiff ankommen⁷⁷⁷⁻⁶.

767 ¹³ See iv. c. 3, and xxxvi. c. 59.

768 ^a Cf. § 44.

769 ² Whitening, or chalk washed and prepared, is still used for this purpose.

770 ¹ Plate powder; from "argentum," "silver." See xvii. c. 4.

771 ³ The goal for the chariots.

772 ⁴ This reading is restored by Sillig from the Bamberg MS., but no particulars are known relative to the person alluded to; unless, indeed, as Sillig suspects to be the case, he is identical with Publius Syrus, the writer of mimes, mentioned in viii. c. 77.

773 ^b This would be Publius Syrus, fl. c. 45 B.C.

774 ^c Probably father or grandfather of Manilius who wrote the extant *Astronomica*.

775 ⁵ Supposed by some to have been the Manilius who was author of the poem called "Astronomica," still in existence. It is more probable, however, that he was the father of the poet, or perhaps the grandfather; as it is clear from a passage in Suetonius, that Staberius Eros taught at Rome during the civil wars of Sylla, while the poem must have been written, in part at least, after the death of Augustus.

776 ^d Teacher of Brutus and Cassius.

777 ⁶ Being afterwards manumitted. Sillig thinks that they may have arrived in Rome about B.C. 90.

lviii 199 *Alia creta argentaria appellatur nitorem argento reddens, ses vilissima qua circum praeducere ad victoriae notam pedesque venalium trans maria advectorum denotare instituerunt maiores; talemque Publilium Antiochium, mimicae scenae conditorem, et astrologiae consobrinum eius Manilium Antiochum, item grammaticae Staberium Erotem eadem nave advectos videre proavi.*

Aber warum solche Männer anführen, deren künstlerisches Ansehen eine Empfehlung war? So gekennzeichnet^{778-e} konnte man auch den Chrysogonus Sullas auf der Verkaufsbühne⁷⁷⁹⁻⁷ sehen, den Amphion des Q. Catulus, den Hector⁷⁸⁰⁻⁸ des L. Lucullus, den Demetrius^{781-9 / 782-f} des Pompeius, und Auge als Sklavin des Demetrius, obwohl man sie auch für die des Pompeius hielt, Hipparchos als Sklaven des M. Antonius, Menas^{783-10 / 784-g} und Menekrates⁷⁸⁵⁻¹¹ als die des Sextus Pompeius, und zahlreiche mehr, die ich nicht mehr aufzählen mag, weil sie^{786-h} sich durch Quiritenblut und die Willkür der Proscriptionen bereichert haben⁷⁸⁷⁻ⁱ.

200 *sed quid hos referat aliquis, litterarum honore commendatos? talem in catasta videre Chrysogonum Sullae, Amphionem Q. Catuli, Hectorem L. Luculli, Demetrium Pompei, Augenque Demetri, quamquam et ipsa Pompei credita est, Hipparchum M. Antoni, Menam et Menecraten Sexti Pompei aliosque deinceps, quos enumerare iam non est, sanguine Quiritium et proscriptionum licentia ditatos.*

Ja, darin besteht das Erkennungszeichen der Sklavenscharen, als Strafe für

778 ^c From the period 80-30 B.C.

779 ⁷ "Catasta." A raised platform of wood on which the slaves were exposed for sale.

780 ⁸ "Rectorem." For an explanation of this allusion, see xxviii. c. 14.

781 ⁹ A native of Gadara in Syria, according to Josephus. Seneca speaks of him as being more wealthy than his master.

782 ^f Demetrius of Gadara whose native city, destroyed by the Jews, was rebuilt by Pompey at Demetrius' request.

783 ¹⁰ Or Menodorus, who deserted Sextus Pompeius and went over to Octavianus.

784 ^g Admiral of Sextus Pompeius c. 40 B.C. He deserted twice to Octavian. Hipparchus likewise deserted to Octavian. Menekrates killed himself after ill success under Menas against Octavian's fleet, 38 B.C.

785 ¹¹ Who remained faithful to Pompeius, and died in his cause.

786 ^h Especially Chrysogonus and perhaps Hipparchus.

787 ⁱ By Sulla in 82 and by Antony, Octavian, Lepidus in 43 B.C.

übermäßiges (einstiges) Glück. Und doch haben wir manche so sehr an der Macht gesehen, dass ihnen der Senat auf Veranlassung Agrippinas⁷⁸⁸⁻¹², der Gattin des Kaisers Claudius^{789-j}, sogar die Ehrenzeichen von Prätores zugestand, und wir fast noch hätten bezeugen müssen, dass man sie mit lorbeergeschmückten Rutenbündeln nach dort zurückschickt, wo sie mit kreidemarkierten Füßen herkamen^{790-k}.

201 hoc est insigne venaliciis gregibus obprobriumque insolentis fortunae. quos et nos adeo potiri rerum vidimus, ut praetoria quoque ornamenta decerni a senatu iubente Agrippina Claudii Caesaris videremus tantumque non cum laureatis fascibus remitti illo, unde cretatis pedibus advenissent.

59 - ERDE AUS GALATA. KLUPEISCHE ERDE. BALEARISCHE ERDE. EBUSITANISCHE ERDE. 4 HEILMITTEL DARAUS. terra ex Galata.

terra Clupea. terra Baliarica. terra Ebusitana. med. ex iis IIII

Des weiteren gibt es noch Erdarten mit besonderen Eigenschaften, über die wir bereits sprachen⁷⁹¹⁻¹ (III, 78; V, 42), deren Natur an dieser Stelle aber nochmals angeführt sei: die Erde von der Insel Galata und aus der Gegend Clupeas in Africa tötet Skorpione, die von den Balearischen Inseln und von Ebusos Schlangen.

lix 202 Praeterea sunt genera terrae proprietatis suae, de quibus iam diximus, sed et hoc loco reddenda natura: ex Galata insula et circa Clupeam Africae scorpiones necat, Baliaris et Ebusitana serpentes.

NOTE ON THE PAINTERS NAMED ARISTIDES.

It would appear that an elder Aristides (XXXV. 75, 108, 111, and 122 ? -- the statuary of XXXIV. 50 and 72 may be the same) had as pupils his sons Nicoraachus (XXXV. 108, 109), Niceros (111) and Ariston 110, 111), and

788 ¹² He is probably speaking in reference to her paramour, the freedman Pallas. See xxxiii. c. 47.

789 ^j She married Claudius in A.D. 49.

790 ^k See §199.

791 ¹ As to the earths of Galata and Clypea, see v. c. 7. The others are mentioned in iii. c. 11.

two others (not sons), namely Euphranor (111, 128) and Antorides (111).

Note however that the reading *Aristidis* in XXXV. 108 is uncertain and that *Nicomachus* is not mentioned in 111. *Nicomachus* had a son and pupil the younger *Aristides* (*A. of Thebes* 98-100, 110) who was thus grandson of *A. the elder*. The younger is named also in XXXV. 24, and VII. 126. Pliny shows some confusion of the two.

Insgesamt 956 Heilmittel oder Geschichten oder Beobachtungen.
Summa: medicinae et historiae et observationes DCCCCLVI

ZITIERTE AUTOREN - EX AUCTORIBUS: Messala der Redner, Messala oratore.⁷⁹²⁻² Messala der Ältere, Messala sene.⁷⁹³⁻³ Fenestella⁷⁹⁴⁻⁴. Atticus⁷⁹⁵⁻⁵. M. Varro⁷⁹⁶⁻⁶. Verrius⁷⁹⁷⁻⁷. Cornelius Nepos⁷⁹⁸⁻⁸.

792 ² See end of ix: M. Valerius Messala Corvinus. He was born at Rome, B.C. 59. He joined the party of Cassius against Antony and Augustus, which last he defeated at the battle of Philippi. He afterwards served under Antony, and then Augustus; the centre of whose fleet he commanded at Actium. About two years before his death, which happened in the middle of the reign of Augustus, his memory failed him, and he was often unable to recollect his own name. He wrote a history, or rather, commentaries on the Civil wars after the death of Caesar, and towards the close of his life composed a genealogical work "On the Families of Rome." He also wrote poems of a satirical, and sometimes licentious character; and works on grammar, the titles of only two of which have come down to us. He was especially famous for his eloquence.

793 ³ See end of xxxiv: A different person from the Messala mentioned at the end of B. ix. He is mentioned in B. xxxiii. c. 14, B. xxxv. c. 2, and in Chapter 38 of this Book; but nothing further seems to be known of him.

794 ⁴ See end of viii: A Roman historian, who flourished in the reign of Augustus, and died A. D. 21, in the seventieth year of his age. His great work was called "Annales," and extended to at least twenty-two books, and seems to have contained much minute, though not always accurate, information with regard to the internal affairs of the city; only a few fragments remain, which bear reference to events subsequent to the Carthaginian wars. He is also thought to have written a work called "Epitoma." A treatise was published at Vienna, in 1510, in two Books, "On the Priesthood *and* Magistracy of Rome," under the name of Fenestella; but it is in reality the composition of Andrea Domenico Focchi, a Florentine jurist of the fourteenth century.

795 ⁵ See end of vii. and xiv: He was a contemporary of Celsus and Columella, the latter of whom states that he wrote a work on a peculiar method of cultivating the vine. See also B. xvii. c. 18.

796 ⁶ See end of ii: Marcus Terentius Varro. He was born B.C. 116, espoused the cause of Pompey against Caesar, and served as his lieutenant in Spain. He afterwards became reconciled to Caesar, and died in the year B.C. 26. He is said to have written 500 volumes, but nearly all his works are lost (destroyed, it is said, by order of Pope Gregory VII.). His only remains are a Treatise on Agriculture, a Treatise on the Latin Tongue, and the fragments of a work called *Analogia*.

797 ⁷ See end of iii: A distinguished grammarian of the latter part of the first century B.C. He was entrusted by Augustus with the education of his grandsons Caius and Lucius Caesar. He died at an advanced age in the reign of Tiberius. He wrote upon antiquities, history, and philosophy: among his numerous works a History of the Etruscans is mentioned, also a treatise on Orthography. Pliny quotes him very frequently.

798 ⁸ See end of ii: He was the intimate friend of Cicero, and wrote Chronicles or

Deculo⁷⁹⁹⁻⁹. Mucianus⁸⁰⁰⁻¹⁰. Melissus⁸⁰¹⁻¹¹. Vitruvius⁸⁰²⁻¹². Cassius Severus
Longulanus⁸⁰³⁻¹³. Fabius Vestalis⁸⁰⁴⁻¹⁴.

ZITIERTE AUSLÄNDER: die über Malerei schrieben,
EXTERNIS: Qui de pictura scripserunt:

Pasiteles⁸⁰⁵⁻¹⁵. Apelles⁸⁰⁶⁻¹⁶. Melanthis⁸⁰⁷⁻¹⁷. Asclepiodorus⁸⁰⁸⁻¹⁸. Euphra-
nor⁸⁰⁹⁻¹⁹. Heliodorus, der über die Votivopfer der Athener schrieb⁸¹⁰⁻²⁰. Me-

Annals, in three books, a Life of Cicero, and some other historical works. A work still exists, called "Lives of Eminent Commanders," which is ascribed sometimes to him and sometimes to one Aemilius Probus, a writer of the reign of Theodosius. The latter probably abridged the original work of Nepos.

799 ⁹ See end of x: Nothing is known of this writer; indeed, the correct reading is a matter of doubt.

800 ¹⁰ See end of ii: Marcus Licinius Crassus Mucianus. He was instrumental in raising the Emperor Vespasian to the throne, and was Consul in the years A.D. 52,70, and 74. He published three Books of Epistles, and a History in eleven Books, which appears to have treated chiefly of Eastern affairs.

801 ¹¹ See end of vii: C. Maecenas Melissus, a native of Spoletum. He was of free birth, but exposed in his infancy, and presented to be reared by Maecenas. He was afterwards manumitted, and obtained the favour of Augustus, who employed him to arrange the library in the portico of Octavia. At an advanced age he commenced the composition of a collection of jokes and bon-mots. He also wrote plays of a novel character, which he styled "Trabeatæ."

802 ¹² See end of xvi: M. Vitruvius Pollo, an eminent architect, employed by Augustus. His valuable work on architecture is still extant.

803 ¹³ A native of Longula in Latium. Though of dissolute character, he was famous as an orator and satirical writer. It was he who accused Nonius Asprenas of poisoning, as mentioned in Chapter 46 of this Book. He died in exile at the island of Seriphos, about A.D. 33. His works were at first proscribed, but were afterwards permitted by Caligula to be read.

804 ¹⁴ See end of vii: Nothing whatever is known relative to this author.

805 ¹⁵ See end of xxxiii: A statuary, sculptor, and chaser in silver, who flourished at Rome about B.C. 60. He was a native of Magna Graecia, in the south of Italy. He is not only mentioned in Chapter 55 of the present Book, but also in B. xxxv. c. 45, as an artist of the highest distinction. His narrow escape from a panther, while copying from nature, is mentioned in B. xxxvi. c. 4. His five Books on the most celebrated works of sculpture and chasing were looked upon as a high authority in art. He was also the head of a school of artists.

806 ¹⁶ The painter, mentioned at great length in Chapter 36 of this Book, and elsewhere.

807 ¹⁷ A painter of Sicyon, mentioned in Chapters 32 and 36 of this Book.

808 ¹⁸ Probably the painter of that name, mentioned in Chapter 36 of this Book.

809 ¹⁹ The artist mentioned in B. xxxiv. c. 19, and in Chapter 40 of the present Book.

810 ²⁰ See end of xxxiii: An Athenian writer, surnamed "Periegetes." The work here mentioned, is alluded to by other writers under different names. From a passage in Ath-

trodorus, der über Architektur schrieb⁸¹¹⁻²¹. Demokrit⁸¹²⁻²². Theophrast⁸¹³⁻²³. Apion⁸¹⁴⁻²⁴, der Grammatiker. Die alle über Heilmittel aus Metallen schrieben. Nymphodorus⁸¹⁵⁻²⁵. Iollas⁸¹⁶⁻²⁶. Apollodorus⁸¹⁷⁻²⁷. Andreas⁸¹⁸⁻²⁸. Heraclides⁸¹⁹⁻²⁹. Diagoras⁸²⁰⁻³⁰. Botrys⁸²¹⁻³¹. Archidemus⁸²²⁻³². Dionysius⁸²³⁻³³.

enaeus, he is supposed to have lived after the time of Antiochus Epiphanes.

811²¹ Possibly the painter of that name, mentioned in Chapter 40 of this Book.

812²² See end of ii: Born at Abdera in Thrace, about B.C. 460. He was one of the founders of the atomic theory, and looked upon peace of mind as the *summum bonum* of mortals. He wrote works on the nature and organization of the world, on physics, on contagious maladies, on the chameleon, and on other subjects.

813²³ See end of iii: Of Eresus in Lesbos; the favourite disciple of Aristotle, and designated by him as his successor in the presidency of the Lyceum. He composed more than 200 works on various subjects, of which only a very few survive.

814²⁴ See end of xxx: A native of Oasis in Egypt, who taught rhetoric at Rome in the reigns of Tiberius and Claudius. Some curious particulars are given respecting him in c. 6 of the present Book. His ostentation, vanity, and insolent pretensions fully merited the title "Cymbalum mundi," which Tiberius bestowed on him. He was a man, however, of considerable learning and great eloquence, and was distinguished for his hatred to the Jews. Of his numerous works only some fragments remain.

815²⁵ See end of iii: Of Syracus; an historian probably of the time of Philip and Alexander. He was the author of a Periplus of Asia, and an account of Sicily and Sardinia. From his stories in the last he obtained the name of "Thaumatographus" or "writer of wonders."

816²⁶ See end of xii: Or Iälaus, a native of Bithynia, who wrote a work on *Materia Medica*. He was probably a contemporary of Heraclides of Tarentum, in the third century B.C.

817²⁷ See end of iv., viii., xi., and xx. : Probably Apollodorus of Artemita, in Mesopotamia. It is probably to him that a Treatise on Islands and Cities has been ascribed by Tzetzes, as also a History of the Parthians, and a History of Pontus.

818²⁸ See end of xx: It is probable that there were several Greek physicians of this name; but the only one of whom anything certain is known is the physician to Ptolemy Philopater, king of Egypt, in whose tent he was killed by Theodotus, the Ætolian, B.C. 217. He was probably the first writer on hydrophobia. Eratosthenes is said to have accused him of plagiarism.

819²⁹ See end of iv. and xii. Of Heraclæa, in Pontus. He was a pupil of Plato, and, after him, of Aristotle. His works upon philosophy, history, mathematics, and other subjects, were very numerous; but, unfortunately, they are nearly all of them lost. He wrote a Treatise upon Islands, and another upon the Origin of Cities.

820³⁰ See end of xii: Nothing is known of him.

821³¹ See end of xiii: One of his prescriptions is preserved in the works of Galen. Nothing else is known of him.

822³² See end of xii: Nothing is known of him; but it has been suggested that he may have been the author of a few fragments on veterinary surgery which still exist.

823³³ See end of xii: There were many physicians and surgeons of this name, but

Aristogenes⁸²⁴⁻³⁴. Democles⁸²⁵⁻³⁵. Mnesides⁸²⁶⁻³⁶. Xenocrates⁸²⁷⁻³⁷, der Sohn von Zeno. Theomnestus⁸²⁸⁻³⁸.

Summa: medicinae et historiae et observationes DCCCCLVI

EX AUCTORIBUS: Messala oratore. Messala sene. Fenestella. Attico. M. Varrone. Verrio. Nepote Cornelio. Deculone. Muciano. Melisso. Vitruvio. Cassio Severo. Longulano. Fabio Vestale.

EXTERNIS: Qui de pictura scripserunt: Pasitele. Apelle. Melanthio. Asclepiodoro. Euphranore. Heliodoro qui anathemata Atheniensium scripsit. Metrodoro qui de architectonice scripsit. Democrito. Theophrasto. Apione grammatico. Qui de metallica medicina scripserunt: Nymphodoro. Iolla. Apollodoro. Andrea. Heraclide. Diagora. Botrye. Archedmo. Dionysio. Aristogene. Democle. Mneside. Xenocrate Zenonis. Theomnesto.

probably Dionysius of Samos is meant, or else Sallustius Dionysius, quoted by Pliny, B. xxxii. c. 26.

824³⁴ See end of xxix: There were two Greek physicians of this name, one of whom was a native of Thasos, and wrote several medical works. The other was a native of Cnidos, and, according to Suidas, a slave of the philosopher Chrysippus. Galen, however, says that he was a pupil of the physician of that name, and afterwards became physician to Antigonus Gonatas, king of Macedonia, B.C. 283--239. Hardouin is of opinion that the two physicians were one and the same person.

825³⁵ See end of xii: An ancient Greek historian, mentioned also by Strabo; but no further particulars are known of him.

826³⁶ See end of xii: Nothing is known relative to this writer.

827³⁷ See end of xxxiii: A different person, most probably, from the writer of Pliny's age, mentioned in B. xxxvii. c. 2. The Xenocrates here mentioned is probably the same person that is spoken of in xxxv. c. 36, a statuary of the school of Lysippus, and the pupil either of Tsicrates or of Euthycrates, who flourished about B.C. 260.

828³⁸ See end of xxxiii: There were two artists of this name, prior to the time of Pliny; a sculptor, mentioned by him in B. xxxiv. c. 19, and a painter, contemporary with Apelles, mentioned in B. xxxv. c. 36. It is impossible to say which of them, if either, is here meant.

Anhänge

Anhang 1

Die vorliegende Plinius-Übersetzung betreffende Passagen aus
„Sieben Tage Eifersucht“

- 1 -

(Aus Kapitel II-2)

Hamburg-Wandsbek, 14 / 11 / 2006

Lieber Durs --

Vielen Dank für Deinen lieben Brief, der mich - wies so kommt - auf einer Intensivstation erreichte, zu welcher sich mein, nun ja, zermahlenes Herz Gottlob noch rechtzeitig geschleppt hatte. Na, ihm wurde in den letzten Jahren wohl wirklich ein wenig viel zugemutet. Aber nun schlägts offenbar wieder einigermaßen. Und immerhin konnte ich mir, in dieser Erholungswoche, endlich mal die „Lehrjahre des W.M.“ zu Gemüte führen, wobei ich allerdings öfter Angst bekam, mich totlachen zu müssen. Insofern trifft Deine butterzarte Proserpina-Anspielung einen für die Unterwelt grad wieder empfindlich Gewordenen. Und nun, hör zu, am gleichen Tag, an dem ich Deinen Brief auf jener I.-St. in Händen hielt, las ich in Wilhelm Meister folgende Passage [W. M. L. J. - I - Kap. 12, ziemlich zu Anfang]:

„mir träumte, ... , ich befände mich, entfernt von dir, in einer unbekanntem Gegend; aber dein Bild schwebte mir vor; ich sah dich auf einem schönen Hügel, die Sonne beschien den ganzen Platz; wie reizend kamst du mir vor! Aber es währte nicht lange, so sah ich dein Bild hinuntergleiten, immer hinuntergleiten; ich streckte die Arme nach dir aus, sie reichten nicht durch die Ferne. Immer sank dein Bild und näherte sich einem großen See, der am Fuß des Hügels weit ausgebreitet lag, eher ein Sumpf als ein See. Auf einmal gab dir ein Mann die Hand; er schien dich hinaufführen zu wollen, aber leitete dich seitwärts und schien dich nach sich zu ziehen. Ich rief, da ich dich nicht erreichen konnte, und hoffte dich zu warnen. Wollte ich gehen, so schien der Boden mich festzuhalten; konnte ich gehen, so hinderte mich das Wasser, und sogar mein Schreien erstickte in der beklemmten Brust...“

-- Na schön, dies scheint mir von einer Entführung der Proserpina zu sprechen, aus der Perspektive einer diese bezeugenden Nympe. Und die Lehrjahre soll G. ja

geschrieben haben, als er seine Liaison mit Madame Schröter hatte, zur Zeit seines unvollendeten P-Projektes.

Nein, die Kamera ist nicht an den Nagel gehängt: letzten April wollte ich eigentlich Dein Syrakus-Gedicht verfilmen, aber dann kam Argentinien in die Quere; es folgte eine „Hommage an Ludwig van Betthoven“, 73 Minuten, die grade in Wien Premiere hatte. Andererseits wird mir Proserpina (s. o.) immer mulmiger, ich hätt, glaub ich gern mehr liebe Oberfläche, mehr Fanum Fortuna.
Ich umarme Dich herzlichst (und lieben Gruß an Eva) - Dein C.

P. S.:

HH-Rahlstedt

20 / 11 / 2006

Ich wollte den Brief nicht abschicken, bevor ich aus dem Krankenhaus kam, was nun geschehen ist. Inzwischen sind auch die „Wanderjahre“ gelesen: meine Güte! Geht's überhaupt noch präziser? Aber: Herrje: als Lebensziel der Erwerb der Fähigkeiten eines Wundarztes, mit denen man einen Ertrunkenen zum genau richtigen Zeitpunkt zur Ader lassen kann!

Mehr gibt unsere gerühmte Menschen-Weisheit wohl nicht her. - - - Danach noch Th. Mann: „Lotte in Weimar“, brüllendes Gelächter, mit erneut Angst, sich totzulachen. Gestern deshalb (nach Abschluss der Lektüre) nochmal Notaufnahme im Krankenhaus. Aber grundlose Angst! Die Herzwerte waren bestens. Gelächter ist vielleicht nicht gesund, aber zu schaden scheint auch nicht ...

Herzlichst - Dein C.

- 2 -

(aus III-2)

Hamburg, 19. 1. 2007

Lieber Durs,

endlich komme ich dazu, mich für Deinen lieben, aufmunternden Brief zu bedanken. Bislang ging es nicht. Nicht weil die Zeit fehlte, davon hatte ich genug, aber es fehlte wohl die Person, die Dir antworten konnte.

So eine Herzgeschichte fühlt sich, wenn man sie überlebt, ja sonderbar harmlos an; aber dann merkt man langsam, dass sie einen zwingt, seine sogenannte Persönlichkeit neu auszutarieren, wenn nicht sogar zu rekonstruieren. Wobei, in immer neuer Form, täglich die Frage entsteht: „Wieviel von dem, was du warst, kannst du rüberretten?“ Natürlich geht es erst nur um Zigaretten, bessere Ernährung, weniger Stress, doch, spätestens in der REHA (prachtvolles Wort übrigens, und wie es sich ins Deutsche einschlich) und nach ein paar abgenommenen Kilos dämmert einem, dass man sich auf nichts mehr verlassen kann, was einen ausgemacht hat. Zumal die Befürchtung im Raum steht, bereits die gedankliche Konzentration, mit der man seine Ziele anpeilte (beim Schreiben, beim Filmen), werde einen gefährden. Was einem der Körper, in seinem Auf und Ab von angstausslösenden überfallender Schwäche und wiedergewonnener Stärke täglich bestätigt.

Ja, als ich deine Gedichte las, wollte ich gleich den Bayrischen Platz verfilmen. Am nächsten Tag traute ich mir nicht einmal mehr zu, nach Berlin zu fahren. Auch das Syrakus-Gedicht wartet ja noch auf seine Verfilmung, und Sizilien ist noch ferner. Und als wer soll ich die Bilder machen? Als REHA-Künstler? So wie es fast alle anderen tun, in dieser REHA-Republik, in der kaum einer an seine Grenzen zu gehen sich traut? Ja, in dieser REHA-Republik, zu der das Land nach 45 wurde, worin man nur äußerst vorsichtig seine Meinung sagt, aus Angst, sonst vor Scham tot umfallen zu müssen, in diesem Land, das den fürchterlichsten Herzinfarkt überlebt hat, den man sich vorstellen kann.

Na schön, ich übertreibe. Inzwischen hab ich mich etwas stabilisiert und an der hiesigen Kunsthochschule sogar Vorträge gehalten, beim zweiten ging es (gestern) zu meiner Überraschung - auch dies eine Form von REHA - sogar ziemlich gut. Was heißt: Herzschlag danach bald wieder normal, keine Rhythmusstörungen. Besonders die Rhythmusstörungen sind es, die jetzt irritieren, ich glaub ich hatte sie ein Leben lang, wenn ich mich aufregte, sofort kam es zu biochemischer Depression. Jetzt aber (in genau diesem Moment): Puls 54, regelmäßig, trotz gedanklicher Konzentration. Aber ich hör trotzdem lieber eine Weile auf.

--- Mittwoch, 24. 1.

... fast eine Woche später: ... noch immer bin ich in etwa der Mensch, der das Vorige schrieb. Eine Art Stabilität scheint Einkehr zu halten. Endlich. Am Wochenende schüttelte ich kurz Dietmar Dath die Hand, der an der Kunsthochschule einen kleinen Vortrag hielt, über eine US-Fernsehserie, von der ich noch nie gehört hatte, „*Buffy, die Vampirkillerin*“ oder so ähnlich. Ein schräger, sehr netter Vogel, der seine

enorm gerichtete Intelligenz gern ins Entlegene richtet. Erinnerste mich an mich selbst, als ich um 1980 in Zürich ein einwöchiges Seminar mit dem Titel: „*Wie mache ich einen Science-Fiction Film?*“ hielt. Ich glaub es gibt davon sogar ein vielstündiges Video. Zeit also für neue Pläne? Warum nicht! Am 11. Februar (Sonntag) werde ich also versuchen, nach Berlin zu kommen, bei den Filmfestspielen gibt es einen Empfang der Hamburger Filmförderung. Meinst du, wir könnten uns sehen? Denn ich möchte unser Projekt auf jeden Fall weiterführen. Hättest du ein paar Gedichte, die du für meine Kamera lesen könntest? Vielleicht sollten wir so anfangen. Ein kleines intimes Extra-Archiv kann ja nicht schaden.

Ah, grad ist Dein neuer Brief angekommen, der mich nach Düsseldorf einlädt. Worin du fragst ob ich noch was im Schilde führe. Nein, eigentlich nicht. Der FAZ-Aufsatz lag ein Jahr in der Redaktion, ohne dass sich wer meldete. Keine Ahnung, warum sie ihn nun drucken - wohl bloß Folge der allgemeinen Dürre. Klar würd ich gern was in Düsseldorf machen. Aber vor allem muss ich diesen Brief abschicken, dieses zeitlupenhafte Reagieren ist ja unmenschlich-fürchterlich!

Dein Dich herzlich umarmender
C.

Jawohl, ich hab all das überlebt. Na, Kunststück. Ein größeres Kunststück war, dass ich die Person überlebte, die dieses Romangebirge zusammenschrieb. Ihr fühle ich mich noch weniger verbunden als diesem Carl. Nein, jener Buchautor ist für mich nicht mehr zu fassen. Schon weil ich zu Anstrengungen wie seiner nicht länger fähig bin. Und er ist mir nicht sympathisch. Sein betulicher Ehrgeiz, der systematische Fleiß, sie verstören mich. Dem fühle ich mich nicht verbunden. Seinen Ehrgeiz find ich nun ebenso lächerlich, wie seine umständlich auctoriale Selbstgefälligkeit, mit der er aus dem Trivialen Gültigkeit zu saugen versucht. Um in betulichen Satzfolgen dann zu tun, als sei man einer gewissen Stabilität nahegekommen. Dazu finde ich keinen Zugang. Heutzutage ist solche Stabilität nicht mehr zu haben. Stattdessen habe ich DSL. Wollen Sie wissen, wie ich (außer mit Lesen) die Zeit verbringe? Ich hab den kompletten Plinius aus dem Netz runtergeladen, alle 37 Bände, absatzweise in Bruchstücken. Weil mich seit Jahren ärgerte, dass jeder der 37 Bände der deutschen Übersetzung an die fünfzig Euro kostet. Nun hab ich auf meinen Rechnern eine 1855 angefertigte englische Übersetzung. Und, von anderer Stelle, das lateinische Original.

Insofern man - selbst bei der Teubnerausgabe Karl Mayhoffs - von Original sprechen darf, nach allem, teils inkompetenten, Kopieren, das seit 2000 Jahren anhält. Woran immer wieder interpretiert und, je nach Wissensstand, interpoliert ward, mehr noch geschludert. Eine ziemliche Arbeit übrigens, die von der sogenannten Geschichte da geleistet wurde. Angesichts derer mein eigenes Kopieren ein Klacks ist. Obwohl auch das Wochen dauerte, etwas ohne Phantasie. Bis ich doch anfing, einiges ins Deutsche zu übersetzen. Ja: zu übersetzen, nicht nur zu übertragen. Natürlich die Sachen über Malerei und Kunst.

Das einzige was sich über die Meisterwerke antiken Malens erhalten hat. Die Originale, auch alle Kopien, sind in Luft aufgelöst. Verhältnisse wie bei Borges. Unsere Antiken-Museen versammeln bloß Arbeiten italienischer Provinzkünstler, die Serienproduktion routinierter Wanddekorateure, wovon der Vesuv (bei dessen Ausbruch Plinius ums Leben kam - auch das fast eine Borges-Erfindung) einen Querschnitt konservierte. Bei dem das Niveau der Flächenwirkung freilich verblüfft. Größere Folgen als das erhaltene Bildwerk hatte für die Malerei der berühmte 35te Plinius-Band. Das Werk, man muss es sich klarmachen, eines pedantischen Bürokraten ohne Ansatz von Kunstgespür, ohne jedwedes Gefühl für kunstästhetische Dynamik, von einem, dessen Arbeitsantrieb laut eigenem Bekunden in Schlaflosigkeit bestand, in nächtlich amoklaufendem römischem Fleiß. Aber seine plumpen Maleranekdoten, die kümmerlichen Bildbeschreibungen, sie ermöglichten es den Renaissancemalern, den religiösen Raum zu verlassen. Und, bedeutender noch für das Sich-Entwickeln der Kunst: sie ermöglichten es auch den Auftraggebern - Karl der Fünfte genoss, sich wie Alexander zu fühlen, wenn Tizian ihn porträtierte. Ohne Plinius' Apelles-Anekdoten keine Botticelli-Venus, ohne die über Pausias und Glycera keine Flora. Die entstehenden höfischen Pinakotheken orientierten sich an den römischen Ausstellungs-Säulenhallen von Philippus und Pompeius. Auch der gewaltige Tiepolo - er malte, wie sich Apelles in Alexanders Geliebte Pancapse verliebt - wollte die von Plinius überlieferte Welt mit Kraft wiederentstehen lassen. Selbst Delacroix' ‚Massaker von Chios‘ profitiert noch von einer seiner Beschreibungen, einer Szene mit einem Kind, das *„nach der Einnahme einer Stadt zur Brust seiner an einer Wunde sterbenden Mutter kriecht“*, wobei *„die Mutter dies fühlt und fürchtet, das Kind würde nach dem Versiegen der Milch Blut saugen“*.

Überhaupt die Antike. Das Netz öffnet sie aufs Neue. Leider ist, wie schon gesagt, vieles nur häppchenweise zu haben. Man muss ununterbrochen ausschneiden, kopieren und in eigene Dateien einfügen, worin alles wieder zusammenkommt. Dabei zahlreiche Fehler in den elektronischen Texten. Zum Teil durch mechanisches Scannen entstanden, oder unkompetente (vielleicht chinesische) Abtipper. Eine seltsame Welt, die oft verärgert. Zum Beispiel beim Perseus-Projekt der Tufts-Universität. Eine phantastische Sammlung, mit zahllosen Links, die oft auf ein *Dictionary* aus dem 19. Jahrhundert verweisen. Leider funktionierten sie häufig nicht. Doch wenn sie es taten, landete man bei vorzüglichen Texten, z. T. auf dem Niveau des Großen Pauly-Wissowa. Etliche Links hakten jedoch oder meldeten sich erst nach Minuten, als stände der Server wegen Überlastung vorm Zusammenbruch, ja, als sei er kurz vorm, ha, Herzinfarkt. Befand man sich erstmal in dem Dictionary, gelangte man aber zuverlässig zum alphabetisch nächsten Eintrag. Und von dort wieder zum nächsten. Und so weiter. Aber war nicht Wahnsinn, sich ein ganzes Lexikon Beitrag um Beitrag aus dem Netz zu ziehen? Eins aus dem Jahre 1890?

Mag sein. Aber manche Beiträge waren recht ausführlich. Etwa über das römische Haus, antikes Geld, antike Malerei oder Bildhauerkunst, diverse Aspekte des antikes Rechts, antike Kalender. Eine Feier umfassend klassischer Gelehrsamkeit, wie sie kaum noch feierbar ist. Da lohnte es sich. Tatsächlich verwies ein Algorithmus auf drei Dictionaries. Das *Dictionary of Greek and Roman Antiquities* (zwei Bände, London 1890, jeweils über tausend, dicht zweispaltig bedruckte Seiten), das *Dictionary of Greek and Roman Mythology and Biography* (London 1872, drei Bände von ebenfalls jeweils mehr als tausend Seiten), sowie das *Dictionary of Greek and Roman Geography* (London 1854 - also vor der Zeit Schliemanns, wieder drei Bände engst bedrucktes Lexikonformat). Alle vom gleichen Herausgeber, *William Smith*, der vorzügliche Autorenkollektive koordinierte. Das Beitrag um Beitrag herunterzuladen und zu kopieren, war Irrsinn. Irrsinniger als die einstige Herausgeberanstrengung, die etlichen Leuten Brot und Butter bescherte.

Ich begann mit dem Buchstaben A. Sehr ergiebig. Alexander, Apelles, Aristoteles, Augustus, Augustinus, die wirklichen Größen. Nach drei Tagen war ich durch. Es ging besser, als gedacht. Als nächstes kam P dran,

Perikles, Plato, Peisistratos, Parmenides, Praxiteles, Parrhasios, Pompeius, Paulus, sehr interessant, wie sich die P-Charaktere von den A-Typen unterschieden. Aus sentimental Gründen (ich hatte vor Jahren einen Roman über einen gewissen Sulla geschrieben) arbeitete ich mich dann von hinten durchs S. Auch S war interessant, viele Aufrührer darunter, Aufmischer wie Sappho, Sulla, Solon, Sokrates, Seneca, Sallust, Sabina Poppaea, Semiramis oder die Sassandiden. Mein Sohn machte sich inzwischen über das R her, und ich traute mich sogar ans C heran, das mit dem K verkoppelt war, Caesar, Cato, Caligula, Cicero, Caracalla, Catilina, Crassus, Celsus, Catull, Cheops, Kassandra, Kleopatra, Klytemnestra, Konstantin, Kyros etc., offenbar bei weitem der dickste Eintrag.

Aber auch die Geographie war interessant. usw. usw. - Kurzum, jetzt, Anfang April, habe ich Mythologie und Antiquitäten komplett, und die Geographie etwa halb. Ein sehr interessantes Gefühl, jeden einzelnen dieser Einträge - insgesamt wohl an die Hunderttausend - physisch berührt zu haben, nicht nur virtuell, sondern konkret, zumindest per Tastendruck an der Maus. Man bekommt einen Eindruck, wieviel sich von der Antike erhalten hat. Eine ungeheure Menge, würde ich sagen. Eine ungeheure Menge an Errungenschaften und Eitelkeiten, eine Mischung von feinsinnigstem Scharfsinn und Unfug. Wobei, selbst im Unfug, das Scharfsinnige überwiegt. Ungeheurer Scharfsinn der Antike. Einer, der erst im siebzehnten Jahrhundert wieder erreicht wurde, z.T. erst im neunzehnten. Und ein, wie im Fall Plinius, ungeheurer Fleiß. Nun durch das Netz unwiderruflich verewigt. Sehr interessant. Ein Sieg der Schrift über das Bild. Ein Sieg der Schrift über den Untergang einer Welt.

Sobald ich DSL hatte, haben sich die Computerassistenten, die bei der Herausgabe meiner *Comédie* behilflich waren, aus dem Staub gemacht. Mein Herzinfarkt hat sie wohl verstört. Offenbar waren sie sich zu schade, einen schmutzigen Trojaner auf den Servern der Tufts-Universität zu hinterlassen, der mir die Drecksarbeit des Kopierens abgenommen hätte. In ihrem aufgeblasenen Herausgeberstolz wollen sie sich nicht mehr die Hände schmutzig machen. Stattdessen treiben sie sich nun im Netz herum, wo es mehr zu sichten gibt, als auf meinen Festplatten. Verübeln kann ich es ihnen kaum. Und sie haben mich längst gelangweilt. Computerintelligenz eben. Noch banaler als der selbstgefällige 1998-ger Ich-Erzähler, dem dieser Roman seine umständlichen Erzählwindungen verdankt. Und sein viel

zu langatmiges Wort-Fleisch.

Ja, ich habe all das überlebt. Ich war sogar in Berlin, um, parallel zu den Filmfestspielen, Bild- und Tonaufnahmen von Durs und einigen seiner Gedichte zu machen. Am nächsten Abend lud er mich in seine Wohnung zu einem Essen mit Imre Kertesz ein (dessen „*Roman eines Schicksallosen*“ ich grad im Krankenhaus las, ein Freund hatte ihn mit Genesungswünschen geschickt), auch Magnus Enzensberger (wie sich herausstellte ein Sammler klassisch-niederländischer Malerei) war anwesend, nebst Gattin. Ein grundweg heiterer Abend, entspannt, voller geballter, sich bescheidenst zurücknehmender Intelligenz, bei dem jeder glänzende Figur machte. Erstmals seit drei Monaten ein Stück Fleisch. Und in klassisch-römischer Art verdünnter Rotwein ... um halb eins mulmige Gefühle, die auch mehrere Badbesuche nicht zu verdrängen wussten. Überstürzter Abschied, weil ich nicht von hier in die Notaufnahme eingeliefert werden wollte und den Abend verderben. Im Auto allmählich Beruhigung. Aber noch in meinem Zimmer in der Martin-Luther-Straße Ruhepuls über siebzig. Ein neuer Herzinfarkt?

Am nächsten Morgen weitere Beruhigung. Vierzehn Tage später ertrug ich sogar den Geburtstag meines Vaters, der fünf Jahre älter als Kertesz und Enzensberger ist: Puls dort wieder vollkommen normal.

- 3 -

(aus Kapitel IV-2)

Ich muss noch einmal unterbrechen. Ja, ich übersetze jetzt Plinius. Plinius, Plinius, Plinius. Mit William Smith's diversen Dictionaries im Rücken. Und der englischen Übersetzung von 1855 als Richtschnur. In diesen *Dictionaries* erscheint eine erstaunliche Zahl von Künstlern, meist Bildhauer, Gemmenschneider und Silberschmiede, weil sie eine Signatur in ihre Werke geschnitten haben. Maler tauchen weit seltener auf. Über die Mehrzahl der Künstler berichtet indes bloß ein einziger Satz, weniger noch als bei Ärzten. Erstaunlich übrigens die Anzahl der überlieferten Ärzte, in diesem *Dictionary of Biographies* sind es Tausende, beim Leistungsstand antiker Medizin kommt einem das ungerecht vor. Ausführlicheres über Malerei

verdankt man allein Plinius. Und ein bisschen wohl noch Pausanias, dessen kunsthistorisches Vorgehen indes noch konfuser war. Sehr seltsam, was die Maler-Welt Plinius verdankt. Und den Generationen von Bibliothekaren, die dessen Werk, wie erwähnt großteils inkompetent, bewahrten. Nur wenn man den Wahrnehmungshorizont von Plinius durchbrach - oft nur weil ein Militär ein griechisches Kunstwerk geraubt und nach Rom verschleppt hatte -, blieb der Künstlernamen erhalten. Das stimmt melancholisch, wenn man die Kunst ernst nehmen will - wie es jener Ich-Erzähler tut, der unseren Carl offenbar als Muster-Künstler vorzuführen gedachte. An solcher Ernsthaftigkeit habe ich keinerlei Anteil mehr. Sie interessiert mich nicht länger. Solchen Ernst werde ich nie wieder entwickeln. Ha, nun klinge ich schon fast wie Plinius: *„Doch zuerst behandeln wir, was über die Malerei zu sagen bleibt, einst eine berühmte Kunst - damals, als nach ihr Könige und Völker noch fragten -, die auch die anderen adelte, die sie der Nachwelt zu überliefern für würdig hielten; jetzt aber gänzlich von Marmorarbeiten, ja selbst vom Golde verdrängt...“* Plinius hätte sich gewundert, wenn er etwas vom Wiederaufstieg der Malerei mitbekommen hätte.

Und schon gar nicht könnte ich noch einmal jener Carl werden. Schon beim Wort Sexualität gerate ich nämlich neuerdings in Panik. Oder besser gesagt: es langweilt mich auf eine Weise, die ich kaum zu glauben vermag. So weit war der Ich-Erzähler des hier locker Versammelten noch nicht. Ihm gefiel das Schlüpfrige so sehr, dass er sich größte Mühe gab, es interessant werden zu lassen. Darüber bin ich, wie gesagt, endlich hinaus. Wobei ich dem Sexuellen vielleicht bloß übel nehme, dass es mich nicht vor einem frühen Herzinfarkt bewahrte. Oder versetzt mich der täglich nötige Medikamentenmix nun in ständigen Tran, worin alles Äußere gleichgültig wird? In letzter Zeit denke ich oft an ein Gespräch mit dem hier mehrfach zu Wort kommenden Dieter, den eine fürchterliche Krankheit zwang, noch grauenhaftere Medikamente einnehmen als ich es jetzt tun muss. „Ich glaube nicht mehr an die Psychoanalyse“, erklärte er plötzlich: „bei einer bestimmte Medikament-Kombination will ich z. B. den ganzen Tag ficken, bei einer anderen denke ich nie an sowas.“ Dies war das letzte Gespräch, das wir in so direkter Offenheit führten. Infolge seiner Krankheit entfernten wir uns voneinander, der Umgang mit dem nahenden Tod will gelernt sein. Meine Frau ist von meinem Phlegma zwar nicht amüsiert, aber ich merke, dass ihre Putzfrau ihr wichtiger ist. Und natürlich die Zukunft der Kinder. Der Untergang der Kunst, den jener Ich-Erzähler so befürchtete, lässt sie kalt. Auch mich reizt

er nur noch zum Gähnen. 1978, selbst 1998 mochte es so ausgesehen haben. Aber inzwischen blüht die Kunst mehr als zuvor, sie erreicht römische Preise. Ob sie in tausend Jahren noch lexikonwürdig sein wird, bleibt wohl die Frage. Ja, wir haben wieder römische Verhältnisse, wo viele Kunstwerke ein Vermögen wert wurden und man sie den Künstlern aus den Händen riss, wenn sie einem gewissen Mindestgeschmack genügten, na schön. Das wollte hinaus. Jetzt geb ich Ruhe. Warum soll ich mich darüber aufregen, dass ich mir einst Sorgen um die Zukunft der Kunst machte. Denn nicht nur Irren ist menschlich, sich Sorgen ist es um vieles mehr.

- 4 -

(aus Kapitel IV-6)

-- Dienstag, 17. 4. 2007

... vorgestern Szintigraphie-Messungen am Herzen unter Belastung. In letzter Zeit hatte ich Lungenschmerzen, wenn ich mich anstrengte. Zunächst nur beim zeitlupenhaften Joggen, dann auch bei Radfahren mit Gegenwind oder etwas bergauf. Nicht genug Luft. Nun nüchternes Medizin-Rad-Fahren. Langsam steigern auf 200 Watt, im Moment der Höchstbelastung (2 Minuten) Injektion einer radioaktiven Substanz. Anschließend soll man fett frühstücken und kräftig herumgehen. Ein halbe Stunde später dann, auf dem Bauch, 20 Minuten in einer dieser modernen Maschinen, deren Wirkungsweise ich als einstiger Physiker vermutlich begreifen könnte, was ich aber nicht will. Denn meine knackenden Bandscheiben machen mir Kummer. Danach Befund: Die Herz hinterwand ist vernarbt. Das Herz arbeitet nur zu fünfzig Prozent. Ein Wunder, dass ich überhaupt 200 Watt Leistung hinbekam, aber das passiert manchmal bei einstigen Leichtathleten. Unklarheit darüber, ob ich inzwischen einen neuen Herzinfarkt hatte oder ob nur das Resultat des ersten sichtbar ist. Und ob ich erneut operiert werden muss. Das soll erst nächsten Dienstag entschieden werden, dann wollen sie das gleiche ohne Belastung wiederholen. Bisher gilt nur als festgestellt, dass die Herz hinterwand bei Belastung nicht durchblutet ist. Nun soll das also auch ohne Belastung bewiesen werden. Seltsame Logik, gegen die ich mich aber nicht sträube. Denn es bleibt noch das Problem mit der Lunge.

Denn wegen der Atembeschwerden wurde nun noch die Lunge geröntgt (interessantes Wort, eins mit „tgt“). Das ist bisher versäumt worden, auch damals im Krankenhaus. Na, röntgen ist für die Bandscheiben ein Kinderspiel. - „Hm“, macht die Assistentin danach: „... Sie sind fertig ... Aber ... Ja, ich möchte, dass sich der Arzt das noch anguckt. Warten Sie bitte draußen, Sie werden aufgerufen.“ - Also

Warten in einer Wartehalle, wobei ich plötzlich an Kertesz denken muss, der in seinem Buch auch zahlreiche Wartesituationen beschrieb. In denen jederzeit ein Todesurteil möglich war. Mein Gott, jetzt noch Lungenkrebs. Der Herzinfarkt war mir lieber. Damit konnte man leben. Und sogar Plinius übersetzen. Äußerst interessant waren die Passagen über die sogenannte Enkaustik, eine Kunstform, von der man seither nichts mehr hörte, von der Plinius aber behauptete, seinerzeit habe sie den Rang der Malerei gehabt. Offenbar ging es um heiß ausgeführte Wachsmalereien, die zu perfekt lackierten Oberflächen führen, z.T. auf Elfenbein (dass die Enkaustik auch bei Schiffsanstrichen eine Rolle spielte, macht es geheimnisvoll), die man heute wohl als Kunstgewerbe abtun würde. Nun ist weder etwas davon erhalten, noch wird dieses Handwerk wieder ausgeübt. Insofern, daher wohl mein Interesse, ähnelt dies der Situation bei der Mehrzahl der sogenannten Film- oder Videokunstwerke, von denen im vorliegenden Buch öfter die Rede ist. Da ist es bereits nach vierzig Jahren so weit, dass man, obwohl es auch hier eine richtige Künstlergenealogie gibt, oft nur noch verbal etwas davon erfahren kann.

Aber die Sorge bleibt. Meine Frau wieder irritiert, als ich von dem Befund erzähle. Für sie ist das ganze ja viel schlimmer. In meinem Zimmer zurück zu Plinius. Plötzliche Entscheidung, die nun übersetzten Teile von Plinius einfach an den Schluss dieses Buches zu setzen. Als krönenden Abschluss. Um zu zeigen, auf welchem Terrain man sich als junger Mensch da bewegt hat, ohne es zu wissen. Ja, ohne zu wissen, worum es in der Kunst eigentlich geht. Na, irgendwie wusste man es doch. Und um zu zeigen, was von einer Blütezeit übrig bleibt. Oder von einer ganzen Kunstform wie der Enkaustik. Die Ausführung des Plans ist kein Problem. Beide Dateien öffnen, den Plinius markieren, ausschneiden, kopieren, an den Schluss setzen, Klick, klick, klick.

-- Mittwoch, 18. 4. 2007

den ganzen Tag Herzschmerzen. Das Radfahren eine Katastrophe, auch dabei die ganze Zeit Schmerzen, nicht nur bergauf oder bei Gegenwind. Zu wissen, dass es nicht die Lunge ist, ist kein Trost. Depression nimmt überhand. Weiter Arbeit am Plinius, meine Frau ist darüber erbost. Ich würde meine Gesundheit ruinieren, weil ich permanent am Notebook hänge. Sie hat ja Recht. Aber jetzt will ich das fertigbringen.

Ich merke allerdings, dass der Plinius an einigen Stellen rätselhaft und nicht eindeutig übersetzbar ist. Jede Eindeutigkeit wäre Verfälschung. Das müsste man kommentieren. Ich entschlief mich, die Fußnoten der englischen Ausgabe von 1855 in meine deutsche Übersetzung einzusetzen, auf ihnen ist kein copyright. Und

sie sind noch immer besser, als was ich selber zustande brächte. Zum Teil sind sie sogar besser als die der deutschen Ausgabe von 1970, an der ich die Qualität meiner eigenen Arbeit messen muss. Na ja, besser zu sein als die ist über weite Strecken sonderbarerweise kein Kunststück.

Am späten Nachmittag, mehr noch am Abend, Übelkeit. Vielleicht ist was von der radioaktiven Substanz im Körper übrig geblieben. Herzschmerzen. Lungenschmerzen. Die Durchblutung von Händen und Füßen schlecht. Eigentlich alle Symptome, um sich einliefern zu lassen. Andererseits, die letzte Woche: Jeden Tag zehn Stunden in gekrümmter Haltung am Rechner. Beim Runterladen, beim Übersetzen. Bloß weil man sich was beweisen will. Verspannungen allerorten. Und bei einer überflüssigen Krankenseinlieferung kommt man sich lächerlich vor, das weiß ich nun aus Erfahrung.

Vor dem Schlafengehen setze ich hinter den Plinius noch den Handbuchartikel über Malerei aus dem „*Dictionary of Greek and Roman Antiquities*“. Hat man was aus der sogenannten „*public domain*“ auf dem Rechner, soll mans auch nutzen. Darin werden die Schwierigkeiten der Plinius-Übersetzung in aller Ausführlichkeit erörtert. Seinerzeit geschrieben von einem niederrangigen Mitarbeiter des British Museums. Die Mitarbeiter heutiger Museen, da kenne ich mich aus, könnten so was nicht mehr. Es fehlt die Tiefe des Wissens, die Bildung, die Breite. Es fehlt der Glauben. Es fehlt der Fleiß. Ungeheurer Gelehrtenfleiß im 19. Jahrhundert. Konnte sich fast am römischen messen. Das bringt man heute nicht mehr.

-- Donnerstag, 19. April 2007

heute Morgen gehts besser. Um sieben aufgewacht. Und gleich den Apelles-Artikel aus dem „*Dictionary of Greek and Roman Biographies and Mythology*“ hinter den Handbuchartikel über antike Kunst gesetzt. Damit man mal sehen kann, was von dem Allergrößten bleibt. Kein einziges Bild hat sich von Apelles erhalten. Niemals wird man mehr über ihn schreiben können, als das, was nun am Ende dieses Buchs steht. Vom größten Künstler der Antike. Und daher vermutlich aller Zeiten, wenn Homer, Platon, Ovid oder Horaz in der Qualität die Messlatte geben.

Warum habe ich den Artikel ans Ende des Buches gesetzt? Um zu zeigen, was aus mir hätte werden können? Warum ist aus mir kein Apelles geworden? Schwer zu sagen. Hatte ich nicht genug Talent? Nein, daran lag es nicht. Talent ist heut eher ein Hemmnis. Immendorf hatte nicht die Spur Talent, das weiß ich genau, ich hab es sofort erkannt, als ich ihm 72 auf der Documenta begegnete und er

partout irgendwas gegen die Olympiade tun wollte. Ha: Gegenkultur zur Olympiade. Dümmer gings kaum. Dieses plump Politische, oft in Form kurzfristiger Zielgerichtetheit, ist in all seiner Kunst, ohne das gings nicht. Ja, wenn ich so talentlos wie Immendorf gewesen wäre, hätte ich vielleicht ein Apelles werden können, einer der mit Alexander dem Großen speist. Und von ihm eine Geliebte geschenkt bekommt. Ja, dann wär ich nicht vom prachtvollen Durs Grünbein, sondern von Kanzler Schröder eingeladen worden, und hätte dabei nicht mit Enzensberger gesprochen, sondern mit dem Umweltminister, um feststellen zu müssen, dass dieser nicht rechnen kann: wohl hätte er noch gewusst, wieviel 17 und vier sind, 21 nämlich, aber bei 10 hoch sechs plus 10 hoch neun hört es dann auf, die sind bei ihm garantiert 10 hoch 15. Ha, da sind mir Grünbein und Enzensberger 10.000 mal lieber.

Gestern vor etlichen Jahren wurde, wie ich der Zeitung heute entnahm, Helgoland bombardiert. Am 18. April 1945 von mehr als 1000 englischen Bombern. Seinerzeit hielt sich mein Freund Ziegler, der in Harvard Theologieprofessor war und seit der Emeritierung (mit 75) noch immer dort lebt, in Helgoland als Flakhelfer auf, er hat es mal kurz erwähnt. Dass dort auf kleinstem Raum (dort, wo Heisenberg nach eigenem Bekunden seine wichtigsten Ideen zur Quanten-Theorie kamen) ein richtiges Flächenbombardement stattfand, war mir neu. Eine zähe Generation, die Zieglers, Jahrgang 26/28, wie Enzensberger und Kertesz. Komisch, dass ich dessen phantastisches Buch erst jetzt, nach meinem Herzinfarkt, in die Finger bekam.

- 5 -

(aus Kap. IV-7)

-- Samstag, 21. 4. 2007

ich übersetze Plinius jetzt mit wachsender Begeisterung. Vor allem, was mich überrascht, die naturwissenschaftlichen Passagen am Ende des 35. Buches, in welche die Betrachtungen über Kunst abrupt überführen, die Passagen also über die Natur von Schwefel, Bitumen, Alaun, Kreide. Große Weisheit des Plinius, die Kunst sang- und klanglos ins Naturwissenschaftliche einmünden zu lassen. Ha, um von der Naturwissenschaft wiederum nur gelten zu lassen, was auch in der Medizin Anwendung findet. Die Ärztekunst als letztes Ziel aller menschlichen Anstrengung. Wie Goethe in seinen „Wanderjahren“. Das kann auch ich voll unterschreiben. Die Medizin offenbar die einzige Wissenschaft, für die man sich im Lauf seines Lebens immer mehr interessiert. Wenn ich nochmal studieren würde, würde ich Archäologie und Medizin studieren. Gestern beim Spaziergang mit den nordischen Gehstöcken schon bei geringem Tempo erhebliche Brustschmerzen, die auch meine Frau jetzt besorgniserregend findet. Am Telefon meinte ein befreundeter

Kardiologe, sie könnten von der Computerarbeit herrühren: die ruhige Körperposition, in der man sie täte, würde jeder als unerträgliche Folter empfinden („schlimmer als Guantanamo“, sagte er), wenn man dabei nichts schriebe. Die große Freude am Übersetzen gleicht das für mich jetzt aus. Ja, große Freude am Übersetzen gerade des medizinischen Unsinn, all dieser wahnwitzigen Irrtümer, von denen die antike Medizin gekennzeichnet ist. Sprachlich war ich glaube ich nie besser. Das Übersetzen der Malerei-Passagen lässt mich hingegen fast kalt. Wenn ein Plinius-Künstler ausposaunt, er stelle die Menschen dar, wie sie ihm erscheinen, so spricht daraus nur der Abbildungs-Ehrgeiz von Kindern oder Laien. Es fehlt jede Referenz auf den Stil, auf die Bedeutung dessen, was man da tut, auf irgendeine Notwendigkeit. Sonderbare Blindheit offenbar nicht nur des Plinius sondern, wie man bei genauerm Betrachten überrascht mitbekommt, der kompletten Antike. Wie gesagt, das lässt mich inzwischen kalt. Dafür wage ich inzwischen sogar, in den Roman-Text meiner Vorgänger-Autoren einzugreifen, fast wie beim Übersetzen: straffen, Satz-teile umstellen, und um Gottes willen nichts an der Substanz ändern, nichts an dem Unsinn, der da abgesondert wird, nichts davon auf den Stand der Zeit, den traurigen Stand der Gegenwart bringen. Ja so wird's vielleicht gehen. Ohne innere, nur mit stilistischer Beteiligtheit. Oder nur der eines antiken Stoikers, der seinen unmenschlichen Gleichmut zur Schau stellt, dann und wann aber eine Invektive herausbellt, obwohl ihn sogar das kaum mehr interessiert...

- 6 -
(aus V-A)

Donnerstag, 3. Mai, 2007

Heute Katheter-Untersuchung im St. Georg Krankenhaus. Vorher diesen Roman auf einem USB-Stick gesichert, den ich dann aber bloß in der Hosentasche rumtrug, wo man ihn garantiert nicht beachtet, wenn was passiert. Nur halbherziges Sich-Kümmern um die Nachwelt also, wie es leider für mich charakteristisch wurde. Nicht hü, nicht hott. Aber nach dem Entschluss, diese allmählich entstehenden Tagebuchnotizen einzufügen, bekam ich richtig Lust, auch in den alten Szenen wieder ein wenig herum zu korrigieren, am Ende wagte ich es sogar bei den erotischen Teilen, die mich beim Wiederlesen zuerst so langweilten und abstießen. Sehr schönes Zimmer in der Kardiologie, im Gang geschmackvolle Kunstproduktionen, darunter komischerweise etliche von Bildern, die mich in den letzten Jahren insgeheim ziemlich beschäftigten: Monets sogenanntes „*Haus des Zöllners*“ in Pourville (darauf ein Haus, das an einer Steilküste, sehr dezent, abzurutschen droht - als ich dieses Motiv mit meiner Frau vor etlichen Jahren aufsuchte, war es denn auch abgerutscht) und eins mit Seerosen; dazu zwei der Cézannes aus Auvers (das „*Haus*

des Gebenkten“ und das des Dr. Gachet, der später, vergeblich, van Gogh behandeln sollte, und an dessen Eingang ich, wies so kommt, Anfang der Neunziger mit dem letzte Woche beerdigten Laurens gestanden hatte, als ich bei ihm und der seinerzeit mit ihm verheirateten Pia eine gute Woche in Paris wohnte, von wo wir dann zusammen nach Auvers fuhren; dazu ein Kirchner mit einem Alpendorf (also aus Kirchners umstrittener Spätphase, die ich sehr, sehr interessant finde), ein noch halbgegenständlicher Kandinsky aus Murnau, sowie ein Macke aus Tunesien, den ich mit meiner Frau erst gestern begutachtet hatte, in einem Buch über die Tunesienreise von Macke und Klee, das ich ihr, in Erinnerung an unsere eigene Tunesienreise (bei der wir zeitweise auf Mackes und Klees Spuren wandelten, worüber ich eine Erzählung schrieb //i.e.: „Eine Episode aus dem Hundertjährigen Krieg“ - Th. F.//) vor zwei Tagen zum Geburtstag schenkte. Allerdings hingen hier auch Picasso, Pissarro und Sisley, mit denen ich weniger anfangen kann. Nachdenken darüber, dass ausgerechnet diese Bilder jetzt hier im Gang ausgestellt waren. Aber auf Station (wie es hier heißt) konnte keiner mehr sagen, wer dafür verantwortlich ist. Irgendwer hat sich jedenfalls hier einst beträchtliche Mühe gegeben. Die Nachrichten, die Burkhard verkündete, im spirituellen Sinne - also á la Schutzengel, bzw. drohendes Lebens-Résumé - leider weit weniger erhebend: Das Herzkranzgefäß, in das ich Anfang November 2 Stents bekam, ist wieder fast verschlossen. Fettarme Ernährung, moderater Sport, radikale Stress-Reduktion und Aufhören mit Rauchen haben nichts das Mindeste genutzt. Morgen wolle er mir einen zusätzlichen langen Stent einsetzen, der aber erst bestellt werden müsse, sonst hätt ers gleich heute getan. Aber das alles sei im Grunde kein Problem, nächsten Donnerstag könnte ich in der HfBK meine Vorlesung halten, und Samstag dann nach Syracus fliegen. Bis morgen müsse ich aber mit den beiden Schleusen in der Leiste auf dem Rücken liegen und mich möglichst wenig bewegen.

Die Nacht die reinste Hölle: erst verlor Werder Bremen gegen Espagnol Barcelona, dann machte sich die Bandscheibe immer wahnsinniger bemerkbar, wobei auch Schlaftabletten kaum halfen.

-7 -

(aus Kapitel V-C)

Dienstag, 8. Mai 2007

gestern Abend im Fernsehen Bilder von einem Ausbruch des Ätna, die meiner Frau sofort Angst machten. Aber diese Angst hatte sie wohl bereits vorher. Sie will nicht nach Sizilien. Wahrscheinlich hat sie recht: Hat sie Angst, ich würde wie

Empedokles in den Ätna springen? Oder dort am endlich gebrochen Herzen sterben? Das schon eher.

Obwohl mir solch große Gesten nicht liegen. Und eine Inszenierung des Endes schon gar nicht. Obwohl ich mich mit meinem Schreiben (wie nun Kempowski) nahe daran befand (und vielleicht noch befinde). Aber es liegt mir einfach nicht. Denn schon bei Plinius (35, 145) ist das Motiv zu entdecken, dass die Nachwelt das beim Sterben Unvollendete besonders schätzt (und dass man als Künstler insofern damit spekulieren kann):

illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectasque tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Mediam Timomachi et quam diximus Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, exstinctae.

„Darüber hinaus ist sehr seltsam und denkwürdig, dass man die letzten Werke von Künstlern und ihre unvollendeten Bilder (wie die Iris des Aristeides, die Tynariden des Nikomachos, die Medea des Timomachos und die erwähnte Venus des Apelles) mehr bewundert als vollendete, weil man an ihnen noch die (stehengeblieben) skizzierten Linien und selbst die Überlegungen der Künstler sieht, und weil der Schmerz über die Hand, die beim Verschönern erstarrte, es unsterblich macht (zur Empfehlung wird).“

Das ist also, spätestens seit Plinius (der den eigenen Tod noch raffinierter als Empedokles inszenierte, indem er sich bei einer Rettungsaktion plötzlich zum Schlafen niederlegte und von der wie Schnee herabrieselnden Asche des ausgebrochenen Vesuvs langsam begraben ließ, wobei er genau wusste, dass sein Adoptivsohn davon berichten würde - dessen Text, der den Vater unsterblich machte, lasen wir in der Schule), ein Gemeinplatz. Bzw. als Verhaltensweise nicht mehr originell. Aber ich will einfach noch nach Sizilien, bevor ich sterbe. Vielleicht die letzte Chance. Ich fürchte jedoch, die Vernunft meiner Frau wird sich durchsetzen. „Was soll ich da denn tun, wenn dir was passiert?“ fragte sie mehrfach zu Recht. Das Herz tut außerdem wieder weh. Die Operation hat anscheinend nichts gebracht.

Am Sonntag übrigens noch ein sonderbares Gefühl, das ich zu notieren vergaß, auf jener Bank in der Sonne, vorm Krankenhaus. Dann und wann kamen Leute vorbei, Radfahrer, Jogger, die zur Alster wollten oder zurückkehrten, denn durch diesen

Krankenhausteil durfte man hindurch, was eine entspannte Stimmung bescherte, gewöhnlich sind Krankenhäuser ja sterile Festungen. Hinter einem niedrigen Maschendrahtzaun konnte man, fast verborgen von frühlingshaftem Gebüsch, einen ausgedehnten Spielplatz sehen, bestimmt sechs Hektar belegend. Als meine Frau gegangen war, blieb ich mit dem *Henri Quatre* noch eine Weile auf jener Bank sitzen, und erinnerte mich plötzlich, dass ich in genau diesem Buch, der *Jugend des Henri Quatre*, zwei, dreimal im *Jardin du Luxembourg* gelesen hatte, 1963 oder 64, also mit etwa 18. Und dass ich vor ein paar Jahren, als ich mit meiner Frau öfter in Paris war (meistens mit Fahrrädern), da im Luxembourg mal Pause machte, um mitgebrachte Sandwiches zu essen. Schon da hatte ich mich unklar an jenes sonderbar ratlose einstige Herumsitzen mit dem *Henri Quatre* erinnert, an gleichfalls so einer unspektakulären Ecke, insofern gab es ein ähnliches Gefühl. Atmosphärisch vom „hier“ interessanterweise kaum zu unterscheiden. Klar muss es in Paris anders ausgesehen haben, doch es gab ebenfalls Maschendrahtgitter, Wege, Bäume, rundum wuchernd gezähmte Büsche, spielende Kinder, Federballspieler, etc. Die genaue Struktur der Pariser Drahtgitter, der Vegetation, der Kinderschreie vermag ich natürlich nicht mehr zu erinnern. Insofern sind sie für mich vom Hamburger „hier“ in der Tat ununterscheidbar. Sehr schön dieser Platz hier am Krankenhaus und wie sich ihm der *Jardin du Luxembourg* doppelt überlagerte, alles gewiss nun um vieles schöner als beim ersten Mal, weil sich das leicht unzufriedene „damals“ jetzt in die Gegenwart ergoss und durch dieses Ergießen die Unzufriedenheit verlor. Und etwas eigentlich nicht besonders Schöner (also der Gegenwart) die Aura der Schönheit verlieh. Vielleicht ist das bei allem Schönen so. Na ja, usw. usw., verbal alles natürlich kaum mehr als Geschwafel, aber das Gefühl, es war echt. Eine kostbarer Moment, gefunden und wiedergefunden.

Wollen Sie noch wissen, ob ich nach Syracus gelangte? Ha, momentan weiß ich es selbst noch nicht. Vielleicht bin ich Freitag ja in Berlin. Oder wieder im Krankenhaus. Ich werde diese Aufzeichnungen jedenfalls jetzt beenden, und mich auch um den Rest dieses Buches nicht mehr kümmern. Nicht um all den Unfug, den der damalige Erzähler verzapfte. Ich hab genug in dessen Geschreibe herumgepfuscht. Soll er doch auch seinen Senf dazu geben. Warum nicht. Er hat ebenso viele Rechte an jenem Carl wie ich. Und er war kräftiger, stärker, voll von mehr Selbstvertrauen. Wer bin ich denn, dass ich meine, es heute besser zu wissen. Ein alter Mann, der noch nichtmal nach Syracus gekommen ist, was einem Seume im Jahre 1802 (von Leipzig aus) sogar zu Fuß gelang. Aber auch Grünbein war noch nicht in Syracus. Er hat sich das Gedicht, das mir so gefiel, aus den Fingern gesogen. Und ist selber

gespannt, was für Bilder ich dazu finde. Na, mal sehen, wies kommt...

Anhang 2

Auszug zu "Pictura" aus:

A Dictionary of Greek and Roman Antiquities (London 1890)

(eds. William Smith, LLD, William Wayte, G. E. Marindin)

PICTURA (graphê, graphikê, zôigraphia), painting.

1. Definition of terms.

The word graphô originally implies the engraving of signs of any kind, and from this it came to be used both for painting and writing: as in Greece the art of painting was known long before the introduction of writing, it is probable that the second meaning was derived from the first, the pictorial origin of writing being an obvious connexion. The same double usage was applied to graphê and gramma: while graphikê indicated painting as art in the abstract. As the representation of the living thing is the farthest removed from the mere signs which constitute writing, painting as distinguished from writing came to be called zôigraphia (zôia graphein) or zôigraphikê: with special names for the various branches of the art, as megalographia, for large subjects; rhôpographia, for trivial or miniature subjects; eikonographia, portraiture; and skênographia, scene-painting. In Latin we have not these distinctive terms, *pingere* and its derivatives (originally applied to embroidery) doing duty for all requirements.

It is evident that the rooted idea of the word graphô includes both the elements of *drawing* and also that of *colouring*: of the two it seems natural to suppose that drawing is the earlier in point of origin, seeing that it forms the basis of painting: and this abstract idea is probably what we are intended to understand by the ancient legends of the origin of painting in [p. 390] Greece. These legends, to which we shall presently refer, seem to suggest that the earliest paintings were really only outline drawings,--a fact which is, however, not borne out by the evidence of the monuments. It has been suggested that what Pliny (xxxv. 15) alludes to as the earliest form of art,--Monochrome painting, *monochromaton*,--consisted in the filling in of such outline drawings with colour, and thus forming a silhouette, similar in idea to the paintings on the earliest vases. Donner, on the other hand, suggests that the art of writing preceded that of drawing; tablets of wax, *pugillares*, and the *stilus* may be traced, he says, back to the time of Homer. Pliny states (xxi. § 85) that the wax was coloured black with paper ash, and red with *anchusa*. From writing on these tablets people took to drawing: this, in Donner's view, is the explanation of the earliest form of art, Pliny's *monochromaton*. This explanation is obviously untenable: for one thing we have no evidence

to show that such red and black drawings existed in early times: the theory that writing preceded drawing is contrary to all our preconceived notions of development; and, besides, another statement of Pliny (xxxiii. § 117; xxxv. § 64) proves that in his time *monochromata* meant something quite different, the pictures being executed in various tones of the same colour. Blümner suggests that the mere outline drawings should rather be called *monogrammata*, because monogrammos is the term for a very lean man.

Another word which indicates outline rather than complete drawing is perigraphê: and since outline must to a certain extent be said to underlie all design, it is further called diagraphê, hupographê. Pollux gives skiagraphia, but in such terms as to leave it in doubt as to whether the word implies the actual shadow, or merely the outline of a shadow: in some instances it means certainly the outline of a shadow; more usually, when referring to the art of a good period, it applies to painting in strong light and shade, or is another expression for skênographia. A special word for a hasty, inefficient shadow outline or sketch is skiariphêsmos. What we in painting call the drawing as opposed to the colouring, the Greeks called grammê: hence grammas helkuein, apotinein, &c. (Blümner, iv. pp. 414-24).

The importance of deciding the exact application of these various terms will be seen when we approach the question of the early history of painting as given in the ancient authorities: where, as we shall see, there is good reason for supposing that the various stages of development as described by Pliny are partly at least based on his interpretations of the terms used in the Greek authorities which formed his sources of information.

In Latin, the art of drawing in the abstract was *graphica*, and the practice of it *adumbrare* or *delineare*: what we call outlining was *circumscribere*. The outline of a picture, or even the drawing, was *linea* (hence *lineas ducere*, *lineamenta*); outline drawing, *linearis pictura*.

For the practice of drawing, various materials were used: the most general would be the tablet of wood, which was covered with wax, and the *stilus*, graphis or grapheion: graphis was also used for a fine brush, the *penicillus*, which was employed either on wood, such as box or cedar, or on parchment: the silver point seems alluded to in Pliny (xxxiii. 98); and the usage of red pencil and of charcoal is likewise attested.

By the addition of *colour*, drawing becomes painting. For colouring matter, the ancients spoke of *pharmakon*, *medicamentum*, *pigmentum*, as distinguished from *chrôma*, *color*, the actual colour prepared for use. Pollux speaks further of *anthê*, *chrômata anthêra*: a further distinction is made in the art writers between *colores floridi* and *colores austeri*. The laying on of colour is *chrôzein*, *chrainein* (with compounds); also *anthesi phaidrunein*. In a bad sense of daubing, *katapoikillein* and *enaleiphein*, *inlinere*: the Latin word, however, need not always signify the derogatory sense. *Circumlinere* is the working--up of the background from which the subject stands out.

For shading, Pollux gives *skian hupotupôsasthai* or *skiazein*. In artistic criticism we find *lumen et umbra* used in the modern sense: *splendor*, probably for strong gleaming lights or reflexion: *tonos*, the assistance of light and shade, perhaps the general ground tone of the picture: *harmogê*, *commissurae et transitus colorum*, the toning of one colour into another. These terms will give some idea of the kind of effects which an ancient art-critic would probably have had principally in his mind.

2. Technique.

With a view to a clearer understanding of the usage of terms in the descriptions which follow, it will be well to define first of all those terms mentioned in connexion with the various classes of ancient painting; to describe the technical processes which distinguish these classes; and to enumerate the materials used, as far as they can be identified either from ancient literature or from the actual monuments.

The most convenient division of the subject is that which depends on the ground upon which the painting is laid: the principal headings will be as follows, viz. *Wall Painting*, *Easel Painting*, and *Encaustic*. Of these the first two may be treated together, inasmuch as in both we have the employment of water-colour and the brush. The subject of encaustic, in which wax and a metal tool, the *cestrum*, are the distinguishing materials, involves numerous difficult and complicated questions, and will be best treated separately in connexion with the monuments which illustrate this branch of art.

For wall and easel painting the materials of the artist in antiquity were very much the same as those of a modern painter: of brushes, *grapheion*, *graphis*, *penicillus* (or--*um*), he would have every variety at his disposal, the coarser ones made of bristles, *saeta*, the finer of a close-textured sponge; a larger piece of sponge would serve to erase errors or wash out the brush: a palette, or set of palettes, of which the existence is proved by numerous representations of ancient studios, but of which the ancient name is not known; and lastly, an easel precisely similar to those of to-day, called *okribas* or *killibas*: the Latin equivalent is *machina*, but this word is also applied to the scaffold on which the fresco-painter worked.

3. Wall Painting.

The practice of decorating walls with coloured designs in fresco obtained in Greece long before the time at which actual [p. 391] authentic records may be said to begin. The excavations at Tiryns and Mycenae, which illustrate a civilisation of origin probably considerably earlier than the poems of Homer, have brought to light specimens of wall-painting which show us that at that period, whenever it was, artists on these sites were working in a technique very similar to that of the Egyptians. The walls were plastered with clay, and covered with a coating of lime; over this a design in spirited free-hand has been drawn *al fresco*. In the Tiryns specimens five colours were used, as against six which are found in Egyptian art; but the omission of the green may here be merely accidental, and in point of fact the use of green seems to be indicated in the specimens found more recently at Mycenae. Of fresco-painting in Greece proper we hear nothing further until the time of Polygnotos: that it was kept up, however, in Italy at least, we know from the wall-paintings of the tombs in some of the early Etruscan sites, such as Veii, which must date from the end of the seventh century B.C.: some of these paintings show a decided connexion with Mycenaean art, both in the style and in the character of their ornamentation. It was not until the fifth century that the great historical compositions of Polygnotos and his contemporaries raised this art to its highest level; so that in this era we hear very little of any other kind of painting. In the fourth century, the work of the greater artists, such as Zeuxis and Parrhasios, lay almost entirely in the execution of easel pictures, and henceforward wall-decoration was reduced to a subordinate position, from which it never again rose.

In the literary accounts of ancient pictures it is often extremely difficult to decide whether the description refers to a wall- or an easel-picture, because the writers have no system of terminology to distinguish the two methods. The words *pinax* and *tabula*, which originally applied to an easel-painting on wood, came in course of time to be loosely applied to the general meaning of picture, without distinction of species; and to increase the difficulty, we know that the ancients both hung pictures on, and also let them into, their walls: so that *graphein epi toichou* or *epi toichôi* can and certainly does mean any of these methods; on the other hand, it seems probable that *toichographia* is strictly only applied to fresco. The real distinction between fresco and other methods is in reality the fact that fresco demands a fresh or wet surface; and this is indicated by the expression *eph' hugrois zôgraphein*, *udo (tectorio) pingere* or *illinere*.

The following account of the preparation of the wall and of the method of fresco-painting is taken from Blümner (iv. p. 432).

The groundwork for fresco-painting is formed by a wet stucco, *koniama* or *tectorium*, laid on the wall. This stucco for fresco was specially prepared: both ancient literature and modern research show that the ancients expended greater care on this than we do in modern times. Pliny says that three layers of sand mortar and two of marble stucco were employed; but Vitruvius gives the process in fuller detail. The wall is first treated with a rough-cast of coarse mortar; then follow three layers of sand mortar, so arranged that with the aid of ruler, plummet, and square, the due level is preserved; each fresh layer being put on when the lower one is dry. On these three layers of sand mortar follow three of marble mortar (i. e. mortar mixed with pounded marble in such a way as to detach freely from the trowel), varying in degree from coarse to fine. This is pressed down and smoothed with wood; special care being taken that it should be durable and not liable to crack, and, above all things, that the colours laid on it while wet should bind firmly with the lime. For the adhesion of these colours depends on a chemical process, in which the water of the water-colours, combining with that already existing in the mortar, releases a part of the hydrate of lime (into which the lime in the mortar has changed by slaking); and pressing through all the layers of colour, after an interval returns to the surface; here it attracts to itself carbonic acid from the air, changes again into carbonic acid lime, and is deposited

over the colours in the form of a thin crystal skin, which is hard to dissolve, and strengthens and protects them in such a way that washing (without friction) causes no injury.

The thickness of the mortar has yet another advantage. The modern fresco-painter, who works on a much thinner layer of mortar, is obliged every morning to have only just so much fresh mortar laid on as he expects to cover in the day: when he breaks off his work, he cuts away all that he has not painted on, and next morning the mason must bring his new mortar up to this mark. This system involves all sorts of inconveniences: the artist cannot work so freely as on a large space; the seams remain visible, and the new stucco has never the same surface as the old. The ancient method avoided these difficulties, since the thick mortar lasted damp much longer. The researches into the wall-paintings of Pompeii, where fresco is certainly used, show that the walls there are not made with so much care as Vitruvius prescribes; but they are nevertheless generally thicker and more carefully constructed than the modern examples.

On this surface the painting was laid with a brush and water-colours. Certain colours, however, do not suit the fresco method; in such cases, a binding medium was necessary which was otherwise not employed in fresco, such as milk or gum: thus, for *purpurissum* it is expressly stated that the ground must be painted *al fresco* with red sandyx or blue, and the *purpurissum* is laid on this with egg as a binding, *a tempera*. Another special process for cinnabar, which readily sets up chemical action and changes colour in sunlight, was the *kausis*, which will be described under *Encaustic*. In Pompeii the cinnabar does not seem to have undergone this treatment, and consequently changes colour rapidly in the sunlight. A peculiar process, which has not been rightly understood, is attributed by Pliny to Panaenus: in the decoration of the temple of Athene at Elis he is said to have mixed the stucco ground with milk and saffron; but whether the saffron had also binding properties does not appear.

4. Easel Pictures.

The generality of easel pictures (excluding of course those painted in the encaustic method) were probably executed on a [p. 392] dry ground *a tempera*

in water-colours. The materials for this ground were various: the most usual was a thin slab of wood (pinax, pinakion, sometimes sanis, *tabula, tabella*), usually of box or cedar, also of cypress, pine, or larch; this was carefully dried, and, as a rule, constructed in several pieces, so as to guard against warping; finally it was primed with whitening (leleukômenos).

Canvas such as we now employ was probably rare; but that the ancients both knew of and used it, we see from the mention in Pliny, xxxv. § 51, of a colossal portrait which Nero ordered to be painted of himself on linen (*pingi in linteo*). Blümner suggests that this was either a unique instance, where the unwonted size of the portrait rendered some such material necessary, or that the portrait may have been executed in embroidery, to which the term *pingi* would equally apply. We have however, among the mummy portraits from the Fayoum, which were executed under Greek influence and date from the second and third centuries A.D., undoubted instances of paintings executed on canvas: in these cases the canvas appears to be primed with whitening of a similar character to that which was used in preparing the wood. The canvas in one case has been stretched upon a wooden panel; in another case it is formed of several sheets stuck one over the other: these instances are both painted in tempera; but the material seems also to have been in requisition for encaustic.

Lastly, we have stone and marble: the colouring of architectural mouldings and reliefs may have suggested the substitution of these members in colour alone: at any rate we have instances as early as the first half of the sixth century B.C., in which the decoration of a funeral stele is indicated in colour alone, and consists of a portrait of the deceased or other scenes which would otherwise have been chiselled. That this work was not always delegated to mere handicraftsmen we see from a statement of Pausanias (vii. 22, 6), who says that the painter Nicias executed the picture on a stele which in his time was to be found at Triteia in Achaia. The Florence sarcophagus from Corneto (*Hellenic Journal*, iv. p. 354, pll. 36-38) is an instance in which painted scenes are introduced in lieu of sculpture; on the sides are contests of Greeks and Amazons painted with great beauty in tempera directly upon the unsmoothed surface of the marble, but with only a plain tinted background. Pictures on marble or stone were used in the decoration of rooms, where they were either hung or inserted in the walls: and to this practice we owe some of the finest examples which have come down to us from

Herculaneum.

The *colours* of the ancients were kept in a dry and firm condition, and when required for use would be pounded (*pharmaka tribein, colores terere*) in a stone mortar by the assistants, in preparation for the mixing (*chrômata kerasasthai, summixasthai, colores miscere*), done by the master himself according to the tints he required. [COLORES]

A binding material was necessary for fixing the colours: for this purpose they employed gum (Pliny, xiii. § 67, *Gummis fit e sarcocolla . . . utilissima pictoribus*), glue (*ib. xxviii. § 236, Rhodiaceum glutinum fidelissimum*), and egg, which was also used in fresco for the same purpose.

Undoubtedly the ancient paintings in water-colour lacked durability, so that we meet with frequent complaints in literature of their fading and destruction: varnish as a protection of the surface was unknown, so was also the use of glass. Pliny tells us that Apelles used to lay a very fine coating of atramentum over his pictures after their completion: this toned down the over-bright colours, and lent reflexion to the outward appearance of the picture, besides protecting it against dust. What exactly this atramentum was, is uncertain, as it cannot imply here the ordinary sense of the word, lampblack: Pliny says that it was a secret of Apelles, which no one after him was able to discover. Possibly he is merely repeating studio gossip, as he certainly is when he relates of Protogenes, that this artist painted his celebrated picture of Ialysos four times over, in order that if by age or by any other injury one of the upper strata of colouring were lost, the under stratum would replace it! The only method of protection for pictures which is known to have existed was the practice of constructing folding doors, which fitted over the picture like the triptychs of early Italian art; on Pompeian paintings the open doors of such pictures are frequently represented in perspective.

5. Encaustic.

If the brilliant effects and deeper tones of our modern oil-paintings were beyond the sphere of the ancient artist in tempera and fresco, these qualities were more nearly accessible to the encaustic painter; but unfortunately it happens that this branch of ancient art is precisely the method of which

we know least. When Donner wrote his great work on the wall-paintings of Campania, he was unable to point to a single specimen of ancient painting which could be definitely attributed to encaustic; while, on the other hand, the statements of ancient authors, which show us how extensive and developed the practice was, leave us in doubt as to important details. It is only within the last two years that a considerable series of encaustic mummy-portraits of the Roman period have been found in Egypt, which have enabled us to examine these statements with some hope of solution.

The principal sources of our literary authorities on this subject are two passages in Pliny, *H. N.* xxxv. In the first of these (§ 122) he says, It has not been ascertained who first devised the art of painting in wax-colours and of burning in the painting (*ac picturam inurere*). Donner takes this as implying two distinct operations, i. e. first the painting with variously coloured wax; and when this is done, the burning--in of that which has been painted, from which latter process originated the name of encaustic, i. e. burned--in painting. If this is so, then heat was not employed in the actual painting, and the wax must have been rendered ductile by the admixture of some solvent.

The second passage is in § 149, and runs as follows: *Encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cera, et in ebore, cestro id est vericulo, donec classes pingi coepere. Hoc tertium accessit resolutis igni ceris penicillo [p. 393] utendi, quae pictura navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur.* This Donner, in keeping with his theory, translates, There have been, time out of mind, two kinds of encaustic painting: with wax--also on ivory--by means of the *cestrum*, i.e. until men began to paint also the ships of war; then was adopted the third kind, that of causing the wax colours to melt over the fire, so as to lay them on with the brush. By this he understands that in the first two processes--viz. (i.) on wood (the ordinary material, and therefore not here specified), and (ii.) on ivory--ductile wax and the *cestrum* alone are employed, no heat being required; also that in these the brush was not used, because he thinks that Pliny lays special stress on the fact that it was only in the third process that liquid wax colour melted over the fire was employed and laid on with the brush.

The wax paste, he thinks, is laid on with the *cestrum*. This word has usually been described as a cutting or graving instrument (from *caedo*, to cut or engrave). Donner, however, takes it as the Latinized form of *kestron* or *kestros*

the Greek term for the betony plant, named by the Latins *serratula*, i.e. finely dentated, because it has a lancet-shaped, dentated leaf with a long stalk. The alternative word in Pliny, *ver(r)icustum*, which had been interpreted as a small spit (*veruculum*), he derives from *verro*, to furrow or scrape. The *cestrum* is therefore, according to him, a lancet-shaped spatula, with a finely dentated edge and rather long handle, the point somewhat curved. The toothing of this instrument enables any agglomeration of the wax pastes to be equalised and smoothed by furrowing or scraping.

Pliny and Vitruvius (vii. 9) both describe a process which Donner thinks has some bearing on the present question, viz. the so-called kausis, by which the vermilion fresco paint on walls was protected from damage by sun or air. The painting was spread with a mixture of olive-oil and Punic wax melted, and, this done, the burning (kausis) took place: a *cauterium*, filled with hot wood-ashes, or a heated metal rod (*rhabdion*), was passed over the surface to level it (*ut peraequetur*).

Here, Donner thinks, we have the key to the burning-in: it is merely required for the purpose of levelling down the surface of the wax, which, whether laid on with brush or *cestrum*, would present an uneven appearance; in his *cestrum* painting, moreover, it would soften the tones into one another. What Punic wax was, Pliny tells us (xxi. § 84): it was obtained by boiling the natural yellow beeswax three times in sea-water with an addition of a little *nitrum*, i.e. natural mineral soda, and then skimming it. The addition of the olive-oil prevents the wax from too rapidly congealing. But here comes the difficulty: too much oil would prevent the wax from drying, while a little would not render the wax sufficiently ductile. If Donner's theory is to hold good, there must have been something further added in order to make the wax in a cold state soft enough to lay on in the form of paste, while possessing at the same time the quality of hardening in a given time. This volatile matter he assumes to have been balm of Chios, the liquid resin of the *Pistacia terebinthus*, well known to the ancients. But for this assumption he can adduce no proof whatever.

It will be seen that Donner's somewhat farfetched and elaborate explanations arise out of his supposition that Pliny's statement in xxxv. § 149 precludes the use of the brush and of heat in the first two processes there described: he therefore is forced to imagine a kind of painting in which a

pasty compound is laid on with a sort of spatula, a clumsy method at best. Now, it so happens that the evidence of the mummy-portraits goes entirely against his theory; for in these pictures it is absolutely certain that the brush was used, and that the wax was laid on in a melted condition.

The difficulty is surmounted if we interpret the passage in Pliny somewhat differently. The key to its solution seems to lie in another statement of the same author. In xxxv. § 147, or only a few lines previously, he has been discussing the works of the lady painter Jaia (or Lain): *Et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum*. Here there is no question but that the words *cestro in ebore* are to be taken together as opposed to *penicillo*: her two methods of portrait-painting are (i.) with the brush, i. e. probably in tempera, as Pliny elsewhere uses *penicillum* in this application; and (ii.) with the cestrum on ivory. It seems obvious that the usage of *cestro in ebore* in § 147 is the same as that of *in ebore cestro* in § 149, and that Welcker was so far right in supposing that these words in both cases must be taken together. We thus, in the two passages, have three methods of painting mentioned, viz. (i.) *cera*, i.e. encaustic painting proper; (ii.) *cestro in ebore*, encaustic painting on ivory; (iii.) *penicillo* or *tempera*. None of these terms as used by Pliny can possibly be taken as exclusive: the classification is merely popular, according to the prominent feature of each method; thus, though (i.) is called wax, it does not necessarily imply that wax was not used in (ii.), just as the cestrum may be used in both (i.) and (ii.), and so *penicillum* may equally be used in (i.) and (iii.)^{829 1}

The following account of the process adopted for the Egyptian portraits is given by Mr. Petrie (*Hawara, &c.*, p. 18) as the result of close examination of over sixty originals, and consultation with various experts and artists:-- The colours in powder were ground in thoroughly with the wax (which may have been bleached by heating it to boiling-point, as I have found), and they were then placed out in the sunshine when required, so as to fuse them, or

829 1 This explanation renders unnecessary the assumption of Klein (*Mittheil. aus Oest.* 1887, p. 219) that Pliny, in xxxv. §. 149, did not understand his own statement. Klein considers with wax and also on ivory as implying only one method, and that the simplified mode of painting is nothing more than the abandoning of the *cestrum* and therewith of the *tarda picturae ratio* (Pliny, xxxv. § 124). He takes the passage about Jaia as meaning, Jaia painted both in tempera (*penicillo*) and also in encaustic (*cestro*); in encaustic, she painted both in ivory, smaller pictures, and also larger (*in grandi tabula*, i.e. on wood).

a hot-water bath may have been used in cooler weather. The wooden panel was of cedar [p. 394] usually, sometimes of a pine wood, and about 1/16 inch thick, or occasionally as much as 1/2 inch; it was about 9 [multi] 17 inches in size. On this was laid a priming of distemper; then a grounding varied in tint, lead colour for the background and draperies, and flesh colour for the face; and then the surface colour was worked on, sometimes in a pasty state, more usually creamy and free-flowing. These details are shown by an unfinished attempt on a panel, which was afterwards turned and re-used; now at South Kensington. The broad surfaces of flesh were often laid on in thick creamy colour with zigzag strokes of the brush, about 1/6 inch apart, just joining up and uniting in an almost smooth surface: the draperies were usually laid on freely in very flowing colour, with long strokes of a full brush; in one case we see where the full drop of purple wax at the first touch of the brush thinned out as it went down, until at the end of the long stroke the brush was pressed flat out, and every hair has left its streak of wax on the panel. In Egypt one sees white beeswax not only softened, but fused on its surface by the ordinary sun of April and May: it is therefore evident that the wax used in painting might be worked in a flowing state without any artificial means during nearly half the year, by the mere heat of the sun. It is needless to suppose a solvent of the wax to have been used, such as turpentine or oils: and the perfect freedom from yellowing in the well-preserved pictures, or indeed of any change in the tints beyond superficial decomposition, makes it apparently impossible for any changeable organic material to have been added to the wax.

It will be observed, then, that in these Egyptian examples both the brush and a stump, possibly the *cestrum*, are used: the wax is laid on in a fluid condition; and apparently no solvent or drying compound is added. This method, as Mr. Petrie points out, would answer in the hot sun of Egypt; but for the cooler climate of Italy and Greece artificial substitutes for the sun's heat would have to be adopted. In these climates it was necessary, as Varro (iii. 17, 4) says, for the encaustes to have large boxes divided into compartments (*loculatas magnas arculas*) in which the different coloured waxes were kept, doubtless in a fluid condition, as Varro's simile of the fish-ponds (*ibid.*) shows. No wonder that under such difficulties encaustic painting was looked upon as a tedious process (*tarda ratio*), that only small pictures were attempted in it, and that the portrait of a boy by Pausias was esteemed as a wonderful feat and was known as Hemeresios, from the reason that it was

painted in a single day.

The fact is, that this technique probably originated in Egypt, a climate where it presented little difficulty; and here throughout antiquity it was principally practised. The Egyptians made use of preparations of wax at least as early as the Eighteenth Dynasty for preserving paintings; and so we find that the names of most of the encaustic painters of antiquity may be traced to Alexandria or an Egyptian origin. We find a mention of the process in Greece proper in the ode, of doubtful date, falsely attributed to Anacreon: Paint me my mistress with her soft black tresses, and, if the *wax* can do it, paint them breathing of myrrh. Otherwise it does not seem to have been mentioned in literature until the conquests of Alexander had opened a closer communication between East and West. The practice continued in use late into mediaeval times: in Eusebius it is called *kêrochutos graphê*; but from the ninth century downwards its usage seems to have declined.

To return to the *preparation of the wax*: we saw that Pliny, describing the application of encaustic to walls, spoke of Punic wax melted on the fire and mixed with a little oil. What was this oil? Pollux (*Onom.* vii. 128) describes the implements of the painter as consisting of wax, colours, *pharmaka*, and pigments: this word *pharmakon* is described by Suidas, *s. v.*, as *hoper Mêdoi naphthan kalousi*, *Hellènes de Mêdeias elaion*: and it may be that in Greece and Italy it was usual to add some such material as naphtha to the compound, so as to enable the colours and wax to combine more readily.

As to the *colours used*, Mr. Petrie found in one grave at Hawara a set of six paint saucers, which seemed to have been the *chrômata* of an artist, and are now in the British Museum: although these are water colours, it is probable that they would be similar to the pigments used by the encaustic painter (*Hawara*, p. 11). According to Dr. Russell's examination, they consist of (1) a *dark red*, oxide of iron with a little sand; a good burnt sienna: (2) *yellow*, ochre, oxide of iron, with hardly any alumina; becomes dark-reddish brown on heating: (3) *white*, sulphate of lime, amorphous powder: (4) *pink*, organic colour in a medium of sulphate of lime; probably madder, and can be exactly matched by that: (5) *blue*, glass coloured by copper: (6) *red*, minium, oxide of lead, with apparently some alumina.

In some of the Egyptian pictures Donner notes that a process is adopted

which is a mixture of the pure wax-encaustic and egg-distemper: here he thinks the wax has been mixed with the yolk and a little white of egg, also a drop of olive-oil; and this enables the artist to add finishing strokes to the encaustic by means of the ordinary egg-distemper.

As regards the *encaustic painting on ivory*, our knowledge is very limited: it may be assumed that such pictures were small, and possibly, as has been suggested, in the nature of our miniature painting. The instance already quoted of the lady painter Jaia is the only mention of this technique in antiquity. There again the use of ivory seems to point to Africa, and the only specimen of work which it has as yet been proposed to identify with this technique is an ivory box from Egypt now in the British Museum. On the panels of this box are designs which are formed by engraving or hollowing out certain portions and filling in these spaces with a wax paste in various tones of colour. The specimen is rough in execution, but it shows that the process, if well treated, could be made very attractive. Donner thinks that this cannot be called encaustic, but that the second encaustic process attributed by Pliny to Jaia must have been something of which at present we have no representation.

The use of encaustic for the *painting of ships* was referred to in the statement quoted above from Pliny. In spite of the late date that he assigns to its use, there is no doubt that the [p. 395] colouring of ships is alluded to in Homer's frequent epithet of ships as *miltoparêioi*: a fragment of Hipponax (Bergk, *Poet. Lyr. Gr.* p. 519) alludes to a serpent painted along the whole length of a trireme; and in a fragment of the Myrmidons of Aeschylus (130 Dind.), according to one interpretation of a corrupt passage, the poet describes how in the burning of a vessel the sign, a Hippalektryon painted with much trouble in wax colours, drops off. The wood was probably first treated with pitch and tar, and then had the wax colours laid on. Pliny states that Protogenes was a painter of ships until his fiftieth year; whence it is argued that this was not a mechanical process: but see p. 415.

6. Encaustic of Statues.

After the marble statue left the sculptor's hands, it was usually handed over to an assistant or another artist to undergo the processes of waxing and

colouring. In the description of the process for protecting wall-painting by Vitruvius (vii. 9, 3) already quoted, the remark is added that it is the same process as is adopted for the preservation of nude marble statues (*uti signa marmorea nuda curantur*), and which in Greek = ganôsis. As to this ganôsis, Plutarch (*Quaest. Rom.* ch. 98, p. 287 B) remarks that the first duties of the Roman Censors were to provide for the feeding of the sacred geese and the ganôsis of the statue in the temple of Capitoline Jupiter: for the vermilion with which statues were anciently coloured quickly fades. Blümner thinks that the process of waxing is therefore separate from that of colouring, and intended to preserve it; or in cases where no colour is used, to soften the tone of the marble: the word *nuda* implying that only the flesh of statues, and not the drapery, was so treated. He thinks that the colouring of the flesh was a habit only found on the older statues, or, if on the later statues at all, only in isolated cases: while Von Rohden (in Baumeister's *Denkmäler*, p. 1345) denies altogether the colouring of the flesh. With regard to the mere toning of the marble by means of wax, it is pointed out that the Punic wax ordinarily used, as Vitruvius (vii. 9, 3) says, for the ganôsis of statues, had undergone a special bleaching process; such wax would therefore not perceptibly affect the gleaming whiteness of marble. Treu, who has made a special study of the subject, considers that the toning of the marble by wax alone is out of the question; that the alternative lies between a dazzling whiteness, or, as is more probable, a transparent or opaque tone of colour for the flesh: these tones may be sometimes found side by side, or even one over the other, on the same statue. We shall have to consider this question further under the head of

7. Polychromy of Sculpture.

The question, formerly much discussed, as to whether the Greeks coloured their statuary, is no longer open to doubt: it is generally admitted that a statue in flawless white marble could never have suited Greek ideas, and that the chill and staring effect of modern sculpture is mainly due to the fact that the ancient originals which inspired the art of the Renaissance had, at the time of their discovery, retained no evidence of their former colouring. But while the Greeks certainly employed colour, this was only done within the strictest limits of artistic requirement, and never with the idea of aping nature or a wax figure. The surface of marble, as they treated it, presented a

warm transparency of effect which recalled, without imitation, the human skin, a slight toning indicating the difference between the various surfaces of the body. It is evident that the prudent application of these laws demanded an artistic sense and experience of high order. Hence we can understand the point of the remark attributed to Praxiteles, who, when he was asked which of his statues he most admired, answered, Those to which Nicias (the great painter) had lent his hand (quibus Nicias manum admovisset); so highly, says Pliny (xxxv. § 133), did Praxiteles esteem the *circumlitio* of that painter. We know from other passages that this word *circumlitio* implied, not a process like ganôsis, the mechanical treatment of the entire surface alike, but the decoration of details such as the borders of dress, &c. (Quintil. i. 11, 6). Plato (*de Republ.* iv. p. 420 C) speaks of hoi andriantas graphontes, the statue painters, as a well-known profession: the word andrias no doubt implied originally any kind of portrait, but in the time of Plato it could only have meant a statue; and the scope of the art is well defined in the remarks which follow: he says that it is not by applying a rich or beautiful colour to any particular part, but by giving its local colour to each part that the whole is made beautiful (all' athrei ei ta prosêkonta hekastoïis apodidontes, to holon kalon poioumen). The colouring was in fact applied only to certain parts, such as the lips, eyes, hair, and decoration of the dress, while the remaining surface of the flesh was treated with a toning of wax; and this is borne out by the dialogue in Lucian (*Imag.* 5-8), where it is clearly, though indirectly stated, that the Cnidian Aphrodite of Praxiteles, and other celebrated statues, were not coloured, although they were ornamented in parts and covered with an encaustic varnish. In *Anthol. Pal.* vii. 730, graptos tupos evidently refers to a painted relief; and there are frequent passages in ancient literature in which certain parts of a statue are mentioned as coloured.

The distinct process of toning, ganôsis, is alluded to in Plutarch (*de Gloria Ath.* 6) as agalmatôn enkausis: where it is expressly distinguished from the colouring, agalmatôn enkaustai kai chrusôtai kai bapheis, i. e. the waxers, gilders, and painters of statues. That a sculptor sometimes did the waxing himself we see from the inscription of an artist Aphrodisios (in Loewy, *Inscr. Gr. Bildh.* No. 551), who signs his name as agalmatopoios enkaustês.

Turning now to the monuments, we see that the earliest traditions of the Greeks, strongly influenced as they were by the gay colouring of the East, were naturally in favour of a system of polychromy; and further, that the

meanness of the materials in which the earliest sculptures were executed, such as wood, terra-cotta, and limestone, rendered necessary a scheme of colour which should conceal this inferiority. A third important reason was the close connexion that existed between the arts of the sculptor and the architect. Greek architecture, as we shall show, was invariably coloured, more or less; and in order to adapt a statue or relief to the temple or other building for which it was [p. 396] intended, it was necessary to bring it also into the general scheme of the colouring of its surroundings. One result of this was an entirely conventional system of colour for sculpture, often far removed from that of nature: thus in the early pedimental sculptures in *poros* stone recently discovered on the Acropolis, the beards of two of the figures are coloured a bright blue, and the iris of their eyes green. Herein the advantages of colour were manifold: thus, for figures intended to stand in the background, painting often took the place of the more detailed modelling; and on reliefs such as the frieze of the Parthenon, details of dress, weapons, &c., could be indicated in this method. The sculptor was thus enabled to dispense with trivialities, and his work gained proportionately in breadth of style. The colouring of architectural marbles was necessarily subject to strict laws, dependent upon that of the architecture of the time: in these cases probably even the flesh was usually coloured, and the general effect was very much what we have in the terra-cotta statuettes of Tanagra. In case of independent sculpture, which had no tectonic intention, the artist had freer scope; and here probably, in the best period at any rate, most sculptors were content with *circumlitio*: thus the Hermes of Praxiteles, when it was first discovered, showed only traces of red and gold on the sandals.

The scale of colours employed in sculpture, originally restricted, became enlarged in later times, especially when under the Ptolemaic rule intercourse with the East became more established; and in Roman times it was no longer restrained by the prudent reserve of the Greeks. In Etruria, again, where from the earliest period sculpture had principally been executed in terra-cotta, a separate scheme of colours obtained; the more Oriental tastes of the Etruscans leading them to prefer lively primary colours, as we see in their wall-paintings and in the series of sarcophagi with reliefs which have come down to us from them. While for the *ganôsis* a wax process was employed, it seems clear that the colour was laid on usually in tempera; and this probably accounts for the fact that so few traces of it have survived. The surfaces intended for this colour were generally left unpolished; thus in the head

of Athene (*Ant. Denkm.* Taf. 3) the white skin is left unpainted and is polished smooth, while the coloured portions are worked with the tool and left rough. Gilding played an important part in polychromy; some have gone so far as to say that in the Parthenon, for instance, all the colour was laid on a ground which had been gilt. Probably the work of the chrusôtês (see above) lay principally with bronzes, but certain portions of the marble, such as jewellery, as we see also in the Tanagra statuettes, were gilded: the Eros of Thespiæ by Praxiteles had gilt wings; and we read frequently of the renewal of faded gilding on cult-statues, the cost of which had been borne as an *ex voto* by some pious devotee. Polychrome effects in bronzes were produced principally by this method, or by inlaying; and here only to distinguish those parts from one another which demanded it, such as the decoration of dress, the lips, and the eyes. The stories in the classics bearing on this point are misleading; thus we cannot credit the statement of Plutarch (*Qu. Conv.* v. 1, 2), who says of the statue of Iocasta that the face was rendered so as to represent a dying person, by the admixture of silver with the bronze: such stories were probably due to a misunderstanding of the terms applied to plating or inlaying. In sculpture also, inlaying was sometimes applied to give polychrome effect: the chryselephantine statues of gold and ivory had early given the idea of a mixture of materials, and we find in the marble statues such details as wings and armour sometimes added in metal. In Roman times realistic effects were frequently attained by composition in marbles of different colours; so that, as in a cameo, the helmet of a figure might be in one marble, the flesh in a second, and the drapery in a third: such processes did more credit to their ingenuity than to their taste.

8. Polychromy of Architecture.

As in the previous subject, so here also the main difficulty lies in the lack of material: one thing only seems certain, that while no Greek temple was left uncoloured, the colouring was applied only to certain parts and under strict laws of distribution. As in sculpture too, the usage differed considerably according to period and locality: in the best period, when marble was the principal material employed, very little colour was added; in the early period, and again in the later when stucco was freely introduced, colour was necessary in order to conceal the poverty or dissimilarity of materials. Broadly speaking, colour was reserved throughout for those members which projected from

the surface, such as the cymatium, triglyphs, &c., and for those parts of the actual surface which gave a background for the sculptures: the background of a frieze or tympanum of a pediment being usually either red or blue. In the interior, the wooden roof was certainly coloured; but what these colours were, we cannot now judge, except from the imitations in stone which have come down to us, principally in Athens. Of the colouring of Ionic architecture still less is known than that of Doric; in such few traces as have survived, it seems to accord mainly with the principles of Doric. The colouring serves principally as a background for moulding; and as the moulding grows richer and higher in relief, the more compensation in colour is demanded. In Corinthian architecture, with its richer capitals due possibly to the Egyptian palm capitals, the colouring is still further enriched: a tendency which in Roman architecture shows itself in the use of mosaics, wall-paintings, and variously coloured marbles. The colours were probably for the most part laid on in the encaustic process: in the inscription from Athens which records the building accounts of the Erechtheion (*C. I. A.* i. 324 *a*, l. 42) occurs the entry of a sum paid to the encaustic painters for having painted the cymatium on the epistylum of the interior: enkautais: to kumation enkeanti to epi tõi epistuliõi tõi entos.

9. Mosaic.

This subject is most naturally included under the head of Painting, for it is upon the major art that it depends for its inspiration as well as its intention, which is the representation of decorative and pictorial effects in floors and walls by the arrangement in them of coloured stones and glass. [p. 397]

In Greek we meet with no term for this branch of art until quite a late period, descriptions of mosaics in Greek authors usually showing, by the round-about phrases employed, that there was no such term known. In Roman writers we find the word emblêma and lithostrôton, which they seem to have adopted, with the process, from the Greeks; but it is a question whether these were not specially applied to distinct classes of mosaic.

The best known term is *opus musivum* or *pictura de musivo* (also *museum* or *musium*, hence *musiarii*, *musivarii*, and our mosaic); but this does not appear until late, and its derivation is unknown.

Of the history of mosaic little is known: the Romans certainly borrowed the idea from the Greeks, probably in the time of Sulla; but there is no evidence as to whence, or when, the Greeks themselves adopted the process. It is natural to connect it with the brick and tile constructions of Egypt and Mesopotamia. Inlaying in various coloured glazes was of course known to the Egyptians from an early period, as the tiles of Tell el Yahoudiyeh show (Birch, *Anc. Pottery*,^{830 2} p. 50): it was equally familiar to the Assyrians and the Persians. The recent researches into the architecture of Persepolis have moreover shown that the bricks in these buildings were made in two tones of colour, and so disposed as to form a literal mosaic pattern. In all probability, then, Greek mosaic was inspired from the East, after the conquests of Alexander. The evidence for this date rests upon the fact that neither in literature nor the monuments can we prove the existence of any mosaic in Greece before this time. The earliest mosaic as yet known is that which decorates the floor of the pronaos of the temple of Zeus at Olympia, which, as has been shown (*Arch. Zeit.* 1879, p. 153), cannot be earlier than the first half of the fourth century B.C., and is probably considerably later. An anecdote of the cynic Diogenes mentioned by Galen (i. p. 19 k) refers to a floor in which the likenesses of gods were represented by arrangements of different kinds of *tesserae* (edaphos ek psêphôn polutelôn . . . theôn eikonas echon ex autôn diatetupômenas); but probably this, in common with most of the anecdotes of Diogenes, is a late invention. On the other hand, most of the literary notices of mosaic point to the period of the Diadochi: we hear of it in connexion with the names of Demetrius Phalereus and Hieron II., and with the Pergamene empire. In Greece proper a noted instance is given at Delphi: the Scholiast to Lucian *peri orchêseôs*, 38, says that beside the *omphalos* at Delphi two eagles were represented in mosaic (gegraphthai apo suntheseôs lithôn); and Wieseler has suggested with great probability that this decoration must have originated at the restoration of the shrine after the Phocian War, when the golden eagles that formerly stood there had been looted and the ground torn up by treasure-seekers. Everything then points to the third century B.C. for the introduction of mosaic into Greece: probably it was never practised to any great extent there; we do not even know whether the Greeks were familiar with the various classes of mosaic which the Romans distinguished from each other.

830 2 No. 25 *ibid.* is the fragment of a similar dedication by a Melian (vase) painter Ka-----.

The only artist in mosaic whose name is mentioned in ancient literature is Sosos of Pergamon (probably about the middle of the third century B.C.; Pliny, xxxvi. § 184), who made a mosaic which became famous as the *oikos asarôtos*, the unswept house, representing a floor covered with the remnants of a banquet: several reproductions of this have come down to us; one of these, now in Rome, is signed by the artist, Hêrakleitos êrgasato. It is possible that representations of the objects likely to be found on an actual floor may have led to the imitation of figured scenes in mosaic: one such mosaic in the British Museum represents strewn leaves. On the other hand, it has been suggested that these floor pictures were due to another reason: in the time of the Diadochi in Alexandria the practice grew up of decorating the walls with marble slabs of different colours; and as there was in this case no space for pictures on the walls, these were supplied in the floor. One of the finest Pompeian mosaics, signed by Dioscorides of Samos, reproduces a wall-painting found at Pompeii; and the great mosaic at Naples of the Battle of Issus was probably inspired by the painting by a Graeco-Egyptian lady Helena. The Egyptian origin of the art is further marked by the occurrence of Egyptian landscapes reproduced in ancient mosaics: the finest is the Pa-lestrina mosaic, ascribed to the first century A.D.

The connexion between wall-painting and tapestry hanging is obvious: and the same connexion may be traced between mosaic and textiles; both directly, from carpets, and indirectly, as at Pompeii, through wall-paintings. This connexion is further illustrated when we examine the Egyptian textiles, of which the design, colouring, and even the treatment are often exactly parallel to those of mosaic work.

The successive stages of the development of mosaic are well illustrated at Pompeii: the simplest kind is that in which different geometric or floral patterns of white rectangular stones are set in a floor of pounded brick and lime; gradually the inlaid portion becomes larger and richer, the *tesserae* smaller and more coloured, and less of the actual floor is seen; until finally the ground, as well as the design, is constructed also of mosaic *tesserae*.

The simplest kind of mosaic consisted in laying in a simple pounded cement a *pavimentum testaceum* or *opus signinum*, i.e. a series of patterns, figures, or inscriptions in white or coloured *tesserae* or *tessellae*. These *tesserae* are in later Greek called *psêphoi*, *psêphides* (hence *psêphologêma*, a mosaic

pavement; psêphothetês, a mosaic worker): we also have abakiskoi, which however seems to correspond more to *abaculi* or *crustae*, i.e. slabs of marble for inlaying. They were made of all kinds of material: besides marble, stone of different kinds and colours, terra-cotta of various degrees of baking and mixed with other substances, glass of all shades of colour; the gilding of glass *tesserae*, frequent in Byzantine work, was only rarely employed in Roman mosaic. In the earlier and simpler kind they are as a rule square in form, but the imitation of elaborate designs made special cutting necessary.

In preparing the ground, Vitruvius recommends the employment of three layers, viz. (i.) the lowest foundation, *statumen*; (ii.) on [p. 398] this a rough mass of mortar, *rudus*; and (iii.) topmost of all, the cement proper, *nucleus*, of pounded brick and lime, in which the *tesserae* are laid: this seems to have been mixed further with a binding material such as bitumen.

Of the ordinary mosaic, the finest kind was the *opus vermiculatum*, so called probably because in this work *tesserae* of the minutest proportions are arranged in long wavy lines suggesting the movement of worms, *vermes*. Possibly the Greek lithostrôton corresponds to this finest work, inasmuch as the passages in which it occurs invariably refer to a luxurious pavement. It was used not only for floors, but also for walls, columns, and even vaults, where the difficulty of attachment made special preparations necessary.

Opus sectile was, broadly speaking, a mosaic made of slabs of different coloured marbles: these slabs were of different sizes, and cut in triangles, shields, squares, and other geometric forms. A special kind of this class was the *opus Alexandrinum*, in which only two kinds of marble were used, generally speaking red and green, porphyry and Lacedaemonian marble. This is said to have been introduced by Alexander Severus, and to have been named after him; but there is no doubt that it was of much older origin: probably it came originally from Alexandria. Under this head is also included a process of mosaic in which figures, &c., are imitated, not with *tesserae*, but with variously coloured slabs: the flesh for instance of a figure being cut out in one stone, the clothes in another, and the hair in another. A notable instance of this class is given in a mosaic representing the Rape of Hylas, from the Basilica of Junius Bassus (Consul A.D. 317), engraved in the *Archaeologia*, xlv. (1880), pl. 47.

10. Mosaic reliefs.

Raoul-Rochette, in his *Peintures antiques*, pl. xii., gives a specimen of a mosaic figure in relief, said to have been found at Metapontum: he pronounces it to be of pure Greek style, intended for insertion in a wall. A similar specimen is in the Wilton House Collection, of which Michaelis (*Ancient Marbles*, p. 678) remarks: After the thorough disquisition of R. Engelmann (*Rhein. Mus.* xxix. pp. 561-589) it can no longer be doubted that mosaic relief is an invention of the last century only, and that all the known examples are impostures, forged at that period. Again, the style of the setting of the several stones, so that broad white seams of cement are to be seen between them, is not antique.

11. Vase Painting.

The art of painting fictile vases with decorative subjects was in antiquity a separate art, peculiar to the Greeks; although the idea may have been in the first place borrowed from the Egyptians, it was never extensively practised except among the Greeks, and may be said to have lived and died among that people. The Etruscans, it is true, were large importers of Greek vases, and produced occasional imitations of their ware; and recent evidence seems to show that, for a brief period, Latin (possibly Roman) artists were following their example: but these imitations were as a rule clumsy or vulgar, and can be readily distinguished from the ware to which they owed their origin. The figured scenes on Greek vases commence towards the end of the seventh century B.C., and continue down to the first half of the third century B.C.; and within this period we now have, scattered in the different museums and private collections, many thousands of examples, which form a most important running commentary on every conceivable phase of Greek life and thought. Of the mine of information thus afforded, much yet remains to be explored: and the history of Painting, in the earlier stages at any rate, looks to ceramography as its principal witness. While therefore we must fully recognise the importance of this branch of the subject, it must not be forgotten that vase-painting among the Greeks was only a subsidiary art, or rather a handicraft; and that, of the century or so of vase-painters whose signed works we possess, there is not one name mentioned in the whole field

of classic literature. Their works were mainly intended for the temple, for sacred or semi-sacred functions such as the great games, and for the tomb: vase artists and painted vases alike were a class apart. For this reason, and in order to prevent overcrowding this article with a separate voluminous subject, Greek ceramography is treated in a distinct article, VAS; to which the reader must be referred for the numerous allusions which will be found in the course of the present article.

12. Vases painted in Encaustic.

There is, however, one class of vase-paintings mentioned in Athenaeus (v. 200 b), which, if the passage is rightly understood, seem to have been a separate class, distinct from the true ceramography of the Greeks. That writer, in describing the *pompa* of Ptolemy Philadelphus, says that among other elements of the procession were 300 boys carrying *keramia kekêrographêmena chrômasi pantoiois* (vessels painted in wax with colours of all kinds). It does not seem at all clear, however, what these vessels were. Birch (*Hist. of Pottery*, p. 427) proposes to identify them with a fabric of which specimens were found at Centorbi and elsewhere: the specimen he describes is of terra-cotta, the colours on which are prepared in wax and laid upon a rose-coloured ground: it is ornamented with gilding, and is of a late style and period. Raoul-Rochette (*Peintures antiques*, p. 430, pl. xiii.) gives a specimen of this fabric: but even supposing that this process is really encaustic, it is not likely that it was ever extensively practised, nor does it seem certain that these examples illustrate the passage in Athenaeus: the vessels there alluded to are probably of wood; the habit of painting polychrome decorations on vases of wood was common in Egypt in later times, and the encaustic process would be more appropriately applied to wood than to terra-cotta. Blümner suggests that the *kêrangees* of Maneth. iv. 332 are to be explained as the painters of such vessels.

13. Drawings on other Materials: Bronze.

The outline drawings on bronze must be referred to here, as giving important evidence of the ancient art of design, although the subject is more fully treated under SCALPTURA The earliest examples of engraved design on

bronze are the celebrated swords found at Mycenae, of which the blades are decorated with lion-hunts and other scenes in engraving. These, however, form a class by themselves, being inlaid as well [p. 399] in various metals; a process which as yet is unknown in subsequent Greek art. Of engraved design pure and simple we have a fine specimen of Greek work of the sixth century B.C. in the bronze cuirass (*Bulletin de Cor. Hell.* vii. pp. 1-5, pll. 1-3), and smaller specimens from Olympia: there is no doubt that the art flourished in Greece, although very few examples have been found there, while great numbers have come from Etruria. These Etruscan specimens consist mainly of mirrors and *cistae* dating from the fourth century B.C. downwards; principal among the latter being the Ficoroni *cista*, of which an engraving is given in Vol. I. p. 440, Vol. II. p. 213: the subjects represented on these mirrors are for the most part of Greek origin, though treated in an Etruscan dress and accompanied by Etruscan inscriptions. Probably, if more specimens of the pure Greek engraving had survived, we should recognise the qualities of spirited and firm drawing which are reflected in the best Etruscan specimens, and which ancient critics admired in the works of the great Greek artists.

14. Boxwood.

Pliny tells us that the great painter Pamphilus gave lessons in drawing on boxwood; and the words puxion (named by Pollux, x. 59, among the implements of the painter) and puxographein (Artemid. i. 53) are referred to as further evidence of this process: but neither of these words in themselves necessarily imply reference to a distinct art; they may allude merely to the tablet of box which, as was before mentioned, was one of the principal grounds on which the easel painter worked. In a tomb in the Crimea (*Ant. de Bosp. Cimm.* pl, 79) certain slabs were found which were engraved with fine drawings in the style of the early part of the fourth century B.C., the lines being filled with colour. The material of these slabs was supposed to be boxwood, and they were adduced as illustrations of the process of Pamphilus: but Stephani (*Compte Rendu*, 1866, p. 6, n. 2) says that this is an error, and that they are in reality slabs of ivory. It is quite possible that the Greeks practised the art of engraving designs on boxwood, just as they did graving upon ivory (see also above under *Encaustic*) and on bronze; but it does not seem necessary at present to consider that the teaching of Pamphilus meant

more than the rudiments which every easel painter would have to know as a preliminary to painting on boxwood.

15. Parchment.

It would appear from a statement of Pliny that sketches or cartoons for pictures were sometimes executed by the great masters on parchment, and, as in the subsequent history of art, were handed down for the tuition and profit of successive ages of artists (xxxv. § 68: et alia multa graphidis vestigia extant in tabulis ac membranis ejus, ex quibus proficere dicuntur artifices; see *infra*, p. 412). Here also belongs the subject of illustrated MSS.: unfortunately, we have scarcely any illustrated classical MS. which does not date from a de-based age: although we know that doctors and architects were in the habit of adding explanatory illustrations to their scientific works, and that M. Varro, for instance, adorned his great biographical work the *Imagines* with 700 portraits of Greek and Roman celebrities.

16. History.

The history of Painting in classical antiquity is one which is difficult to treat comprehensively within the limits of an article like the present, on account of the wide field of speculation which it offers, and with which a close student of the subject must necessarily be familiar. As in the case of Sculpture, so here, our knowledge must be based upon the examination of the statements of ancient authors in the light of modern remains: but whereas in the study of Sculpture we have before us an almost complete series of the works of the greatest masters, in that of Painting we are met by the fact that no single example of a great masterpiece has come down to us; nay more, that of one great branch of the art, that of easel-painting, not a single specimen (if we except a few late Roman portraits) has survived. And yet we have every reason to believe that the Greeks achieved as signal success in Painting as they had done in the sister art: the art critics of antiquity, whose judgment we can test in the light of the actual monuments, are no whit less enthusiastic, nor less explicit, about their painting; and although in some branches the ancient painters may not have attained to the technical perfection of modern times, yet we may be sure that, within the limits which they set

themselves, the masterpieces of the Greek painters were worthy to rank beside the marbles of Pheidias or the bronzes of Lysippus.

In default therefore of any evidence at first hand, we are forced to accept such other monumental evidence as we can collect of objects which illustrate or reflect the major art. Of such fortunately a fairly large supply has come down to us. This secondary evidence consists of painted vases, painted works in stone or marble, mosaics, and principally the large store of mural paintings which have been rescued, mainly from the buried cities of Pompeii and Herculaneum. It is true that the great majority of these echoes of Greek painting are of a late date and were executed under Roman influence; but as both in sculpture and in painting the art of the Romans is hardly separable from that which Greek artists had taught and were still teaching, it will be convenient in this article to treat the two nationalities together.

With regard to the other peoples of Italy, such as the Etruscans, the same system will equally hold good. If Etruscan painting had for a brief period an independent existence, it was nevertheless subject to much the same influences, and exhibits a similar development during this period to that of the Greeks; while in any case the time soon came when it was first impregnated, and finally absorbed, in the influence which spread abroad from the Greek colonies in Magna Graecia: and though both in Italian and Etruscan art there are certain local elements always separable, these are not of sufficient importance to demand a separate treatment here.

In studying ancient painting, it is necessary to keep constantly in view the parallel between it and sculpture. The problems which are involved in the questions as to which was the earlier art of the two, and as to how much the Greeks borrowed from the Egyptians and Assyrians, are out of the present sphere, and not much is gained by their elucidation. It is sufficient to know that the Greeks were the first people to raise to the level of independent arts what had previously been merely descriptive and [p. 400] decorative processes; and though in Greece sculpture may be said to have reached its culminating point more than a century sooner than painting, yet both are throughout closely allied, and are constantly acting and reacting upon each other. In reliefs especially painting plays a prominent part, and in statuary even of the best period its growing influence is clear: painting was in fact of the sister arts that which led the way in the whole history of

Greek development; and when Winckelmann, following Pliny's statement that there was no painting in Greece at the time of the Trojan War, says that sculpture has the earlier origin, this statement is true only in so far that painting did not attain its full development until the end of the fourth century, whereas the bloom of sculpture is assigned to the middle of the fifth century B.C.

The great difficulty of our inquiry is that of reconciling the literary records with the monumental remains, and of establishing accurately the continuous connexion between them. The wealth of new material which has accumulated, especially during the past ten years, and the more scientific methods of investigation which have thus been rendered possible, have together produced this result--that we are now in many respects in a better position to judge of Greek art than were the art critics and historians of antiquity. The literary records of painting indeed, scanty as they are, are not to be accepted without the closest scrutiny: thus it is now generally accepted that Pliny, our chief informant as to the early history of Painting, adopted without criticism and often without understanding the statements of his authorities; these authorities being apparently for the most part certain Greek works *peri heurêmatôn*: that he seems to ignore everything but easel pictures: and that his historical arrangement is altogether untenable. Pliny connects each successive improvement in the early history of Painting with the name of a master: even when these names have an appearance of reality, it is probable that they represent, not the inventors of definite steps, but pictures associated with their names which showed the first instances of these improvements.

Under these circumstances, it is obvious that the traditions of ancient writers as to the commencement and earliest development of the art of painting in Greece must not be taken as literal contributions to the history of our subject: in some points, indeed, it is quite impossible to reconcile them with the evidence of the monuments of this period which are before us. The principal authority is Pliny in his *H. N.* xxxv. § 15 foll., who himself acknowledges the uncertainty of his subject. The Egyptians, he says, falsely claim to have invented painting 6000 years before it crossed into Greece: of the Greeks, some ascribe the invention to Sicyon, others to Corinth, but all agree that the first step consisted in tracing the shadow of a man with lines. This was followed by the introduction of single colours, so called *menochromaton*; and

even after the art had advanced, this style was still carried on. Linear drawing was invented by Philocles the Egyptian or Cleanthes of Corinth, and was first practised by Aridices of Corinth and Telephanes of Sicyon: even these made no use of colour, but scattered lines within their paintings (*spargentes lineas intra*), and attached the names to the figures of their paintings. It was Ecphantus of Corinth who first invented those (pictures?) of the colour of pounded potsherd: this was not the Ecphantus who is said by Cornelius Nepos to have followed Demaratus into Italy.

Painting had already an independent footing in Italy. Even to this day there are pictures in the temples of Ardea of which the date is earlier than the foundation of Rome; also at Lanuvium are two pictures of Atalante and Helena by the same artist; and at Caere some still earlier: so that the connoisseur may well say that no art was more speedily brought to perfection (*consummata*), seeing that in Trojan times it appears to have had no existence. Pliny then proceeds briefly to note celebrated painters or works of art: the picture of Bularchus, in which was a battle of the Magnetes, of such merit that Candaules paid for it its weight in gold (*repensam auro*): the painters of monochrome (*monochromatis*) Hygiainon, Dinius, Charmadas, who must have lived shortly before, but whose period is not given: Eumarus of Athens, who first in painting distinguished male from female and dared to imitate every sort of figure (*qui primus in pictura marem a femina discreverit,.... figuras omnis imitari ausum*): and lastly, Cimon of Cleonae, who developed the inventions of his predecessor: he found out *catagrapha*, hoc est obliquas imagines, et varie formare voltus, respicientis, suspicientisve vel despicientis. *Articulis membra distinxit, venas protulit praeterque in veste rugas et sinus invenit.* (The difficulties of this passage will be referred to later on.)

In *H. N.* vii. § 205, Pliny says further, that painting was a discovery of the Egyptians, but was in Greece invented by Eucheir, kinsman of Daedalus: so also says Aristotle: Theophrastus, however, ascribes it to Polygnotus of Athens. Athenagoras (*Leg. pro Chr.* 14, p. 59, ed. Dechair) relates how in the days before sculpture and painting and statuary were Saurias of Samos, and Craton of Sicyon, and Cleanthes of Corinth, and a Corinthian maiden: shadow-pictures, *skiagraphia*, were invented by Saurias of Samos, who traced the outline of his horse in the sun: and painting (*graphikê*) by Craton, who smeared in (*enaleipsantos*) the shadow of a man and woman on a whitened slab (*en pinaki leleukômenôi*) The legend of the Corinthian maiden is

referred to by him (*ibid.*) as the origin of the koroplastic art; and Pliny (*H. N.* xxxv. § 151) refers to the same story: the legend related how the daughter of a certain Butades, a Sicyonian potter at Corinth, struck by the shadow of her lover's face cast by her lamp upon the wall, drew its outline (*umbram ex facie lineis circumscrisit*) with such force and fidelity that her father cut away the plaster within the outline and took an impression from the wall in clay, which he baked with the rest of his pottery.

The main difficulty which confronts us in these various descriptions is that of distinguishing between linear (i. e. outline) drawing and silhouette. It will be best to take the statements as to the inventions first, and afterwards to examine in detail the artists' names. We may for the present disregard the reference to Egypt: the name Philocles being a Greek and not an Egyptian name, it is suggested that the author of this statement had seen the work of an [p. 401] Egyptising Greek, possibly that of an inhabitant of Naucratis, a Greek colony founded in Egypt in the seventh century; or that some such work, originally painted by Philocles in Greece, had been exported to Naucratis, and, being still on view there, had caused the mistake of describing the artist as an Egyptian. We may also disregard the name of Polygnotus in this connexion, wrongly introduced here by Pliny: Theophrastus only meant that Polygnotus was the first who developed monumental painting. The remaining list of inventors points almost exclusively to Corinth and Sicyon: this is in keeping with the intimate connexion which we know existed between these two cities, and the importance of their art, in the sixth century B.C.; they lay close together, and used almost identical alphabets; and the rule of a powerful dynasty of tyranni in each place gave scope for the artistic activity of the Daedalidae to flourish there. The extensive spread of this Corinthian-Sicyonian art may well account for such legendary wanderings of artists as that of Eucheir, Eugrammus, Diopus, and Ecphantus (Pliny, *H. N.* xxxv. § 152) into Italy: on the other hand, there is no reason why these artists should belong wholly to legend: we know of the actual existence of a Eucheir in antiquity; and the other names present no further difficulty. There is no reason to suppose the priority of either city; in fact the Butades legend suggests an attempt to compromise this question, by making him a potter of Sicyon working at Corinth.

Pliny says, All agree that the first step consisted in tracing the shadow of a man with lines : it is evident that in the various accounts no distinction

is intended as to the priority of drawing over painting or *vice versâ*; on the other hand, the expression *umbra lineis circumducta* certainly seems to imply outline drawing; and all the accounts except that of Craton seem to refer to the priority of linear drawing, a fact which is not borne out by the evidence of the monuments. The best suggestion for the explanation of this difficulty is that of Klein, who points out that the real distinction between these various inventions lies, not in the *method*, but in the *subject* adopted by the legendary artists; and shows that each legend may be respectively traced to one of the different terms applied in Greek to painting. Thus, the existence of a term *skiagraphia* would suggest a general basis for the various shadow-theories: *zôgraphia*, as distinguished from *graphikê*, might mean the drawing of animals, *zôa*, as opposed to the drawing of the human figure, and hence the legends of the horse of Saurias, and the man and woman of Craton. The story of the Corinthian maiden is really more connected with fictile art than with painting, though drawing is doubtless equally at the basis of such works in terra-cotta as are here referred to: the elements of this legend are all supplied in the term for terra-cotta modelling, *koroplastikê*. As to this Corinthian maiden, we have two conflicting accounts: Athenagoras says that the lover was asleep, and that the terra-cotta was in his time still preserved in Corinth: whereas Pliny describes the lover as departing, says that the face only was outlined, and that it fell a victim in the sacking of Corinth in B.C. 146: it has been thought, therefore, that the source of Athenagoras' information must have been earlier, that of Pliny later, than B.C. 146: but probably there is no need for supposing the work to have existed except in legend: the circumstantial character of the narrative, as is demonstrable in other similar cases, proves nothing.

With the names of Cleanthes, Aridices, and Telephanes, we come to more definite ground, apparently of the seventh and sixth centuries before however we approach this period, wherein literary and monumental evidence are both available, we must first go back to the far earlier period which we know only from the actual monuments.

As to the actual origin of painting in Greece, various theories have equally been advanced in modern times. One critic argues that the idea was originally suggested by polychrome embroidery or textile work, and points to the fact that in Homer no mention of painting occurs, while on the other hand mention is more than once made of scenes woven on garments, such

as the robe of Helen and of Odysseus, and the veil of Hera; and that two of the earliest recorded names of artists are those of Acesas and Helicon, weavers of Salamis in Cyprus. In this connexion we shall see that the influence of Oriental tapestries is largely felt in the Greek paintings, especially of the coast and islands of Asia Minor, but this probably did not take effect until the end of the seventh century B.C. [see VAS].

Another theory is that of Klein and Milch-höfer, who suggest that both sculpture and painting are jointly preceded by coloured relief. Klein says, Sculpture and painting are in the earliest period united in a coloured and flat style of relief, which Greece received from Asia Minor and developed (e. g. the Cypselus chest and the throne at Amyclae). Painting is at first intended to do no more than replace the actual colour of the metal or wood stuff, in the character of a surrogate. The technical process of engraving (where this is unnecessary) of the painted figure and its surroundings, points still more clearly to an imitation of the hammered, beaten out, and inlaid work: and this explains the striving after gaudiness; herein referring to the class of Protocorinthian paintings in which these characteristics occur, and which he suggests are the result of imitation of inlaid metal. The suggestion may be perfectly true of this particular class of paintings: but these by no means represent the first beginnings of the art in Greece.

Strictly speaking, the subject of Painting embraces every material, even to the humblest, to which it is applied; and for the earliest beginnings of the art, we may accept the evidence of vases where other evidence fails. The earliest painted vases in Greece are a class which come at the end of the Hisarlik and at the commencement of the Mycenae period [VAS]. These show the first introduction of painted ornament, at the point where it takes the place of the primitive engraved patterns with which the decoration of Greek pottery begins. First it occupies itself with decorative devices borrowed from marine fauna and flora; afterwards, in the bloom of Mycenaean art, a wonderful dexterity is attained, which leaves little in the range of nature unattempted. In Mycenaean art we see for the first time the elements of that artistic [p. 402] selection and dramatic force which it was the mission of the Greeks first to introduce; we see these qualities strongly marked in the scenes inlaid and engraved on the famous bronze swords found at Mycenae: especially on one which represents a scene of panther-like animals chasing birds by a river-side; although executed in metals, this is a complete picture

of animal life, of which even the requisite colours are indicated by the various metals employed. But the more recent excavations at Tiryns and Mycenae have given us still clearer evidence of the pictorial art of this period. In both these sites fragments have been discovered of wall-paintings which seem to have formed parts of extensive compositions in fresco. The largest fragment represents a bull charging, coloured white with red spots on a blue background: above the bull's back is the figure of a man, whose peculiar position has been explained as that of an acrobat, but is more probably due to a defect of perspective. Besides this are on other fragments part of a frieze of figures with animals' heads, warriors, female figures, &c. The range of subjects is that which we are accustomed to meet with on the so-called island gems which begin in this period [SCALPTURA], and which perhaps more than anything show us the connexion between Mycenaean art and the art of later Greece. These subjects are marked by a strong native originality, tinged with the influence partly of Egypt, partly of Asia Minor: in the bronze swords and the wall-paintings the influence of Egypt is especially noticeable, both in point of technique and in the treatment of subject; so that perhaps Pliny's authority was unconsciously correct when he asserted that the art of painting had crossed from Egypt into Greece; though it is certain that his information could never have extended so far back as the times of Mycenae and Tiryns.

With the downfall of the Mycenaean power, the progress of art in Greece doubtless received a check. We see this especially in the vases: the brilliant ware of Mycenae gives place to the rude Geometric system of the conquerors, and survives only in a degraded ware which represents the decadence of the earlier art. In Greece proper the heritage of Argos and Mycenae was doubtless passed on to the neighbouring towns of Corinth and Sicyon; a process which is reflected in the legends narrated by Pliny and others referred to above. On the other hand, the traditions of Mycenae had passed to Asia Minor and the islands: the early pottery of Rhodes shows that late down into the seventh century B.C. vase-painters were still employing a floral system which was a direct survival from Mycenae; and the Euphorbus pinax found at Camirus in Rhodes shows, in the Argive inscriptions which it bears, a direct connexion of this style with Argolis. Unfortunately, we know as yet very little of the early painting in the Greek cities of Asia Minor; but the little evidence which we do possess seems to show that in the seventh century B.C. this style of painting was practised throughout an

extensive area of Eastern Hellas. Probably, as the early Greek sites of Asia Minor become more thoroughly explored, we shall see that the painting of this period, like the sculpture and the poetry, centred in some one or more of these cities of the border. Recent excavations at Naucratis, a city in Egypt colonised principally from this district, have shown us what the conditions of this art were in the end of the seventh century; and we have still further important evidence from the locality in question. From Clazomenae has come a series of terra-cotta sarcophagi painted with figured decorations in the style of these schools. These sarcophagi are of various dates, which cover a considerable period; the earliest was probably not made before the first half of the sixth century B.C.; but it seems to represent a tradition which traces its origin back to a period considerably earlier. In these paintings the reddish clay is first covered with a yellowish white pigment, upon which the design is first outlined, and afterwards filled in, in a brownish black. The subjects are for the most part friezes of animals, combats of warriors, and hunting scenes.

The technique of the sarcophagi corresponds with that of the earliest class of the so-called Protocorinthian and Corinthian vases, in which, if their attributions to Corinth are correct, we may trace an unbroken line of connexion between the art of Corinth and that of Mycenae. The most important evidence of this art is afforded by the painted *pinakes* found at Penteskuphia [FICTILE]. Here we have a series of actual pictures, painted as pictures and not as mere decoration, which throw an interesting light on the various branches of art in the seventh century, and illustrate the close connexion then existing among them. These, dedicated principally to Poseidon, are the combined product of the painter and the potter; one of them is signed by an artist already otherwise known to us as a vase-painter; some of the plaques have moulded decoration; and the scenes represent episodes in the arts of the potter, the painter, the sculptor, and possibly also the bronze worker. This close connexion is very much what is reflected in the versatility imputed to the Daedalidae in the early traditions respecting the first art-workers, wherein the members of one family furnish the representatives of all the various branches of art. The range of myths here depicted is as yet small, as in the Hesiodic shield; the time is not yet come for that fulness of mythological material which is set forth in the famous description of the Chest of Cypselus [STATUARIA], equally a work of Corinthian origin.

With the end of the seventh century we reach a more definite standpoint, and it is here that we seem for the first time to find a historical background for the early artists of literary record. Again, in the absence of other evidence, we are obliged to turn to vase-paintings but inasmuch as vase-painting in its later history certainly reflects the influence and the progress, of the major art, we may take this analogy as true of the earlier periods also.

After the invention of linear drawing, Pliny mentions APIDICES of Corinth and TELEPHANES of Sicyon, *spargentes lineas intra*, and who also attached the names to their figures; the term *lineas* has usually been misunderstood as an allusion to the inner markings of the figure, giving the drawing of the eyes, nostrils, all in short which goes beyond mere silhouette. We cannot, however, suppose that all previous artists drew their figures as blind; and it is obvious [p. 403] moreover from vases, that inner markings must have been adopted long before the practice of writing in the names. Klein therefore suggests that this expression in Pliny refers to the linear ornaments, borrowed probably from the imitation of textile fabrics, which fill in the background in the designs of the end of the seventh and beginning of the sixth centuries B.C. And though this explanation upsets the chronological sequence of Pliny's statements, we need not reject it on that ground, for in this, as well as many other points, Pliny is demonstrably incorrect.

Next comes ECPHANTUS of Corinth, with whose name are associated the pictures of the colour of pounded potsherd: probably this expression merely refers to the deep purple colour which is added in the earliest vase-paintings of Corinthian style, and which to Pliny's authority may have seemed their most striking characteristic: that writer may have seen some early painting signed by Ecphantus, and was thus led to connect this improvement with his name. Like Eucheir and Eugrammus, he is said to have come out of Corinth with Demaratus. Pliny tries to explain away this difficulty by the stock method of imagining two Ecphanti; but while the journey is of course legendary, there is no reason why we should not accept Ecphantus as a real personality; it is even possible that we possess a monumental record of this very artist in the Columna Naniana (Löwy, *Inscr. Gr. Bildh.* No. 5), of which the inscription runs thus:--

Pai Dios, Ekphantôi dexai tod' amemphes agalma
soi gar epeuchomenos tout' eteslesse graphôn.

It seems likely that this column, which was found at Melos, and which, from its inscription, dates from the seventh century, supported a painting; possibly this was a Melian vase-painting, by the artist Ecphantus, who thus dedicates his own handiwork.²

CLEANTHES of Corinth is by Pliny ranked among the inventors of linear drawing; but Pliny's order cannot be accepted here, for it seems clear that the place of Cleanthes is at least posterior to that of Ecphantus. In this case we are not left to Pliny's information alone. Strabo (viii. 343) notes two works by this master in the temple of Artemis Alpheia: an Iliupersis, and a Birth of Athene. Of the first of these pictures we know nothing more: the Birth of Athene, however, is further mentioned by Athenaeus (viii. 346 c), who describes in this picture the figure of Poseidon offering a tunny fish to Zeus in travail. This is of course an error; the tunny is merely the attribute of Poseidon, whose type is thus distinguished on the Penteskuphia pinakes; and the whole description seems to point to a votive pinax of this kind, dating probably from the seventh century. In all probability it was one among many in this temple. Strabo couples with this picture another from the same temple by AREGON, representing Artemis on a Gryphon; this type, however, seems inconsistent with what we know of the methods of this period, and it is likely that either Aregon was of a much later date, or that Strabo's information was incorrect.

CRATON of Sicyon painted a man and woman on a whitened pinax; we are naturally led to think of the vase-paintings in black figures on a white ground: the term *leleukômenos*, however, need not imply more than the practice common to all the paintings of this period, which obtains equally in the Penteskuphia tablets and in the Clazomenae sarcophagi, of preparing the ground of the design with a yellowish-white pigment. The man and woman of Pliny's statement suggests the symmetrical pairs of figures which are commonly mentioned in the descriptions of works of this period, such as the Chest of Cypselus and the Spartan basis.

Of HYGIAINON, DINIAS, and CHARMADAS, Pliny tells us that his information supplies no date; they are painters in monochrome, a technique which is mentioned nowhere except in Pliny, and which he himself does not seem to understand: if it means anything, it may mean that the colouring of their pictures had faded, or else that they worked in one colour with the

natural background, as in the vases with black or red figures. In the latter case, these artists must necessarily range much later in date.

Among the painters of this period we may now include those whose names we know from monuments which they have signed, and who are apparently Corinthian artists of the first half of the sixth century,—BIAS, CHARES the son of Bias, and TIMONIDAS, who signed one of the Penteskuphia pinakes.

EUMARUS of Athens was the first who distinguished male from female, and who dared to imitate every sort of figure. On the vases with black figures we can trace the epoch at which a white colour is gradually introduced to indicate the flesh of female figures. It is not necessary that this should be precisely the change initiated by Eumarus, but it must evidently have been something analogous to this.^{831 3} The two facts we are told of Eumarus thus lead us naturally to think of the early Athenian vases with black figures. While the Corinthian and Chalcidian painters probably went on using their creamy white background, the Athenians used for background the natural brilliant red of their clay, and laid the white in their design on a surface of black paint. The white on these vases is a feature sufficiently striking to have attracted Pliny's informant; and the wealth of mythological material lavished on the François vase by CLITIAS and ERGOTIMUS, and their boldness in attempting difficult motives, may well have justified his expression *figuræ omnis*. Like these two artists, Eumarus was also an Athenian; and in the recent excavations on the Acropolis an inscription has been found which seems to mention his name, and fixes his date, if this identification be correct, at the Solonic period in which Athenian art is beginning to take a foremost place. The vases and pinakes show us the influence of Corinthian painting on Athens at this period.

Pliny's description of CIMON of Cleonæ presents grave difficulties. Most critics agree to the general conclusion that the inventions ascribed to him are represented broadly by what we see in the red-figured vases of the [p. 404] school of EPICLETUS, the date of which is now assigned to the age of the Peisistratidæ. With the growing popularity of the athletic exercises of the palaestra, comes in the preference for representation of the nude figure, in attitudes and movements hitherto untried; the innovations in the

831 3 See, however, Murray in *Hellenic Journal*, x. p. 243.

drawing of dress, the improved treatment of the eye, the fine inner markings indicating veins and muscles, are all to be traced to these vases.

Catagrapha in this connexion is difficult to explain. Pliny's interpretation, which represents Cimon as the inventor of profile drawing, seems altogether untenable; in early sculptures in relief, figures which would naturally be in profile are frequently represented in full face; but there is no evidence of any such priority of full-face treatment in Painting. On the other hand, it is probable that the great paintings of this time must have consisted of outline drawings with washes of colour, as on the alabastos of Pasiades in the British Museum. One explanation refers it to linear perspective, or what we should term projection! The most generally accepted interpretation refers it to the practice, common in the vase-paintings of this period, of indicating the outline of the body underneath the dress, which adapts itself to the movements of the figure.

A notable monument of this period is the Stele of Lyseas, an inscribed marble shaft of about 550-525 B.C., with an inscription stating that it is the tombstone and portrait of Lyseas; on the front is painted the full-length figure of the deceased, holding in one hand a cantharus, in the other the twigs of lustration; the chiton is purple, the himation white with a coloured edge, the twigs green, the cantharus black. The outline was first drawn in a dark colour, and the background is red. Below is a minute figure of a galloping horseman. The similarity of this figure to the carved stele of Aristion shows the close connexion that then existed between marble painting and marble relief. Probably such paintings were much in vogue, though naturally very little beyond mere fragments of them have come down to us. The technique corresponds most nearly to that of the black-figured vases. Loeschcke has tried to show that the change from black to red figures in vase-painting was brought about by the influence of marble paintings, such as the Stele of Lyseas; but this suggestion has been generally opposed (see Klein, *Euphronios*,² p. 30, and *Arch.-Epig. Mitth.* 1887, p. 209). We referred above to the statement of Pausanias (vii. 22, 6) that the great artist Nicias painted a sepulchral stele at Triteia: this is important as showing that, even if the Stele of Lyseas is not by a great master, it belongs to a class of work which was not beneath the dignity, and probably reflects the methods, of the great masters.

Another interesting monument, which may probably be referred to this

period, has recently been discovered in or near Athens; it is a disk of white marble pierced with two bronze nails for attachment to a wall; on it is painted^{832 4} a bearded man seated in a chair, and around the picture is an archaic inscription recording that this is the monument of the excellent physician Aineos or Aineiios. The name is an uncommon one, and has been identified with that of the great uncle of the famous Hippocrates; assuming this to be a contemporary portrait, the date would thus fall at about 520 B.C.

The decoration of walls by designs painted on them had probably a direct descent in Greece from the time of Mycenae; unfortunately we have no Greek Pompeii to tell us in what this decoration in early times consisted. There have recently been found at Athens two fragments of a marble painting intended for insertion into the wall, probably of a tomb, which give us, perhaps better than anything else, an idea of the methods employed in decorative painting previously to Polygnotos; it also offers strong confirmation of the close connexion between those methods and the methods of vase-painters. The groundwork is a creamy yellow, on which is painted a warrior charging; his figure is drawn in outline, and filled in with different-coloured washes for the various parts and for the drapery. The drawing is strong and spirited, though still retaining traces of archaism; in the field is an inscription which seems to connect it with the vase-painters of the last quarter of the sixth century (Eph. Arch. 1887, pl. 6).

But if wall-paintings are thus seldom found in Greece, this lack of material is in some degree compensated for when we turn to Italy. It is true that, here again, the actual houses and temples of early times have not survived; but the Etruscans were accustomed to decorate the chamber of their dead as much as possible to resemble that of the living; and the tombs of Veii, Caere, and Tarquinii have given us valuable series of early wall-paintings. These paintings, if not always the work of Greeks, are the living reflection of Greek art. All internal evidence goes to show this, and it further enables us to control the statement of Pliny. In order to show that the Ecphantus of Cornelius Nepos cannot be the same as that early painter of Corinth, he says that already (in the time of Demaratus) painting had attained an independent footing in Italy, and mentions a series of fully-coloured paintings at Ardea, Lanuvium, and Caere, which existed before the foundation of Rome.

832 4 In the Arch. Deltion, 1889, p. 151, this portrait is said to be painted in *encaustic*, but this is certainly an error; it is probably painted in tempera, like the Stele of Lyseas.

Pliny's statement is here affected by his sense of patriotism; the vases found in Italy show us beyond a doubt that the earliest Italian paintings were executed under foreign influence. The wall-paintings of Italy are the only class of remains beside vases which enable us to trace the development of the art continuously through all phases; allowance being of course made for the time which must elapse before each innovation of the Greeks could make way among the tomb decorators of Italy.

It is generally accepted that the earliest examples of the art in Italy are the wall-paintings from tombs at Veii; these consist principally of friezes of animals, conventionally or fantastically drawn with long bodies and long slender legs,--a style of art which we know to be essentially Oriental, and which is doubtless connected with the tapestry work of Mesopotamia. In keeping with this textile idea, the groundwork is filled in with conventional designs, which at Veii take the [p. 405] form of floral devices: these floral devices are drawn in many respects identical with the flora of Mycenaean art; it seems therefore that the art of Veii represents the same stage as that which we saw in the vase-paintings of Eastern Hellas at the end of the seventh century B.C., in which the traditions of Mycenae were being combined with the lessons derived from Oriental tapestry. The presence of Mycenaean elements may imply that this form of art traced its origin to a much earlier date, as it certainly also lasted down to a much later period in Etruria. In the Polledrara tomb at Vulci were found a series of imported objects of Egyptian character, including a scarab of Psammetichus I., which probably fixes the date to B.C. 656-611. Among these objects was a large amphora painted in a developed form of the Veii style, and a hydria of a ware which is apparently Graeco-Egyptian, painted in red and blue with a Graeco-Egyptian rendering of the Minotaur legend; a connexion with the Egyptian town of Naucratis, which this same Psammetichus gave to the Greek traders, seems an obvious deduction. The Naucratan traders came principally from the coasts of Asia Minor so that we have, at the end of the seventh century, evidence of a combined Egypto-Asiatic influence on Italian art. It is this influence which we may suppose reflected in Pliny's statement about Philocles quoted above, p. 400.

The same influence was also communicated through another channel, that of Phoenician trade. The site of Caere in Etruria marked a Phoenician settlement, and had been known in earlier times by the Phoenician name

Agylla; and the general character of Phoenician importations would be very much what is found in the Polledrara tomb. At present the earliest paintings which we have from Caere are certain terra-cotta slabs, of which a series of five is in the British Museum; another series, somewhat later in date, is in the Louvre. These slabs served as the wall-decorations of a tomb, so that they may be considered in reality as wall-paintings. The surface is covered with a white slip, on which the design is laid in outline, with washes in reds and blacks the white ground is left to stand for the flesh of women, while that of the men is coloured red. The technique is thus very much the same as that which we have on the Corinthian vases of the seventh century. The subject consists of a frieze of figures who seem to represent mourners, and carry various offerings to the dead. On each side of the doorway stood a slab painted with a large Sphinx, the drawing of which bears an analogy to that of the animals of Veii, while that of the human figures seems to show the artist's want of familiarity with this class of subject. It would seem then that these slabs must be very little, if at all, later than the Polledrara hydria, and in publishing them Mr. Murray suggests B.C. 600 as an approximate date for them (*Hellenic Journal*, x. p. 247). This date brings us to the period when Etruscan art may have been stimulated by the advent of the artists escaping from the rule of the Cypselidae at Corinth, always supposing that this journey had any ground in fact. In any case, these artists probably chose Etruria as being a district already advanced in art; and this would be some ground for crediting Pliny's statement (xxxv. § 17) as to the antiquity of the art at Caere. In the details of these paintings Mr. Murray finds traces of a marked Asiatic influence, which, coming primarily from Assyria and Chaldea, was communicated either by the Asiatic Greeks settled in Egypt, or, more directly, from the Greeks of Asia Minor. The Etruscans themselves claimed a Lydian origin, and some such influence is at least apparent in their early art. Dümmler has tried to establish a connexion with Aeolis in the early pottery of Caere. From this site has come a series of vases which are closely related to certain fragments from Cyme, and which seem to have been imported, possibly from Phocaea; in Etruria they gave rise to a local fabric [VAS], which represents the decadence of this imported style.

Though Etruscan art is everywhere characterised by a certain sturdy realism which is unmistakable, it is always based upon the conceptions and technique which it borrowed principally from the Greeks; it has justly been compared with the art of the Tuscan School of the Renaissance, which sought

to bring its own realistic feeling for form into harmony with the results of a renewed study of classical antiquity. The transition from native realism to Greek idealism is especially marked in the comparison between the earlier and later paintings of Corneto (Tarquinii), the best of which seem to point to a period corresponding to, though not necessarily contemporary with, the art of Polygnotus. Of this painter, and of the school of Greek painters who followed him, an account will be found below on pages 407 and 408.

From the dawn of the fifth century we begin to hear the names of painters in Italy, but at first, at any rate, these are exclusively Greeks. In the time of the kings at Rome, painting seems to have been principally in use for the decoration of works in terra-cotta, an example of which has been already mentioned, the vermilion-coloured Jupiter of the Capitol. The earliest painters named in connexion with Rome are DAMOPHILUS and GORGASUS (Plin. *H. N.* xxxv. § 154): these were both painters and modellers, and decorated in both branches of their art the temple of Ceres at the Circus Maximus; this temple was dedicated in 493 B.C., and this date has consequently been assigned to them; Ulrichs, however, thinks that Damophilus is to be identified with the teacher of Zeuxis (mentioned *ib.* § 61), and in this case his date would be about 460 B.C., or contemporary with Polygnotus. Pliny's description leaves us uncertain as to the nature of the paintings of Damophilus and Gorgasus: he says that when the temple was restored *crustas parietum excisas tabulis marginatis inclusas esse*, an expression which certainly seems to imply that they were wall-paintings which were at a later date cut out and framed. That this plan of preserving the works of old masters was not unusual in antiquity we know from examples at Pompeii and elsewhere. From this time forward we hear little of painting in Rome: there were no local artists of any importance, and communication with the outside world was cut off on the one hand by the wars with Veii, on the other by the Volsci. Nothing further is heard of [p. 406] Roman painting until the middle of the third century B.C.

Returning now to the history of the art among the Greeks themselves, we have seen that in the sixth century B.C. the most important centres were in, or bordering upon, Asia Minor, and that it was only towards the end of this century that Athens began to take a foremost part. This is borne out in the little that we know from literary sources of the painters of the sixth century. Candaules, king of Lydia (died B.C. 708), is said to have purchased at a

high price a painting of BULARCHUS, which represented a Battle of the Magnetes (xxxv. § 55) It would appear from the expression of Pliny (vii. § 126) that Candaules paid the painter as much gold as would cover the picture (*repensam auro*). The tradition, however, is very doubtful: it was probably borrowed without understanding from a book by Cornelius Nepos, and is mentioned by Pliny on account of the correspondence between the dates of the death of Candaules and that of Romulus.

The old Ionic or Asiatic painting, the *genus picturae Asiaticum*, as Pliny terms it, most probably flourished at the same time with the Ionian architecture, and continued as an independent school until the middle of the sixth century B.C., when the Ionians lost their liberty. Herodotus (i. 164) mentions that when Harpagus besieged the town of Phocaea (B.C. 548) the inhabitants collected into their ships all their valuables, their statues and votive offerings from the temples, leaving only their *paintings*, and such works in metal or of stone as could not easily be removed, and fled with them to the island of Chios; from which we may conclude that paintings (probably wall-paintings) were not only valued by the Phocaeans, but were also common among them. Long, however, before the conquest of Ionia, Samos seems to have become a prominent seat of the arts (Herod. iii. 60, iv. 152). We know that a school of sculpture was early in existence there; and although the so-called invention of Saurias of Samos is legendary, he may well have had a real existence as a painter. Painting and sculpture went hand in hand in those early times, and the island that boasted the sculptor Theodorus would probably have made its mark in painting as well. Pausanias indeed twice mentions cursorily a celebrated Samiote painter CALLIPHON, who painted the Homeric battle of the ships in the Artemision at Ephesus: the terms used by Pausanias clearly point to the art of the first half of the sixth century B.C. In the temple of Hera at Samos was the celebrated picture dedicated by Mandrocles, a native of the place; we are not told the name of the (doubtless local) artist; it was painted for Mandrocles, who had constructed for Darius Hystaspes the bridge of boats across the Bosphorus, and represented the passage of Darius' army, with the king seated on a throne reviewing the troops as they passed. Such a dedication would be quite in keeping with what we know of Samian art tradition, and there is nothing in the epic character of the subject which would make it impracticable. The date of the bridging of the Bosphorus must fall between 516-514 B.C., and the picture must have been nearly contemporary with this date. Another

painter, possibly also a Samian,^{833 5} is mentioned by Athenaeus (v. p. 210 *b*)-SILLAX' OF RHEGIUM, whose pictures in the Stoa at Phlius had been described by Polemo; his importance is marked by the fact that his name is recorded in the poetry both of Epicharmos and Simonides; and this fact would mark his date at about B.C. 470. The contemporary porary sculptor Pythagoras of Samos (Rhegium) is stated to have begun life as a painter (*ab initio pictor*); another instance of the close connexion then existing between the arts. We may conclude the list of Samian painters in the fifth century with the name of AGATHARCHUS, SON OF EUDEMUS: unfortunately of this painter not a single work is described in literature, and we know no more of him than what can be inferred from the three anecdotes which different writers associate with his name. The first is given in Vitruvius (vii. praef. 10), who says that Agatharchus primum Athenis, Aeschyllo docente tragoediam, scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. From this it has been supposed that this artist invented scene-painting, and that from him, therefore, dates the feeling for landscape in art and the Striving after pictorial illusion. On the other hand, this statement does not coincide with that of Aristotle (*Poet.* 4), that Sophocles invented scene-painting; nor with what we know of the later painter Apollodorus. Klein proposes, in the light of recent discoveries as to the history of the Greek theatre, to refer *scaenam fecit* to the innovation brought about by the addition of the skênê (the stage proper) to the old dancing ring: this expression might well have been misunderstood by Vitruvius, whose references to treatises left by artists and architects are rarely to be trusted. The second anecdote represents him as set down by a reply of the celebrated younger master Zeuxis, to whom he had boasted of his rapid rate of work (Plut. *Pericl.* 13). The third anecdote relates how Agatharchus, refusing on the score of overwork to decorate the house of Alcibiades, was locked up by him until the decoration was completed; or, according to another version, until the artist escaped. We thus see, at any rate, that Agatharchus was a contemporary of Aeschylus, of Zeuxis, and of Alcibiades; Aeschylus died in B.C. 456, and the speech of Andocides recording the Alcibiades story was probably delivered in B.C. 416. It has therefore been supposed that there must have been two Agatharchi (see *Dict. Biogr.* s. v.), but this supposition is not generally accepted.

833 5 Klein (*Arch.-Epig. Mitth.* xii. p. 87) Claims Sillax as a Samian, but on no very strong grounds. He is contemporary with Pythagoras and Clearchus, both of whom are called of Rhegium, but are in reality of Samos.

Here for the present ends our information about the Samian School: between this time and the period of the Diadochi, when Theon comes forward, Samos is only represented by one or two insignificant names. But that Samos preserved always the tradition of a great school of painting, we see from the act that the famous contest between Parrhasius and Timanthes took place there; moreover, the temple of the Samian Hera was a perfect storehouse of pictures, which lasted even down to the time of Strabo (xiv. p. 637 C), who says, The ancient shrine and [p. 407] large temple of Hera is now a picture gallery [PINACOTHECA]; and besides the quantity of pictures here exhibited, there are also other galleries and little shrines which are full of specimens of ancient art. We saw that Agatharchus' sphere of activity lay in Athens, and it is to Athens on the one hand, to Colophon and Ephesus on the other, that the heritage of Samian painting is now passed.

The art of the sixth century at Athens has unfortunately offered hitherto but little direct monumental evidence either to the ancients or ourselves. The recent excavations on the Acropolis have brought to light, however, monuments which, fragmentary as they are, yet throw a brilliant light upon a period of which the ancients knew but little. The sack of the Acropolis by the Persians in B.C. 480 must have destroyed most of what would otherwise have served for the art history of pre-Persian times. Possibly some scattered pieces were saved from the wreck, and may have been set up at the time of Cimon's administration in the pinacotheca of the Propylaea; and on these chance survivals the knowledge of the ancients was principally based. If therefore such a painter as Clitias is not named by Pliny as well as Eumarus, this is merely owing to the chance that the father of art history found no picture by this artist on the Acropolis. Art and handicraft are originally, as we have seen at Corinth, not separated; and probably the early red-figured vases, made at Athens and exported thence to various sites, reflect the art of the painters of Peisistratid times; a developed drama did not yet exist; and it would appear that these artists, both great and small, drew their inspiration from the Cyclic and the Lyric poets. As time went on, the gulf between art and handicraft gradually widened; and the genius of POLYGNOTUS, in the middle of the fifth century, finally raised painting to a level far above that of the handicraftsmen.

With Polygnotus the history of Greek painting as an independent art may be said to begin, and in this sense we may accept the statement of

Theophrastus (*ante*) that this artist was the inventor of painting. It is the period of the great reaction at Athens succeeding to the Persian wars, and for the first time we hear of great historical compositions, and of painters recognised as public characters. The limited space of this article necessarily precludes anything like a general notice of all the various productions of Greek painters incidentally mentioned in ancient writers. With the exception, therefore, of occasionally mentioning works of extraordinary celebrity, the notices of the various Greek painters of whom we have any satisfactory knowledge will be restricted to those who, by the quality or peculiar character of their works, have contributed towards the establishment of any of the various styles of painting practised by the ancients. A fuller account of each artist will be found under their respective names in the *Dictionary of Greek and Roman Biography*.

The fame of Polygnotus is chiefly associated with Athens; he was born at Thasos, and came of a family of Thasiote artists; his father Aglophon, and his brother Aristophon, being both recorded as painters of note. Of the details of his life we know very little; just as his great contemporary Pheidias started life as a painter, so Polygnotus is spoken of as having had some experience in sculpture: an association between the two arts which is clearly reflected in the sculpture of the time. His period of activity seems to have lain between B.C. 475 and 430. Attracted to Athens among the artists whom Cimon was employing for the reconstruction and adornment of the city, he won for himself the freedom of that city, and a special honour from the Amphictyons, by his gratuitous work at Athens and at Delphi. He became the leader of a school of painters who worked on the same monuments, and probably much in the same manner, as himself; principal among these were Panaenus, a relation of Pheidias, and Micon, like his leader both sculptor and painter, and, like him too, of Ionic origin.

Unfortunately, in many cases where these artists were employed conjointly, we cannot always decide which subjects to assign to each of the respective masters. In all probability, the earliest works which can with certainty be attributed to Polygnotus were the large compositions with which he decorated the Lesche or assembly hall of the Cnidians at Delphi, representing the Sack of Troy and the Vision of Hades. These paintings are celebrated in an epigram of Simonides: now we know that in B.C. 477 the poet went to Sicily, and that in B.C. 467 he died; so that the paintings were probably executed

at least before B.C. 470. Pausanias devotes seven chapters (x. 25-31) to their description, and from this we can gather a very fair idea of the general character of the compositions. The figures were arranged in an extended form of frieze, but grouped on different levels, and lacking that pictorial unity which a definitive background supplies in modern painting. Each figure had the name written over it, and the wall was covered with distinct groups, each telling its own story, but all contributing together to relate the tale of the general composition. They were in fact painted histories, and each group was no further connected with the contiguous groups, than that they all tended to illustrate different facts of the same story. Intended as they were for the decoration of architecture, they were subservient to tectonic laws; as in sculpture in relief, what was not absolutely necessary to illustrate the principal object was indicated merely by symbolism: thus, in default of more elaborate scenery, locality was suggested rather than expressed,—a tree, a house, or a piece of water representing what the knowledge of each spectator would easily supply for himself.

If we consider the narrow limits thus imposed on Polygnotos by his obedience to ancient laws and canons not yet broken through, we shall expect to find his real claims to the advancement of art more set forth in the details of his style and treatment of his subject; and this is precisely what is most noted of him by ancient writers. While he inherits the strength and firmness of his more archaic predecessors, he adds a breadth of style and an æsthetic beauty which is less external than inherent within the character of his subject. This is what Aristotle means when he (*Poet.* c. 6) speaks of him as an *agathos êthographos*, an excellent delineator of [p. 408] moral character, and assigns to him in this respect a complete superiority over Zeuxis; and again (*ibid.* c. 2), speaking of imitation, when he remarks that it must be either superior, inferior, or equal to its model, illustrating his point by the cases of three painters: Polygnotus, he says, paints men better than they are, Pauson worse than they are, and Dionysius as they are.

Pliny says (xxxv. § 58) that he was the first to paint women with translucent drapery, and to decorate their heads with various coloured head-dresses; but that his greatest contributions to painting were those of opening the mouth, showing the teeth, and that he gave expression to the countenance by altering its archaic stiffness. It is in these last characteristics that we see the revolution brought about by Polygnotus; he endeavours, in the whole

treatment of the body, to impart an individual character; especially in the face, so that a poet of the Anthology (*Anth. Gr.* iii. 147 B) might say of his Polyxena that in her eyelids lay the whole of the Trojan war. It is probably more than a coincidence that in his works we have the first glimpse of portrait painting in the modern sense. The artist loved Elpinice, the sister of the great Cimon; and her portrait, as Laodice, figured among the Trojan women represented by him in the Stoa.

With Polygnotus the art of Painting was in point of conception and spiritual beauty at its zenith; but, unlike sculpture, it was as yet lacking in technical power; as Woermann (p. 43) says, It truly entered into possession of its full technical means in a later generation, when the arts of Greece were no longer bent upon their ideal mission in the same high earnest as of old. The range of colours was scanty,^{834 6} and though we hear of special local tints being applied (e. g. the Eurynomus in the Nekyia coloured blue-black, like a carrion fly, as Pausanias says), there is no suggestion of a transition of tones or of local light and shade. Indeed, this is the more natural when we remember that no determinate background was used, but probably the figures stood out on the white ground of the wall.

If we wish to realise the spirit of Polygnotus' paintings, it is principally to the sculptures of the time that we must look; and specially to the series of reliefs upon the marble lekythi and sepulchral stelae, which breathe the same qualities of pathos that underlay the paintings of this master, and the bloom of which art falls just in his time. Possibly even the motives of these sculptures may suggest the types which Polygnotus had created for his great picture of Hades. The influence which his art exercised upon sculpture is best shown in the frieze of the Graeco-Lycian monument of Gjölbaschi, where more than one motive (e. g. the Slaying of the Suitors by Odysseus) is directly inspired by the painting of the same subject. But as far as mere types are concerned, much is probably still to be obtained from the study of vases. The gulf between art and handicraft is widening, and the polychrome vase-paintings (on a white ground) are a last attempt to keep pace with the greater art, but for the most part are not worthy of the simple colouring of Polygnotus. On some red-figured vases, however, of the time of Meidias,^{835 7} it is now shown

834 6 Cicero says he used only four colours; Plutarch names ôchra, sinôpis, melas, mêlias.

835 7 It is worth noting that one vase-painter of this period is named Polygnotus: a vase signed by him is in the British Museum.

that the scenes depicted have a close relationship with the painter,—a fact borne out by the inscriptions which they bear, and which are written in the Parian-Thasian, and not the Attic, alphabet. Dümmler has collected as many as six such instances, and more will doubtless be now identified.

For a list of the various works of Polygnotus and his contemporaries, we must refer the reader to Overbeck's *Schriftquellen*. It is sufficient to say here that their principal sphere seems to have been Athens, and the wealth of Athenian local myths supplied them with the most varied and extensive themes. It was a time when the luxuriance of Ionic art was taking a hold upon Athens, not in painting alone, but in the whole range of Attic culture; and this movement is continued in the greatest of the colleagues of Polygnotus, Micon and Panaenus.

Both had, like their leader, strong instincts in the direction of sculpture. Panaenus was of the family of Pheidias; MICON was himself a sculptor. He is the only great painter of whom we have as yet a direct monumental record; and, curiously enough, this record is concerned, not with a picture, but with a statue. At Olympia a square base was found (Löwy, *Inscr. Gr. Bildh.* No. 41) which had supported a bronze statue; the inscription showed that this statue had recorded the victory in the pancration of Callias, son of Didymion, an Athenian; and added Mikôn epoiêsen Athênaios. This very statue is described by Pausanias (vi. 6, 1), who gives further in another passage (v. 9, 3) the date of Callias' victory as the 77th Olympiad (B.C. 472-469); the statue must have been set up soon after this date. Another inscribed base (Löwy, No. 42), found at Athens, records a statue made by Micon, son of Phanomachus, thus correcting the form of the name (Phanochus) given in the Scholiast to Aristoph. *Lysist.* 679. These statues of Athletes remind us of Pliny's statement that Micon was specially esteemed for this class of work (Micon athleticis spectatur).

Of Micon's birth and life we know otherwise very little. In spite of the evidence afforded by the Olympia base, he has usually been considered as of un-Attic origin, on account of the Ionic character of his writing. But the evidence of his work all points to his being an Athenian; the subjects both of his sculpture and of his painting are Attic, and it is here that his activity was chiefly displayed. Six of his works are known to us, viz. (1) Battle of Amazons, and (2) Battle of Marathon, both in the Stoa Poikile; (3) an

Argonautic scene, possibly the funeral games of Pelias, in the Anakeion; (4) Battle of Amazons, (5) Battle of Centaurs, and (6) The Recognition of Theseus, all in the Theseion. In describing this last, Pausanias goes on to relate the end of Theseus; and this has generally been considered as the description of a seventh picture: Klein, however, shows good reason for the opinion that this is merely an excursus of the garrulous topographer, and must not be included among Micon's paintings. The [p. 409] close connexion existing between the great artists of this period, and the probable similarity of their style, is shown in the fact that the Marathon ascribed to Micon. (No. 2) was probably painted by Panaenus, and that some of the works in the Theseion are in one author attributed to Polygnotus.

PANAENUS, if, as is nearly certain, he was the brother^{836 8} of Pheidias, probably in that case began his training under their father Charmides, who must have been also a painter. His personality is overshadowed somewhat by the superior claims of his greater brother; but the fact of his being chosen to paint the Battle of Marathon, and to decorate the throne rails and walls of the great temple of Olympian Zeus, show the high esteem in which his art was held. From the description which Pausanias gives (v. 11, 5) of his Olympian paintings, it is evident that his method corresponded to that of his contemporaries already described. With him we hear for the first time of those contests of painters which seem to have attracted the great masters in subsequent times to exhibit competitive works usually at the great games or religious festivals. Panaenus is recorded by Pliny (xxxv. § 58) as having been defeated in such a competition at the Pythia by Timagoras of Chalkis, an Ionic master who is otherwise unknown. Probably Pliny had derived this story from a copy that he may have seen of a metrical inscription of Timagoras, and this would explain the *Timagorae vetusto carmine* in the passage of Pliny.

Of ARISTOPHON the brother of Polygnotus, and by Plato reckoned as his equal, some well-known pictures are quoted in Pliny and Plutarch: of these a *numerosa tabula* is probably to be identified as the principal scene of an Iliupersis, in which Priamus, Helena and Peithô, Ulixes and Apatê, and Deiphobus appear, possibly (as *numerosa* would seem to imply) as an excerpt

836 8 Strabo calls him the adelphidous, which would seem to mean nephew, of Pheidias. Pausanias, Pliny, and Plutarch, on the other hand, call him the brother; and this would seem better to suit the chronology, seeing that he painted in the Stoa Poikile contemporaneously with Polygnotus and Micon.

from a large composition. Besides this, we have an Astypalaea grieving for her son Ancaeus, wounded by a boar (suggestive of Adonis and Aphrodite); a Philoctetes (probably the same which Pliny saw in the Pinacotheca of the Propylaea at Athens); and a picture commemorating the agonistic victories of Alcibiades. This last subject has given rise to much discussion; one author (Satyrus) makes of it two pictures, the one representing Olympias and Pythias crowning Alcibiades, the other Nemea sitting with Alcibiades in her lap. The other authority (Plutarch) names simply Nemea seated with Alcibiades in her arms, and adds that it caused quite a *furore* in Athens; but the elders took it ill, as savouring of tyrannia and lawlessness (paranomois). Klein explains the paranomois as referring to a psephisma of the Athenians forbidding any one from attaching to a female slave or hetaira the name of a Penteteris. The terms of the description make it clear that it was one picture. Satyrus says that the painting was Aglaophôntos graphên; if this is so, we must imagine an Aglophon the second, for it is not possible that the father of Polygnotus could have lived so long. Probably either Satyrus or his quarter (Athenaeus) must have omitted the name of the son, and the quotation should run Aristophôntos tou] Aglaophôntos.

Two more painters must be named here, the tragedian EURIPIDES (B.C. 480-406), who began life in this profession, and whose pictures were to be seen at Megara and PAUSON, whose name is thrice mentioned by Aristophanes in plays which give for him a margin of date between B.C. 426-389; only one work of Pauson is recorded, a horse painted to order, which from one aspect appeared to be galloping, and when, inverted seemed to be rolling in the dust; but he is brought by Aristotle into comparison with Polygnotus in the passage already quoted (*Poet.* 2), where he says that Polygnotus painted men as better, Pauson as worse than reality, while DIONYSIUS (of Colophon) represented them as, they are. Of this last painter, we learn from Aelian (*Var. Hist.* iv 3) that he imitated the technique and style of Polygnotus in everything except its grandeur (megethous); while from Plutarch (*Timol.* 36) it would seem that his method was lacking in ease.

With APOLLODORUS of Athens a new epoch is commenced, of such importance that Pliny says of him that he was the first to give the appearance of reality to his pictures (*exprimere species*), and to bring the brush in to just repute. The great discovery here alluded to is the invention of aerial perspective, the treatment of different planes, the right management of

chiaroscuro and the fusion of colours (Plut. *de gloria Ath.* 2, *exeurôn phthoran kai apochrôsin skias*), so that he earned the title of *skiagraphos*, and Pliny can say that before him no easel picture (*tabula*) had existed fit to charm the eyes of the spectator. Doubtless the school of Polygnotus had paved the way for this change: such a detail as that in the *Vision of Hades* by Polygnotus, representing the river of Acheron with fish and pebbly bed seen through the water his practice of placing his figures on different levels; and the figures on upper levels half hidden by a line of hill,--these seem to bespeak a step immediately preceding that of true perspective; and it was Apollodorus who took this step. The scarcity of actual records of his works prevents our knowing whether his great fame (ho *kleinos an' Hellada pasan*, says Nicomachus the painter-historian) is due to their individual excellence as much as to the value of his new discovery. Two of his works are recorded; a priest in prayer, and an Ajax struck by lightning, at Pergamon. This last picture has been quoted as an example of the pictorial treatment of Apollodorus; as if it had shown Ajax in his ship, with startling effects of light and shade. Furtwängler, however, is probably right in suggesting that it was not Ajax, but the picture itself, that had suffered disaster; the same thing had happened to a painting of Parrhasius: Pliny records (xxxv. § 69) that a painting of this artist at Rhodes had been thrice struck by lightning and not consumed (*miraculo*). Possibly the Ajax picture also contained the picture of Odysseus, of which the Scholiast to *Il.* x. 265 says that this artist was the first to represent him wearing a seaman's cap, *pilos* (*prôtos egrapse pilon* [p. 410] *Odu-sei*). His date is specially given by Pliny (xxxv. § 60) as the 93rd Olympiad (B.C. 408-405); but if we may judge from his relations with Zeuxis, it must go back considerably before that time. It is from this age that the establishment of easel-painting may be supposed to date; for although paintings on slabs of marble and terra-cotta were naturally in vogue from early times, it is only now that they begin to occupy the front place, hitherto held by the monumental paintings of Polygnotus; and this is the meaning of Pliny's statement, *neque ante eum tabula ullius, &c.*; apart from which, Pliny's sources of information seem to deal with easel pictures alone, and to practically ignore the great epoch of monumental painting.

During the period which now terminates, Athens takes the lead in painting, under Polygnotus and Apollodorus, as she had done under Pheidias in sculpture. Though the artists who brought this about were not all Athenians by birth, Athens was the chief seat of their industry; and even afterwards,

when by the Peloponnesian wars Athens had lost her supremacy, she still continued an important centre, although the art of painting now branches off into other directions, and is no longer so centralised. It has been customary to consider the sequence of the new schools as (1) Ionian, (2) Sicyonian, and (3) Theban-Attic. But since Athens continues to have an important share, it is better to accept two main branches only, viz. (1) the Helladic, of which Athens is the centre, as opposed to (2) the Asiatic.

Chief of the successors of Apollodorus was ZEUXIS of Heraclea. Of the many towns of this name, we cannot be sure which one is meant. Most critics have explained it as the town in Lucania, on account of the subsequent connexion of Zeuxis with that region, the pictures he painted for Agrigentum and Kroton, and because his teacher is named Damophilus of Himera. Klein, however, points out that this Heraclea was not founded until B.C. 432, whereas Aristophanes already in the *Acharnians* (l. 991) names a picture by Zeuxis; the date of this play is B.C. 426, so that the picture mentioned must have been painted in the seventh year of his age. Klein thinks that the Heraclea in Pontus is referred to, the Heraclea *par excellence*, and that would account for his being taught by a Thasian, Neseas. At any rate, he came early to Athens, and Xenophon tells us of the warm interest which Socrates felt in the young artist. In the *Protagoras* of Plato he is spoken of as a neaniskos, just arrived at Athens from Heraclea; this would give us a date for the youth of Zeuxis as between Ol. 89-90 (B.C. 424-417). Pliny, following some chronological authority, says that Zeuxis entered the doors of art which had been opened by Apollodorus in Ol. 95. 4; . . . others assert falsely Ol. 89.^{837 9} It is evident at any rate that he belongs to the last years of the fifth and beginning of the fourth century. That he adopted and extended the improved methods of Apollodorus is evident; and that he won for his art a social standing far above what had hitherto been attained, is shown by the anecdotes recorded of him: how that he gave away his works as being beyond all price (usually, it is true, to the most influential patrons); how he composed an epigram *mômêsetai tis mallon ê mimêsetai*, easier to carp than to copy; and how he acquired so much wealth ut in ostentatione

837 9 The same idea in a poetic form is expressed in a verse of Babrius (see *Rhein. Mus.* 1850, p. 479). Klein suggests that the Apollodorus mentioned in the second part of Pliny's passage, in eum Apollodorus supra scriptus versum fecit, was not the painter, but the chronologist of that name; this does away with the necessity of supposing personal relations to have existed between the painter Apollodorus and Zeuxis, and disposes of the grave difficulties which remain in the passage even if we accept the emendation *ipsi* for *ipsis*.

earum (opum) Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextum nomen suum ostentaret. This has usually been explained as implying that Zeuxis wore at Olympia a robe in which his name was woven in gold letters. Such an interpretation involves a difficulty, both in the ablative *ostentatione* of the MSS. (which must then be altered to the accusative), and also in the plural *palliorum*. Klein's explanation gets rid of this difficulty: Zeuxis really exhibited his treasures at Olympia, and the *pallia* allude to the curtains hung in front of his pictures there. That curtains were thus used is shown by the well-known story of the curtain painted by Parrhasius, and by the passage in Lucian where Zeuxis, indignant at the dull comprehension of his picture by the public, tells Miccion his pupil to draw the curtain over it (peribale êdê tèn eikona).

Of the style of Zeuxis we have one excellent criterion in the detailed description of one of his paintings by Lucian, a Centauress nursing her young upon a meadow: the Centaur, half seen upon an elevation overlooking the scene, looks smilingly down, holding in his right hand, up-lifted above his head, a lion cub to frighten the children. Two monuments have come down to us, which, though they do not bear out the actual words of this passage, yet seem undoubtedly inspired by the style of Zeuxis, and possibly by some such picture. The one, a Centauress suckling her young, is known only from the description of Philostratus, ii. 3; the other is a fine mosaic of the Alexandrine time from the villa of Hadrian (*Mon.* iv. 50). This also represents a scene from Centaur life, but in this case we have, as it were, the antithesis of Zeuxis' picture: a lion and tiger have overthrown and killed the Centauress; the Centaur, rushing up, has killed the lion, and swings over his head with both hands a mass of rock to strike the tiger which growls over its victim. On a rocky ledge above the scene on the left is a second tiger couched ready to spring. The mixture of idyllic and heroic motive combined in these pictures, in a strikingly novel situation, corresponds perfectly with what we can otherwise gather of the method of Zeuxis.

The most famous perhaps of his paintings was the Helena, executed for the temple of Hera Lakinia at Croton; in Cicero's time this picture was in Rome. Urlichs thinks that Pyrrhus must have removed it from Croton to Ambracia, that Fulvius Nobilior brought it thence to Rome (cf. Pliny, xxxv. § 66), and that it was removed from the temple of Hercules there by Philip-
pus, and placed in the colonnade (*porticus*) built by him, where in Pliny's

time it still was standing. In Cicero (*de Invent.* ii. 1, 1) we have the story in full Zeuxis wished to paint a consummate picture, [p. 411] and asked the Crotoniates for the five most beautiful of their maidens, in order that he might combine the fairest qualities of each in his picture. Like Rosalind, his Helena

of many parts
By heavenly synod was devised;
Of many faces, eyes and hearts,
To have the touches dearest prized.

He was therefore allowed to choose out of all the maidens the five whose names, Cicero says, many poets have handed down to memory. In Cicero's account there are apparently two versions combined; in the one case Zeuxis inspects all the maidens, in the other he only sees their brothers in the palaestra. Probably both stories are legendary. Klein suggests that they may have arisen in this way. We cannot, he says, suppose that the Helena picture was a solitary figure; no one woman, however composed, could represent her adequately to the Greek mind; iii the Iliupersis of Polygnotus Helena is accompanied by five women (Paus. x. 25, 4); and on a vase-painting from Kertch, which is certainly influenced by the style of Zeuxis (*Compte Rendu*, 1861, pl. v. 1), we have a representation of her among her women, who are drawn in various stages of nudity. If we imagine some such picture painted for the people of Croton, if we think of names written over the figures of the maidens, if we conceive them clothed as in the Kertch vase, we have the elements together of which the Crotoniate legend might be, I might almost say, must be, composed.^{838 10}

It seems certain that there existed a second Helena by Zeuxis, which stood in the Corn Exchange (*stoa alphi-ton*) at Athens (Eustath. *ad Il.* p. 868, 37); and it is difficult to say to which of the two some of the references in literature, which are not distinctly specified, apply. It was doubtless the Athenian picture which was exhibited for gate-money, and which therefore received the nickname *Hetaira*: such an exhibition would certainly be better suited to a *stoa* than to a temple; and it was this to which Plutarch and Aelian must allude in the anecdote of the carping critic who did not admire the picture,

838 10 A vase in the British Museum (E 241) of this period shows ELENÊ at her toilet assisted by a small Eros and seven maidens.

and was set down by the reply of Nicomachus, Take my eyes, and the god-head will be manifested to you. Brunn suggests that the Athenian picture was a copy, or else a replica by Zeuxis of the original at Croton; at any rate we have no means of deciding whether it was different in any particular.

In Pliny, xxxv. §162, an Alcmena is mentioned which the artist gave to the people of Agrigentum; and an Infant Heracles strangling the Snakes. Most critics had been led to make two distinct pictures out of this sentence, especially on the strength of a Pompeian painting of the latter subject (*Arch. Zeit.* 1868, Taf. 4). The question seems to be finally settled, however, by a vase-painting recently acquired by the British Museum (see Murray in the *Classical Review*, 1888, p. 327), which represents the infants and snakes, the Zeus (*magnificus Juppiter*), the assembly of gods (*adstantibus dis*), and the Alcmena who throws one arm around the neck of Zeus and with the other points vigorously down to the scene below, an action which may well correspond with the *matre pavente* of Pliny. The *magnificus Juppiter in throno* at first sounds out of keeping with the homely natural touch of Zeuxis; but in the vase-painting the Olympus is treated with just this absence of stiffness which we may well imagine is inspired by the painting of Zeuxis.

From other pictures mentioned as of Zeuxis, the Pan, Marsyas, and Eros crowned with roses, Brunn seeks to show that his easel pictures seem to have been confined to a few figures and isolated situations. But there is nothing to prove that these figures are not merely extracts from larger subjects; and this would suit better the method of the artist as we know it from the few pictures already identified, and also the vase-paintings of the time, in which as a rule preference is shown for elaborate compositions. When Zeuxis first reached Athens, the traditions of Polygnotus were giving place to the more purely pictorial technique of Apollodorus; to an imaginative genius such as his, a new world of art was disclosing itself; it was natural that he should open up new paths, new ways of looking at the real and at the unreal. Lucian says that he did not paint *ta dêmôdê kai ta koina panta*, such as his predecessors had done, heroes, or gods, or wars, but was always trying some new creation, *aei de kainopoiein epeirato*. Aristotle sets him up as an instance of the *pithanon adunaton*: the old fantastic creations of mythology, which had existed as little more than abstract ideas either in poetry or in art, have henceforward imparted to them a new life of their own; the same idyllic treatment will soon be applied to the world of gods as of men; and in Zeuxis we

see already the germ of the ideas which are later; to blossom out into the art of the Alexandrine age.

Beside the other painted works of Zeuxis, Pliny mentions specimens of his work in two other classes of art: his *monochromata ex albo*, which probably simply means pictures from which the colours had perished, leaving only the outlines sketched in; the same mistake had been made in modern times. At Herculaneum were found a series of drawings in red upon stone, the finest of which is signed by Alexander, an Athenian. It was always supposed that these represented a special technique, but in 1872 a similar slab was found at Pompeii, which showed within red outlines the perfectly distinct remains of a complete painting in colours: these colours have since almost entirely vanished. Besides these *monochromata*, Pliny also mentions certain plastic works of Zeuxis (*figlina opera*), which were alone left behind in Ambracia when Fulvius transferred the other art treasures thence to Rome (cf. Liv. xxxviii. 9, and xxxix. 5). Klein: thinks, that these were probably paintings on terra-cotta slabs, let into the wall, and therefore difficult to remove. They may have been, like the picture of Pan, painted for the decoration of the palace of Archelaus at Pella, and taken by Pyrrhus to Ambracia when he became master of Macedonia.

The greatest rival of Zeuxis was PARRHASIUS of Ephesus. It is true that some late authors represent him as an Athenian, but there seems no ground for supposing that, like Polygnotus, he obtained the freedom of Athens. He began [p. 412] life at Ephesus under his father's (Euenor's) tuition, and went early to Athens, which was the principal sphere of his activity. It was doubtless here that he came into contact with Zeuxis; their rivalry, which is by some authors declared to have been in favour of Parrhasius, appears to have been based principally on the difference in their methods of art. After the Peloponnesian wars, he seems to have left Athens, for we hear of him at Rhodes and Samos. About twenty pictures in all are attributed to him, among which some appear to have been of the character of genre, others mythological; in the latter class he seems to have come under the influence of Euripidean tragedy (Robert, *Bild und Lied*, 35); as, for instance, in the pictures representing the Healing of Telephus, the Madness of Odysseus, and Philoctetes on Lemnos.

In the personal traits recorded of Parrhasius, his Ionian character is strongly

marked. His genial self-consciousness comes out in his love of luxury, in his purple mantle and gold crown; his wit, and his gift of poetry. In his own verse he calls himself *habrodiaitos anêr*; which is turned by a contemporary into *rhabdodiaitos*, living by his pencil: and he says that he is *Apollinis radice ortum*, that is, through Ion, founder of the Ionian race, sprung from the god. As to his artistic style, Brunn thinks that he can trace a radical contrast to that of Zeuxis: in Zeuxis the pictorial element had predominated; Parrhasius displayed a treatment of form highly finished in the drawing and modelling, Milchhöfer draws attention to his partiality for subjects depicting the emotion of pain, and points out the peculiar power which such a picture as his Demos of Athens must have demanded, of representing in one and the same figure the most contrary psychological effects.

In Pliny, xxxv § 68, it is stated that Parrhasius left behind *et alia multa graphidis vestigia in tabulis ac membranis eius ex quibus proficere dicuntur artifices*.^{839 11} The passage has given rise to much discussion; that traces of the *graphis* should remain in the easel pictures does not surprise us, but what are the *membranae*? Klein proposes to refer them to the sketches which Parrhasius is known to have made for works of toreutic art; from Pausanias and Athenaeus we learn that more than one metal-worker were occupied in reproducing in his craft the designs of this artist. Athenaeus further gives (xi, p. 782 b) the epigram on a skyphos of Heraclea, which represented the Iliupersis;

Gramma Parrhasioio, techna Muos, emmi de eikôn
Iliou aipeinas han helon Aiakidai

Moreover Pausanias (i. 28, 2), in describing the work on the shield of Athene Promachos, says that it was executed by Mys (toreusai Mun): the designs of Mys for this and all other of his works were drawn by Parrhasius son of Euenor. It is clear, then, that there was a close connexion between the great painter and the toreutic art, and it is probable that the emphatic stress laid on the excellence of Parrhasius' drawing is mainly due to the existence of these *graphidis vestigia*. Pliny especially praises his skill in terms which would suit drawings of this nature, and quotes as his authority two writers

839 11 Brunn thinks that this was the reason why Pliny includes Parrhasius in the list of authors which he gives in the 35th Book, since no writing by him is otherwise alluded to. Klein supposes that Pliny must have had in mind the verses which Parrhasius wrote about himself and his works, and for this reason considered him as an author.

who are known to have published books on the toreutic art. It is therefore highly probable that the eulogia bestowed upon Parrhasius for his drawing refer specially to this branch, and are not to be taken as detracting from his merit in the other branches of his profession. The evidence indeed is rather to the contrary. Of his colouring we learn from Diodorus (xxvi. 1) that Apelles and Parrhasius in the skilful mixing of colours brought Painting to its highest point; Parrhasius is in fact the immediate predecessor of the perfected colouring of Apelles; not yet indeed absolutely perfect himself, so that he is not included among those *in quibus iam perfecta sunt omnia*; but, on the other hand, not to be classed in this respect with Zeuxis, Polygnotus, and Timanthes, who did not use more than four colours (Cicero, *Brutus*, 18, 70).

Quintilian, in a comparison between Zeuxis and Parrhasius, says of the latter that he so circumscribed everything that they call him the Lawgiver, because the types which he has handed down of gods and heroes are followed, as of necessity, by all other artists. Klein seeks to show that gods and heroes were in fact his principal theme; his heroes, in the mentions of them that have come down to us, appear to have been mainly single portrait figures; of his gods, only two are named, a Dionysus with Arete (the artist's favourite patroness) and a Hermes. Whether or no this Hermes was painted by the artist from his own portrait, it shows us at any rate the close relation which obtains now between the portrait and the ideal type.

The main difficulties of technique are now overcome, and the period of struggling with material is well-nigh past; with the new facilities opening out, it is natural that we should now hear of a number of new claimants to fame: principal among these stand the representatives of the Sicyonian school. We saw already that Sicyon had been one of the earliest afoot in the field of Painting; and there seems no doubt that the tradition had been carried on there uninterruptedly: but it is in the age following Zeuxis and Parrhasius that its sphere of activity is most strongly marked. The great sculptor Polycleitus had been a Sicyonian, and doubtless had left his mark on the character of the training which was imparted, for high prices, at the Sicyonian school.

In this school we may include the name of TIMANTHES, who is indeed expressly called the Sicyonian painter by Eustathius (*ad Il.* p. 1343, 60).⁸⁴⁰

840 12 Quintilian (*Inst. Orat.* ii. 13, 12) speaks of him as *Cythinus*, which Brunn and others have

¹² Pliny tells us that he successfully competed at Samos (doubtless at one of the annual art exhibitions already mentioned) with Parrhasius. [p. 413] Parrhasius' picture on this occasion represented the contest between Ajax and Odysseus for the arms of Achilles; and when beaten, he complained that Ajax had again been defeated by an unworthy opponent (i. e. in Homer, by Odysseus, and at Samos, by Timanthes). We are not told what was the subject of Timanthes' picture on this occasion; but it is clear that it could not have been, as Brunn supposes, the same as that of Parrhasius. Of the four other pictures ascribed to him, the Palamedes is uncertain, the hero in the temple of Pax at Rome tells us nothing, and the Sleeping Cyclops is probably not by him: Pliny (xxxv. § 74) describes it as a Cyclops sleeping, a tiny picture; to bring out the colossal size of the monster, the artist inserted figures of Satyrs, measuring his thumb with a thyrsos. The whole idea of this picture seems out of keeping with the age of our artist, and to belong rather to that idyllic time which treats the Cyclops from the idyllic point of view as the lover of Galatea. The Timanthes therefore who painted this may have been some much later artist of the same name.

We are thus left, for our estimate of Timanthes, to the most famous of his pictures, the Sacrifice of Iphigeneia, and the one with which he overcame in competition Colotes of Teos. The maiden was represented standing before the altar on which she was about to be offered up, and grief is exhibited in the faces of the by-standers. The intensity of emotion is graduated in the different faces, culminating in the climax with the father Agamemnon, whose head is veiled from view. More than one monument has come down to us which seems to have been inspired by this picture (see *Wiener Vorlegebl.* v. 8-10; the mosaic in *Arch. Zeit.* 1869, pl. 14; and Overbeck, *Her. Bildzw.* p. 314 fol.): the most important of these is the Pompeian wall-painting (Overbeck, *ib.* pl. xiv. 10), which agrees in most of the important details with the description. The detail which appears constant throughout, the veiled grief of Agamemnon, is what seems most to have caught the fancy of the ancients; and it is possibly this fact which has inspired Pliny's estimate of his *ingenium*, so that he says of Timanthes that in his works the spectator sees more than is actually there (*intelligitur plus semper quam pingitur*). Apart, however, from oratorical gush, we may obtain a real idea of the grandeur of

taken to mean that he originally hailed from Cythnos; Klein suggests that this writer misread his authority, taking SEKUONIOS for KWTHNIOΣ. It is possible that the painter Timanthes of Sikyon recorded in Plut. *Arat.* 32, 3, and who must have lived towards the end of the third century B.C., was a descendant of this artist.

Timanthes' conception, which would seem to place him on a level higher than that of his contemporaries.

EUPOMPUS of Sicyon is named by Pliny as belonging to this period (*hac aetate*), but that he was later than Timanthes we see from the fact that his pupils belong to a considerably later date. Of his pictures we know scarcely anything; but his importance is emphasised by the statement of Pliny, who says that on his account the schools of painting were now reckoned as three--viz. Ionic, Sicyonic, and Attic. It is evident from what has gone before that this cannot mean that Eupompus founded the Sicyonic school; it had existed from time immemorial; it merely means that from this time the Sicyonic painters begin to raise themselves as a separate class above the level of the rest of the Helladic school. The fame of the Sicyonic training spread so much that under PAMPHILUS the fee was raised to a talent for twelve years' instruction, and even the great Apelles was among his pupils. It is difficult to say wherein this great local superiority consisted, which tempted, moreover, wealthy amateurs like Ptolemy II. and Attalus to purchase at enormous prices galleries of specially Sicyonian old masters. Plutarch uses a special term for it, *chrêstographia*, which is usually explained as indicating the reaction in art against the methods of Zeuxis and his contemporaries. Klein thinks that the special revolution effected by the Sicyonic masters was their development of the encaustic method. It is certain, at any rate, that it was only from the time of Pamphilus that encaustic took its place on equal terms beside the ordinary methods. We have seen that under the Ptolemies the method found favour in Egypt; and that it took a lasting hold there we saw on p. 392 in the large series of such pictures which have been found in the Fayoum. It is thus that we shall understand the tirade of Petronius against the *audacia* of the Egyptians, which invented a shortened method (*compendiariam*) of obtaining the effects belonging to the great art of painting. This shortened method Klein understands as the abandonment of the use of the *cestrum*, and therewith of the *tarda picturae ratio* which encaustic had hitherto involved. If this is so, it is natural that the fame of these first reformers should rest more upon their method and their teaching powers than on their actual paintings. Of Pamphilus we only know four works, and these only by the barest mention of their subjects.

The same estimate is true also of his pupil MELANTHIUS, whose superiority in composition is said to have been conceded by his fellowpupil Apelles:

of him, again, we only know one picture, which represented Aristratus, the Tyrant of Sicyon in Philip's time, standing beside the chariot of Nike: when under Aratus all effigies of Tyrants were subsequently destroyed, the figure of Aristratus was scraped out, and a palm-tree inserted in its place.

Another of the pupils of Pamphilus, PAUSIAS, may be considered to have done most to develop the capabilities of the new method (Pliny, xxxv. § 123, *primum in hoc genere nobilem*). Striking effects of transparency, such as the face of his Methe visible through the glass out of which she drank; of gradations of single colours, so that in his famous Sacrifice picture the entire body of a bull seen in foreshortening was coloured black: such were the features of his work; which, moreover, seems to have been limited in other directions by the tediousness of the encaustic method; so that his pictures were almost all on a small scale, and occupied with subjects appropriate to the size, such as scenes of child life (*pueri*) and even (for the first time) flower subjects. Pliny tells a story of his restoring the mural paintings of Polygnotus at Thespieae, and adds that he was not very successful, *quoniam non suo genere certasset*. We have, however, seen that Pliny neither knew nor cared anything about the great mural paintings; the Thespieae here is a mistake for Delphi, so that we can place no reliance on this evidence of Pausias' practice with the brush.

From this point the history of Painting seems [p. 414] to branch off. Brunn, and most critics following him, have thought to be able to trace a new school existing side by side with the Sicyonian, of which the name of Aristeides stands at the head, and which includes Nicomachus, Euphranor, and Nicias. This school was termed the Theban Attic, for this reason; Aristeides is frequently termed Thebanus, and we hear of a picture by him in Thebes; after the decline of Theban power the school is supposed to have taken root at Athens; and a contrast is drawn between the severe academic exactness and thoroughness (*chrêstographia*) of the Sicyonian school, and the greater ease and versatility, and invention more intent upon the expression of human emotion of the Theban-Attic. This conclusion, which, has been generally accepted, certainly, appears to rest on very insufficient grounds, and it leaves us with, an impression of the narrowness and one-sidedness of the Sicyonic school which is hardly warrantable in fact. Klein, who has subjected each of the artists of the period now succeeding to a searching examination, advances a theory which seems to do away with the difficulty. He, traces the whole of these artists, back in two pedigrees to the tutelage of the two

artists, Aristeides and Pausias; he finds that Aristeides the Theban belongs no less to the Sicyonic school than Pausias or than Pamphilus of Amphipolis; that most of these artists can be more or less directly associated with Sicyon. The powerful reaction which tradition, intelligibly enough, connects with Sicyon, . . . is only comprehensible by the knowledge that it was preceded by a freshening and permeation of the ancestral parent stock with Northern Greek blood. From North Greece it acquired the technique of encaustic, which it developed, to the highest perfection; and thence arose the idea that Aristides and Pamphilus were the first artists in encaustic. From what we know of these artists it would appear that all spheres of art, from the highest to the lowest, were handled by them; but there is no reason to suppose that the traditions of technique and style which marked the Sicyonic school were not preserved in painting as they were in sculpture.

The most important figure is now ARISTEIDES, *Thebanus*. The facts which Pliny gives point to two masters of this name, of whom the one is the father (formerly read as Aristiaeus), the other the son, of Nicomachus. The statements in Pliny concerning these two Aristeidae are so hopelessly confused that it is impossible to distinguish between them with any certainty. If the grandfather can be identified with the pupil of Polycleitus, we may take about B.C. 330 as a convenient date for him, and about B.C. 280 for that of his grandson. It is possible that the epithet *Thebanus* is intended to distinguish the older Aristeides; but, even here Pliny is confused, for he sometimes calls one and the same person *Thebanus* and contemporary with Apelles. The same confusion is probably traceable in his estimate of style: is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ethe, item perturbationis (pathê). Perhaps we should assign to the elder the quality of ethos, to the younger that of pathos and of being *durius paulo in coloribus*; and according to these qualities we may assign some of the pictures. The Dionysus was probably painted by the older and more famous of the two; its great estimation is shown by the fact that Attalus is said to have paid 100 talents for it, and Mummius afterwards sent it to Rome: also the picture of a sacked town, which Alexander acquired at the looting of Thebes, and of which one episode represented a dying mother, with her infant still suckling her breast. To the younger may be assigned the Battle with Persians, the *Leontion Epicuri* and the *anapauomene* (see *Arch. Zeit.* 1883, p. 41).

Of NICOMACHUS, the son of the elder Aristeides, we know very little. He painted, like Melanthius and his pupils, for the Tyrant Aristratus of Sicyon, who was a contemporary of Philip of Macedon; also a portrait of Antipatros, probably about Ol. 115. Among his other works we read of a Rape of Persephone; a Sleeping Maenad surprised by Satyrs (*Arch. Zeit.* 1880, p. 149); a Victory driving a quadriga heavenwards; and other pictures of gods and mythological scenes.

EUPHRANOR, the Isthmian, is mentioned as a pupil of Aristeides (probably about B.C. 360), and, like others of his predecessors, worked both in sculpture and painting; according to Pliny (xxxv. § 128), he was *docilis ac laboriosus ante omnis*, and in both branches of art excelled all his contemporaries. Of his pictures we hear specially of three great compositions for a stoa in the Ceramicus, representing the charge of the Athenians against the Thebans before the battle of Mantinea, pictures of the twelve gods, and a Theseus. Of this last, Pliny says *in quo dixit* that the Theseus of Parrhasius looked as though fed on roses, while that of Euphranor seemed fed on beef. The *dixit* is usually taken as alluding to Euphranor Klein suggests that it was a remark more appropriate to Parrhasius; the same confusion of Pliny comes out in his attribution of a madness of Odysseus to Euphranor in the same passage. After describing the three works in the Stoa, he adds, *nobilis eius tabula Ephesi est, Ulixes . . .* Now we know from Plutarch that Parrhasius painted a picture of this subject, and it seems absurd to suppose that Euphranor would have painted the same idea for the home of Parrhasius, Ephesus. The *eius* should properly refer to Parrhasius, who alone painted this subject, and the whole passage has been inserted here by Pliny in error. Of Euphranor's style we cannot judge; we only know that he devoted his attention to the canon of proportions, and is said to have written on this subject; but it remains uncertain whether or no he is to be considered as the predecessor of Lysippus in this study.

With NICIAS of Athens we are brought fully into the Alexandrine age. Plutarch narrates a story of his having refused to sell one of his pictures (the *Nekyia*) at sixty talents to king Ptolemy; on the other hand, we hear of him as a contemporary of Praxiteles: so that his sphere of activity must have lain between about B.C. 340-300. From a statement in Demetr. Phaler. (*de Elocut.* 76) we gather that he tried to bring about a reaction in style against the follies of contemporary artists, who frittered away their art in painting birds

and flower pieces; and laid down the principle of the importance of choosing a fine subject, such as a [p. 415] battle-piece. Following this principle himself, we find him occupied with more than one subject of the Polygnotan school: the Nemea, probably a personification of the Nemean games, whom he represented bearing a palm and seated on a lion; and a Vision of Hades (Pliny, xxxv. § 132, *necyomantea Homeri*), the picture which he refused to Ptolemy and presented to Athens. It is interesting in connexion with this last to note that an ancient treatment of this subject has come down to us in the famous Odyssey landscapes excavated on the Esquiline in 1848-50 (Woermann, *Antiken Odysseelandschaften*): these six pictures are almost exact illustrations of the Homeric text (*Od.* x. 80 to xi. 600), and though decorative in idea are examples of complete landscape painting, showing due observance of aërial perspective. Their execution dates, as the masonry of the walls on which they were found shows, from the last years of the Republic; but from their style the designs may probably be referred to the Hellenistic period. Among the *grandis tabulas* of Nicias, Pliny mentions an Io, a subject of which several replicas exist at Pompeii; it is probable that the largest and finest of these, found on the Palatine, reproduces the general form of the composition of Nicias (see Woltmann, p. 56). Besides his large pictures, principally of heroines (*diligentissime mulieres pinxit*), he seems to have worked in encaustic the Nemea was a specimen of this technique, on which the artist inscribed the statement that he had burned it in (*inussisse*); and to this style we may perhaps refer his pictures of animals and dogs, as well as the chiaroscuro and quality of relief for which he is praised. Connected also with his encaustic work was doubtless the *circumlitio* of the statues of Praxiteles which has already been dealt with on p. 395; and the painted scene on the sepulchral monument at Triteia which Pausanias describes (vii. 22, 6).

We now enter definitely upon the new phase of Hellenistic life in Greece, and among the many painters of this epoch one stands unquestionably at the head, APELLES, son of Pytheas of Colophon. His father was apparently not a painter, for he was sent to receive his first instruction from Ephorus of Ephesus; at a later age, when he was already beginning to be famous, he went to Sicyon, attracted there by the fame of the teaching of Pamphilus. Under Philip of Macedon he took up his residence at Pella, and continued as court painter under Alexander; when Alexander started on his Asiatic campaigns, he returned again to Ephesus. After this we hear of him at various times in Rhodes, where he is brought into contact with Protogenes; at

Alexandria, at the court of Ptolemy Soter; and possibly at Cos. The numerous anecdotes and sayings attributed to him, such as *manum de tabula, nulla dies sine linea, ne sutor ultra crepidam*, must be considered merely as indications of his extensive popularity rather than as detailed evidence of his style. We cannot with certainty connect any picture by him with the material that has come down to us, so that we are left to the scraps of art criticism in ancient authors for an estimate of his style. As might be expected, by far the majority of his works seem to have been in the sphere of portraiture. Pliny says that it is useless to try and enumerate the many portraits by him of Alexander and Philip: besides these we hear of a Cleitos putting on his helmet; an Archelaus in a family group; an Antigonus arranged in profile, so that his defective eye was not seen; besides many others, principally of people connected with the Macedonian court. Perhaps most characteristic of him were the series of personifications of abstract ideas of the mind, represented generally as female figures in action. Such a picture was the Calumnia, which he painted at the court of Ptolemy in Alexandria, in punishment of his detractors there, and of which we have a detailed description in Lucian. To the same category may be referred the pictures of Charis and of Tyche; and the allegorical personifications of the phenomena of nature, as Bronte (thunder), Astrape (lightning), and the thunderbolt, Keraunobolia. His mythological pieces are comparatively few; by far the most important was doubtless the Aphrodite Anadyomene painted for the people of Cos: she was seen rising from the water, a type which may be compared with numerous marbles which have come down to us. Augustus carried the picture to Rome, remitting to the Coans a hundred talents of the tribute due, as compensation; by the time of Nero it had suffered so much that it had to be restored, a work which was carried out by a certain Dorotheus. As we should expect from an artist whose bent lay in portraiture, his talent lay less in large or elaborate compositions than in refinement and the complete study of nature. The stories that we are told of him seem to point to a great dexterity and lightness of touch, with the charm and grace of manner which was the natural outcome of his period.

His greatest contemporary was PROTOGENES of Caunus, an insignificant town on the Carian coast, subject to Rhodes, where the artist took up his abode (see *supra*, p. 395). Mr. Torr (*Classical Review*, 1890, p. 231) suggests that the artist had been accustomed to paint pictures of ships, as thank-offerings for escapes at sea. At any rate, it was probably mainly due to

Apelles that his work came to be known and appreciated: on the other hand, this seems inconsistent with the fact that Pliny places him among those who practised sculpture as well as painting. Besides a few portraits, of Philiscus, Antigonus, and the mother of Aristotle, and one work in Athens, his chief themes seem to have been drawn from the local traditions of Rhodes; an often repeated anecdote records his presence at the sacking of Rhodes by Demetrius in B.C. 304, which we may take as a central point of his chronology. Demetrius spared the town from burning in order to save the picture by Protogenes of the Rhodian hero Ialysus. In this picture occurred the dog, the effect of whose foaming mouth was said to have been attained by Protogenes throwing his sponge in desperation at the picture; and the partridge, which though a mere detail attracted so much attention that the artist, in annoyance, erased it. To attain this high degree of realism, he is said to have worked very slowly, and it was against this impression of laboriousness that the criticisms of Apelles were directed.

ANTIPHILUS was by birth an Hellenistic Egyptian, who was already established at Alexandria [p. 416] when Apelles went there. Quintilian calls him *facilitate praestantissimus*, and his versatility is shown in the subjects of his works: these included large pictures in tempera, genre pictures, such as a boy blowing the fire (probably encaustic), and even caricature. The type of one of his works, a Satyr probably dancing, with a panther-skin, and snapping his fingers (*quem aposcopeuonta appellant*), is probably reflected in statuary, for example in the bronze Dancing Faun found in the Casa del Fauno at Pompeii (Overbeck, *Pompeii*,⁴ p. 550).

The principle of illusion was now becoming an end in itself, and the higher aims of art were neglected in the reproduction of ignoble and unworthy themes: a representative of the age was THEON of Samos, of whose *phantasies* the most famous is described by Aelian; it represented a warrior fully armed, charging out of the panel; when exhibiting this picture, the artist would have a flourish of trumpets sounded, and then draw the curtain. Other painters of this time are: AËTION, who painted a marriage of Alexander and Roxane,^{841 13} which has been fully described by Lucian; in this picture little Erotes are introduced, playing with the king's armour, a mo-

841 13 It is natural to think of the so-called Aldobrandini marriage, one of the most famous of the ancient paintings which have come down to us; but the conception and style of this picture seem to reflect an original type belonging to a time far earlier than the period of Aëtion,

tive thoroughly characteristic of the Hellenistic age;--HELENA, daughter of Timon the Egyptian, said to have painted the Battle of Issos which has inspired the famous Pompeian mosaic; and the school of painters in little, which, like the Dutch school of the same kind, occupied itself with genre and still life. Chief of these was PEIRAÏCUS, whose speciality was barbers' shops, cobblers' booths, asses, eatables, and the like, from which he received the nickname *rhyparographos* (i.e. rag and tatter painter, a parody on *rhopographos*, a painter of small and trivial objects): in spite of the contempt felt for such art, it seems to have commanded high prices, probably on the score of technical finish.

In the centuries following B.C. 300 few artists stand out with any individuality: to study the ideas of this time, we must look at the Hellenistic reliefs, and at the wall-paintings, as they are reflected in Roman imitations. The only artist of the period who won considerable fame is TIMOMACHUS of Byzantium, of whom Pliny says that Julius Caesar paid a large sum for two of his pictures; but we cannot follow Pliny in making Timomachus contemporary with Caesar: he probably belongs to an earlier century. The most famous of his pictures were: the Madness of Ajax, a Medea about to kill her children, and his Orestes and Iphigeneia in Tauris. Of the Medea picture, celebrated in antiquity no less than the Aphrodite of Apelles, we have several suggestions in wall-paintings, sarcophagi, and elsewhere; perhaps the finest is the picture of Medea herself in *Mus. Borb.* x. 21, in which the conflict of emotions in the mother's mind is admirably represented. It is this power of expressing the emotions and character with delicacy and depth that seems to characterise the works of Timomachus, and probably earned him his fame.

With Timomachus the history of Greek painting proper may be said to have come to an end. Under the successors of Alexander, the art had become cosmopolitan, and under the Romans the chief interest was finally transferred to Italian soil. During the last years of the Republic, and under the Emperors, the art treasures of ransacked Greece poured with a steady flow into Italy, and it is here that we must study its latest developments. But throughout antiquity, painting continued to be an essentially Hellenic art. It is true that we hear occasionally the names of Roman artists:--FABIUS PICTOR (B.C. 304), a member of the illustrious *Fabia gens* whose wall-paintings in the temple of Salus are praised, but whose profession was considered to

have degraded his caste; PACUVIUS, the tragedian (B.C. 219-129); JAIA or LALA, whose work in encaustic has been already mentioned (about B.C. 100); TURPILIUS, who painted with his left hand; TITIDIUS LABEO, a former praetor and proconsul, who made himself ridiculous with his *parvis tabellis*; Q. PEDIUS, a boy of good family, who, being born dumb, was put to learn painting--he became proficient, but died young; and, lastly, FABULLUS (Amulius), who lived in the time of Nero, and whom Pliny describes as *gravis ac severus idemque floridus pictor*. But even in Roman times the majority of the names are Greek in form, and it is quite certain that the majority of the subjects painted are referable to pictorial originals of Greek and Hellenistic art. It is true that in only a very few instances we are able to trace these Italian paintings back to an original described in literature; but Helbig's researches have proved beyond a doubt that such an origin is to be sought for them. The Greek creations were everywhere circulated and reproduced, in the form of cheap frescoes, and occasionally as the leading motive in works of sculpture.

The large number of scenes from daily life which occur in Italian paintings are divided by Helbig into two main classes, the Hellenistic genre pictures and the Romano-Campanian realistic scenes. The Hellenistic group, the most charming of all these pictures, are probably the nearest reflections we have of the genre spirit of the painters of the Alexandrine period. The subjects are ideal treatments of daily life, principally of women, youths, and children; girls with Erotes, or with Pan; toilet scenes and love scenes; much the same range of subjects in fact as those which we have in the idyllic poetry of the time, and in the terra-cotta statuettes; and filled with the same fresh and simple beauty.

The other class, which represent more directly the art of the time to which they belong, were subjects apparently inspired by the fancy of the handicraftsman; mechanics at their occupations, incidents of the market, bakers, fishmongers, gladiatorial scenes, usually appropriate to the locality in which they stand, and painted with a certain rough realistic dexterity. In these two classes we see reflected the two main styles of the Alexandrine painters, the ideal sensual style of Aëtion and the *rhyparography* of Peiraëus.

Of mythological scenes in Italian painting we have not many examples. The most important of these have been already noted in connexion [p. 417] with

the Greek artists whom they illustrate; we may specially mention here the series of four paintings on marble slabs from Herculaneum (Helbig, *Wandgem.* Nos. 170 b, 1241, 1405, 1464), of which the colours have faded, but the fine drawing in red outlines still survives (see *ante*, p. 411). On the finest of these, which represents five maidens inscribed with mythical names, of whom two are kneeling at the game of *astragali*, the artist has inscribed his name, Alexandros Athênaios egraphen.^{842 14} Marble paintings such as these (and possibly also paintings on wood) were at one period of Italian art used in the decoration of walls, being let into the surface of the wall amidst the other purely decorative designs; sometimes, as in the Roman house on the Palatine, with the object of imitating real views seen through open windows in the wall.

The majority of the mythological scenes now in use are chosen principally from the point of view of their affording scope for the insertion of *landscape*: such as Mount Ida, with the Judgment of Paris; the Caucasos, with the Freeing of Prometheus; Ariadne on Naxos; the Icarian Sea, with Daedalus and Icarus; and the Odyssey landscapes already quoted. The gradual growth of a feeling for landscape has been traceable through the history of the Greek painters. The tectonic, semi-sculptural painting of Polygnotus, with its anthropomorphic ideas and formulae of suggesting locality, had given way to the introduction of a definitive background, until finally, in the Hellenistic time of the Diadochi, landscape had become an end in itself. We see how strong this growing influence was, in the effect it had upon sculpture: from the pictorial scenes on the Gjölbashi frieze to the Hellenistic reliefs, and such wall-decorations in sculpture as the Destruction of the Niobides, or the Apotheosis of Homer, both in the British Museum: in both these cases the side of a mountain is represented, with the figures, of diminutive size, placed at various levels. The art of landscape painting, first made possible by Apollodorus, was brought into repute by Antiphilus. Commencing with such mythological subjects which easily lent themselves to it, it soon came to the idyllic scenes of mere decoration; shrines in the open air, from the simple tree hung with dedications, to great temples and elaborate buildings, vistas of city architecture thronged with people, village landscapes with goatherds and sheep, and coast scenes; among which, as a reminiscence

842 14 Helbig points out that this signature may possibly refer to the original painter who designed the composition; it is clear, at any rate, that all four of these paintings are copies of earlier pictures, possibly by the same hand.

doubtless of the originals by the Greek painters of Alexandria, Egyptian landscapes also occur. As an instance of this last, we may quote the celebrated Palestrina mosaic; here, in a bird's-eye view, is a town flooded by the Nile, with a background of desert; negroes hunting fabulous monsters, islands with palms and cypresses, and covered with buildings of all kinds, hippopotami and crocodiles. In this connexion we have the name of a Roman painter, contemporary of Augustus, in an interesting passage of Pliny (xxxv. § 116); he says that LUDIUS (or Sextus Tadius?) was the first^{843 15} to bring in a singularly delightful fashion of wall-painting; villas, colonnades, examples of landscape gardening, woods and sacred groves, reservoirs, straits, rivers, coasts, all according to the heart's desire; and amidst them passengers of all kinds on foot, in boats, driving in carriages or riding on asses to visit their country properties; furthermore, fishermen, bird-catchers, hunters, vintagers; or again, he exhibits stately villas, to which the approach is through a swamp, with men staggering under the weight of the frightened women whom they have bargained to carry on their shoulders; and many another excellent and entertaining device of the same kind. The same artist also set the fashion of painting views, and that wonderfully cheap, of seaside towns in broad daylight. The name of Ludius has a special interest in the fact that he is the only artist mentioned in antiquity of whose painting a specimen has probably come down to us. In the Villa of Livia at Rome were found in 1863 the four walls of a room on which taken together the entire plan of a garden is painted (one of the walls is given in colours in *Antike Denkmäler*, i. Taf. 11; another in outline, ib. Taf. 24). As this kind of garden piece is emphatically attributed to Ludius by Pliny, and as the villa belonged to the Imperial family in his time, and would doubtless therefore have been put into the hands of the decorator most in repute; and lastly, as the technical finish of the work surpasses that of all other existing antique wall-paintings, the opinion advanced by Brunn, that it is from the hand of Ludius himself, must not be hastily set aside (Woltmann).

If we examine ancient landscapes in the light of our modern knowledge, the great difference that strikes us is the ancient lack of feeling for the charm of

843 15 Pliny's zeal for the honour of his countrymen has led him into an exaggeration here: Ludius was certainly not the first; he may have revived the art in Rome, and perhaps have invented some of the motives which Pliny mentions and which Vitruvius (vii. 5) does not allude to as belonging to the ancient style of decoration. The translation of the Pliny passage is taken from Woltmann and Woermann.

atmosphere. As a rule the horizon was placed abnormally high, and the various parts of the subject were distributed over the space in clear and equable light: this is generally toned off towards the sky-line, but special effects of light are rare. In an Endymion subject we have rays of moonlight; in the Odyssey underworld a special ray of light is introduced through an aperture in the rock; and in one case we have a sunset effect: but these are isolated instances. Moreover, the perspective, both aërial and linear, is seldom perfect. But in all these cases we must remember that the specimens before us are merely the work of decorators and handicraftsmen, usually executed in fresco, and that possibly in the works of the great Greek masters these criticisms would not apply.

It will be seen that almost all the paintings by which we can test the Hellenic art were executed in Italy. Very few have as yet been found there of the Republican period. In Rome the pictures found mostly belong to one style. In Pompeii the majority belong to the last ten years before the destruction of the city in A.D. 79, [p. 418] but within this limit of date there is great variety of style. Vitruvius (vii. 5), writing at about the time of Augustus, gives a sketch of the history of mural decoration from the Alexandrian age. Formerly, he says, the ancients used to imitate marble incrustations⁸⁴⁴ in combination sometimes with architectural members. Later, it had been customary to paint upon the walls imitation buildings, columns and pediments, landscapes and mythological subjects: such as harbours, promontories, shores, rivers, fountains, aqueducts, temples, groves, mountains, herds and herdsmen; or in some places specimens of *Megalographia*, such as mythological scenes, Trojan battles, or *wanderings of Odysseus arranged in panels* (see the Odyssey landscapes above quoted). All these subjects were suitable, because Painting is the representation of what exists or might exist. But now subjects taken from reality are despised. We see upon our walls nowadays not so much copies of actual things, as fantastic monstrosities: thus reeds take the place of columns in a design; ribboned and streamered ornaments, with curling leaves and spiral tendrils, take the place of pediments; diminutive temples are supported upon candelabra; vegetable shapes spring from the top of pediments and send forth multitudes of delicate stems, with twining tendrils and figures seated meaninglessly among them; nay, from the very flowers which the stalks sustain are made to issue demi-figures having the heads sometimes of human beings and sometimes of brutes.

844 16 *Crustas parietum*; the marble slabs with paintings, which were let into walls.

Assisted by this criticism of Vitruvius, we are able to trace differences of style in the development of wall decoration, corresponding to the different epochs. (1) The regular and stable painted semi-columns and pilasters, the *topia* of Vitruvius, like the Odyssey scenes. (2) Reed-like supports, which are gradually developed until (3) a network of these constructions covers the whole intermediate space, the structural idea being lost sight of.

Taken all in all, our direct monumental evidence of Greek painting is very small; for our literary evidence, we have mainly to rely on Pliny, who, as we have seen, is as a recorder of bare facts often untrustworthy, and as an independent art critic deplorable. The true art critic of antiquity, Lucian, who in matters of taste and understanding shows excellent judgment, has left a few precious descriptions which give a real insight as far as they go. If Pliny had been gifted with the critical faculty and insight of Lucian, we should now be better able to decide the question as to how far the standard of painting of the ancients was worthy to compare with that of their sculptures. If in technical correctness they were imperfect, we may be sure that their artistic instinct would have served in a great measure to cover this defect, and that in drawing and composition, at least, they did not fall short of the greatest masterpieces of modern times.

17. Authorities.

The principal literary sources of information upon the history, methods, and achievements of ancient painting are Pliny the elder, in his *Naturalis Historia*, Pausanias, and Quintilian; the writings also of Lucian, Plutarch, Athenaeus, Aristotle, Aelian, Cicero, the elder and younger Philostratus, and Vitruvius, contain many incidental remarks which are of great value in the history of a subject like Painting, in which so little has survived to us from antiquity.

The whole of the ANCIENT PASSAGES relating to Painting are catalogued under the names of the artists or of the period to which they refer, in Overbeck's *Die antiken Schriftquellen*, Leipzig, 1868.

Of the numerous tracts which have been devoted to the elucidation and

emendation of these texts, we may select the following:--Urlichs, *Chrestomathia Pliniana*, 1857, and the same author in *Rhein. Mus.* xxv. p. 507, &c.; Oehmichen, *Plinianische Studien*, Erlangen, 1880; Furtwängler in Fleckeisen's *Jahrbücher für cl. Ph.* Spbd. 9; Kroker, *Gleichnamige Künstler*, Leipzig, 1883; Robert, *Archäologische Märchen*, Berlin, 1887; Holwerda in *Mnemosyne*, De Pictorum historia apud Plinium, 1888; and especially Klein's two articles in *Arch.-Epig. Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn*, xi. pp. 193-233, Die Sikyonische Schule, and xii. pp. 85-127, Die Helladische und Asiatische Schule.

In the following works a more or less GENERAL TREATMENT of the subject has been attempted:--Raoul-Rochette, *Peintures antiques Inédites*, Paris, 1836 (somewhat out of date); Brunn, *Geschichte der Griechischen Künstler*, 2nd edit., vol. ii., 1889; Wolttmann and Woermann, *History of Painting* (English edition, edited by Sidney Colvin), 1880; and the article Malerei in Baumeister's *Denkmäler*.

For the study of individual details, see the following:--

TECHNIQUE.--Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, 1874-87, esp. iv. p. 414 fol.; the article in Baumeister, already quoted; and Helbig und Donner, *Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei*, 1873.

ENCAUSTIC.--Helbig und Donner, *loc. cit.*; Blümner, *loc. cit.* iii. p. 200 fol.; Cros et Henry, *L'Encaustique*, 1884; Donner in *Beilage zur Allgemeine Zeitung* (Munich), 1888, pp. 2641-3; Petrie, *Hawara, Biahmu, and Arsinoe*, 1889, pp. 17-21, 37-46.

POLYCHROMY OF SCULPTURE AND ARCHITECTURE.--Baumeister's *Denkmäler*, s. v. Polychromie; Boeckler, *Die Polychromie in der antiken Sculptur*, 1882; Treu, *Sollen wir unsere Statuen bemalen?* Berlin, 1884, and in *Arch. Jahrbuch*, 1889, p. 18.

MOSAIC.--Raoul-Rochette, *loc. cit.* pp. 345-6; Engelmann in *Rhein. Mus.* xxix. pp. 561-89; Blümner, *loc. cit.* iii. p. 323; and Baumeister's *Denkmäler*, s. v. Mosaik.

HISTORY.--Studniczka in *Arch. Jahrb.* 1887, pp. 135-168; Dümmler in the same, 1887, pp. 168-178 (on Polygnotus); *Wiener Vorlegeblätter* for 1888, pll. x.-xii. (for restorations of the Iliupersis of Polygnotus); Schreiber, *Die Hellenistischen Reliefbilder*, 1890; Wustmann, *Apelles' Leben und Werke*, Leipzig, 1870; Woermann, *Die Landschaft in der Kunst der antiken Völker*, 1876; Helbig und Donner, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte*, 1868; Ulrichs, *Die Malerei in Rom vor Cäsar's Dictatur*, Würzburg, 1876; Woermann, *Die antiken Odysseelandschaften* (six plates in colour), Munich, 1875; Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei* [p. 419] in *Pompeii*, 1882; Niccolini, *Le Case ed i Monumenti di Pompeii*, 1854, fol.; Overbeck, *Pompei*, 4th edition. For the Galleries of the Philostrati, see Fleckeisen's *Jahrbücher*, Spbd. 4, pp. 179-306, and Spbd. 5, pp. 135-181; *Philologus*, xxxi. p. 585; Bougot, *Philostrate l'ancien*; and *Magazine of Art*, v. p. 371. For reproductions of Mural Paintings, see *Monumenti dell' Inst. Arch.* throughout; Bartoli and Bellori, *Le Pitture antiche della Grotta di Roma*, 1706; Bartoli, *Gli antichi Sepolcri*, 1727; Barré et Roux, *Pompei et Herculaneum*, 1840, &c. (7 vols.).

For a fuller bibliography of the subject, see Brunet's *Manuel du Libraire*, tom. vi. pp. 1688-9, and especially E. Hubner's *Bibliographie der klassischen Alterthumswissenschaft*, Berlin, 1889.

[C.S.] (= Cecil Smith. Assistant in the Department of Greek and Roman Antiquities in the British Museum)

Anhang 3

Auszug zu Apelles aus:

A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology (London 1872)

(ed. William Smith)

APELLES

(**Apellês**), the most celebrated of Grecian painters, was born, most probably, at Colophon in Ionia (Suidas, *s. v.*), though Pliny (xxxv. 36. § 10) and Ovid (*Art. Am.* iii. 401; *Pont.* iv. 1. 29) call him a Coan. The account of Strabo (xiv. p. 642) and Lucian (*De Calumn.* lix. §§ 2, 6), that he was an Ephesian, may be explained from the statements of Suidas, that he was made a citizen at Ephesus, and that he studied painting there under Ephorus. He afterwards studied under Pamphilus of Amphipolis, to whom he paid the fee of a talent for a ten-years' course of instruction. (Suidas, *s. v.*; Plin. xxxv. 36. § 8.) At a later period, when he had already gained a high reputation, he went to Sicyon, and again paid a talent for admission into the school of Melanthius, whom he assisted in his portrait of the tyrant Aristratus. (Plut. *Arat.* 13.) By this course of study he acquired the scientific accuracy of the Sicyonian school, as well as the elegance of the Ionic.

The best part of the life of Apelles was probably spent at the court of Philip and Alexander the Great; for Pliny speaks of the great number of his portraits of both those princes (xxxv. 36. § 16), and states that he was the only person whom Alexander would permit to take his portrait. (vii. 38; see also Cic. *ad Fam.* v. 12. § 13; Hor. *Ep.* ii. 1. 239; Valer. Max. viii. 11. § 2, ext.; Arrian, *Anab.* i. 16. § 7.) Apelles enjoyed the friendship of Alexander, who used to visit him in his studio. In one of these visits, when the king's conversation was exposing his ignorance of art, Apelles politely advised him to be silent, as the boys who were grinding the colours were laughing at him. (Plin. xxxv. 36. § 12.) Plutarch relates this speech as having been made to Megabyzus. (*De Tranq. Anim.* 12, p. 471, f.) Aelian tells the anecdote of Zeuxis and Megabyzus. (*Var. Hist.* ii. 2.) Pliny (*I. c.*) also tells us that Apelles, having been commissioned by Alexander to paint his favourite concubine, Campaspe (Pankaotê Aelian, *Var. Hist.* xii. 34), naked, fell in love with her, upon which Alexander gave her to him as a present; and according to some she was the model of the painter's best picture, the Venus Anadyomene. From all the information we have of the connexion of Apelles with Alexander, we may safely conclude that the former accompanied the latter into Asia. After Alexander's death he appears to have travelled through the western parts of Asia. To this period we may probably refer his visit to Rhodes and his intercourse with Protogenes. (See below.) Being driven by a storm to Alexandria, after the assumption of the regal title by Ptolemy, whose favour he had not

gained while he was with Alexander, his rivals laid a plot to ruin him, which he defeated by an ingenious use of his skill in drawing. (Plin. xxxv. 36. § 13.) Lucian relates that Apelles was accused by his rival Antiphilus of having had a share in the conspiracy of Theodotus at Tyre, and that when Ptolemy discovered the falsehood of the charge, he presented Apelles with a hundred talents, and gave Antiphilus to him as a slave: Apelles commemorated the event in an allegorical picture. (*De Calumn.* lix. §§ 2-6, vol. iii. pp. 127-132.) Lucian's words imply that he had seen this picture, but he may have been mistaken in ascribing it to Apelles. He seems also to speak of Apelles as if he had been living at Ptolemy's court before this event occurred. If, therefore, Pliny and Lucian are both to be believed, we may conclude, from comparing their tales, that Apelles, having been accidentally driven to Alexandria, overcame the dislike which Ptolemy bore to him, and remained in Egypt during the latter part of his life, enjoying the favour of that king, in spite of the schemes of his rivals to disgrace him. The account of his life cannot be carried further; we are not told when or where he died; but from the above facts his date can be fixed, since he practised his art before the death of Philip (B. C. 336), and after the assumption of the regal title by Ptolemy. (B. C. 306.) As the result of a minute examination of all the facts, Tölken (*Amalth.* iii. pp. 117-119) places him between 352 and 308 B. C. According to Pliny, he flourished about the 112th Olympiad, B. C. 332.

Many anecdotes are preserved of Apelles and his contemporaries, which throw an interesting light both on his personal and his professional character. He was ready to acknowledge that in some points he was excelled by other artists, as by Amphion in grouping and by Asclepiadorus in perspective. (Plin. xxxv. 36. § 10.) He first caused the merits of Protogenes to be understood. Coming to Rhodes, and finding that the works of Protogenes were scarcely valued at all by his country-men, he offered him fifty talents for a single picture, and spread the report that he meant to sell the picture again as his own. (Plin. *ib.* § 13.) In speaking of the great artists who were his contemporaries, he ascribed to them every possible excellence except one, namely, *grace*, which he claimed for himself alone. (*Ib.* § 10.)

Throughout his whole life, Apelles laboured to improve himself, especially in drawing, which he never spent a day without practising. (Plin. *ib.* § 12; hence the proverb *Nulla dies sine linea.*) The tale of his contest with Protogenes affords an example both of the skill to which Apelles attained in

this portion of his art, and of the importance attached to it in all the great schools of Greece.

Apelles had sailed to Rhodes, eager to meet Protogenes. Upon landing, he went straight to that artist's studio. Protogenes was absent, but a large panel ready to be painted on hung in the studio. Apelles seized the pencil, and drew an [p. 222] excessively thin coloured line on the panel, by which Protogenes, on his return, at once guessed who had been his visitor, and in his turn drew a still thinner line of a different colour upon or within the former (according to the reading of the recent editions of Pliny, *in ilia ipsa*). When Apelles returned and saw the lines, ashamed to be defeated, says Pliny, "tertio colore lineas secuit, nullum relinquens amplius subtilitati locum." (*Ib.* § 11.) The most natural explanation of this difficult passage seems to be, that down the middle of the first line of Apelles, Protogenes drew another so as to divide it into two parallel halves, and that Apelles again divided the line of Protogenes in the same manner. Pliny speaks of the three lines as *visum effugientes*.¹ The panel was preserved, and carried to Rome, where it remained, exciting more wonder than all the other works of art in the palace of the Caesars, till it was destroyed by fire with that building.

Of the means which Apelles took to ensure accuracy, the following example is given. He used to expose his finished pictures to view in a public place, while he hid himself behind the picture to hear the criticisms of the passers-by. A cobbler detected a fault in the shoes of a figure: the next day he found that the fault was corrected, and was proceeding to criticise the leg, when Apelles rushed from behind the picture, and commanded the cobbler to keep to the shoes. (*Plin. Ib.* § 12: hence the proverb, *Ne supra crepidam sutor*: see also *Val. Max.* viii. 12, ext. § 3; *Lucian* tells the tale of Phidias, *pro Imag.* 14, vol. ii. p. 492.) Marvellous tales are told of the extreme accuracy of his likenesses of men and horses. (*Plin.* xxxv. 36. §§ 14, 17; *Lucian, de Calumn.* 1. c.; *Aelian, V. H.* ii. 3.) With all his diligence, however, Apelles knew when to cease correcting. He said that he excelled Protogenes in this one point, that the latter did not know when to leave a picture alone, and he laid down the maxim, *Nocere saepe nimiam diligentiam*. (*Plin. l. c.* § 10; *Cic. Orat.* 22; *Quintil.* x. 4.)

Apelles is stated to have made great improvements in the mechanical part of his art. The assertion of Pliny, that he used only four colours, is incorrect.

(*Dict. of Ant. s. v. Colores.*) He painted with the pencil, but we are not told whether he used the cestrum. His principal discovery was that of covering the picture with a very thin black varnish (*atramentum*), which, besides preserving the picture, made the tints clearer and subdued the more brilliant colours. (Plin. *l. c.* § 18.) The process was, in all probability, the same as that now called *glazing or toning*, the object of which is to attain the excellence of colouring “which does not proceed from fine colours, but true colours; from breaking down these fine colours, which would appear too raw, to a deep-toned brightness.” (Sir J. Reynolds, *Notes on Du Fresnoy*, note 37.) From the fact mentioned by Pliny, that this varnishing could be discovered only on close inspection, Sir J. Reynolds thought that it was like that of Correggio. That he painted on moveable panels is evident from the frequent mention of *tabulae* with reference to his pictures. Pliny expressly says, that he did not paint on walls. (xxxv. 37.)

A list of the works of Apelles is given by Pliny. (xxxv. 36.) They are for the most part single figures, or groups of a very few figures. Of his portraits the most celebrated was that of Alexander wielding a thunderbolt, which was known as *ho keraunophoros*, and which gave occasion to the saying, that of two Alexanders, the one, the son of Philip, was invincible, the other, he of Apelles, inimitable. (Plut. *Fort. Alex.* 2, 3.) In this picture, the thunderbolt and the hand which held it appeared to stand out of the panel; and, to aid this effect, the artist did not scruple to represent Alexander’s complexion as dark, though it was really light. (Plut. *Alex.* 4.) The price of this picture was twenty talents. Another of his portraits, that of Antigonus, has been celebrated for its concealment of the loss of the king’s eye, by representing his face in profile. He also painted a portrait of himself. Among his allegorical pictures was one representing Castor and Pollux, with Victory and Alexander the Great, how grouped we are not told; and another in which the figure of War, with his hands tied behind his back, followed the triumphal car of Alexander. “He also painted,” says Pliny, “things which cannot be painted, thunders and lightnings, which they call *Bronte*, *Astrape*, and *Ceramobolia*.” These were clearly allegorical figures. Several of his subjects were taken from the heroic mythology. But of all his pictures the most admired was the “*Venus Anadyomene*,” (*hê anaduomenê Aphroditê*), or Venus rising out of the sea. The goddess was wringing her hair, and the falling drops of water formed a transparent silver veil around her form. This picture, which is said to have cost 100 talents, was painted for the temple of Aesculapius at Cos,

and afterwards placed by Augustus in the temple which he dedicated to Julius Caesar. The lower part being injured, no one could be found to repair it. As it continued to decay, Nero had a copy of it made by Dorotheus. (Plin. *l. c.*; Strab. xiv. p. 657.) Apelles commenced another picture of Venus for the Coans, which he intended should surpass the Venus Anadyomene. At his death, he had finished only the head, the upper part of the breast, and the outline of the figure; but Pliny says, that it was more admired than his former finished picture. No one could be found to complete the work. (Plin. xxxv. *l. c.*, and 40. § 41; Cic. *ad Fam.* i. 9. § 4, *de Off.* iii. 2.)

By the general consent of ancient authors, Apelles stands first among Greek painters. To the indiscriminating admiration of Pliny, who seems to have regarded a portrait of a horse, so true that other horses neighed at it, as an achievement of art as admirable as the Venus Anadyomene itself, we may add the unmeasured praise which Cicero, Varro, Columella, Ovid, and other writers give to the works of Apelles, and especially to the Venus Anadyomene. (Cic. *Brut.* 18, *de Orat.* iii. 7; Varro, *L. L.* ix. 12, ed. Muller; Colum. *R. R.* Praef. § 31, Schn.; Ovid. *Art. Am.* iii. 401; *Pont.* iv. 1. 29; Propert. iii. 7. 11; Auson. *Ep.* 106; *Anthol. Planud.* iv. 178-182.) Statius (*Silv.* i. 1. 100) and Martial (xi. 9) call painting by the name of «Ars Apellea.» Sir Joshua Reynolds says of the Greek painters, and evidently with an especial reference to Apelles, «if we had the good fortune to possess what the ancients themselves esteemed their masterpieces, I have no doubt but we should find their figures as correctly drawn as the Laocoon, [p. 223] and probably coloured like Titian» (*Notes on Du Fresnoy*, note 37); and, though the point has been disputed, such is the general judgment of the best modern authorities. It need scarcely be said, that not one of the pictures of Apelles remains to decide the question by.

In order to understand what was the excellence which was peculiar to Apelles, we must refer to the state of the art of painting in his time. (*Dict. of Ant. s. v. Painting.*) After the essential forms of Polygnotus had been elevated to dramatic effect and ideal expression by Apollodorus and Zeuxis, and enlivened with the varied character and feeling which the school of Eupompus drew forth from direct observation of nature, Apelles perceived that something still was wanting, something which the refinements attained by his contemporaries in grouping, perspective, accuracy, and finish, did not supply--something which he boasted, and succeeding ages confirmed the

boast, that he alone achieved--namely, the quality called *charis*, *venustas*, grace (Plin. xxxv. 36. § 10; Quintil. xii. 10; Plut. *Demet.* 22; Aelian, *V. H.* xii. 41); that is, not only beauty, sublimity, and pathos, but beauty, sublimity, and pathos, each *in its proper measure*; the expending of power enough to produce the desired effect, and no more; the absence of all exaggeration, as well as of any sensible deficiency; the most natural and pleasing mode of impressing the subject on the spectator's mind, without displaying the means by which the impression is produced. In fact, the meaning which Fuseli attaches to the word seems to be that in which it was used by Apelles: "By *grace* I mean that artless balance of motion and repose sprung from character, founded on propriety, which neither falls short of the demands nor overleaps the modesty of nature. Applied to execution, it means that dexterous power which hides the means by which it was attained, the difficulties it has conquered." (*Lect.* 1.) In the same Lecture Fuseli gives the following estimate of the character of Apelles as an artist: "The name of Apelles in Pliny is the synonyme of unrivalled and unattainable excellence, but the enumeration of his works points out the modification which we ought to apply to that superiority; it neither comprises exclusive sublimity of invention, the most acute discrimination of character, the widest sphere of comprehension, the most judicious and best balanced composition, nor the deepest pathos of expression: his great prerogative consisted more in the unison than in the extent of his powers; he knew better what he could do, what ought to be done, at what point he could arrive, and what lay beyond his reach, than any other artist. Grace of conception and refinement of taste were his elements, and went hand in hand with grace of execution and taste in finish; powerful and seldom possessed singly, irresistible when united: that he built both on the firm basis of the former system, not on its subversion, his well-known contest of lines with Protogenes, not a legendary tale, but a well attested fact, irrefragably proves: the corollaries we may adduce from the contest are obviously these, that the schools of Greece recognized all one elemental principle: that acuteness and fidelity of eye and obedience of hand form precision; precision, proportion; proportion, beauty: that it is the 'little more or less,' imperceptible to vulgar eyes, which constitutes grace, and establishes the superiority of one artist above another: that the knowledge ledge of the degrees of things, or taste, presupposes a perfect knowledge of the things themselves: that colour, grace, and taste, are ornaments, not substitutes, of form, expression, and character; and, when they usurp that title, degenerate into splendid faults. Such were the principles on which Apelles formed his

Venus, or rather the personification of Female Grace,--the wonder of art, the despair of artists." That this view of the Venus is right, is proved, if proof were needed, by the words of Pliny (xxxv. 36. § 10), "Deesse iis unam *Venerem* dicebat, quam Graeci Charita vocant," except that there is no reason for calling the Venus "the personification of *Female* Grace;" it was rather Grace personified in a female form.

Apelles wrote on painting, but his works are entirely lost.

[P.S]

(= PHILIP SMITH, B.A. Of University College, London.)

