

Die Ueberlieferung des Plinius über die Anfänge der griechischen Malerei.

Wie eng zusammengehöriges nicht selten bei Plinius durch weit-schweifige Excurse getrennt ist und an verschiedenen Orten gesucht werden muß, so bilden auch im 35. Buche die §§ 15 und 16 zunächst mit § 29 ein zusammenhängendes Stück, welches wiederum später in der Mitte von § 56 seine weitere Fortsetzung findet und uns über die älteste Geschichte der griechischen Malerei Nachricht geben will. So dürftig diese zerstreuten Partien auch sind, so würden sie doch für die Darstellung der griechischen Kunstgeschichte ganz unschätzbar sein, wenn sie nur im entferntesten das wirklich wären, wofür sie sich geben: eine Reihe rein und echt überlieferter Notizen über die Anfänge der griechischen Malerei; ja selbst dann noch, wenn sie weniger wären als dies und auch nur eine entstellte und getrübe Tradition davon enthielten. Aber selbst die letztere, die doch die Möglichkeit gewähren würde, auf methodischem Wege einen sichern Gewinn auszuscheiden, vermag man nicht anzuerkennen. Bei Besprechung der drei von Plinius in § 16 aufgezählten ältesten korinthischen Maler Kleantes, Aridikes und Epphantos und der an ihre Namen geknüpften drei Entwicklungsstufen der griechischen Malerei gesteht Brunn ¹⁾, daß ihm „gerade diese systematische Abstufung gegen die strenge historische Treue einige Zweifel erwecke.“ Diese Aeußerung erscheint auf den ersten Blick etwas paradox, ist aber nicht allein vollkommen berechtigt ²⁾ und sehr fein gefühlt, um so feiner, da Brunn seine Zweifel nur auf die innere Unwahrscheinlichkeit der Ueberlieferung gründet, ohne sich nach äußeren Mitteln der Widerlegung umzusehen, sondern sie darf sogar meiner Meinung nach, wenn man jene äußeren Mittel zu Hülfe nimmt, noch viel bestimmter und entschiedener gefaßt werden. Die sämtlichen von Plinius aufbewahrten Notizen über die älteste griechische Malerei sind, sicher

1) R. G. II, p. 7.

2) Joh. von Müller sagt einmal ganz ähnlich über die römische Geschichte des Dionys von Halikarnas, sie sei „zu schön, zu zusammenhängend, um wahr zu sein“.

und nachweislich bis zu Kimon von Kleonai, vielleicht aber sogar noch weiter hinaus, völlig werthlos, denn sie tragen nicht allein das Gepräge des künstlich und dabei ungeschickt gemachten, des ohne jedes lebendige Bewußtsein für den Gang einer derartigen Entwicklung zurechtgelegten zu deutlich an der Stirn, sondern sie lassen sich auch mit leichter Mühe durch eine Reihe der schlagendsten Thatsachen geradezu widerlegen. Jrgend einer von den Quellschriftstellern, aus welchem Plinius direct oder indirect seine Nachrichten schöpfte, also vielleicht Antigonos oder Xenokrates selbst oder schon deren Gewährsmann, der um jeden Preis seine Geschichte der griechischen Malerei ab ovo beginnen wollte, klügelte zunächst aus, auf welche Weise die Malerei wohl entstanden sein, und wie sich dann ein Fortschritt nach dem andern bei ihr eingefunden haben möge, stellte dann die so fein säuberlich gewonnene Reihe neben eine zweite Reihe altüberlieferter Künstlernamen, von denen man eben weiter nichts wußte als die Namen, brachte je zwei Glieder unter einander in Verbindung, und der Grundriß der Geschichte der ältesten griechischen Malerei war fertig. Dabei ist es ihm denn freilich begegnet, daß er einerseits Fortschritte, die kaum von einander zu trennen sind, die gar nicht hinter einander gemacht worden sein können, sondern gleichzeitig dagewesen sein müssen, in der haarspaltigsten Weise unterscheidet, um nur über jeden von ihnen gleichsam einen besonderen Künstlernamen als Ueberschrift setzen zu können, andrerseits die Dinge drängt und häuft, und sie dann, gleich als ob er jenes Verfahrens selbst auf die Dauer überdrüssig geworden wäre, ohne jeden Künstlernamen läßt.

Der Verfasser unserer Nachrichten geht von der rein technischen Seite der Malerei aus und markirt hier sechs deutlich unterscheidbare Stufen: 1. Der bloße Umriß der Gestalt, die Silhouette, die eigentliche „Erfindung“ der Zeichnung — *umbra hominis lineis circumducta* oder *linearis* — 2. derselbe Umriß mit hinzugefügter Linienführung im Innern, also etwa das, was wir heutzutage unter Umrißzeichnung verstehen, natürlich ohne jede Spur von Relief und Perspective — *spargentes lineas intus* — 3. der einfarbig colorirte Umriß — *singulis coloribus et monochromaton dictam*³⁾ — 4. die bunt colorirte Zeichnung — *postquam operosior inventa erat* — 5. Licht und Schatten — *invenit lumen atque umbras* — 6. Reflexe — *postea adiectus est splendor*. Die erste Stufe ist an zwei

3) So muß mit Sillig gelesen werden. Die Lesart des Bambergensis, die Ulrichs (Chrest. Plin. p. 339) aufgenommen hat: „*singulis coloribus et monochromato dictam*“ weist Michaelis (Arch. Zeit. 1864. p. 203) mit gutem Grunde zurück, wenn er sagt: „Es ist auffällig, daß Plinius den einfachen Ausdruck „*singulis coloribus*“ durch Berufung auf den griechischen Kunstausdruck erklären sollte“. Was aber Michaelis selber vorschlägt: „*singulis coloribus, monochromaton dictam*“ ist überflüssig und ändert nicht im mindesten den Sinn der Worte.

Namen geknüpft, Philokles von Aegypten (1) und Kleantes von Korinth; mit der zweiten sind wiederum zwei Namen in Verbindung gebracht, Aridikes von Korinth und Telephanes von Sikyon 4); als „Erfinder“ der dritten, als erster eigentlicher Maler figurirt Epphantos von Korinth, als solche, die noch auf derselben Stufe der einfarbigen Malerei standen, werden später noch Hygiainon, Deinias und Charmadas aufgeführt. Für die vierte, fünfte und sechste Stufe sind keine Namen besonders genannt; sie sollen offenbar auf weit spätere Zeiten der griechischen Malerei vertheilt gedacht werden. Dagegen schließen sich nun direct an die ersten drei die Fortschritte in formaler und gegenständlicher Beziehung an, und nach dieser Seite hin repräsentiren Gumaros von Athen und Rimon von Kleonai eine vierte und fünfte Stufe.

Beginnen wir mit dem Technischen. Ueberhaupt von einer „Erfindung“ der Malerei zu reden muß uns schon im höchsten Grade naiv erscheinen. Welch seltsame Einbildung, daß es für den Menschen bei seinem unwiderstehlichen Drange und Hange zum Formen und Bilden der so ganz äußerlichen Veranlassung des Schattens bedurft hätte, den er sich mit Linien umzogen, um erst durch dieses Medium hindurch zu der ersten Zeichnung zu gelangen! Wer freilich im Stande ist, die Frage nach der „Erfindung“ der Malerei aufzuwerfen, für den muß die bei Plinius gegebene Antwort etwas ungemein einleuchtendes haben; aber wer wird das auch heute noch im Stande sein? Das ist doch nur ein trocknes und geistloses Erklärenwollen des Unerkklärlichen, ein ohnmächtiges Tasten und Greifen nach dem Unfaßbaren, das aber aus demselben Bestreben hervorgeht, aus welchem im Alterthume tausenderlei ähnliches hervorgegangen ist. Die römische Sage dichtet sich einen Romulus, weil sie nun einmal Rom nicht als etwas Gegebenes hinnehmen will, sondern nach seinem Gründer fragt, einen Numa, weil sie altgeheiligte Culte vorfindet und nun auch wissen will, durch wen sie eingesetzt seien; die griechische Litteraturgeschichte stellt in der Lyrik Fictionen wie Musaios, Eumolpos an ihren Anfang; Pythagoras schafft sich einen *ὄνοματοθέτης*, weil er damit den Ursprung der Sprache erklärt zu haben meint. Plinius selbst weiß am Ende des 7. Buches, wo er es geradezu einmal als sein Programm hinstellt, »indicare, quae cuiusque inventa sint«, auf eine lange Reihe ähnlicher Fragen zu antworten. Da erfahren wir unter anderen lehrreichen Dingen, daß Hermes den Handel, Curyalos und Hyperbios das Bauen,

4) „Primi exercuere“ heißt es bei Plinius. Michaelis hat hierfür a. a. O. vorgeschlagen „excoluere“; denn was thaten denn Philokles und Kleantes mit ihrer Erfindung, wenn sie dieselbe nicht übten? Und in der That bildeten sie doch Aridikes und Telephanes weiter aus. Dies ist vollkommen richtig; sollte sich aber nicht als der überlieferten Lesart näher liegend „exacuere“ noch mehr empfehlen?

Arabos die Arzneiwissenschaft, Theseus die Demokratie, Amphion die Musik, Pherkydes die Prosa, Kadmos die Geschichte „erfunden“ habe. Auch die Malerei fehlt natürlich nicht; dort ist aber Eucheir, der Verwandte des Daidalos, ihr „Erfinder.“ Die Frage nach der Erfindung der Zeichnung ist eben ein völlig müßiges Problem, ist aber wie so viele andere aufgeworfen worden zu einer Zeit, wo kindlich reger wissenschaftlicher Eifer, eifriges Bestreben zu ordnen und zu systematisiren und jene eigenthümliche Freude an einer lüdenlosen Ueberlieferungsreihe an tausend Dinge mit der Frage: *τις πρῶτος ἐποίησεν*; hinantrat und die Antwort unbekümmert dichtete, wenn sie sich nirgends finden ließ⁵⁾.

An der nächsten Entwicklungsstufe soll nichts gemäkelt werden; es wäre ja immerhin möglich, daß man ein Menschenalter hindurch und noch länger nicht über den bloßen Umriss hinausgekommen wäre, daß man also auf die Darstellung „der einzelnen Körpertheile, der Musculatur, der Gewänder, sowohl des Faltenwurfes, als ihrer Verzierungen“⁶⁾ verzichtet hätte, bis endlich Aridites und Telephanes so glücklich waren, diesen weiteren wichtigen Schritt zu thun. Indes auch diese Notiz hat zum Ueberfluß ihre schwache Seite; sie liegt in der nachträglichen Bemerkung: *»ideo et quos pingerent adscribere institutum.«* Es ist bekannt, wie in der griechischen Malerei zu allen Zeiten, und die Vasen alten wie des vollendetsten Stiles geben zahlreiche Belege dafür, zu den dargestellten Figuren die Namen beige-schrieben worden sind, nicht weil die Zeichnung so roh und ungeschickt gewesen wäre, daß man die Scene ohne Erklärung nicht hätte verstehen können, sondern lediglich um dieses Verständniß zu vermitteln und zu beschleunigen. Göttergestalten, die durch reichliche Ausstattung mit Attributen ganz unverkennbar charakterisirt sind, haben oft ebensogut den Namen neben sich stehen, wie seltene Personificationen und Allegorien oder andere Figuren, die sich auf's Haar gleichen, und allerdings ohne Namen gar nicht zu verstehen sein würden. Verschmähte es doch selbst ein Künstler wie Polygnot nicht, in seiner großartigsten Schöpfung, in den Wandgemälden der delphischen Lesche die Namen beinahe ausnahmslos zu den Figuren hinzuzusetzen⁷⁾, nicht bloß zu den Gestalten, für welche die Dichtung kein Vorbild bot, und die der Künstler aller Wahrscheinlichkeit nach frei hinzu erfand⁸⁾, sondern auch zu solchen, bei denen es allenfalls überflüssig gewesen wäre⁹⁾. In einer Zeit aber, wo die Malerei wirklich aus dem von Plinius ange-

5) Vgl. Eichholz, *de scriptoribus περὶ εὐρημάτων*, Halis 1867.

6) Vgl. D. Zahn, *Münchener Vasensammlung*, S. CXXI. Anm. 1021.

7) Vgl. Paus. X, 25, 3. 29, 1. 31, 9. und f. Welcker, *die Comp. der polygn. Gem.* p. 35 und 68.

8) Vgl. Paus. X, 25, 3. 26, 2. 30, 7.

9) Paus. X, 25, 5: *Ἐλεγον εἶναι τεκμήριον ἂν τὸν Πριάμου καὶ πρὶν ἢ τὸ ἐπίγραμμα ἐπιλέξασθαι.*

gebenen Grunde der schriftlichen Erklärung nicht hätte entzihen können, — hat es damals in Griechenland schon Schrift gegeben? — Auch Melian irrt, wenn er schreibt¹⁰⁾, daß die Thier- und Pflanzengestalten anfänglich so roh gemalt worden seien, daß der Maler die Namen habe dazusetzen müssen. Haben ihm Beispiele davon vorgelegen, so sind dies jedenfalls Proben derselben Naivität gewesen, die uns beispielsweise auf einer Troilosvase begegnet, wo neben einem omphalosartigen Gegenstande βωμός geschrieben steht, oder auf der Françoisvase, wo neben der deutlich gezeichneten Quelle und einem Schöpfgefäße doch κρήνη und ἕδρα zu lesen ist und hinter den gekrümmten Beinen des Priamos anstatt eines Sessels sich das Wort ἶαρος befindet¹¹⁾.

Lassen wir aber dieses zweite Stadium der Entwicklung auf sich beruhen. Um so ergöglicher ist es nun, wenn man ernstlich versucht, sich über die dritte Stufe Rechenschaft zu geben: Ephantos bediente sich zum ersten Male der Farbe, und zwar — wie rührend ursprünglich! — benutzte er dazu zerriebene, pulverisirte Thonscherben, »testa trita«. Das ist natürlich so zu deuten, daß Ephantos der erste gewesen, der den Umriss mit Farbe ausfüllte, also einfarbig colorirte¹²⁾, nicht etwa so, daß er den Umriss selbst mit Farbe gezogen hätte. Aber womit zog er ihn denn? Und womit zogen ihn denn seine Vorgänger, von denen uns ausdrücklich versichert wird, daß sie »sine ullo etiamnum coloris« malten? Der erste Mensch, der überhaupt malte, muß sich doch irgend einer Farbe bedient haben; die bloße Linie auf der Fläche existirt so gut wie die Körperform im Raume ohne Material nur in der Idee. Ohne jede Farbe könnte sie nur durch Reissen in die Erscheinung treten. Nun, und warum nicht durch Reissen? Sieht nicht die Sprache selbst, ja, geben nicht sogar erhaltene Kunstwerke diese einzig richtige Lösung des Räthfels an die Hand? Γράφειν so gut wie pingere bedeutet ursprünglich gar nicht malen, sondern ritzen, stechen; beide Verba liefern „die kunstgeschichtliche Thatfache, daß das Einritzen dem Bemalen bei den Indogermanen vorherging“¹³⁾. Auf Vasenbildern aber ist es nicht selten zu sehen, daß die Umrisse der Figuren vorher mit einem spitzen Instrumente leicht angedeutet sind und dann erst innerhalb derselben die Fläche mit Farben ausgefüllt

10) V. H. X, 10: ὅτε ὑπήρχετο ἡ γραφικὴ τέχνη καὶ ἦν τρόπος τινὰ ἐν γάλαξιν καὶ ἐν σπαργάνοις, οὕτως ἀρα ἀτέχνως εἰκαζόν τὰ ζῷα, ὥστε ἐπιγράφειν αὐτοῖς τοὺς γράμματα τοῦτο βοῦς, ἐκεῖνο ἕπτα, τοῦτο δένδρο.

11) S. Overbeck, Galerie heroischer Bildw. Tf. XV, 1 und 12.

12) Wenn Plinius hinzusetzt: dura tunc etiam nunc, so wirft er zwei Dinge zusammen. Die monochromata aus seiner Zeit sind jedenfalls monochromata ex albo, chiaro-scuro, camaiou, wie er sie selbst vom Zeuxis erwähnt, 35, 64. Anders ist es 33, 117: Cinnabari veteres quae etiam nunc vocant monochromata pingebant.

13) Curtius, Grundzüge der griech. Etymologie 2. Aufl. p. 151.

ist; und wirklich hat O. Zahn unsere Pliniusstelle damit in Verbindung gebracht¹⁴⁾. Indes, was zunächst die Sprache betrifft, so mag immerhin eine richtige etymologische Erklärung von *γράφειν*, pingere und manchem andern Worte ein kleiner Anfang sein zu einer „vergleichenden“ Kunstwissenschaft, wenn es sich aber um die Anfänge „griechischer“ Malerei handelt, so wird Niemand im Ernste an jene „indogermanische“ Stufe denken. Wenn die griechische Quelle des Plinius von *γράφειν* sprach, so brauchte sie das Wort eben in der damals üblichen, aber nicht in etymologischer Bedeutung. Was aber die Vasenbilder angeht, so möchte ich nicht einen technischen Nothbehelf, den das Künstlerhandwerk, ja vielleicht die Kunst selbst, — man denke an die Frescomalerei — aus einleuchtenden Gründen zu keiner Zeit verschmäht hat, selbst für eine frühere Stufe ausgeben. Telephanes malte; aber womit? Die eine Farbe, welche erst Epphantos erfand, war dem Telephanes noch ver sagt!

Doch wozu diese seltsamen inneren Unwahrscheinlichkeiten der Ueberlieferung häufen, wenn viel schlagendere Gegenbeweise außerhalb der Ueberlieferung liegen? Es ist wohl die geläufige Ansicht, daß die Malerei in Griechenland jung und im Vergleich zu dem hohen Alter der Plastik sogar sehr jung sei. Diese Ansicht wird im wesentlichen die Folge von dem ganz richtigen Eindrucke sein, den die bei Plinius aufbewahrte Darstellung nothwendigerweise hervorruft, und jeder wird sie theilen, der dieser Darstellung vollen Glauben schenkt. Jener Eindruck ist eben der, daß die große innere Unwahrscheinlichkeit, an der diese Darstellung leidet, und die niemandem entgehen kann, noch am meisten gemildert und einigermaßen erträglich wird, wenn man sich vorstellt, daß die bei Plinius skizzirte Entwicklung in recht raschem Zuge vor sich gegangen sei; wollte man dagegen die einzelnen Entwicklungsstufen etwa auf Jahrhunderte, ja selbst nur auf halbe Jahrhunderte ausdehnen, so würde die ganze Ueberlieferung unausbleiblich lächerlich werden. Thun wir also das möglichste und gestatten wir jedem Stadium nicht mehr als ein Menschenalter von drei Jahrzehnden; um welche Zeit würden wir dann den „Erfinder“ der Malerei anzusetzen haben? Der erste Künstlername, den man zu datiren versucht hat, ist Kimon von Kleonai. Es existiren nämlich zwei Epigramme des Simonides von Keos, der Ol. 78, 2 starb, in welchen ein Maler Kimon genannt wird. Allein gerade in dem für uns wichtigen¹⁵⁾, in welchem auch des Dionysios von Kolophon gedacht wird, des Zeitgenossen Polygnots, ist sicherlich Miton für Kimon zu lesen, wie schon

14) Münchener Vasensammlung, S. CXL. Ann. 1021.

15) Anthol. Gr. I. 74. 78. *Σιμωνίδου*.

*Κίμων ἔγραψε τὴν θύραν τὴν δεξιάν,
τὴν δ' ἐξίόντων δεξιάν Διονύσιος.*

D. Müller¹⁶⁾ und D. Zahn¹⁷⁾ es ausgesprochen haben. So fällt also die Möglichkeit Kimon zu datiren hinweg, und der erste wirklich datirbare Maler ist derjenige, welcher bei Plinius die sechste Entwicklungsstufe vertritt, Polygnot. Für seine Thätigkeit ist das früheste Datum Ol. 75, 4. Damals ging Simonides, der auch das Epigramm zur Krippersis in der delphischen Lesche dichtete, nach Sicilien, und damals also muß bereits dieses Gemälde fertig gewesen sein. Denn ich möchte Brunn doch nicht beistimmen, wenn er meint, daß „zur Abfassung des Epigramms die Gegenwart des Dichters in Delphi nicht nothwendig vorauszusetzen“ sei. Rechnet man nun von diesem Datum aus zurück, indem man jedes der fünf vorausgehenden Stadien zu dreißig Jahren ansetzt, so gelangt man etwa bis zur 38. Olympiade, also bis in die letzten Jahrzehnte des 7. Jahrhunderts.

Dem würde schon eine andere Notiz des Plinius widersprechen. Er sagt nämlich in § 16 zuletzt: daß jener Epphantos, der sich zum ersten Male der Farbe bedient habe, ein anderer gewesen sei, als der Epphantos, welcher den von Korinth vertriebenen Demaratos nach Italien begleitet habe, das werde er baldigst darthun — *mox docebimus* —. Nun gehen die Ansichten darüber aus einander, an welcher Stelle Plinius den Beweis für diese seine Behauptung nachbringt. Gleich am Anfange des § 17 heißt es weiter: *»Iam enim absoluta erat pictura etiam in Italia. Exstant certe etc.«* Jedermann, der dies liest, muß allerdings für den ersten Augenblick glauben, Plinius trete mit diesen Worten wirklich sofort den Beweis für seine Behauptung an; und so macht denn auch Ulrichs¹⁸⁾ ohne Bedenken zu *»mox docebimus«* die Anmerkung: „Gleich im Folgenden, vgl. auch 55 und 152“. Die letztgenannte Stelle allein, ohne die beiden andern, citirt auch Zan in seiner Ausgabe. Prüfen wir zunächst dieses Citat, da es sich bei beiden Herausgebern gemeinsam findet, und schon die Uebereinstimmung ein günstiges Vorurtheil für seine Richtigkeit erwecken muß, so heißt es daselbst, daß nach einer gewissen Ueberlieferung die drei Thonbildner Eucheir, Diopos und Eugrammos den aus Korinth flüchtigen Demaratos nach Italien begleitet hätten. Nun wird zwar einer der drei hier genannten, Eucheir, anderwärts bei Plinius auf die Autorität des Aristoteles hin auch als „Erfinder der Malerei“ in Griechenland aufgeführt, an einer Stelle, die in richtiger, zum Theil schon von Ulrichs¹⁹⁾ hergestellter und darnach von Detleffen aufgenom-

16) Handb. § 99, 1.

17) Die Polygnot. Gemälde, S. 68.

18) Chrest. Plin. p. 339.

19) Plin. VII, 205. Vgl. Zahn's Jahrb. 77, p. 489. Ulrichs hält „Pythus“ für den verderbten Namen irgend eines Herocli und schlägt frageweise dafür „Pittheus“ vor. Aber es wäre doch seltsam wenn neben der Erwähnung der istsmischen und olympischen Spiele die in Delphi gefeierten

mener Lesart und Interpunction vielleicht so lautet: »(instituit ludos) funebris Acastus Iolco, post eum Theseus in Isthmo, Hercules Olympiae, athleticam Pythus, pilam lusoriam Gyges Lydus, picturam Aegyptii, in Graecia Euchir Daedali cognatus ut Aristoteli placet, ut Theophrasto Polygnotus Atheniensis«. Aber in dem von Ulrichs und Zan zu unserer Stelle angezogenen § ist doch von Malern, und vollends von einem bestimmten Maler, Namens Euphantos, keine Spur zu finden. Auf § 152 also kann sich das »mox docebimus« unmöglich beziehen²⁰). Nicht besser steht es aber mit § 17. Daß sich Plinius über das Alter der Tempelmalerei in Urdea, Lanuvium und Caere, die er als »antiquiores urbe« bezeichnet, jedenfalls von einem Cicerone etwas hat aufbinden lassen, hat schon Heyne²¹) ausgesprochen, D. Müller²²) und Letronne²³) haben dem zugestimmt. Indessen, darauf kommt es auch gar nicht an; genug, Plinius glaubt an das hohe Alter. Daß die Malerei bereits vor Erbauung der Stadt in Italien „auf ihrem Gipfel“ war, ist aber doch noch kein Beweis dagegen, daß Euphantos, dessen Malerei allerdings noch sehr in den Windeln gelegen haben mag, im 7. Jahrhundert nach Italien kommen konnte. Denn mußte denn Demaratos über die hohe Blüthe, zu welcher sich die Malerei in Italien bereits entfaltet hatte, so vorzüglich unterrichtet sein, daß er hier keinen wissenschaftlichen faux-pas beging, indem er seinen biederen Hof-Monochromatisten mit herüberbrachte? Plinius mußte denn gerade auch das noch gewußt haben, daß die Malereien in Urdea, Lanuvium und Caere nicht einheimisch italisch, sondern griechisch waren. Da dann die griechische Malerei bereits vor Erbauung der Stadt auf einer so hohen Stufe gestanden haben würde, so müßten die Anfänge, denen Euphantos angehört, schon lange vor Demaratos aus Griechenland herübergekommen sein. Ein solcher Schluß ließe sich gewiß hören. Aber woher wissen wir denn, daß diese Gemälde griechische Arbeit waren, oder auch nur, daß Plinius sie dafür hielt? Sicherlich werden sie nicht ohne jeden griechischen Einfluß entstanden sein; jedoch sind, wie Mommsen²⁴) jedenfalls vollkommen richtig bemerkt, „die bildenden und zeichnenden Künste auf italischem Boden nicht so sehr durch griechische

pythischen, die zwar weniger bedeutend als die olympischen, aber gewiß glänzender als die isthmischen waren, ganz fehlen sollten. Nun sagt aber Paus. X, 6, 5: *Χρόνω δὲ ὑστερον καὶ Πυθῶ τὴν πόλιν, οὐ Δελφῶν μόνον ἐκάλεσαν οἱ περιοικοῦντες*. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß Pythus nichts anderes ist, als der griechische Genetiv *Πυθῶν*, hinter welchem der Name desjenigen, der als Stifter der delphischen Spiele genannt war, also vielleicht geradezu „Apollo Pythius“ angeschlossen ist.

20) Vgl. auch Brieger, de font. Plin. p. 66.

21) opusc. V, 408.

22) Etrusker II, 258.

23) Lettres d'un antiquaire, p. 31.

24) Röm. Gesch. 4. Aufl. I, p. 480.

Anregung befruchtet, als aus griechischen Samenkörnern geleimt“. Es ist kein Grund vorhanden, daran zu zweifeln, daß jene Malereien von der Hand latinischer und etruscher Künstler herrührten, die durchaus nicht direct von der griechischen Malerei beeinflusst zu sein brauchten. Allerdings sind die Ansichten hierüber unter denjenigen Gelehrten, welche diese Frage berührt haben, sehr getheilt²⁵⁾; aber man wird im vorliegenden Falle getrost auf den Versuch verzichten dürfen, die Wahrheit zu ermitteln, da es am Ende doch nur auf die Meinung des Plinius in dieser Frage ankommt. Geht diese aber nicht deutlich genug daraus hervor, daß er sich erst in § 24 ausdrücklich zu den »*tabulae externae*« in Rom wendet? Wohl zu den »*tabulae*«, könnte man einwenden, aber nicht zu den »*picturae*« überhaupt; denn die Tempelgemälde zu Caere, Ardea und Lanuvium waren jedenfalls sämmtlich nicht eingelassene Holzbilder, sondern Wandmalereien, wenigstens bestimmt die letzteren, von denen es ja in § 18 heißt: »*Gaius princeps tollere eas conatus est libidine accensus, si tectori natura permisisset.*« Aber erstens konnten ja überhaupt nur *πίνακες* von Griechenland nach Rom geschleppt werden, und sodann unterscheidet auch Plinius in seiner Uebersicht über die italische Malerei gar nicht besonders zwischen Wand- und Tafelmalerei, sondern führt sie ganz promiscue vor. Aus alledem geht hervor, daß auch an § 17 und 18 bei »*mox docebimus*« nicht im entferntesten zu denken ist²⁶⁾. Aber Urtlichs verweist endlich auch noch auf § 55. Dort erzählt Plinius, daß Kandaules von Lydien dem Maler Bularchos ein Gemälde mit Gold aufgewogen habe; nun sei aber Kandaules etwa gleichzeitig mit Romulus gestorben, also müsse die Malerei damals schon Berühmtheit, ja sogar ihre „Vollendung“ gehabt haben. Damit sind wir jedoch immer noch um nichts klüger. Plinius fährt aber § 56 fort: Wenn

25) Für griechische Arbeit sprechen sich Lanzi, *sagg. di ling. etr. II*, p. 199. R. Rochette, *sur la peinture sur mur*, p. 368. Ubenen, *Mittelitalien*, p. 323. und Panoffa, *Be.f. Winckelmannsprog.* 1853. p. 10 aus *Letronne, lettres d'un Antiquaire*, p. 33. läßt die Sache dahin gestellt. Die entgegen-gesetzte Ansicht vertritt O. Müller, *Etrusker II*, p. 253, dem auch Romm- sen, *Röm. Gesch.* I, p. 483, dem Zusammenhange nach zu urtheilen, zuzu- stimmen scheint.

26) Die enge Verknüpfung von § 16 und 17 durch „*enim*“ ist nur scheinbar; wie der Zusammenhang zwischen beiden aufzufassen ist, kann der Uebergang von § 111 zu 112 lehren: *Aristidis Thebani discipuli fuerunt . . . Antenorides et Euphranor, de quo mox dicemus. Namque subtexi par est minoris picturae celebris in penicillo.*“ So soll auch der erste Satz von § 17 mit seinem „*enim*“ bloß erklären, warum Plinius jetzt nicht in seiner Darstellung der Geschichte der griechischen Malerei fortfährt, warum er plötzlich abbricht und es für angemessen hält, zuvor noch über die italische Malerei zu sprechen. Der Ausdruck ist nur nach Plinianischer Weise etwas knapp; in § 112 machen die Worte „*par est*“ sofort alles klar.

daß angenommen werden müsse, so folge daraus, daß die Anfänge der Malerei und die Monochromatisten noch viel älter gewesen sein müssen, und sieht uns dann noch drei der letzteren, Hygiainon, Deinias und Charmadas, auf. Nun ist aber Ekphantos nach § 16 der erste Monochromatenmaler, also noch älter, als die genannten drei; folglich kann er nicht erst im 7. Jahrhundert unter Demaratos gelebt haben. So einseitig es nun auch sein mag, aus dem Märchen von Randaules, welches auf lydischem Boden spielt, etwas für die Chronologie der griechischen Malerei folgern zu wollen, so steht doch, wie auch bereits Brunn²⁷⁾ völlig richtig erkannt hat, soviel fest, daß Plinius oder vielleicht schon seine Quelle in der That so einseitig gewesen ist, und daß sich nur auf § 56 jenes »mox docebimus« beziehen kann. Hiernach würde also Ekphantos, der erste Monochromatist, lange vor Romulus' Tode, also anstatt nach der obigen Rechnung am Ende des 7. Jahrhunderts's vielmehr mindestens im Anfange des 8. Jahrhunderts's anzusetzen sein, und die Entwicklung der dürftigen Anfänge der griechischen Malerei würde auf diese Weise wirklich entsehrlich breit gezogen werden. Dann müßte man für die „Erfindung“ der Malerei ungefähr die Mitte des 9. Jahrhunderts's in Anspruch nehmen; über diesen Punkt hinaus kommen wir aber auf keinen Fall.

Es liegt doch nun unendlich nahe, einmal zu fragen, wie denn eigentlich die homerische Poesie zu dieser Rechnung stimmt. Bleiben wir gleich bei der Notiz über Ekphantos stehen und sehen wir zu, wie sie sich mit den in der homerischen Welt bekannten und geläufigen Anschauungen verträgt. Man braucht wahrhaftig nur in Ilias und Odyssee zu blättern, um sich bald davon zu überzeugen, welcher Reichthum an künstlichen Farbstoffen uns bereits in jener Zeit entgegentritt, und wie geläufig und vielseitig schon dort ihre Anwendung ist. Obenan steht der Purpur. Rohe und verarbeitete Zeugstoffe, die Fäden auf der Spindel sogut wie die fertige Gewandung, männliche und weibliche, Decken und Teppiche aller Art sind „purpurfarbig“²⁸⁾, und selbst der Helmbusch aus Rosshaaren, der durch einen Speerwurf vom Helme gebrochen in den Staub fällt, „glänzt noch frisch vom Purpur“²⁹⁾, so daß also nicht etwa an eine natürliche rothe Farbe gedacht werden kann, wozu man übrigens vielleicht berechtigt sein würde, weil ja sogar einß von den bei Patroklos' Leichenfeier liegenden Rossen des

27) R. G. II, 4.

28) Vgl. ἡλέκατα ἀλιπόρφυρα ξ, 53. 306. πορφύρεον φᾶρος Θ, 221. θ, 84. φάρεα ἀλιπόρφυρα ν, 108. χλαῖναν πορφυρέην δ, 115. 155. τ, 225. χλαῖναν φοινικόεσσαν κ, 133. ξ, 500. φ, 118. δίπλακα πορφυρέην Γ, 126. Χ, 441. τ, 242. πορφυρέοις πέπλοισι Ω, 796. τάπησι πορφυρέοισιν Ι, 200. τάπητας πορφυρέους υ, 151. ῥήγεια πορφύρεα Ω, 645. δ, 298. η, 337. κ, 353.

29) λόφος νέον φολνικί φαινός Ο, 538.

Diomedes „purpurfarbig“ heißt³⁰⁾. Auch Leder bekommt einen purpurnen Ueberzug; Gürtel sind so gefärbt³¹⁾, und der Bettgurt, den Odysseus mit eigener Hand in seinem Bette ausgespannt, ist von „purpurschimmernder Stierhaut“³²⁾. Aber selbst Elfenbein wird mit Purpur bemalt; als Menelaos von Pandaros' Pfeil verwundet wird, da rinnt ihm das Blut an den weißen Schenkeln herab, wie wenn „ein mionisches oder ein karisches Weib Elfenbein mit Purpur bemalt, zum Wangenschmuck für die Pferde“³³⁾. Und haben wir nicht endlich sogar purpurnen Holzanstrich bei Homer? Wer möchte die „purpurwangigen“ Schiffe vergessen!³⁴⁾ — Nun ist es ja allbekannt, wie wenig scharf fixirt die Anschauungen der Farben bei Homer noch sind, wie die Sprache gleichsam noch schwankt und tastet, wie die einzelnen Bezeichnungen noch vieldeutig sind und in einander fließen. Was insbesondere das „purpurn“ betrifft, so sei nur nochmals des Pferdes, des Schafals, des Löwen gedacht und daran erinnert, wie oft das Blut, das Meer, selbst der Tod „purpurn“ genannt werden³⁵⁾; und, was uns kaum begreiflich ist, sogar der siebenfarbige Regenbogen heißt einmal kurzweg der „purpurne“, während er ein andermal eben so naiv in einem Gleichnisse für das „blau“ herangezogen wird³⁶⁾. Schon daraus darf man schließen, daß sich unter dem so häufig wiederkehrenden „purpurn“ wohl bisweilen auch manches andere verbirgt. Es werden ja aber andere Farbstoffe auch geradezu ausdrücklich erwähnt. Auf die „veilschwendtke“ Wolle, welche Helena auf ihrer Spindel hat, kann freilich nicht viel Gewicht gelegt werden, denn dieselbe „veilschwendtke“ Wolle tragen die Widder des Rhyklopen schon bei lebendigem Leibe mit sich herum³⁷⁾; aber man denke an das „stahlblaue“ Trauergewand der Ithetis³⁸⁾, an die „mennigewangigen“ Schiffe, die Odysseus nach Troia führt und die den Rhyklopen fehlen³⁹⁾, an die zahlreichen „stahlblau gefächnelten“ und „schwarzen“ Schiffe⁴⁰⁾, an den „stahl-

30) τὸ μὲν ἄλλο τόσον φοῖνιξ ἦν, ἐν δὲ μετώπῳ — λευκὸν σῆμ' ἐτέυκτο Ψ, 26. Vgl. auch die δαφροῖνοι θῶες Α, 474 und das δαφροῖνον δέσμα λέοντος Κ, 23.

31) ζωστήρα φοῖνικι φαινόν Ζ, 219. Η, 305.

32) ἱμάτια βοῶς φοῖνικι φαινόν ψ, 201.

33) ὡς δ' οἶε τίς τ' ἔλεφαντα γυνή φοῖνικι μίγνῃ — Μηῶνις ἠὲ Κάειρα παρήιον ἔμμεναι Ἰπλων Α, 141 f.

34) νέας φοινικοπαρήους λ, 124. ψ, 271.

35) αἵματι φοινόν Η, 159. αἵματι πορφυρέῳ Ρ, 360. δαφροῖνόν αἵματι Σ, 538. αἵματι φοινικοῦσαι Ψ, 717. φοῖνιον αἵμα σ, 97. — πορφύρεος θάνατος Ε, 83. Η, 334. Υ, 477.

36) πορφυρέην ἴσιν Ρ, 547. Schol. ποικίλην, ὅτι ἔχει τινὰ πορφυρίζοντα. Ἄβερ κυάνεοι δράκοντες ἴρισσιν ἰοικότες Α, 26.

37) ἰοδυρέες εἶρος δ, 135. Ἄβερ ι, 426.

38) κάλυμμα κυάνεον, τοῦ δ' οὐ τι μελάντερον ἔπλετο ἔσθρος Ω, 94.

39) νῆες μιλοπάροιο Β, 637 und νέες μιλοπάροιο ι, 125.

40) νέας κυανοπυρέλους γ, 299. νεὸς κυανοπυρέοιο ι, 482 u. oft.

blaufüßigen“ Fisch in Nestors Zelte⁴¹⁾ — ist das nicht eine ganz stattliche Reihe künstlicher Farbstoffe? — Damit sind aber die Belege keineswegs erschöpft; zahlreiche Stellen bleiben noch zurück, an denen wir sicherlich werden Farben anzunehmen haben, obschon sie nicht ausdrücklich genannt sind. Namentlich sind es außer einigen andern drei Adjective, die hier in Betracht kommen, und die neben der Bedeutung des metallischen Glanzes und Schimmers entschieden auch die der bunten Farbenpracht haben; diese sind *ποικίλος*, *φαινός* und *σιγαλόεις*. Jedenfalls die Bedeutung „bunt, buntgefleckt“ hat *ποικίλος* bei dem Pantherfelle des Menelaos und bei dem künstlichen Reh an der Mantelspange des Odysseus⁴²⁾; daß *φαινός* nicht bloß metallischen, sondern auch Farbenschimmer bezeichnet, geht schon aus oben angeführten Stellen hervor; dasselbe wird man für *σιγαλόεις* in Anspruch nehmen dürfen, auch wenn *Θ*, 116 *ἤνία σιγαλόεντα* in den Handschriften nicht mit *ἤνία ποικιλόεντα* wechselte. Steht aber einmal die Zeugfärberei, die Ledermalerei und der Holzanstrich aus dem obigen fest, so wird es auch gestattet sein, an zahlreichen andern Stellen, an denen sich nur eines jener drei Adjectiva findet, sich nicht einfach mit Glanz, Schimmer abzufinden, sondern auch dort Farben vorauszusetzen. Hierher gehören namentlich wiederum zahlreiche Gewandstücke bis zum Kopfschmuck herab, Decken und Teppiche⁴³⁾, Lederwerk, wie Gürtel, Zügel, Geißel und Schildriemen⁴⁴⁾, und von hölzernen Geräthschaften namentlich Thüren, Sessel und Wagen⁴⁵⁾. — Um allen diesen Reichthum völlig vergessen zu machen, bedurfte es freilich einer so durch hochalterthümlichen Geruch förmlich verblüffenden Notiz, wie die ist, daß Ephyraos sich zum

Die Deutung von Ameis, daß hier die Meerfarbe auf das Schiff übertragen sei, ist wohl verfehlt. Virg. Aen. VI, 410: *caeruleam puppim* beweist nichts, denn es ist eben homerische Nachahmung.

41) *τράπεζαν κνανόπεζαν* *A*, 629.

42) *παρδαλή ποικίλη* *K*, 30 und *ποικίλον ἔλλον* *τ*, 228.

43) *εἴματα σιγαλόεντα* *X*, 154. *ζ*, 26. *ἔσθῆτα φαινήν* *ζ*, 74. *χιτώνα σιγαλόεντα* *ο*, 60. *τ*, 232. *ζῶμα φαινόν* *ξ*, 482. *πέπλον ποικίλον* *E*, 735. *Θ*, 386. *σ*, 293. *πέπλοιο φαινοῦ* *E*, 315. *πέπλοι παμποικίλοι*, nicht bloß die *ἔργα γυναικῶν Σιδονίων* *Z*, 289., worunter der *κάλλιστος ποικιλμασιν* 294., sondern auch *οὓς κάμειν αὐτή*, sc. *Ἑλένη* *ο*, 105. *δέσματα σιγαλόεντα* *X*, 468. *τάπησ φαινός* *K*, 156. *δήγεα σιγαλόεντα* *ζ*, 38. *λ*, 189. *τ*, 318. 337. *ψ*, 180.

44) *κεστόν ἱμάτια ποικίλον* *Ξ*, 215. *ζωστήρ πανάτολος* *A*, 186. *K*, 77. *ἤνία σιγαλόεντα* *E*, 226. 328. *Θ*, 116. 137. *A*, 128. *P*, 479. *ζ*, 81. *μάστιγα φαινήν* *K*, 500. *T*, 395. *Ψ*, 384. *μάστιγι φαινή* *ζ*, 316. *τελαμῶνα φαινόν* *M*, 401.

45) *θύρα φαιναί* *ζ*, 19. *θύρας φαινάς* *Ξ*, 169. *κ*, 230. 256. 312. *φ*, 45. *κλισμὸν ποικίλον* *α*, 132. *θρόνον φαινοῦ* *A*, 645. *Σ*, 422. *η*, 169. *θρόνη φαινή σιγαλόεντι* *ε*, 86. *ποικίλον δίφροιο* *K*, 501. *δίφροιο παμφανώωτος* *Θ*, 320. *Ψ*, 509. *ἄρματα ποικίλα* *N*, 537. *Ξ*, 431. *γ*, 492. *ο*, 145., wiewohl sonst auch *ά. π. χιλκῶ* *A*, 226. *K*, 322. 393.

ersten Male der Farbe bediente, und zwar einer Farbe, die sich der erfinderische Kopf mühselig herstellte, indem er Thonscherben zerrieb. Man darf sich wahrhaftig nicht wundern, daß Plinius seine Quelle treulich abgeschrieben hat, er, der doch die Sachen selbst viel besser kannte, wie er an anderer Stelle⁴⁶⁾ durch die merkwürdige Notiz beweist: »iam Troianis temporibus rubrica in honore erat Homero teste, qui navis ea commendat, alias circa pigmenta picturasque rarus.«

Die technischen Mittel zur Malerei also, die Farben, begegnen uns in der homerischen Poesie reichlich. Aber aus allen den angeführten Beispielen geht doch nur soviel hervor, daß die Farbstoffe damals wohl zum Färben, aber nirgends zum eigentlichen Malen benutzt worden sind. Seltsamer Widerspruch! Es findet sich überhaupt bei Homer, bei dem doch, wie Winkelmann einmal sagt, „alles gemalt und zur Malerei erdichtet und geschaffen“ ist, keine Spur von wirklicher Zeichnung und Malerei; folglich hat es, dies ist jedenfalls die verbreitete Ansicht, zu jenen Zeiten überhaupt noch keine Malerei gegeben, und so bleibe denn die Nachricht des Plinius über die späte „Erfindung“ der Zeichnung aus dem Schattenriß, freilich mutatis mutandis, doch am Ende bestehen. In der That, ein verwegenes argumentum e silentio, und noch dazu eines, das in Wahrheit keines ist. Erstens ist es nicht so ohne weiteres wahr, daß in der homerischen Poesie jede Spur einer eigentlichen Malerei fehle; eine kleine Probe davon, eine recht geringfügige freilich, findet sich doch. Wenn es in der bereits oben mit angeführten Stelle, *A*, 141 f. heißt, daß das Blut an Menelaos' Schenkel herabgefloßen sei, *ὡς δ' ὅτε τις τ' ἐλέφαντα γυνή φοίνικι μίγνῃ — Μηρονὶς ἢ Κάειρα, παρήιον ἐμμεναί ἔππων*, so ist hier bei *μμίναειν* doch vielleicht an kein bloßes Ueberstreichen und Färben zu denken. Telemach preist in der Wohnung des Menelaos das Elfenbein an der Seite des Silbers, wie den Bernstein neben dem Golde⁴⁷⁾, und von Penelope heißt es, daß ihr Athene einen Glanz der Glieder verliehen, weiß, wie geschnittenes Elfenbein⁴⁸⁾. Gerade das also, woran man seine Freude hatte, der weiße Schimmer des Elfenbeins als solcher, würde durch ein völliges Ueberkleiden mit Purpur aufgehoben werden. Auch würde das Gleichniß nicht einmal zutreffen; so wie das Blut in Streifen herabrinnt, so ist auch das Elfenbein nicht überschmiert, sondern bemalt zu denken. Außer dieser kleinen Spur einer wirklichen, wenn auch ganz untergeordnet orna-

46) 33, 115. In seltsamem, aber bei Plinius durchaus nicht unerhörtem Widerspruche dazu heißt es freilich 35, 18: nullam artem colorum consummatam, cum Iliacis temporibus non fuisse eam adpareat.

47) *χρυσού τ' ἡλέκτρον τε καὶ ἀργύρου ἢ δ' ἐλέφαντος δ*, 73.

48) *λευκοτέρην δ' ἄρα μιν θῆκε πρῖστοῦ ἐλέφαντος σ*, 196. *Bgl. E*, 583: *ἦντα λευκ' ἐλέφαντι*.

mentalen, Malerei sind nun aber zwei Erscheinungen in der homerischen Poesie reichlicher vertreten, welche ihrem Wesen nach entschieden über Zeichnung und Malerei hinausliegen und sie aufs bestimmteste voraussetzen; die eine davon ist die Buntweberei. Als Hera sich anschickt, zu ihrem göttlichen Gemahl auf den Ida zu gehen, hüllt sie sich in das „ambrosische“ Gewand ein, welches ihr Athene selbst gearbeitet, und worein sie viele „wunderbare Gebilde“ gewebt hatte⁴⁹). Andromache finden wir in ihrem Gemache sitzend und an einem purpurnen Gewande arbeitend, in das sie „bunte Schößlinge“ webt⁵⁰). Aber was beweisen diese Stellen? Bei Plinius handelt es sich doch von vornherein nicht um bloß ornamentale Malerei, sondern um die Darstellung des höchsten künstlerischen Vorwurfs, des Menschen. Nun, auch diese fehlt nicht bei Homer. Wer hätte es vergessen, wie Helena in ihrer Kammer sitzt und die Kämpfe der roßbändigenden Troer und der erzgepanzerten Achäer in ein purpurnes Gewand webt? ⁵¹) Aber ist diese Stelle nicht offenbar interpolirt? Statt des echten Halbverses aus X, 441 *ἐν δὲ θρόνα ποικιλ' ἔπασσεν* sind hier drittehalb Verse eingeschoben, den Anfang *διπλαξα πορφυρέην* haben beide Stellen gemeinsam⁵²). Wer an der Ueberlieferung bei Plinius nicht zu rütteln wagt, für den muß es allerdings sehr nahe liegen, seine Zweifel darüber zu haben, ob diese drittehalb Verse auch wirklich alt und echt sind. Kann aber eine Ueberlieferung, die sich bereits durch eine Reihe unverdächtiger Indicien in einzelnen Stücken als haltlos erwiesen hat, noch im Stande sein, eine Stelle deshalb zu verdächtigen, weil auch sie dieser Ueberlieferung geradezu in's Gesicht schlägt? Wird nicht im Gegentheil diese Stelle, wenn sie nicht aus andern Gründen angezweifelt werden kann, einfach die Zahl und Stärke jener Indicien ver-

49) ἀμφὶ δ' ἄρ' ἀμβρόσιον ἕανόν ἔσαθ' ὅν οἱ Ἀθήνη — ξυστ' ἀσκήσασα, τίθει δ' ἐνὶ δαίδαλα πολλά Ζ, 178 f.

50) *διπλαξα πορφυρέην, ἐν δὲ θρόνα ποικιλ' ἔπασσεν* X, 441. *θρόνα* ist hier homerischs *ἄπαξ εἰρημένον* und wird vom Scholiasten einfach durch *ἀνθή* erklärt. Zu Theocr. II, 59, wo das Wort wie an mehreren Stellen des Nicander in der Bedeutung *φάρμακα* steht, bemerkt der Scholiast unter andern: *Ὁμηρος τὰ ῥόδα*. Außerdem aber, glaube ich, steht das Wort jedenfalls in der *ποικιλόθρονος Ἀφροδίτα* der Sappho, die nicht die buntthronende bedeutet, sondern genau dasselbe ist wie die *Ἄνθεια*. Schon Welcker hat meines Wissens an dem bunten Throne Anstoß genommen. Da Hesychius die Nebenform *τρόνα* hat, die er mit *ἀγάλματα ἢ βάρματα ἀνθιά* erklärt, so stellt sich das Wort (wie Prof. G. Curtius freundlichst privatim mittheilte) ungesucht zu skr. *trṇam*, goth. *thaurmus*, nhd. Dorn, ffl. *trṇā*, *ἀκανθα* und bedeutet ursprünglich ungesähr Schößling, Sproßling. Darnach werden wie bei Homer nicht an eigentliche Blumen, sondern eher an arabeskenartig behandelte Zweige zu denken haben.

51) ἢ δὲ μέγαν ἰστόν ὑφαινεῖν, — *διπλαξα πορφυρέην, πόλλας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους — Τρώων δ' ἐπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων — οὓς ἔθεν εἰνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἀρης παλαμῶν* Γ, 125 f.

52) Vgl. Dverbeck, die antiken Schrifquellen zc. p. 34.

mehren müssen? Von anderer Seite ist aber nicht der leiseste Grund dazu da, diese drittehalb Verse zu verdächtigen. Bei kleineren Interpolationen, wie diese wäre, läßt sich doch in der Regel mit Leichtigkeit nachweisen, zu welchem Zwecke sie gemacht worden sind; hier ist ein solcher Zweck rein undenkbar. Es ist gerade ein überaus feiner und sinniger und vielleicht dem homerischen Geiste nicht fremder Zug der Dichtung, daß Helena, während ihr Iris die Botschaft bringt, daß durch einen Zweikampf zwischen Paris und Menelaos den langen Kämpfen der Troer und Achäer ein Ende gemacht werden soll, geruhig in ihrer Kammer sitzt und ganz harmlos diese selben Kämpfe, die nur um ibretwillen ausgefochten werden und schon so vieles Leid bereitet haben, bildlich darstellt. Sicherlich sind diese Stickereien nicht viel auffälliger, als die κλέα ἀνδρῶν des Achill. Einen ganz leisen Anflug von Sentimentalität werden wir begreiflich finden, wenn wir bedenken, daß ja die ganze Leichoskopie bei all ihrer großen Schönheit doch aus Gründen, die die Symmetrie und den Zusammenhang angehen, wie auch wegen sprachlicher Bedenken nicht gerade zu den ältesten Stücken der Ilias gehören kann⁵³).

Solche Buntweberei findet sich nun auch außer Homer in der übrigen Sagenpoesie. Es ist bekannt, wie Philomela, nachdem Tereus sie geschändet und ihr, damit sie nichts verrathe, die Zunge ausgerissen hat, ihrer Schwester Prokne doch Nachricht von ihrem Unglücke gibt, indem sie ihre Geschichte in ein kunstreiches Gewand einwebt⁵⁴). Freilich kann es hierbei zweifelhaft sein, ob gerade dieser Zug der Sage bereits dem kyklischen Epos angehörte oder erst der dramatischen Behandlung zu danken ist⁵⁵). Indes wird uns das erstere nicht ganz unmöglich erscheinen, wenn wir uns nur der berühmten σήματα λυγρὰ des Bellerophontes, Z, 168 erinnern wollen. — Mögen wir uns nun diese Kunstweberei noch so roh und unbeholfen denken, mögen wir noch so viel davon auf Rechnung der dichterischen Phantasie setzen, wie bei aller bildenden Kunst in der homerischen Poesie, mögen wir sie uns endlich als »pictas vestes acu factas«⁵⁶), als Broderie, oder als »picturas coloribus intextas«⁵⁷), als damascirte

53) Vgl. Sachmanns Betrachtungen über die Ilias, p. 15 und G. Curtius, homerische Studien (Philol. III, p. 18 f.).

54) Apollod. 3, 14, 8: ἡ δὲ [Φιλομήλα] ὑφήνασα ἐν πέπλω γραμμισα καὶ διὰ τούτων ἐμήνωσε Πρόκνη τὰς ἰδίας συμφορὰς. — Ov. Met. VI, 576 ff. Stamina barbarica suspendit callida tela — purpureasque notas filis intexit albis — indicium sceleris. — Schol. Ar. Av. 212: οὐ μὴν ἀλλ' ὑφαίνουσα διὰ γραμμάτων ἐδήλωσε τὸ συμβάν.

55) Vgl. wenigstens Arist. poet. 16, 7: ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἢ τῆς χειρὶδος φωνῇ.

56) Vgl. Plin. 8, 195: pictas vestes iam apud Homerum suis (accipio) . . . acu facere id Phryges invenerunt, ideoque Phrygioniae appellatae sunt.

57) Vgl. Plin. 8, 196: colores diversos picturae intexere Babylon maxume celebravit.

Arbeit vorstellen, jedenfalls sind diese Beschäftigungen ohne vorhergegangene rohe Zeichnung, ja sogar Malerei ganz unmöglich⁵⁸⁾.

Alles, was uns nun außer dieser Kunstwirkerei bei Homer von bildender Kunst entgegentritt, ist ja bekanntlich — ganz wenige Rundbilder, wie das ausdrücklich erwähnte Götterbild der sitzenden Athene Polias in Troia⁵⁹⁾ und ein wenigstens zu erschließendes des Apollon in Chryse⁶⁰⁾, die goldnen Mägde in Hephaistos' Palast⁶¹⁾ und die goldnen Hunde und sackeltragenden Jünglinge⁶²⁾ in der Bohnung des Alkinoos ausgenommen — sammt und sonderz Reliefbildnerlei. Hierher gehören der Schild des Achilleus⁶³⁾, die Rüstung Agamemnon's⁶⁴⁾, das Wehrgehört des Herakles⁶⁵⁾, des Odysseus Gewandspange⁶⁶⁾, Nestors Becher⁶⁷⁾ und mehrere andere Gefäße⁶⁸⁾. Diese Reliefbildnerlei ist aber eben die zweite von den Erscheinungen der bildenden Kunst, durch welche die Zeichnung bei Homer entschieden vorausgesetzt wird. Die Erzählung von Butades und seiner Tochter und die sich daran knüpfende Nachricht von der „Erfindung“ des Reliefs⁶⁹⁾, die scheinbar mit der über die „Erfindung“ der Malerei sehr viel Aehnlichkeit hat, ist doch in sofern ganz verschieden davon und weit sinnreicher als diese, als sie in kindlicher Weise den ganz richtigen Gedanken ausspricht, daß Relief ohne vorhergegangene Zeichnung nicht gut denkbar ist. Wie man bei einer nur äußerlichen Betrachtungsweise glauben könnte und irthümlich geglaubt hat, daß das ganz menschlich gestaltete Götterbild aus dem anikonischen Cultobjecte, der Säule, dem Baumstamm, sich durch die Herme hindurch entwickelt habe, während gerade die Herme ein verhältnißmäßig spätes Zwitterding und nur die Abbeviatur der Bildsäule ist⁷⁰⁾, so kann man auch nur, wenn man ganz äußerlich zusieht und das Wesen und die nothwendigen Bildungsgeetze ganz aus dem Auge läßt, meinen, daß das Relief zeitlich zwischen Rundbild und Zeichnung stehe; immer muß sich die Malerei, die Darstellung auf der Fläche in Folge einer abstrahirenden geistigen Thätigkeit nach der Plastik einstellen, das Relief aber durch einen weiteren verstandesmäßigen Fortschritt als eine Zwi-

58) Vgl. daher auch Theokr. XV, 80 f. *ποῖαί σφ' ἐπόνασαν ἐρι-
θοί, — ποῖοι ζωογράφοι τὰκρυβέα γράμματ' ἐγραψαν.*

59) Z, 92 und 303.

60) A, 14.

61) Σ, 417 f.

62) η, 91 f. und 100 f.

63) Σ, 478—608.

64) A, 26 f. 36 f. 39.

65) λ, 611 f.

66) τ, 228 f.

67) A, 634 f.

68) Ψ, 885. γ, 440. ω, 275.

69) Plin. 35, 151.

70) Vgl. Overbeck, das Cultusobject bei den Griechen in seinen ältesten Gestaltungen (Ver. der. K. S. Ges. der Wiss. 1864. p. 166 f.).

tergestalt zwischen Malerei und Plastik sich erst zuletzt anschließen. Nicht ein Statuensegment, sondern ein mit Thon ausgefüllter Umriss war jedenfalls das erste Relief. Diese beiden künstlerischen Productionen also, die Buntwirkerei und die Reliefsbildnerei, lassen auf eine reichere Ausbildung auch der zeichnenden Künste schon im homerischen Zeitalter schließen, wenn auch die Spuren davon in der homerischen Poesie fast so gut wie nicht vorhanden sind.

Aber kehren wir zu Plinius zurück. Für die vierte, fünfte und sechste seiner technischen Entwicklungsstufen ist es bezeichnend, daß hier die Namen der Künstler fehlen; von der bunten Malerei heißt es einfach »*inventā est*«, vom Reflex »*adiectus est*« und von Licht und Schatten sehr charakteristisch »*tandem se ars ipsa distinxit*«. Hat es jener Kunsthistoriker so bald selber gefühlt, wie mißlich sein Verfahren ist? Oder hat er es am Ende satt bekommen, mit der anfänglichen Genauigkeit weiteren Bericht zu geben, daß er auf einmal »die Kunst selbst« ihre weiteren Fortschritte machen läßt? Doch genug über diesen technischen Entwicklungsgang der griechischen Malerei. Auch Brunn bekennt wenigstens, daß es ihm „ziemlich überflüssig schein, zu untersuchen, ob die von Plinius angegebene Folge der Erfindungen die wirkliche ist“. Allein warum gerade überflüssig? Weil es so ungemein leicht ist, nachzuweisen, daß sie es nicht gewesen?

Aber wenden wir uns nun zu denjenigen Notizen, welche Plinius über die ersten Fortschritte in formaler und gegenständlicher Beziehung aufbewahrt hat. Während Brunn gegen die strenge historische Treue einer Künstlerreihe wie Kleantes, Aridites, Ekphantos einige Zweifel hegt, meint er in Eumaros von Athen und Kimon von Kleonai den ersten „bestimmt erkennbaren“ Entwicklungsstufen zu begegnen. Von Eumaros heißt es bei Plinius: »*qui primus in pictura marem et feminam discreverit, Eumarum Atheniensem, figuras omnis imitari ausum*«, von Kimon: »*hic κατ' ἄγωνα invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare voltus, respicientis suspicientisve vel despicientis*« etc. Von diesen beiden Notizen richtet sich die eine von selbst durch den Künstlernamen, an welchen sie geknüpft ist, die andere durch ihren eignen Inhalt. Es ist nicht zu läugnen, daß wir, je weiter wir den Bericht des Plinius verfolgen, in der That einzelne der aufgeführten Fortschritte in der Vasenmalerei, die ja immerhin als Kunsthandwerk die gleichzeitigen Phasen der eigentlichen Malerkunst widergespiegelt haben mag, nachweisen können. Dahin gehört entschieden jene Unterscheidung von Mann und Frau, wenn anders wir uns dieselbe so vorstellen müssen, daß man, wie wir dies noch in den pompeianischen Wandgemälden sehen können, von einer bestimmten Zeit an den Männern eine dunklere, den Weibern eine lichtere Fleischfarbe gegeben habe; die älteren Vasenbilder haben dafür die Extreme, schwarz und weiß. Diesen Fortschritt aber mit Plinius gerade an einen Namen wie Eumaros anzuknüpfen ist doch sehr be-

denklich. Wenn auch kein Grund vorhanden ist, daran zu zweifeln, daß Namen wie Philokles und Telephanes historisch sind, wenn es auch sogar wahrscheinlich ist, daß eine Reihe von Namen wie Kleantes, Aridites und Ephantos⁷¹⁾ sämtlich auf eine in sehr alter Zeit in Korinth geübte Malerkunst hindeutet, so ist doch andererseits allgemein anerkannt, daß auch Künstlernamen, wie Daidalos, Eupalamos oder Palamaon, Eucheir, Diopos und Eugrammos nichts anderes als mythische Personificationen einzelner künstlerischer Thätigkeiten sind, und dieselbe Erklärung wird man auch für Eumaros, einen Namen, der nur hier bei Plinius überliefert ist, entschieden in Anspruch nehmen dürfen. Denn hält man einmal Eupalamos und Eucheir für mythisch, so wird man dasselbe wohl auch für Eumaros gelten lassen müssen, denn dieser Name bedeutet ja genau dasselbe wie jene beiden. So wie *Εὔχειρ* mit seiner activen Bedeutung neben einem vorwiegend in passivem Sinne gebrauchten und geläufigen *εὐχερός* steht, beide aber von *χεῖρ* hergeleitet sind, wie das fast ausschließlich activ gebrauchte *εὐπλάμος* von *πλάμη* gebildet ist, so gehört auch das active *Εὔμαρος* neben das geläufige passive *εὔμαρος* von *μάρη* — *ἡ χεῖρ κατὰ Πινδαρον*⁷²⁾ —. Mit absoluter Gewißheit kann freilich darüber nicht abgesprochen werden. Daß ein Smilis von Uigina wirklich existirt hat, bezweifelt wohl jetzt niemand mehr, wiewohl die Ableitung seines Namens von der *σμίλη*, dem Schnitzmesser, sehr nahe liegt. Zur argivischen Schule des Polyklet gehört ein bestimmt nachweisbarer Daidalos von Siphon, der in den ersten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts thätig war, und dessen Existenz kein Mensch deshalb bezweifeln wird, weil sein viel berühmterer Namensvetter nur eine mythologische Gestalt ist⁷³⁾. Einen zweiten echt historischen Daidalos von Bithynien, von dessen Hand ein Prachtbild des Zeus Stratios in Nikomebia stand, und auf den höchst wahrscheinlich die berühmte im Bade kauende Aphrodite, die Venus lavans sese zurückzuführen ist; hat Stark nachgewiesen⁷⁴⁾. In ähnlicher Weise scheint in einer Künstlerfamilie, die am Anfange der Kaiserzeit geblüht haben mag, der Name Eucheir sogar mehrmal wiederzukehren⁷⁵⁾; der erste Architekt

71) Ueber Kleantes insbesondere, von dem wiederholt ein bestimmtes Gemälde erwähnt wird, und der denn doch über die „*inventa linearis*“ etwas hinausgewesen zu sein scheint, vgl. Panofka, Berl. Winkelmännens-progr. 1853, p. 4 f. Was jedoch Aridites betrifft, so mag nicht unerwähnt bleiben, daß Welcker auch diesen Namen für eine bloße Fiction zu halten scheint, wenn er (Kleine Schriften V, p. 9) gelegentlich schreibt: „*Αριδίας*, ein Künstlername, von *δεικνεν*, darstellen.“

72) Vgl. G. Curtius, Grundzüge der griech. Etymologie, 2. Aufl. p. 294 und Burstian, Allgem. Encyclopaed. unter „Griech. Kunst“ p. 421.

73) R. G. I, 278 f.

74) Ueber unedirte Venusstatuen, (Berichte der R. S. Ges. der W. 1860. S. 79 f.)

75) R. G. I, 551 f.

des berühmten Tempels der ephesischen Artemis war Chersiphron von Knosos; Pausanias erwähnt⁷⁶⁾ als Lehrer des Klearch von Rhegion einen Korinther Eucheiros und als den Verfertiger eines alten vergoldeten Apollonbildes in der Nähe von Tegea einen Kreter Cheiriosophos⁷⁷⁾, und obgleich wir sonst nicht das geringste über die beiden letzteren Künstler wissen, so haben wir doch keine ernstliche Veranlassung ihre Existenz in Zweifel zu ziehen. Solche Beispiele mahnen wenigstens zur Vorsicht. Indes kommt es doch sehr auf die Zeit und die ganze Umgebung der Ueberlieferung an, in welcher solch ein Name auftritt. Diejenige aber, in welcher Eumaros erscheint, ist wahrhaftig von solcher Art, daß es vielleicht unvorsichtiger sein würde, ihn ohne weiteres aufzunehmen, als ihn ohne weiteres abzuweisen. Es würde wenigstens ein beinahe unglaublicher Zufall sein, wenn sich mitten in einer Reihe augenscheinlicher Erfindungen ein echtes Goldkorn der Ueberlieferung fände, an einen Künstlernamen geknüpft, dessen mythische Fiction man mit Händen greifen zu können meint. Räumt man diese ein, so fällt nun aber auch umgekehrt ein Licht auf die vorübergehenden Glieder zurück. Denn begegnen wir in unserer Plinianischen Ueberlieferung an vierter Stelle einem aller Wahrscheinlichkeit nach fingirten, mythischen Namen, was soll man dann von der Glaubwürdigkeit der drei vorangehenden Notizen halten, deren Namen doch jedenfalls echt historisch sind? Muß man nicht in einer Entwicklung der Art, wenn sie nur eine Spur von echter Tradition enthalten und nicht ganz und gar aus der Luft gegriffen sein soll, die mythologischen Gestalten billig am Anfange erwarten?

Rimon von Kleonai, heißt es weiter, soll zuerst »κατάγραφα, hoc est obliquas imagines« gemalt haben. Dieser Ausdruck mit seiner beigefügten lateinischen Uebersetzung entspricht genau unserm „Profil“, und hieran hält Brunn mit Recht fest, indem er erstens eben auf jene beigefügte Erklärung »obliquas imagines« verweist, welche für eine Interpolation zu halten durchaus keine Veranlassung da ist⁷⁸⁾, und sodann eine andere Stelle des Plinius⁷⁹⁾ damit vergleicht, wo erzählt wird, daß Apelles den Antigonos, der auf einem Auge blind war; um den Naturfehler zu verdecken, „im Profil“ gemalt habe. An einer dritten Stelle⁸⁰⁾, in der Beschreibung von Pausias' berühmtem Stieropfer, braucht Plinius auch dafür den Ausdruck »traversum« im Ge-

76) VI, 4, 4.

77) VIII, 53, 7.

78) Etwas anderes ist es 35, 77: „γραφικήν, hoc est picturam“, wo die Erklärung uns höchst überflüssig erscheint und für jeden halbwegs gebildeten Römer ebenso überflüssig sein mußte, deshalb auch von Dettleffen — Jahrb. Jahrb. 77, p. 671 — mit Recht geradezu für unecht erklärt worden ist. *Κατάγραφοι* aber war ein seltener Kunstausdruck und recht wohl der Erklärung bedürftig.

79) 35, 90: obliquam namque fecit, sc. imaginem.

80) 35, 126.

gensage zu der Darstellung en face, dem »adversum«, genau so, wie auch anderwärts »oculi obliqui« und »oculi transversi«, »fossa transversa« und »flumina obliqua« mit einander abwechseln. Den besten Beweis für die Wichtigkeit der Erklärung liefert aber jedenfalls die bekannte Stelle in Platons Symposion⁸¹⁾: *φύβος οὖν ἔστιν, εἰάν μὴ κόσμιοι ᾤμεν πρὸς τοὺς θεούς, ὅπως μὴ καὶ αὐτοὶ διασχισθόμεθα καὶ περιόμεν ἔχοντες ὥσπερ οἱ ἐν ταῖς στήλαις καταγραφὴν ἐκτετυπωμένοι, διαπεπρισμένοι [κατὰ τὰς ῥῖνας, γεγονότες] ὥσπερ λίσπαι*. Von Ruhnkens Vorschlag⁸²⁾, für *καταγραφὴν* getrennt *κατὰ γραφὴν* zu schreiben, an welchem auch D. Müller⁸³⁾, der hier *γραφὴ* vom Relief verstehen wollte, festhielt, ist man längst wieder zurückgekommen. Auch Schneiders Ueänderung *καταγραφῆς*, der Letronne⁸⁴⁾ folgte, indem er das Wort richtig auf Profil deutete, ist überflüssig. Schon Böttiger⁸⁵⁾ hielt mit Entschiedenheit an der überlieferten Lesart fest, meinte freilich, daß es sehr unsicher sei, ob Profil darunter zu verstehen sei. Die Wichtigkeit dieser Auffassung bestätigt jedoch die Stelle des Hipparch⁸⁶⁾: *ἅπαντα γὰρ τὰ ἄστρα ἠσπερίσθαι πρὸς τὴν ἡμετέραν θεωρίαν καὶ ὡς ἂν πρὸς ἡμᾶς ἐστραμμένα, εἰ μὴ τι κατὰγραφον αὐτῶν ἐστὶ*. G. Hermann, der diese Stelle mit der Platonischen vergleicht⁸⁷⁾, glaubte nun freilich mit Böttiger und anderen über die Schwierigkeit durch die Annahme hinwegzukommen, daß Plinius sich an seiner Stelle in der Auffassung der *κατὰγραφα* geirrt habe. Böttiger wollte, im höchsten Grade gesucht, *semiobliqua*, Darstellungen halb en face, darunter verstehen, G. Hermann deutete sie sich als eine solche Zeichnung, »qua non solum extremae figurarum lineae, sicut umbrarum, sed interiora quoque lineamenta describuntur«. Damit erreichen wir aber weiter nichts als die längst überwundene zweite Stufe der »sparsae lineae intus«. Warum soll sich aber Plinius durchaus geirrt haben? Damit man seine puerilen Notizen über die Anfänge der griechischen Malerei retten könne? Sie sind eben nicht zu retten. Welch' ein Mißgriff ist es von unserm Kunsthistoriker, die Erfindung des Profils so spät anzusehen! Wenn irgendwo, so erhält man hier auf's klarste den Eindruck des erfundenen, des unglücklich zurechtgelegten. Man könnte sich bei der Behandlung dieser ganzen Frage auf die Beobachtung der ersten künstlerischen Versuche von Kindern stützen. Indes dort ist nie völlige Voraussetzungslosigkeit, nie absolute tabula rasa denkbar; das Kind, welches aus eigenem Triebe zu zeichnen an-

81) 193 A.

82) ad Timaei Gloss. p. 175.

83) Zu Böttigers archäol. Nachlaß, S. 101.

84) lettres d'un antiquaire, p. 490.

85) Archäologie der Malerei, S. 237.

86) Zu Arat. Phaenom, I, 6, p. 180.

87) opusc. V, p. 214.

fängt, hat eben allemal vorher schon Bilder gesehen. Man müßte es denn machen, wie Pflammetich, der ein paar neugeborne Kinder von allem menschlichen Verkehr abschloß, um auf diese Weise die Ursprache zu entdecken, und müßte ein paar Säuglinge von jeder bildlichen Anschauung fern halten, um so die Urmalerei zu ergründen. Möglich, daß der Entwicklungsgang, der sich dabei herausstellen würde, den bei Plinius vorgezeichneten wiederholte. Doch — *remoto ioco* — auf jeden Fall ist es eine Beobachtung, die jeder einmal gemacht hat, und die auch leicht zu erklären ist, daß das Kind, trotzdem daß es Profil Darstellungen verhältnißmäßig selten zu sehen bekommt, sich doch früher daran versucht, einen Kopf im Profil, als en face zu zeichnen, wenn es sich auch bei der ganzen Gestalt eher an die letztere Darstellung wagen wird. Zum Profil bedarf es eben nur des einfachen Umrisses, zu dieser bereits der eingestreckten Linien, womöglich der Schattirung. Die große Unwahrscheinlichkeit, die in der Angabe des Plinius liegt, erkennt nun Brunn auch an, sucht aber doch die Notiz durch eine zwar scharfsinnige, aber unmöglich zu billigende Erklärung aufrecht zu erhalten. Brunn unterscheidet ein Profil im eigentlichen und im uneigentlichen Sinne. Unter dem eigentlichen Profil versteht er dasjenige, in welchem sich die Zeichnung des Auges zu naturgemäßer Wichtigkeit erhoben habe, unter dem uneigentlichen das, wo das Auge noch wie auf den Vasen alten Stils — und, können wir hinzufügen, in den ältesten Reliefs (Aristionstele) und Münzen — so erscheint, als sei es von vorn gesehen. Daß aber *κατάγραφα* hier die prägnante Bedeutung des richtigen Profils haben müsse, soll aus dem weiter genannten Fortschritte des Kimon hervorgehen, der mannigfaltigeren Darstellung des Auf-, Nieder- und Zurückblickens, welche lediglich auf der Zeichnung des Auges beruhe. Denn daß dies durch bloße Wendung des ganzen Kopfes erreicht worden sei, könne man wegen des Ausdrucks »*varie formare voltus*« nicht glauben, der entschieden auf den durch den Blick bestimmten Ausdruck des Gesichts hindeute. Bei dieser ganzen Hypothese ist der erste bedenkliche Punkt der, daß *κατάγραφα* hier in dem beschränkten Sinne des genau und richtig gezeichneten Profils aufgefaßt werden soll, was doch durch keine Silbe angedeutet ist. Wollte Plinius das wirklich ausdrücken, so brauchte er nur zu sagen, was er später⁸⁸⁾ von Parrhasios schreibt, daß dieser zuerst »*argutias voltus*« gezeichnet habe. Sodann aber ist wirklich nicht einzusehen, warum »*voltus*« gerade auf den durch den Blick bestimmten Gesichtsausdruck „hindeuten“ soll; »*voltus*« bedeutet hier so gut wie andermwärts bei Plinius⁸⁹⁾ das ganze Antlitz und nichts anderes. Ist es aber gestattet, die Vasenbilder alten Stils hier wiederum

88) 35, 67.

89) 35, 5: *Epicurius voltus* — 6: *expressi oera voltus* — 9: *non traditos voltus* — 58: *voltum ab antiquo rigore variare* u. a. m.

zur Erklärung heranzuziehen, so lehrt selbst die Musterung einer kleinen Reihenfolge, daß in der That bei den »vultus respicientis suspicientisve vel despicientis« gerade nur an die Wendung des ganzen Kopfes gedacht werden darf. Namentlich die oft begegnende Umdrehung des Kopfes bei vorwärtsgewandter Bewegung des ganzen übrigen Körpers und das zwar weniger oft, aber immer noch häufig genug vorkommende Senken desselben, Bewegungen, die sich bisweilen aus der Handlung gar nicht erklären lassen, sondern bloß den Zweck haben »varie formare vultus«, und die sich eben so bei eigentlichen wie bei uneigentlichen Profilen, bei richtig und falsch gezeichneten Augen finden, kann einem Kunsthistoriker bei seinen Studien als ein Fortschritt der Malerei entgegengetreten sein und einer besonderen Verzeichnung werth gehalten haben. Damit bleibt aber die Notiz, daß Simon zuerst *κατάγραφα* gemalt habe, in ihrer ganzen Unmöglichkeit bestehen. Wenn man aber, fragen wir immer wieder, der fünften bei Plinius aufgeführten Entwicklungsstufe das Gemachte in dem Grade ansieht, was soll man dann über die vier vorhergehenden urtheilen?

Es würde genügen, die Kette an einem Punkte durchbrochen zu haben, von einem einzigen Gliede nachgewiesen zu haben, daß es nicht überliefert, sondern erfunden ist, um ein verdächtiges Licht auf die ganze Reihe zu werfen, nicht bloß auf die vorausliegenden, sondern auch auf die nachfolgenden Glieder. Je weiter wir vorwärts gehen, desto wahrscheinlicher werden natürlich die Angaben des Plinius. Wie wäre es auch anders möglich? Jrgendwo muß doch die bestimmte historische Ueberlieferung angehen. So läßt sich beispielsweise ein an sechster Stelle dem Polygnot zugeschriebener Fortschritt, die Frauen »*tralucida veste*« gemalt zu haben, wiederum ganz klar in den Vasenbildern controliren. Dagegen bleibt man bei einem weiteren von Plinius verzeichneten Künstler, Apollodor, schon wieder hängen. Denn noch niemandem ist es gelungen, die »*species*« des Apollodor in einer allseitig befriedigenden Weise zu erklären. So lange sich aber nichts klares und bestimmtes darunter vorstellen läßt, wird es wenigstens gestattet sein müssen, seine bescheidenen Zweifel darüber zu hegen, ob überhaupt und welcher bestimmte Fortschritt damit bezeichnet sein soll, und wenn dies der Fall wäre, ob er sich nicht wieder als ein Ding der Unmöglichkeit herausstellen werde. Wie Plinius an einer oben angeführten Stelle mittheilt, stellte Theophrast den Polygnot als „Erfinder“ der Malerei auf. Demjenigen, der an der Ueberlieferung bei Plinius festhalten möchte, wird diese Notiz höchst willkommen sein; denn wie hätte Theophrast auf diesen Einfall kommen können, wenn nicht die Malerei in Griechenland sehr jungen Datums wäre? Indes, die Aeußerung des Theophrast ist doch sehr zweischnedig; möglich, daß er den ersten wirklich bedeutenden und genialen Maler Griechenlands absichtlich schlechtthin den „Erfinder“ der Malerei genannt hätte, wahrscheinlich ist es nicht. Daß er doch so weit ging, Polygnot die Er-

findung zuzuschreiben, ist ein Beweis dafür, daß zu seiner Zeit bereits über Polygnot hinaus jede irgendwie erhebliche Ueberlieferung fehlte. Um wie viel weniger können einem Xenokrates oder Antigonos bestimmte Nachrichten vorgelegen haben! Die merkwürdige Klage des Plinius, mit welcher er seinen Bericht über die berühmteren griechischen Maler einleitet⁹⁰⁾, die Klage, daß in seinen Quellen über die Malerei die sonstige Akrilie der Griechen sich nicht bewähre, insofern sie die ersten berühmten Maler um viele Olympiaden später als die ersten namhaften plastischen Künstler ansetzen, enthält jedenfalls eine Probe ganz gesunder historischer Kritik, zu welcher sich Plinius angesichts derer weiß welcher ihm bekannter Thatfachen und Erscheinungen seinen griechischen Quellen gegenüber herausgefordert fühlen mochte. Weit entfernt vielleicht, selbst daran zu glauben, was er über die Anfänge der griechischen Malerei uns überliefert, berichtete es Plinius nur, weil er nichts positiv besseres im Zusammenhange an dessen Stelle zu setzen hatte. Es wird vielleicht gut sein, wenn es sich um die älteste Geschichte der griechischen Malerei handelt, ehrlich und ohne Umschweife zu bekennen, daß wir nichts davon wissen. Zwar kennen wir eine kleine Reihe echter alter Malernamen, wir sind auch vielleicht im Stande, durch eine möglichst ausgedehnte und gründliche Verwerthung der alten Vasenbilder eine Art Entwicklung der ältesten griechischen Malerei zu reconstituiren; aber einzelne Fortschritte innerhalb dieser Entwicklung an bestimmte Namen zu knüpfen, werden wir uns vergeblich bemühen. Unsere einzige schriftliche Quelle, die dies zu leisten scheint, ist ein ungeschicktes und geistloses Antoschediasma.

Leipzig.

G. W u s t m a n n.

90) 35, 54: non constat sibi in hac parte Graecorum diligentia multas post olympiadas celebrando pictores quam statuarios ac toreutas.