

Die sikyonische Malerschule.

C. Friederichs war es, der in seiner Abhandlung: »Nationum graecarum diversitates etiam ad artis statuariae et sculpturae discrimina valuisse« die Stammesunterschiede der Hellenen in ihrer Plastik zum ersten Male ausführlich darstellte¹⁾ und, was noch mehr ist, sie mit den charakteristischen Eigenthümlichkeiten der hellenischen Stämme überhaupt, wie sie sich in andern Productionen ihres Geisteslebens äußern, in feiner und sinniger Weise in Einklang brachte. Daß die Malerei, welche Friederichs in seiner Betrachtung unberücksichtigt gelassen hat, nicht ähnliche Spuren von Stammesunterschieden zeigen sollte, ist wohl von vornherein unwahrscheinlich. Man fasse die bedeutenden, mit den beiden Blütheperioden der Plastik etwa gleichzeitigen Erscheinungen auf dem Gebiete der Malerei ins Auge, also die ältere attische Malergruppe, in deren Mitte Polygnot steht, die ionischen Maler Parrhasios und Zeuxis, und den gleichzeitigen geistesverwandten Timanthes, die sikyonische Malerschule mit ihren Hauptvertretern Pamphilos und Pausias. Läßt man der älteren attischen Malerei die volle Würdigung zu Theil werden, die ihr gebührt, hütet man sich gleicherweise vor einer Unterschätzung der ionischen wie vor einer Ueberschätzung der sikyonischen Malerei, so ist es nicht schwer, auch hier jene Stammeseigenthümlichkeiten bestimmt und klar wiederzuerkennen.

Der Grundzug der attischen Malerei ist genau derselbe wie der der attischen Plastik; auch sie ist ganz auf das Geistige, Hochideale gerichtet. Freilich muß sich dies hier auf etwas anderem Gebiete äußern. Die attische Plastik erfüllte die hohe Aufgabe, die hellenischen Götterideale zu bestimmten im wesentlichen für alle Zeit kanonischen Typen herauszuarbeiten. So war der Malerei die Darstellung der Götter gleichsam von altersher vorweggenommen und bleibt auch, wo sie einmal bei ihr erscheint, immer mehr Ausnahme. Aber ein anderes Gebiet war ihr gelassen. Und wie schon die Plastik da, wo sie malerisch wird, wo sich so zu sagen das Mittelglied einstellt zwischen Plastik und Malerei, also im Relief, im Sculpturenschmucke der Tempel ihre

1) Vgl. auch seine Schrift: Praxiteles und die Niobegruppe, p. 5 f.

Stoffe diesem Gebiete entlehnt, so schöpft die Malerei mit vollen Händen daraus. Dies ist die Heroensage. Mustert man die Schöpfungen der älteren attischen Malerei, jene großen öffentlichen, monumentalen Leistungen, jene ausgedehnten und figurenreichen Wandmalereien, mit denen die Hand eines Polygnot, Mikon, Panainos Tempel, Hallen und selbst prachtvolle Schaubilder der Götter schmückte, oder die Staffelnbilder der ionischen Maler, kleinere Einzelszenen von verhältnißmäßig beschränkter Figurenzahl, überall begegnen wir idealen oder wenigstens Idealisierung fordernden und begünstigenden Stoffen. Verschieden ist nur ihre Auffassung in den verschiedenen Perioden. Denn gerade so, wie die ältere und jüngere attische Plastik bei aller Gemeinschaft sich doch unterscheiden durch die besondere Wahl und Auffassung ihrer Götterideale, so die attische und ionische Malergruppe durch die Wahl und ganz besonders durch die Auffassung ihrer Heroendarstellungen. Polygnot ist in jedem Betracht würdig, als Künstler an der Seite des Phidias zu stehen. Die objective Geistesgröße, jene fast unausdenkbare Vereinigung von Erhabenheit, Einfachheit und Stille, welche das Wesen der Parthenos und des olympischen Zeus ausmachen, sie steht auf einer Stufe mit den typischen Charakteren, durch welche bei Polygnot das Heroenthum in seinen eigenthümlichsten Seiten zur Darstellung gelangt, mit jenem ἦθος, das Aristoteles an der Malerei Polygnots preist. Der ionische Maler faßte in seinen kleineren Gruppen den einzelnen vorübergehenden Moment und brachte ihn in einer individuellen Handlung oder Situation zur Darstellung. Genau so tritt die feine und scharfe Charakteristik individueller seelischer Stimmungen in den Göttergruppen der skopasischen und praxitelischen Kunst hervor. Aber bei allem Unterschiede in der Auffassung waltet doch eben diese ideale Seite der Kunstwerke immer vor; die Phantasie, die Intuition ist es, die hier schöpferisch auftritt. Das technische und formale Element tritt dagegen zurück und in der Malerei mehr zurück als in der Plastik. Standen doch dem Polygnot nur die allerbescheidensten Mittel zu Gebote; er bediente sich noch einer sehr kleinen Anzahl von Farben, die er weder zu mischen noch abzuschatten verstand, sondern nur in einfachen Grundtönen auftrug. Von eigentlich malerischer Farbenwirkung ist bei ihm noch keine Spur, eben so wenig davon, daß seine Gestalten Körperlichkeit, Perspective gehabt hätten. Nur eine feine Zeichnung wird ihm nachgerühmt. Gebunden war er jedenfalls auch noch im geistigen Ausdruck; auch hier ist er in seiner schlichten Großartigkeit die Parallele zu Phidias²⁾. Man wird nicht irren, wenn man nach Anleitung guter Vasengemälde, die ja überhaupt am ehesten noch im Stande sind, einen Begriff von dieser Malerei zu geben, und die

2) Vgl. Overbeck „über die Composition des Zeus des Phidias“ in der symb. philol. Bonn. p. 618. und „über den Kopf des Phidias'schen Zeus“ in den Ber. d. R. S. Ges. d. W. 1866. p. 177.

so reich sind an typischen und conventionellen Gesten, das wenigste von dem geistigen Ausdrucke seiner Gestalten auf ihre Gesichtszüge, das meiste auf ihre Haltung und Bewegung schiebt. Anders ist dies freilich in der ionischen Malerei geworden; die Technik des Parrhasios ist weit entwickelter, er ist vor allen Dingen Meister in der Zeichnung, im Contur. Aber immer waltet doch auch hier der geistige Gehalt bei weitem vor, die technische Vollkommenheit drängt sich fast nirgends anspruchsvoll in den Vordergrund.

Dies letztere ist nun aber allerdings schon einigermaßen bei Zeuxis der Fall. Es würde gewiß bedenklich und gegen allen Gebrauch sein, wollte man Zeuxis von der ionischen Malergruppe ganz los-trennen; aber durch wie viele Fäden er auch auf der einen Seite mit dieser Malerei verknüpft sein mag, so wenig kann er auf der andern seinen dorischen Charakter verläugnen. Zeuxis war jedenfalls dorischer Abkunft; er stammte aus dem großgriechischen Heraklea, einer Kolonie der Laurentiner. In den sehr detaillierten und feingeführten Erörterungen Brunn's über seinen Kunstcharakter schwebt manches in der Luft, und man ist nicht im Stande, seinen verschlungenen Wegen überallhin mit festem Schritte zu folgen. Möglich, daß Brunn das richtige getroffen, wenn er die Gestalten des Zeuxis mit dem von Lessing gebrauchten Ausdrucke „Gattungscharaktere“ bezeichnet, — wichtiger scheint uns, daß das Hauptverdienst des Künstlers gar nicht so sehr in seiner geistigen Seite zu suchen ist. Daß Zeuxis nur wenig von einem Idealisten hat, kann man dreist behaupten; dies Urtheil braucht sich nicht auf weitschweifige und mühselige Combinationen zu gründen, sondern einfach auf erhaltene Aeußerungen des Künstlers, worin er sich mit allem Bewußtsein in diesem Sinne über seinen Kunstcharakter ausdrückt. Lucian³⁾ schreibt von ihm: *ὁ Ζεῦξις ἐκεῖνος ἄριστος γραφέων γενόμενος τὰ δημώδη καὶ τὰ κοινὰ ταῦτα οὐκ ἔγραφεν, ἢ ὅσα πάντ' ὀλίγα, ἢ ῥωας ἢ θεοὺς ἢ πολέμους, ἀεὶ δὲ καιροποιεῖν ἐπειρᾶτο καὶ τι ἀλλόκοτον ἂν καὶ ξένον ἐπινοήσας ἐπ' ἐκείνῳ τὴν ἀκριβείαν τῆς τέχνης ἐπεδείκνυτο.* In diesen Worten scheint mehr als eine bloße Beobachtung des Lucian zu liegen, ich meine die Ueberlieferung einer von Zeuxis gethanen Aeußerung: Zeuxis malte das nicht, Zeuxis wollte das nicht malen; seine technische Meisterschaft wollte er vor allen Dingen zeigen. Es ist dasselbe Urtheil, welches Plinius über ihn aufbewahrt hat: *cothurnus et gravitas artis multum a Zeuxide et Apelle abest*⁴⁾. Damit stimmt es vortrefflich überein, wenn Lucian nach der Beschreibung der Centaurenfamilie weiter berichtet⁵⁾, der Künstler habe bei diesem Bilde

3) Zeuxis 3.

4) 35, 111. Vgl. unten S. 476 f.

5) Zeuxis 7. *ὁ Ζεῦξις συνεῖς ὅτι αὐτοὺς ἀσχολεῖ ἢ ὑπόθεσις καὶ νῆ οὐσα καὶ ἀπάγει τῆς τέχνης, ὡς ἐν παρέργῳ τιθεσθαι τὴν ἀκρι-*

auf die technische Vollkommenheit selbst bei weitem höhern Werth gelegt, als auf die originelle Erfindung des Gegenstandes, und sei höchlich ungehalten darüber gewesen, wenn die Bewunderer des Bildes über dem anmuthigen Stoffe die große Meisterschaft in der Ausführung übersahen. Er malte auch sehr langsam und rühmte sich dessen; nur dies, sagte er, könne den Werken vollendete Schönheit und bleibenden Werth verleihen, und wenn er „in langer Zeit“ male, so thue er es auch „für lange Zeit“⁶⁾. Nehmen wir den Ausspruch hinzu, den Himerius in einer seiner Eklogen⁷⁾ thut: „Verschafft mir die technische Meisterschaft des Zeuxis und die Erfindungsgabe des Parrhasios!“ so geht auch daraus wiederum hervor, daß, wenn auch die Technik der Malerei durch Parrhasios gewiß höchst wichtige Fortschritte erfahren haben mag, doch Zeuxis im Vergleich zu jenem gewissermaßen der Techniker κατ' ἔξοχην genannt zu werden verdient. Sein berühmtestes Bild, auf das der Künstler selbst am meisten stolz war, ist seine Helena; die Geschichte ihrer Entstehung zeigt deutlich, worauf es dabei in erster Linie abgesehen war: auf eine makellose, jugendlich weibliche Schönheit, also zunächst auf etwas rein äußerliches, formales. Nun ist Zeuxis im Gegensatz zu Parrhasios vor allen Dingen Colorist, und auch das ist vielleicht nicht zufällig. Vergleichen wir die derben, breiten Formen der dorischen Plastik, von der höchst wahrscheinlich Proben im Fries von Phigazia erhalten sind, mit der feinen, maßvollen Formgebung attischer Künstler in den Parthenonsculpturen, so finden wir in der Malerei denselben Gegensatz. Wer hier breite Formen anstrebt, wird immer vor allen Dingen Maler sein; feine, schlankte Formgebung geht, wie bei Parrhasios, mit abstrakterem, schattenhafterem Colorit gern Hand in Hand. So war das eigentlich malerische noch untergeordnet bei Polygnot, dessen feine Zeichnung aber gepriesen wird, und so wurde Zeuxis dazu geführt, die Farbenwirkung zu betonen, in Folge seiner natürlichen Neigung zu jener „breiten Manier“, die ihm wirklich in antiken Zeugnissen bald nachgerühmt, bald zum Vorwurfe gemacht wird, gewissermaßen eine Vernachlässigung der Form, die man aber „den größten Meistern in der Farbe zu allen Zeiten nachgesehen hat“⁸⁾.

βειαν τῶν πραγμάτων. . ἔφη. . οἱτοι ἡμῶν τὸν πηλὸν τῆς τέχνης ἐπαινοῦσι, τῶν δ' ἐφ' ὅτω, εἰ καλῶς ἔχει καὶ κατὰ τὴν τέχνην, οὐ πολὺν ποιοῦνται λόγον, ἀλλὰ παρευδοκιμῆ τὴν ἀκρίβειαν τῶν ἔργων ἢ τῆς ὑποθέσεως καινοτοπία.

6) Plut. Pericl. 13: ἐγὼ δ' ἐν πολλῷ χρόνῳ. ἢ γὰρ ἐν τῷ ποιεῖν εὐχέρεια καὶ ταχύτης οὐκ ἐντίθησι βάρους ἔργῳ μόνιμον, οὐδὲ κάλλους ἀκρίβειαν. Vgl. Plut. de amic. mult. 5. ὡσπερ οὖν ὁ Ζεῦξις αἰτιωμένων αὐτὸν τιμῶν, ὅτι ζωγραφεῖ βραδέως, ὁμολογῶ εἶπεν ἐν πολλῷ χρόνῳ γράφειν, καὶ γὰρ εἰς πολὺν.

7) Ecl. 5. οὐκοῦν δότε μοι τὴν Ζεῦξιδος τέχνην, τὰ Παρρασίου σοφίσματα.

8) Vgl. Unger, Byzantinische Kunst in N. Encycl. d. W. u. K. I. LXXXIV. p. 367.

Eine recht schlagende Parallele zu Polyklet bis ins Einzelne gibt nun freilich Zeuxis keineswegs ab; diese ist, wie wir sehen werden, ganz wo anders zu suchen. Man kann gar wohl einen erfreulichen Hauch von dem Geiste ionischer Kunst in Zeuxis verspüren, von dem man ihn nicht entkleiden würde, ohne ihn zu verkleinern. Stellt man Pheidias mit Polygnot zusammen, dann ist es das Natürliche, bei Parrhasios und Zeuxis zunächst an Skopas und Praxiteles zu denken. Rafael schrieb einst an Castiglione: „Ich muß viele Frauen gesehen haben, die schön sind; daraus bildet sich dann in mir das Bild einer einzigen“. Wer wird dabei an ein trocknes Abstrahieren und Ansammeln einzelner Züge, an eine bloß reflectierende Thätigkeit und nicht vielmehr an ein geniales Zusammenfassen und Verschmelzen lebendig und unmittelbar gewonnener Eindrücke vermöge der Phantasie denken? So möchte wohl auch Nikomachos, der Vater des großen Seelenmalers Aristides, Recht haben, wenn er einem Laien, der an der Helena des Zeuxis nichts schönes entdecken konnte, entgegnete: „Nimm meine Augen, und sie wird dir eine Göttin erscheinen!“⁹⁾. Schließlich aber ist es doch nicht zu übersehen, daß unter den Werken des Zeuxis sich eine Götterversammlung, eine Penelope, eine Alkmene, ein Menelaos, ein schlangenwürgender Herakles befinden; schon solche Schöpfungen müßten uns abhalten, geringschätzig über Zeuxis zu urtheilen, wenn man überhaupt ein Recht dazu hätte, einen Künstler deshalb für unbedeutend zu halten, weil er ein geborener Techniker war.

Brunn scheint mir nun in der That nicht bloß Zeuxis, sondern die ionische Malerei überhaupt etwas unterschätzt zu haben; und zwar hat dies, glaube ich, zwei Ursachen. Erstens stellt er seine Erörterungen über die Werke des Zeuxis mit ausgesprochener Absicht „vor Allen im Gegensatz zu den Schöpfungen des Polygnot und seiner Genossen“ an, während man sich doch richtiger bemüht, sie als Fortsetzung, als weitere Entwicklungsstufe derselben aufzufassen. Der Gegensatz involviert unwillkürlich den Vergleich; und wie selten ein Vergleich völlig objectiv geräth, so daß der eine Theil dabei nicht unbillig behandelt wird, darüber kann kein Zweifel sein. So ist schon hier die Betonung des Gegensatzes einigermassen zu Ungunsten der Jonier ausgefallen. Sodann aber, und das ist das Wichtigere, hängt diese Verkleinerung auf das deutlichste zusammen mit der großen Ueberschätzung, die die sikhonische Malerschule durch Brunn erfahren hat. Brunn ist, wie wir sehen werden, augenscheinlich dazu geneigt, die rein formalen Verdienste eines Pamphilos und Pausias, die denen des Polyklet schlagend analog sind, mit einem gewissen liebevollen Interesse zu vertiefen und, ich möchte sagen, ethisch zu erfüllen, während er umgekehrt bei den Joniern ethische Momente sucht und vermisst, wo er

9) Stob. Floril. LXIII. 34. (II, p. 376 ed. Meineke) und Ael. V. H. XIV. 47.

sich billig an der Fülle ästhetischer genügen lassen könnte. So schafft er sich gleichsam die sikhonische Malerschule erst zu einer glänzenden Erscheinung um, deren Stellung ihm natürlich dann „wie durch den Gegensatz hervorgerufen, als die Wirkung einer heilsamen Reaction“ erscheinen muß gegenüber den „zahlreichen Keimen der Entartung“, die in den Bestrebungen der Jonier vorhanden waren, zu einer Erscheinung, die freilich ein gutes Theil ihres Glanzes einbüßen wird, wenn man die spärlichen Nachrichten, die darüber zu Gebote stehen, mit vorsichtiger Combination benutzen und seiner Phantasie nicht allzusehr den Zügel schießen lassen will. Es kann kaum zufällig sein, daß in der Plastik gerade Praxiteles, der fast in allen Stücken die Parallele zu den Joniern abgibt, so wie Phidias zu Polygnot, Polyklet zu Pamphilos, dieselbe Anklage in Brunn's Darstellung hat erfahren müssen, wie jene. Auch seine Vertheidigung ist seiner Zeit nothwendig erschienen und von Friederichs¹⁰⁾ und Overbeck¹¹⁾ mit Wärme und Erfolg geführt worden.

Es ist schon bezeichnend, daß man gegenüber der attischen und ionischen Malergruppe von einer sikhonischen Malerschule reden muß. Mit Recht bemerkt Brunn, daß es nicht „eine zufällige Lücke in unserer Ueberlieferung ist, wenn wir nirgends erfahren, daß Schüler des Zeuxis oder Parrhasios zu Ruhm und Ansehen gelangt seien; denn eben das, was die Meister auszeichnete, war nicht lehrbar“. Dagegen ist nun unter den sikhonischen Malern der Schulzusammenhang geradezu direkt bezeugt. Ganz ähnlich verhält es sich in der Plastik. Im eigentlichen Sinne des Wortes kann man von einer polykletischen Schule, der argivischen, sprechen, welche den Charakter des Meisters im allgemeinen treu bewahrt, während in der attischen Plastik nur gewisse unabhängig von einander wiederkehrende Anlagen in einer Reihe von Künstlern einen verwandtschaftlichen Zusammenhang herstellen. Auch Phidias konnte keine Schule haben; man kann höchstens von Erben seines unvergleichlichen Geistes sprechen; was das schönste und eigenartigste seiner Kunst war, gerade das war weder zu lehren noch zu lernen.

Man könnte versucht sein, eine eigne Ironie des Schicksals darin zu erkennen, daß derselbe Eupompos, der einst dem Lysipp auf die Frage, welchen früheren Meister er sich zum Vorbilde genommen habe, geantwortet haben soll, nicht einen Meister, sondern die Natur müsse man nachahmen, — daß gerade dieser Eupompos der Stifter einer Schule werden sollte, worin der Anschluß des Schülers an den Lehrer so klar hervortritt, wenn man berechtigt wäre, in jenem Worte viel mehr als einen schönen Gemeinplatz zu erblicken, der sich am Ende im

10) Praxiteles und die Niobegruppe, Leipz. 1855.

11) Jahrb. d. V. d. G., LXXXI, S. 675 ff. und Zeitschr. für Alt. Wiss. 1856. No. 52 ff.

Munde eines jeden Künstlers gut ausnehmen würde, und mit dem auch ein Künstler jeder Richtung von Herzen einverstanden sein wird¹²⁾). Dem sei jedoch wie ihm wolle: dieser Eupompos wurde der Stifter der sithonischen Schule. Damit ist aber auch Alles gesagt. Denn außer der Erwähnung eines Athletenbildes von seiner Hand berichtet Plinius¹³⁾, auf den wir hier einzig angewiesen sind, nur dies über ihn: „Seine Bedeutung war so groß, daß sie eine Neutheilung der Malerei in Gattungen veranlaßte. Vorher gab es ihrer nur zwei; man nannte sie die helladische und die asiatische. Seinetwegen aber, der ein Sithonier war, theilte man die helladische wieder, und es entstanden drei, die ionische, die sithonische und die attische“. Müssen wir uns aber bei Eupompos an der nackten Thatsache genügen lassen, daß er eine eigne Richtung in der Malerei begründete, so erhalten wir nun durch Plinius wenigstens einigermaßen bessern Aufschluß über den Charakter dieser Richtung in den Worten, die er dem Schüler des Eupompos, Pamphilos, widmet¹⁴⁾. Er sagt von ihm: „Er war der erste, der unter den Malern eine allgemeine wissenschaftliche Bildung besaß, vor allen Dingen in der Arithmetik und Geometrie, ohne welche er jede Vollenbung in der Kunst für unmöglich erklärte. . . . Durch seinen Einfluß kam es dahin, daß anfangs wenigstens in Sithon, später aber in ganz Griechenland vornehme Knaben vor allem auch in der Zeichenkunst auf Buxbaumholz unterrichtet wurden, und daß diese Kunst mit an erster Stelle unter den Beschäftigungen Aufnahme fand, die eines Freien für würdig galten“. Schlagender kann die Analogie zu Polyklet nicht sein, als wie sie hier ausgesprochen ist; hier begegnet uns eine Malerei, worin in oberster Linie jene trockne Verstandesthätigkeit, jene formale, abstracte und so zu sagen mathematische Anlage sich offenbart, die wie ein rother Faden durch alle Productionen des dorischen Stammes sich hindurchzieht, die sich in den Proportionslehren der argivischen Schule wie in der Zahlenphilosophie des Pythagoras, in den reichverschlungenen Rhythmen der chorischen Lyrik wie in der pantomimischen Komödie Siciliens, in der streng systematischen Gliederung des dorischen Tempels wie in der straffen Ordnung des dorischen Staates und seiner Gesetze widerspiegelt. Freilich ist es nun

12) „Wenn der Meister euch ängstigt, fragt die große Natur um Rath!“ ruft Hölderlin den jungen Dichtern zu.

13) 35, 75: ipsius auctoritas tanta fuit, ut diviserit picturam in genera. quae ante eum duo fuere, Helladicum et Asiaticum appellabant, propter hunc, qui erat Sicyonius, diviso Helladico tria facta sunt, Ionicum, Sicyonicum, Atticum.

14) 35, 76: primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfecti posse. . . . 77. huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omnia ante graphicea (hoc est picturam), in buxo docerentur recipereturque ars ea in primum gradum liberalium.

noch immer schwierig, die Nachricht des Plinius etwas zu präcisieren. Die Erinnerung an das Lokal, wo die Schule ihren Boden hat, der Gedanke, daß sie jedenfalls der directesten Anregung der polykletischen Schule ihr Dasein verdankt, kann uns zwar einen kleinen Fingerzeig darüber geben, nach welcher Richtung hin wir etwa die Eigenthümlichkeiten der silyonischen Malerei zu suchen haben werden. Auch ist es jedenfalls schon dabei hervorzuheben, daß man die Bedeutung des Pamphilos viel zu gering anschlagen würde, wenn man ihn für weiter nichts als einen bloßen Nachahmer des Polyklet halten wollte; gewiß gebührt dem Pamphilos das völlig selbständige Verdienst, die kanonischen Lehren Polyklets für die Malerei verwertbet und ihren von denen der Plastik so sehr verschiedenen Grundprincipien angepaßt zu haben. An diesem Punkte aber ist unsere Weisheit abermals zu Ende. Denn fragt man weiter, welcher Art nun im Einzelnen diese Uebertragung der polykletischen Lehren auf die Malerei gewesen sei, ob Pamphilos etwa das Ideal menschlicher Körperschönheit in der Malerei angestrebt habe, ob ihn seine mathematischen Studien zu hervorragenden Leistungen in einer symmetrischen Gruppierung der Figuren oder zu besonderen Fortschritten in perspectivischer oder optischer Illusion geführt haben, und was sonst damit zusammenhangen kann, so wird uns darauf keine befriedigende Antwort; zu alledem müßten wir genauere Kenntniß von einer größeren Reihe seiner Werke besitzen. Damit ist es aber sehr schlimm bestellt. Plinius führt einige wenige davon in den Worten an: »Pamphili cognatio et proelium ad Phliuntum ac victoria Atheniensium, item Ulixes in rate«. Das letzte Bild ist ohne Zweifel eine selbständige Arbeit; über den dargestellten Gegenstand ist fruchtlosen Vermuthungen weiter Spielraum gegeben. Mit »proelium ac victoria« aber meint Brunn, wie ich glaube mit Recht, sei nur ein einziges Gemälde bezeichnet; auch hat schon Brunn den Verdacht geäußert, daß vielleicht sogar noch die cognatio mit hinzuzunehmen sei, ein Ausdruck, der wohl auf dem Mißverständnisse eines Begriffes, wie Zusammenstoß oder Angriff beruhen möge. Allerdings ist es schon deßhalb mißlich, bei cognatio an ein Familienportrait, ein *συγγενικόν*, zu denken, weil Plinius an anderer Stelle *συγγενικόν* durch *frequentia* wiedergibt¹⁵⁾. Ueberhaupt ist über die Sitte, Familienportraits für das Haus und die Nachkommen malen zu lassen nichts bekannt; wir wissen nicht, ob es zu den Seltenheiten gehörte oder ob es allgemein üblich war, und wenn das letztere der Fall gewesen, ob es schon frühzeitig Eingang fand oder ob erst in verhältnißmäßig später Zeit Beispiele davon vorkamen. Außer den angeführten Fällen wird nur noch unter den Werken des Timomachos, dessen Zeitbestimmung nur leider, wenn man die Angabe

15) 35, 134: Athenion . . pinxit . . Athenis frequentiam, quam vocavere συγγενικόν. Vgl. 143: Oenias συγγενικόν.

des Plinius, daß er sich mit Cäsar berührt habe, als unwahrscheinlich aufgibt, völlig in der Luft schwebt, eine cognatio nobilium erwähnt¹⁶⁾. Am Ende liegt der Ueberlieferung bei Plinius wiederum ein Irrthum zu Grunde, der in einer falschen Uebersetzung aus dem Griechischen besteht. Cognatio entspricht dem griechischen *συνεία*; dies Wort bedeutet aber nicht allein Verwandtschaft, sondern auch Todtenbestattung. Sollten wir es also vielleicht mit drei eng zusammengehörigen Darstellungen zu thun haben? Das Mittelbild nahm die Kampfszene selbst ein, eine Composition voll Leben und Bewegung; rechts und links dieselbe gleichsam umrahmend und wiederum unter einander angemessen correspondierend waren die beiden Darstellungen der Siegesfeier der Athener und der Todtenfeier für die Gefallenen, beides ruhigere und würdevollere Compositionen. Auf diese Weise dürfte sich zugleich die Reihenfolge in der Aufzählung bei Plinius erklären. Und was würde endlich so sehr befremdliches dabei sein, wenn in der cognatio nobilium des Timomachos ganz derselbe Irrthum verborgen wäre? Doch dies dahingestellt; ist bei Plinius überhaupt alles in Ordnung an unserer Stelle¹⁷⁾, und dürfen wir annehmen, daß mit den Worten proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium ein Ereigniß bezeichnet ist, welches Pamphilos selbst erlebte, so kann dies wenigstens nur von sehr untergeordneter Bedeutung gewesen sein. Tölken¹⁸⁾, dem sich Brunn angeschlossen hat, suchte es in der Zeit der thebischen Hegemonie und der Invasionen des Spameinondas in die Peloponnes. Das kleine Phlius, jederzeit ängstlich bemüht, seine Selbständigkeit, Ruhe und Neutralität zu wahren, hatte sich nur mit großem Widerstreben in die Wirren hineinziehen lassen, welche nach dem antalkidischen Frieden der spartanische Terrorismus brachte; der Ausgang ist bekannt: Phlius theilte das unglückliche Schicksal von Mantinea und Olynth, hielt aber dann, selbst nach der Befreiung Thebens und der Schlacht bei Leuktra, mit unerschütterlicher soll man sagen Treue oder Trägheit zu Sparta, wurde insoforn dessen der Schauplatz ununterbrochener kleiner Kämpfe zwischen den Lakedaemoniern und den Verbündeten, bis es endlich, nachdem Spameinondas zum dritten Male in der Peloponnes gewesen war, durch einen Separatfrieden mit Theben seine frühere Neutralität mit guter Manier rettete. Alles aber, was Xenophon aus der Zeit vor diesem Friedensschlusse, wo Phlius unaufhörlich von den Arkadern und Argatern bedrängt wurde, von Kämpfen der Phliaster berichtet, und was Tölken vermuthlich im Auge gehabt hat, ist sicher viel zu unbedeutend, als daß man bei dem Gemälde

16) 35, 136.

17) In der Bamberger Handschrift ist proelium offenbar als Accusativ zu fassen, denn es folgt dann ganz consequent victoriam und Ulixem, ein Umstand, der noch weiteren Vermuthungen Raum gibt.

18) Böttiger's Amalthea III, p. 116.

des Pamphilos daran denken dürfte. Das einmal erzählt Xenophon, wie eine athenische Reiterabtheilung zur Bedeckung eines Lebensmitteltransportes mit von Korinth nach Phlius geht und auf der Straße ein kleines Scharmügel mit den wegelagernden Feinden zu bestehen hat; das anderemal ist es eine beinahe komische Ueberrumpelung des feindlichen Lagers vor der Stadt, welche ebenfalls jene athenischen Reiter ausführen, und wobei die Feinde, die gerade mit Kochen, Baden und ähnlichen Dingen beschäftigt sind, sofort Reißaus nehmen, so daß auch nicht ein einziger Mann auf dem Platze bleibt. Dies sind doch wahrhaftig nicht die Ereignisse darnach, um künstlerisch verherrlicht zu werden. Eher könnte man noch an einen Kampf denken, den Xenophon gleich vorher allerdings nur kurz erwähnt, bei dem es aber doch etwas ernster und heißer hergegangen zu sein scheint; denn es gelang den Phliasiern, wiederum unterstützt von athenischer Reiterei, die gesammte Streitmacht der Argeier und Arkader über den Asopos zurückzuwerfen¹⁹⁾. Aber muß denn durchaus an einen Kampf gedacht werden, worin die Athener an der Seite der Phliasier kämpften? Was hindert uns, unter den Worten des Plinius einen Kampf zu verstehen, worin die Phliasier den Athenern gegenüberstanden? Man könnte beispielsweise an den Einfall des Spikrates in Phlius im korinthischen Kriege denken, wodurch den Phliasiern empfindliche Verluste zugefügt wurden²⁰⁾. Wir dürfen aber noch weiter gehen und fragen: Müssen denn überhaupt bei einem proelium ad Phliuntum ac victoria Atheniensium die Phliasier theilhaftig gewesen sein? Gewiß nicht. Wir müssen jedenfalls völlig darauf verzichten, den von Pamphilos gemalten Kampf näher bestimmen zu wollen. Zweierlei aber steht wohl trotzdem fest: erstens kann jener Kampf unmöglich hervorragende Bedeutung gehabt haben, und zweitens kann bei einer victoria Atheniensium das eigne Herz und die eigne Ueberzeugung des Pamphilos sehr wenig im Spiele gewesen sein; das ist keine Schöpfung, zu der sich der Künstler von innen heraus gedrängt fühlte, sondern eine bezahlte Arbeit, die irgend ein bei jenem Kampfe Interessierter bei ihm bestellt hatte. Dies ist wohl zu berücksichtigen gegenüber der Bemerkung Brunns, daß es für Pamphilos „ein günstiges Vorurtheil erwecken muß“, unter der äußerst geringen Zahl seiner bekannten Werke ein „im strengen Sinne historisches Bild“ zu finden.

Fassen wir alles zusammen, so sind wir auch bei Pamphilos um nichts besser daran, als bei dem Stifter der Schule; wir sind auf allgemeine Bemerkungen angewiesen, die wir aus der kleinen Anzahl

19) Hell. VII, 2, 10: ἐνέβαλον . . . εἰς τὸν Φλιοῦντα οἱ τε Ἀργεῖοι καὶ οἱ Ἀρκάδες ἅπαντες . . . οἱ δ' ἔπαις καὶ οἱ ἐπιλεκτοὶ τῶν Φλιασίων καὶ ἐν ταύτῃ τῇ ἐμβολῇ ἐπὶ τῇ διαβάσει τοῦ ποταμοῦ ἐπιτίθενται σὺν τοῖς παροῦσι τῶν Ἀθηναίων ἑπαιῦσι καὶ κρατήσαντες κτλ.

20) Xen. Hell. IV, 4, 15.

der überlieferten Werke nicht im geringsten illustrieren können. Und doch, Brunn hat wirklich eine weitere Folgerung aus ihnen gezogen. Ihm ist es auffällig, daß „bei einem sonst so hochgepriesenen Meister nur eine äußerst geringe Anzahl von Werken namhaft gemacht wird“, und so gelangt er zu dem Schlusse, daß bei Pamphilos nicht sowohl auf das „künstlerische Können“ als auf das „künstlerische Wissen“ der Nachdruck zu legen sei. Man kann sich unbedenklich mit der Schlußbehauptung einverstanden erklären, ohne gerade den Schluß selbst zu urgieren; man würde jedenfalls zu ihr gelangen, auch wenn uns eine weit größere Anzahl von Werken des Pamphilos überliefert wäre, gelangen eben schon an der Hand jener allgemeinen Charakteristik seiner Richtung, die wir aus Plinius kennen. Gewiß war Pamphilos mehr Theoretiker als Praktiker, seine beste Thätigkeit wird er als Lehrer und nicht als ausübender Künstler entfaltet haben. Daß aber Plinius so wenig Werke des Pamphilos anführt, ist eben so gewiß ganz zufällig. Wie mancher Künstler dritten und vierten Ranges, wie manches unbedeutende Kunstwerk ist durch Plinius wenigstens dem Namen nach gerettet; von einem Genius wie Polygnot dagegen weiß er nur ziemlich äußerliche Dinge zu berichten, wie dies, daß er die Frauen mit buntschillernden Kopfbinden gemalt, daß er seine Figuren nicht mehr mit zusammengekniffenem Munde dargestellt habe; der knidischen Lesche widmet er die vier Worte: hic Delphis aedem pinxit. Onatas ist von Plinius nicht mit einer Silbe erwähnt. Wer weiß, wie hier der Zufall oft seine Hand im Spiele gehabt hat. Daß aber die Werke des Pamphilos thatsächlich gar nicht so selten gewesen sein können, geht aus einer Notiz des Plutarch hervor, die zwar in seltsamer Mischung Werthvolles und Unbrauchbares enthält, die es aber doch verdient, vollständig ausgehoben zu werden. Plutarch berichtet²¹⁾ über Aratos von Sikyon folgendes: *Ἐκ δὲ Καρίας χρόνῳ πολλῷ περιωθεὶς εἰς Αἴγυπτον αὐτόθεν τε τῷ βασιλεὶ διακειμένῳ πρὸς αὐτὸν οὐκείως ἐνέτυχε καὶ τεθεραπευμένῳ γραφαῖς καὶ πίναξιν ἀπὸ τῆς Ἑλλάδος, ἐν οἷς κρίσιν ἔχων οὐκ ἄμουσον ὁ Ἄρατος αἰετι τῶν τεχνικῶν καὶ περιττῶν, μάλιστα δὲ Παμφίλου καὶ Μελανθίου συνάγων καὶ κτώμενος ἀπέστειλεν.* 13. ἦνθει γὰρ εἰτι δόξα τῆς Σικωνίας μουσῆς καὶ χρηστογραφίας, ὡς μόνης ἀδιάφθορον ἐχούσης τὸ καλόν, ὥστε καὶ Ἀπελλῆν ἐκείνον ἤδη θανατούμενον ἀφικέσθαι καὶ συγγενέσθαι τοῖς ἀνδράσι ἐπὶ ταλάντῳ, τῆς δόξης μᾶλλον ἢ τῆς τέχνης δεόμενον μεταλαβεῖν. Unbrauchbar ist zunächst in dieser Stelle zum Theil wenigstens die Notiz über Apelles, insofern sie in dieser Fassung einen starken chronologischen Irrthum enthält. Es ist nicht zu bezweifeln, daß Apelles wirklich den Unterricht des Pamphilos genossen hat; stimmt doch Plinius hierin vollständig mit Plutarch überein. Wahrheit mag

21) Arat. 12.

wohl auch noch die höchst charakteristische Bemerkung des Plutarch enthalten, daß Apelles nicht sowohl deshalb die sikhonische Schule besucht habe, weil er es nöthig gehabt hätte, dort etwas zu lernen, als vielmehr deshalb, weil er es nöthig hatte, an ihrem Renommée Theil zu nehmen. Es scheint damals zum guten Tone gehört zu haben, Schüler der Akademie von Sikyon gewesen zu sein. Der Erfolg des Apelles, von dem Plinius berichtet, bestätigt wenigstens vortrefflich die Angabe Plutarchs. Was nützte es dem Apelles, daß er von Asien herüber kam, daß er sich peinliche zehn Jahre vom Meister Pamphilos „ängstigen“ ließ und diesem sein gutes Geld dafür zahlte? Die *χάρις* ging ihm doch über Alles, und davon war er auch durch allen Unterricht nicht zu heilen, sie ließ sich nicht in mathematische und geometrische Regeln bannen. So kam es denn auch, daß er immer hinter den Akademikern vom reinsten Wasser zurückblieb; Melanbios übertraf ihn in der symmetrischen Gruppierung, Asklepiodor in den Proportionen. Und wenn er auch als der erste Virtuoso noch an seinem »nulla dies sine linea« festhielt, worin wir gewiß auch einen Nachklang von den Lehren des Meisters Pamphilos erblicken dürfen, so war doch vielleicht das Beste, was er aus Sikyon mitgebracht, die andere Ueberzeugung: *nocere saepe nimiam diligentiam*. Doch genug davon: auf jeden Fall ist Apelles in Sikyon gewesen; ein Irrthum aber ist es von Plutarch, wenn er meint, daß erst durch den noch zu Aratos' Zeiten blühenden Ruhm der sikhonischen Schule Apelles veranlaßt worden sei, sie zu besuchen. Als Aratos seine Kunsteinkäufe für Ptolemaios besorgte, war Apelles lange todt. Was wir aber vor allen Dingen nachweisen wollten, ist dies: wenn Aratos wirklich sein Augenmerk vorzüglich auf Silber von Pamphilos richtete, so können dieselben unmöglich so selten gewesen sein, wie dies nach Plinius wohl den Anschein haben mag. Trotz alledem aber wird niemand läugnen wollen, daß die Theorie die Hauptstärke des Pamphilos ausmachte — man muß sich nur hüten, diese Seite zu überschätzen. Sehen wir zu, wie Brunn dabei verfährt. Schon in dem merkwürdigen Ausdrücke, den Plutarch von der sikhonischen Malerei braucht, *χρηστογραφία*, erkennt Brunn etwas anderes, besseres und tieferes, als wirklich darin liegt. Mit der hinzugefügten Erläuterung *ὡς μόνης ἀδιάφορον ἐχούσης τὸ καλόν* ist eben nicht viel anzufangen; die „unverdorbene Schönheit“ ist ein viel zu vager, allgemein gehaltener Ausdruck. Den erwünschtesten Aufschluß über die Bedeutung von *χρηστογραφία* kann uns eine Stelle des Demetrios von Byzanz beim Athenäus²²⁾ geben; dort heißt es von der Musik der Lakedaemonier: *ἐκάλουν δὲ καὶ χορηγούς οὐχ ὡς περ νῦν τοὺς μισθουμένους τοὺς χορούς, ἀλλὰ τοὺς καθηγουμένους τοῦ χοροῦ, καθάπερ αὐτὸ τοῦνομα σημαίνει. ἦν δὲ αὐτοῦ καὶ τὸ χρηστομοουσεῖν καὶ μὴ παρὰ βραχίονα τοὺς ἀρ-*

22) XIV, 633 B.

χαίρους τῆς μουσικῆς νόμου. Was ist also *χορητογραφία* anderes, als immer wieder jenes zähe Festhalten an kanonischen Regeln, wie sie aus Polyklets Schule auf die Malerei vererbt waren und von Eupompos bis in Aratos' Zeit sich unverfälscht fortgepflanzt hatten? Darauf beruht denn nun auch die pädagogische Bedeutung der sithonischen Schule. Pamphilos hat gewiß eine pädagogische Ader; ja, wenn wir gewissen anekdotenhaften Zügen trauen dürfen, er hat sogar einen kleinen Anflug von Pedanterie und kann den zünftigen, akademischen Pöps nicht verbergen. Für mittelmäßige Talente mag die Schule ganz segensreich gewesen sein; Apelles hat vielleicht nicht viel Gewinn davon gehabt. Wenn durch Pamphilos' Einfluß anfangs in Sithon und später sogar in ganz Griechenland bei der Jugend aus den höheren Ständen der Zeichenunterricht obligatorisch wurde, so wird das unläugbar die Geschmacksbildung und das ästhetische Urtheil²³⁾ gehoben und in manchen Fällen einen gewissen Formen Sinn, wenn er nicht schon von Natur vorhanden war, anezogen haben. Dies kann man getrost behaupten, ohne daß man zu einer so starken Verallgemeinerung der Notiz des Plinius hinneigt, wie dies wiederum Brunn thut, wenn er sagt, daß sich der Einfluß des Pamphilos „über das Gebiet der Malerei hinaus in die allgemeinen Bildungsverhältnisse Griechenlands erstreckt haben müsse“. Aber Brunn geht noch viel weiter. Er stellt zunächst die Behauptung hin, daß „der Werth der ganzen Richtung nur im Hinblick auf den Zusammenhang der historischen Entwicklung bedeutsam genug erscheinen werde“. Dies ist vollkommen richtig; daß man immer die Genesis im Auge behalte, das darf nicht bloß bei dieser, sondern bei jeder in der Kunstgeschichte auftauchenden Richtung billig gefordert werden. Immer ist es nöthig, die Fäden aufzuspüren, durch welche sie sich mit Vorausliegendem berührt, mögen sie nun die frühere Entwicklung unbewußt fortspinnen oder absichtlich kreuzen. Was nun den vorliegenden Fall betrifft, so bildet man sich doch ein, leicht errathen zu können, worauf Brunn mit seiner Forderung hinaus will. Pamphilos betont den Werth der exacten Wissenschaften, Arithmetik und Geometrie, für das künstlerische Studium; jedenfalls gilt es also nachzuweisen, daß den Joniern gerade diese Seite abgegangen sei. „Erinnern wir uns nur“, fährt aber Brunn fort, „des Zustandes der Kunst, wie sie sich durch Zeuxis und Parrhasios ausgebildet hatte, so konnten wir trotz der glänzenden Erfolge derselben uns nicht verhehlen, daß in ihren Bestrebungen bereits zahlreiche Keime der Ausartung

23) Vgl. Aristot. Pol. VIII. 2. 3. *ἔστι δὲ τέτταρα σχεδὸν, ἃ παιδεύειν εἰώθασι, γράμματα καὶ γυμναστικὴν καὶ μουσικὴν καὶ τέταρτον ἔνιοι γραφικὴν. . . . 6. δοκεῖ δὲ καὶ γραφικὴ χρήσιμος εἶναι πρὸς τὸ κρίνειν τὰ τῶν τεχνιτῶν ἔργα κάλλιον. 3. 2. ὁμοίως δὲ καὶ τὴν γραφικὴν. . . . ὅτι ποιεῖ θεωρητικὸν τοῦ περὶ τὰ σῶματα κάλλους.*

enthalten waren . . . wir vermiffen den fittlichen Ernst und die geiftige Tiefe der Auffaffung, welche der älteren Kunst eigen waren". Man traut feinen Augen nicht! Man erwartete etwas von dem Mangel der „exacten Wiffenfchaften“ bei Zeuxis und Parrhafios zu finden; dafür tritt uns urpöflich der Mangel an „fittlichem Ernst und geiftiger Tiefe“ in erfchreckender Geftalt entgegen. Da haben wir jenen Sprung vom äfthetifchen auf das ethifche Gebiet, jene fittliche Vertiefung rein formaler Vorzüge in der grellften Weife. Die zopfigen Akademiker erfcheinen nun natürlich als moralifche Reformatoren, die fich bemühen, die ionifchen „Keime der Ausartung“ wieder zu erficken. Aber noch nicht genug. Bis zur äußerften Grenze in feiner Auffaffung läßt fich Brunn fortreißen, wenn er weiter über die Jonier fagt: „Namentlich fpricht fich in den alles geiftigen Gehaltes baaren Kunftftüden, durch welche einer den andern zu überbieten trachtet, deutlich aus, wie die höheren geiftigen Forderungen immer mehr dem Scheine, dem Reize der Sinne geopfert wurden“. Diefes überaus harte Urtheil kann doch nur dem harmlofen Künftlerscherze gelten follen, den fich Zeuxis und Parrhafios bereiteten, als der eine gemalte Trauben, der andere einen gemalten Vorhang als Probestück feiner Kunst ausstellte. Brunn hat wohl nicht bedacht, wie zweifchneidig diefes Urtheil werden kann und muß, fobald man fich von der Geftalt des Pamphilos hinweg zu feinen Schülern wendet.

Sieht man von Apelles ab, da er feine eignen Bahnen ging, fo kennen wir im ganzen vier directe Schüler des Pamphilos: Melanthios, Asklepiodor, Habron und Pausias. Das wenige, das wir von Melanthios wiffen, trägt fo ziemlich das Zeichen der Schule an fich. Die ratio, die „Berechnung“ in der Kunst, wird ihm gemeinfchaftlich mit feinem Lehrer Pamphilos von Quintilian²⁴⁾ nachgerühmt; nur zeigt fie fich bei ihm in einer anderen und felbftändigen Weife. Plinius fagt²⁵⁾ nämlich vom Apelles: Melanthio de dispositione cedebat, hoc est, quanto quid a quoque distare deberet, Asclepiodoro de mensuris. Also in schöner fymmetrifcher Anordnung und Gruppierung der Figuren wird fich Melanthios ausgezeichnet haben. Was hierin fchon ohne Mathematik geleistet werden kann, beweift Rafael, in dessen Sixtina man neuerdings die Regeln des „goldenen Schnittes“ in der Gruppierung bis ins Einzelste nachgewiefen hat. Wie wird erst auf mathematischer Grundlage jene Darftellung des Ariftoteles ausgefallen fein, des einzigen Gemäldes, das wir von Melanthios kennen, und von dem Plutarch²⁶⁾ berichtet: *ἔγραψε ὑπὸ πάντων τῶν περὶ Μελάνθιον ἄρματι νικηφόρῳ παρεστῶς ὁ Ἀρίστωτος, Ἀπελλοῦ συνεφρασαμένον τῆς γραφῆς*. Doch es

24) XII, 10, 6.

25) 35, 80. Vgl. N. Rhein. Mus. XXII. p. 13.

26) Arat. 13.

wäre ungerecht in Melanthios nur den trocknen Pedanten zu erkennen. Daß ihm die Regeln der Schule nicht über alles gingen, und daß er nicht ganz vergebens der Mitschüler des Apelles gewesen, beweist ein Ausspruch aus einer seiner Schriften — denn auch er schrieb über die Malerei — der uns erhalten ist. Laërtius Diogenes²⁷⁾ gibt in seinem kleinen βίος des Polemon, eines platonischen Akademikers, um den Charakter desselben zu schildern, unter anderem auch folgende Züge: Im Theater blieb er völlig theilnahmlos; als ihm und seinem Genossen Krates einst ein Gedicht vorgelesen wurde, folgte Krates theilnehmend, Polemon aber saß gerade so da, als hörte er gar nichts. Sein Grundsatz war, daß man sich lieber im entschiedenen Handeln üben solle, als schönrednerische Regeln darüber aufstellen. „Im Ganzen paßt auf ihn“, fährt Diogenes fort, „ein Wort, das Melanthios in seiner Schrift über die Malerei ausspricht; φησὶ γὰρ δεῖν ἀνθάδειν τινα καὶ σκληρότητα τοῖς ἔργοις ἐπιτρέχειν, ὁμοίως δὲ καὶ τῶς ἡθεσι“. Daß Gleichniß hinkt entseßlich und mehr als hundert andere; wenn denn aber irgend ein vernünftiger Sinn darin liegen soll, so kann unter der ἀνθάδεια καὶ σκληρότης, die über die Gemälde hinlaufen, über sie verbreitet sein soll, doch nur eine gewisse, ich möchte sagen souveraine Leichtigkeit und Sicherheit verstanden werden, vielleicht gemischt mit ein wenig künstlerischer Suffisance; jedenfalls erhebt diese Aeußerung den Melanthios über den Verdacht eines gar zu ängstlichen Anschlusses an die Vorschriften der Schule. Auch den Asklepiodor als Schüler des Pamphilos aufzufassen, was Brunn nicht versucht hat, berechtigt uns vor allen Dingen die Parallele zu Melanthios, worin er in der angeführten Stelle des Plinius über Apelles erscheint. Es würde doch für einen kunstgeschichtlichen Abriss völlig gleichgültig sein, wenn Apelles irgend welchen beliebigen, untergeordneten Künstlern zugestanden hätte, daß ihn der eine in den Proportionen, der andere in der Gestaltengruppierung übertraf. Sinnvoll und werthvoll wird die Notiz nur dadurch, daß es gleichstrebende Mitschüler des Apelles sind, auf die sie sich bezieht. Da wir dies aber von Melanthios sicher wissen, so werden wir es bei Asklepiodor mit großer Wahrscheinlichkeit vermuthen dürfen, da er obendrein den Charakter der Schule wenigstens gewiß nicht verläugnen würde. Seine Hauptstärke bestand, wie schon erwähnt, in der Symmetrie²⁸⁾, also der eigentlichen Glanzseite der Schule seit Polyklet. Auch schriftstellerte Asklepiodor, wie sein Meister Pamphilos, und natürlich jedenfalls über die Proportionen. Seit Polyklet sein Büchlein über den Kanon geschrieben hatte, wird es wohl zu den untrüglichen Kennzeichen eines wahren Akademikers gehört haben, etwas „geschrieben zu haben“. Auch den Asklepiodor

27) IV, 3, 18.

28) Vgl. außer der angeführten Stelle noch Plin. 35, 107: Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles.

führt Plinius unter denjenigen an, die er als Quelle für das 35. Buch benutzt hat, und, was wohl zu berücksichtigen ist und unsere Vermuthung nur aufs neue stützt, auch hier erscheint Asklepiodor an der Seite des Apelles und Melanthios, so daß also an einer engeren Verbindung der drei kaum gezweifelt werden kann. Wenn endlich Vielseitigkeit in solchem Zusammenhange vielleicht nicht bedeutungslos ist, so sei endlich noch erwähnt, daß Asklepiodor möglicherweise derselbe Künstler ist, den Plinius²⁹⁾ unter den Bildnern von Philosophenstatuen anführt. Von einzelnen Werken des Asklepiodor ist nur eine Zwölfgöttergruppe dem Namen nach bekannt. Habron hat bei Plinius unter den *primis proximi* seinen Platz; dort werden auch von seinen Werken Götterdarstellungen, eine Allegorie der Eintracht und das Bild einer Hetäre genannt³⁰⁾. Daß er der sikhonischen Schule angehört habe, ist nichts als eine Vermuthung, die aber keineswegs aller Wahrscheinlichkeit entbehrt. Unter den Portraits, welche Apelles malte, wird von Plinius auch das eines sonst gänzlich unbekanntem Habron erwähnt, welches die Samier später in hohen Ehren hielten³¹⁾. Da Apelles sich sogar selbst porträtierte, so liegt es nicht gar so fern, bei diesem Namen an einen befreundeten Mitschüler aus der Zeit des sikhonischen Aufenthalts zu denken. Unter den Werken des Habron ist wohl kaum etwas, was einen Zweifel erregen könnte: Seine Götterbilder sind nicht auffälliger als die Göttergruppe des Asklepiodor, die Pornographie hat er mit Pausias und Nikophanes gemein, und die Allegorie der *ἁμόνοια* paßt sogar, wie wir sehen werden, vortrefflich hierher.

Wenn wir oben unsere Betrachtung des Pamphilos mit der Bemerkung abschlossen, daß das strenge Urtheil, womit Brunn die ionischen Maler der sikhonischen Schule gegenüber so sehr in den Schatten stellt, zweischneidig werden müsse, sobald man sich zu Pamphilos' Schülern wende, so bezieht sich dies nicht sowohl auf die drei bisher betrachteten, Melanthios, Asklepiodor und Habron, von deren künstlerischer Persönlichkeit wir aus den dürftigen Nachrichten kaum eine flüchtige Skizze entwerfen können, als vielmehr auf den vierten und bedeutendsten unter ihnen, den berühmten Enkauten Pausias; ihn, der „von den theoretischen Studien und Forschungen seines Lehrers die umfassendsten praktischen Anwendungen zu machen verstand“, ihn hat auch Brunn offenbar vor allen im Auge, wenn er „als das gewichtigste Zeugniß für die Vortrefflichkeit von Pamphilos' Lehre den Erfolg seiner Schüler“ in Anspruch nimmt. Wenden wir uns also zu Pausias. Sieht

29) 34, 86.

30) 35, 141: Habron amicam et Concordiam pinxit et deorum simulacra. So haben die Handschriften; Silligs Vermuthung *Amicitiam et Concordiam* liegt außerordentlich nahe, ist aber vielleicht gerade deshalb nicht gerechtfertigt.

31) 35, 93: mirantur eius Habronem Sami.

man einmal zunächst ganz davon ab, daß diesem Künstler, wie auch Brunn selbst zugestehet, „in der Wahl und der innerlichen Auffassung der Gegenstände, im geistigen und poetischen Schaffen kein hervorragendes Verdienst gebührt“, — nicht einmal nach der rein technischen Seite hin kann man ihm den hervorragenden Platz einräumen, den ihm Brunn hier angewiesen hat. Plinius berichtet über ihn unter anderem: „Er war es auch, der es aufbrachte, lacunaria zu malen, denn vor ihm war es nicht Sitte, camarae in solcher Weise auszuschnüden“. Diese Notiz versteht Brunn so, als ob Pausias wirklich in Folge seiner mathematischen Studien die überaus großen Schwierigkeiten, die mit der Malerei ungetheilter gewölbter Flächen verbunden sind, bereits überwunden und diejenige Kenntniß optischer und perspectivischer Gesetze gehabt habe, welche diese Art Malerei erheischt. Dem ist aber ganz gewiß nicht so. Lacunaria hat Plinius jedenfalls aus dem griechischen *φαινώματα* übersetzt; *φαινώματα* aber, die fast immer im Plural auftreten, sind jene kleinen, bald quadraten oder oblongen, bald polygonen oder kreisrunden Felder, in welche nicht allein Fußböden und flache Decken, sondern auch Kuppeln und Lonnengewölbe entweder durch einfache Linien und Streifen oder durch Arabesken und Guirlanden eingetheilt, und die dann mit allerhand kleinen *ζῳδια*, menschlichen Köpfen, Amoretten, Thiergestalten, Fruchtstücken, Gefäßen, selbst Miniaturlandschaften ausgefüllt wurden. Kein einziges Beispiel eines aus dem Ganzen gemalten Deckengewölbes ist aus dem Alterthume bekannt; dagegen sind zahlreiche Proben der eben beschriebenen lacunaria in Rom und Pompeji zu Tage gekommen. Von römischen Gewölbmalereien mögen die Abtiss der Nasonengräber³²⁾, die fornices in dem Hause des Titus³³⁾ und die auf dem mons Caelius ausgegrabene taberna nummularia³⁴⁾, die Kuppel in den Thermen des Titus³⁵⁾ und endlich noch der *Θόλος* des sogenannten Bacchustempels erwähnt sein; der letztere ist allerdings nicht gemalt, sondern mit Mosaik ausgelegt, reiht sich aber, was die Feldereitheilung betrifft, den übrigen bestätigend an: durch Telamonen und Karyatiden ist die ganze Kuppel in zwölf Segmente getheilt, die wiederum durch querlaufende Arabesken in kleinere Felder zerschnitten sind³⁶⁾. Unter den pompejanischen Malereien sei an das Lepidarium und das Calbarium der alten Thermen, ersteres Lonnengewölbe, letzteres mit dem Segment eines Kuppelgewölbes³⁷⁾, und endlich an die gewölbten Zimmer in

32) Bartholi et Bellorio, picturae antiquae crypt. Rom. et sepulcr. Nas. p. 57. Tb. XXI.

33) a. a. D. p. 87. Tb. IV.

34) a. a. D. p. 26. Tb. XIV.

35) a. a. D. p. 89. Tb. VI.

36) a. a. D. p. 85. Tb. II.

37) C. Gell, Pompeiana, II. Plat. XXIX u. XXX. Oberbed, Pompeji, I, 5. 195. 196. 199.

der Villa di Diomede³⁸⁾ erinnert. Damit, daß also Pausias solche kleine Figürchen in *παρῳμάτια* malte, hängt nun auch jedenfalls seine Vorliebe für kleine Bilder überhaupt, von der Plinius berichtet, zusammen, wiewohl sie zum Theil auf Rechnung der Entauflit kommen mag. Ein solches Kuppelgewölbe, das von Pausias' Hand geschmückt war, erwähnt Pausanias³⁹⁾, und es ist in seiner Beschreibung gewiß bezeichnend, daß er nicht von einer einzigen Darstellung spricht, sondern von zwei offenbaren Gegenständen, einem Groß und einer Methe, so daß wir also mindestens an eine Halbtheilung der Kuppel denken müssen, wenn Pausanias nicht vielleicht, was noch wahrscheinlicher ist, aus der Umgebung der übrigen unbedeutenderen *παρῳμάτια* die beiden größten und am meisten in die Augen fallenden Felder aus hob. Mit Einzelfiguren kann man keine Halbkuppel füllen; wie man sich aber Hauptfelder in der Umgebung von kleineren Bildchen etwa vorstellen kann, dazu gibt das erwähnte pompejanische Lepidarium die beste Anleitung. Auf jeden Fall steht soviel fest, daß die Schwierigkeiten der Gemölbmalerei bei der Eintheilung in *lacunaria* natürlich beinahe verschwinden, und daß dann in der That wie bei der Vasenmalerei „schon ein gewisser, durch die bloße Uebung erworbener Tact“ genügt, um das Richtige zu treffen. Brunn scheint auch selbst etwas mißtrauisch gegen seine Annahme gewesen zu sein, denn er erwartet es fast, daß man „eine bewußte Anwendung optischer und perspectivischer Gesetze in dieser Richtung als mit den uns erhaltenen Werken im Widerspruche stehend läugnen“ werde. Trotzdem nun, daß die Bedeutung des Pausias als Techniker nach dieser Seite hin geschmälert werden muß, kann seine Meisterschaft in einer andern Beziehung, die wiederum eng mit der Richtung der ganzen Schule zusammenhängt, nicht geläugnet werden: Pausias war Meister in den Verkürzungen. Dies beweist von den beiden Hauptbildern, die wir von ihm kennen, dem Blumenmädchen und dem Stieropfer, das letztere. Plinius schildert das Gemälde mit folgenden Worten: „Pausias malte aber auch große Bilder, wie z. B. das vielgerühmte Stieropfer im Porticus des Pompejus. Solche Malerei hat er zuerst versucht, später haben sie viele nachgeahmt, gleich gekommen ist ihm aber niemand darin. Erstens nämlich malte er den Stier, obgleich er sich in seiner ganzen Länge zeigen sollte, nicht im Profil, sondern en face, und dennoch erkennt man zur Genüge seine Längenausdehnung. Während man sodann das, was hervorzutreten scheinen soll, mit hellerer, was in Schatten treten soll, mit dunkler Farbe zu malen pflegt, so legte er den ganzen Stier in schwarzer Farbe, also gleichsam ganz und gar schattirt an⁴⁰⁾; Kör-

38) Zahn, pomp. Wandgemälde, I. 3, 27. 7, 67. 10, 97.

39) II, 27, 3.

40) Plin. 35, 127. Die Worte *umbracque corpus ex ipsa dedit* etc. sind gar nicht zu verstehen, der Sinn der darin liegen soll, läßt sich

perlickheit aber verlieh er ihm eben vermöge seiner großen Virtuosität, die es vermochte, auf der Fläche doch alles hervortretend und in der Verkürzung doch alles zusammenhängend erscheinen zu lassen“. Ebenso unanfechtbar hat Brunn nachgewiesen, daß hier zugleich eine besonders virtuose Behandlung dessen hervortritt, was Plinius den *splendor* nennt, also des Reflexes. Ganz dasselbe zeigt sich noch einmal in dem erwähnten Gemälde der Methe, von dem Pausanias sagt: Ἱδοὺς δὲ κἄν ἐν τῇ γραφῇ φιᾶλην τε ὑάλου καὶ δι' αὐτῆς γυναικὸς πρόσωπον. Vor allem aber wird sich Pausias als virtuoser Colorist in seinem berühmten Blumenstücke, der Glykera, manifestiert haben.

Wenn dies alles ist, was wir von Pausias überhaupt wissen, so wird es nun hohe Zeit, uns des Urtheils zu erinnern, welches Brunn über Zeuxis und Parrhasios im Gegensatze zu den Siphoniern fällte. Wo, fragen wir erstaunt, wo sind bei diesem Pausias, der „von den theoretischen Studien und Forschungen seines Lehrers die umfassendsten praktischen Anwendungen zu machen verstand“, der „das gewichtigste Zeugniß für die Vortrefflichkeit der Lehre des Pamphilos“ abgibt, wo sind bei ihm „der sittliche Ernst und die geistige Tiefe der Auffassung“ geblieben? Ein Knabe mit Trauben — ein Mädchen mit Blumen, sind das so völlig heterogene Sujets? Möglich, daß das Bild des Zeuxis nichts war, als ein technisches Meisterstück; wird deshalb das Gemälde des Pausias viel mehr gewesen sein, weil es vielleicht die Liebe war, die dem Künstler die Hand dabei führte? Die hauptsächlichsten Mittel, wodurch Parrhasios mit seinem Vorhange den Sieg über Zeuxis davon trug, geschickte perspectivische Zeichnung und vielleicht eine meisterhafte Behandlung der Reflexe, sind es nicht genau dieselben, die sich in dem Stieropfer des Pausias zum Gelingen des Werkes vereinigen? Wenn aber die Trauben des Zeuxis, der Vorhang des Parrhasios im Vergleich zu der Fülle anderer viel bedeutenderer Werke dieser Meister entschieden untergeordnete und beiläufige Producte sind, während bei Pausias das Stieropfer und das Blumenmädchen die eigentlichen Hauptstücke ausmachen, auf welcher Seite sind dann die „alles geistigen Gehaltes baaren Kunststücke“ zu suchen? Bei den Joniern oder bei den Siphoniern? Würde es nicht selbst dann noch, wenn uns von Zeuxis und Parrhasios nichts weiter als jener scherzhafte Künstlerwettstreit bekannt wäre, erlaubt sein zu fragen, auf welcher Seite in Wahrheit das größere Verdienst liege? Wenigstens standen dem Pausias die unleugbar bequemeren Mittel der En-

nur ungefähr errathen. Die Stelle wird aber sofort verständlich, wenn man richtig interpungirt *atri coloris umbraeque; oerpus ex ipsa dedit etc.* — Was kurz vorbergeht, *quae condunt*, bezieht wohl Brunn falsch, wenn er so übersetzt, als stünde *et condunt* da; *quae condunt* ist parallel gesagt zu *quae volunt eminentia videri*, nach *nigro* ist wiederum hinzuzudenken *faciant colore*.

kaustik zu Gebote, während Zeuxis und Parrhasios ihre Erfolge mit schlichten Aquarellfarben errangen. Aber die lehrreiche Parallele ist noch nicht zu Ende. Die Ionier opferten, wie Brunn sagt, die höheren geistigen Forderungen „dem Scheine, dem Reize der Sinne“; dem Ethos der polygotischen Kunst „tritt die gloria penicilli, die rein malerische, auf Illusion hinarbeitende Behandlung mit dem Ansprüche auf überwiegende Geltung entgegen“. Ist es aber etwa mehr als Illusion, wonach Pausias in seinen Gemälden strebte? Wenn Polemon beim Athenäus⁴¹⁾ unter den *πορρογράφοι* den Pausias sammt seinem Schüler Nikophanes nennt, wenn Fronto⁴²⁾ es für unbillig erklärt zu verlangen, daß „Cuphranor lasciva, Pausias proelia“ male, so dürfen wir, meint Brunn, „wegen solcher Auswüchse in einer Zeit gelockerter Sitten nicht sofort gegen die griechische Kunst im Allgemeinen ein Verdammungsurtheil auszusprechen uns für berechtigt halten“; auf jeden Fall trete bei Pausias „dieser gelinde Matel gegen seine sonstigen Vorzüge in den Hintergrund“. Wenn aber Plinius⁴³⁾ von Parrhasios erzählt: »pinxit et minoribus tabellis libidines, eo genere petulantis ioci se reficiens«, und Sueton⁴⁴⁾ als Beispiel dieser petulantia anführt: »Parrhasi tabulam, in qua Meleagro Atalanta ore morigeratur«, so deutet „namentlich die Anwendung einer solchen obscönen Auffassung auf mythologische Gegenstände auf eine Frivolität der Gesinnung, welche auf die Kunst leicht eine um so verderblichere Wirkung ausüben konnte, je bedeutender sonst der Meister war, der sich ihrer schuldig machte“. Diese Gegenüberstellung wird hoffentlich genügen, um zu beweisen, mit welcher Vorliebe Brunn beflissen ist, untergeordnete Schwächen der Ionier grell anzumalen, und ihre besten Seiten, die sie treu im Geiste der attischen Kunst und im Anschluß an sie entfalten, in den Schatten zu stellen, bloß um die steife, gelehrte Schule zu Sikyon im Lichte einer reformatorischen Mission erscheinen zu lassen. Es sei ferne, die Verdienste des Pausias verkleinern zu wollen; aber man muß sie da suchen, wo sie wirklich zu finden sind: immer wieder sind es formale, technische Vorzüge, welche auch ihn auszeichnen; auch Pausias verläugnet keineswegs den Charakter der Schule. Unter seinen Mitschülern aber scheint er es vor allen gewesen zu sein, auf den sich das Lehrtalent seines Meisters Pamphilos vererbte, denn er war dazu berufen, die Schule noch um eine Generation weiter zu führen.

Drei Schüler des Pausias sind uns überliefert: Sokrates, Aristolaos und Nikophanes. Von Sokrates wissen wir weiter nichts als den Namen und den leider sehr allgemein gehaltenen Lob-

41) XIII. p. 567 B.

42) ad Verum I, p. 124.

43) 35, 72.

44) Tiber. 44.

spruch, daß er „mit Recht allen gefiel“⁴⁵⁾. Ob die vielbesprochene Charitengruppe in den Propyläen zu Athen von ihm oder einem andern Maler gleiches Namens, der zugleich Marmorbildner war, oder endlich von einem kleinasiatischen Erzgießer Sokrates, von dessen Hand die trunfne Alte Maronis in Smyrna stand, herrührte, muß dahingestellt bleiben. Mit welchem Unrecht aber man diese Gruppe dem Lehrer des Platon zugeschrieben hat, geht erstens daraus hervor, daß die Quellen, welche dem Plinius darüber vorgelegen haben, offenbar nur zwischen einem Maler Sokrates und jenem kleinasiatischen Erzgießer die Wahl ließen, den Gedanken an den Sohn des Sophronistos aber gänzlich ausschlossen, und sodann daraus, daß beinahe keine von den Stellen, worin die Chariten dem Weisen Sokrates zugeschrieben werden, dies mit absoluter Sicherheit behauptet, sondern daß sie es fast ausnahmslos nur als Legende hinstellen⁴⁶⁾. Aristolaos, der zugleich Pausias' eigener Sohn war, scheint sich von der Weise des Vaters wieder etwas entfernt zu haben, ähnlich wie Guthykrates lieber die constantia als die elegantia seines Vaters Lysippos nachahmen und lieber austero quam iucundo genere gefallen wollte⁴⁷⁾. Denn Plinius rechnet ihn⁴⁸⁾ unter die severissimi pictores, ein Lob, daß sich, wie der ganze Zusammenhang lehrt, nicht etwa auf Schulbildung, auf formale Vorzüge, sondern auf die ernstern und idealern Stoffe seiner Gemälde bezieht. In der Bilderreihe aber, die Plinius von ihm anführt: Epaminondas, Pericles, Media, Virtus, Theseus, imago Atticae plebis, boum immolatio herrscht meiner festen Ueberzeugung nach eine Verwirrung des Textes. Vielleicht bildeten Perikles, Arete, Theseus und die Figur des attischen Demos zusammen eine einzige Gruppe, etwa eine allegorische Verherrlichung des Perikles, dem der Demos unter Assistenz des Landesheros den Preis der Arete zuerkennt. In der Medea aber, die sich dazwischen gedrängt zu haben scheint, steckt vielleicht nichts anderes, als eine media Virtus: Arete nahm die Mitte des Bildes ein. Durch das Stieropfer endlich gibt sich Aristolaos unzweifelhaft als Nachahmer des Vaters zu erkennen. So ist noch Nikophanes übrig. Von zwei Bildern von ihm, die Plinius anführt, einer Gruppe des Asklepios und seiner vier Töchter und einer Allegorie des Oinos ist aus dem ersteren über seinen Kunstcharakter fogut wie nichts zu schließen. Die letztere erinnert jedoch stark an Lysippos Kairos und würde sich in so fern vortrefflich der ganzen Richtung einfügen. Jene berühmte Allegorie des günstigen

45) Plin. 35, 137.

46) Paus. I, 22, 8 λέγουσιν — Paert. Diog. II, 19 φασί — Schol. Aristoph. Nub. 773. ἐλέγετο — Suidas v. Σωκράτης φασί — nur Paus. IX, 35, 3 steht einfach εἰργάσατο. Vgl. N. Rhein. Mus. XXII. p. 21 f.

47) Plin. 34, 66.

48) 35, 137.

Augenblicks, gewiß die eigenartigste Erscheinung in der langen und bunten Reihe lykippischer Werke, kennzeichnet auch ihrerseits auf das schlagendste das Wesen dieser Kunst. Vergleichen konnte die attische Plastik in guter Zeit wenigstens nicht hervorbringen; in ihrem Bereiche haben personifizierte Begriffe nur dann auch künstlerische Gestalt gewonnen, wenn sie sich vorher auf irgend einem Wege zu religiöser und politischer Bedeutung emporgearbeitet hatten und in das religiöse oder politische Bewußtsein des Volkes eingedrungen waren. Dahin gehört unter anderem jenes herrliche Kunstwerk, welches unter dem Namen der Ivo-Leukothea bekannt ist, und welches Brunn neuerdings in feinsten und überzeugendster Weise als Cirene mit Plutos erklärt hat⁴⁹⁾; dahin die berühmte Hestia Giustiniani, die gewiß der besten Zeit der attischen Plastik angehört, die aber weit davon entfernt ist, bloße Allegorie zu sein, da der heilige Heerd völlig persönlich gedacht wurde, seit die Familie, die Genossenschaft, die Gemeinde sich einheitlich fühlen lernte⁵⁰⁾; dahin wird man endlich sogar den Gros des Praxiteles rechnen dürfen, wenn man bedenkt, daß auch diese Gestalt ursprünglich nur Allegorie war, es aber zu sein aufhörte, sobald sie im lebendigen Volksbewußtsein und im Culte Aufnahme gefunden⁵¹⁾. Die eigentliche Allegorie dagegen, die willkürliche und momentane Personification eines Begriffes, die nicht im Gemüthe Wurzel hat, sondern sich an den Verstand wendet, hat immer etwas frostiges; ihre Darstellung ist nie das Resultat warmer künstlerischer Phantasie, sondern kühler Reflexion. Darum ist die erste wirkliche Allegorie eine echt dorische Hervorbringung, und in der Concordia des Habron begegnet uns ein zweites, im Oinos des Nikophanes ein drittes interessantes Beispiel. Was die übrigen Werke dieses Künstlers betrifft, so wissen wir nur, daß auch er, wie oben aus Athenäus hervorging, Obscönitäten nicht abhold war. Wichtiger aber als dies sind die Worte des Plinius, in denen die Darstellungsweise des Nikophanes charakterisiert wird⁵²⁾: *Sunt quibus et Nicophanes placeat diligentia quam intellegant soli artifices, alias durus in coloribus et sile multus*, und an anderer Stelle⁵³⁾: *adnumeratur his et Nicophanes elegans et concinnus* — fein und schmad — *ita ut venustate ei pauci comparentur*. Die diligentia also, die bei Polyklet »supra ceteros« war, und für die nur derjenige Verstandniß hat, der selbst ausübender Künstler ist, diesen Grundzug der dorischen Kunst, ihn finden wir auch hier bei Nikophanes wieder. Wenn aber Pamphilos die Parallele zu Polyklet abgab, so nähert sich

49) Ueber die sogenannte Leukothea, München 1867.

50) Vgl. Welcker, *Alt. Denk.* V, S. 5 f.

51) Vgl. Friederichs, *Praxiteles*, S. 51 f.

52) 35, 137.

53) 35, 111.

nun Nikophanes einigermaßen dem Dsyppos, dem ja gleichfalls die *elegantia* nachgerühmt wird, und an den uns schon der *Dnos* erinnerte. Daß er »*durus in coloribus et sile multus*« war, fügt Plinius noch an der ersten Stelle hinzu; auch dies stimmt vortrefflich zu dem übrigen, Nikophanes war eben kein Colorist, sondern ein feiner Zeichner. Nun werden aber mit der zuletzt angeführten Stelle des Plinius in der Regel auch noch die dort folgenden Worte verbunden: *cothurnus ei et gravitas artis multum a Zeuxide et Apelle abest*. Diese enthalten, so wie sie hier stehen, kein Latein. Denn wo bedeutet *abesse* jemals so viel wie *desse*, und wo wird es jemals mit dem Dativ, so wie hier mit *ei* verbunden? Brunn versucht die Stelle zu übersetzen, und zwar so: „In Bezug auf hohe Würde und Wichtigkeit der Kunst jedoch ist er von Zeuxis und Apelles weit entfernt“. In dieser Uebersetzung ist *ei* augenscheinlich als *Dativus commodi* oder so gefaßt, als ob *eius* dastände, *abesse* ist in seiner wirklichen Bedeutung genommen und grammatisch richtig mit *a Zeuxide* verbunden. Aber dann bedeuten die Worte des Plinius noch immer nicht: „In Bezug auf Würde ist er weit von Zeuxis entfernt“, sondern „seine Würde, die Wichtigkeit seiner Kunst ist weit von Zeuxis und Apelles, d. h. von der Würde und Wichtigkeit dieser Künstler entfernt“. Aber wie kann uns über den Grad von Erhabenheit in der Kunst des Nikophanes eine Bemerkung geboten werden, bevor wir erfahren haben, daß seine Kunst überhaupt diese Erhabenheit besaß? Vor der Hand wissen wir doch nur, daß sie durch Lieblichkeit ausgezeichnet war. Sillig scheint durch diese und ähnliche Bedenken zu einer Aenderung der Interpunction bewogen worden zu sein; er schrieb: *cothurnus ei et gravitas artis. multum a Zeuxide et Apelle abest Apellis discipulus Perseus etc.* und verband also die zweite Hälfte des Satzes mit dem Folgenden. Die Bamberger Handschrift scheint nach v. Jans Angabe diese Interpunction zu stützen. Was wir zunächst fordern müßten, wird allerdings dadurch erreicht; wir erhalten die Notiz, daß die Kunst des Nikophanes Erhabenheit besaß. Wie aber stimmt es nun dazu, wenn uns eben vorher versichert wird, sie sei durch Lieblichkeit ausgezeichnet gewesen? Das *venustum* und *grave* sind entschiedenen Gegensätze, die sich ausschließen; Brunn vergleicht treffend Cic. Brut. 95, 325 *sententiis non tam gravibus et severis quam concinnis et venustis*, wo *concinnum* an der Seite von *venustum* erscheint, wie Quintilian das *elegans* dazustellen: VI, 3, 39 *elegans et venusta exigitur tota expositio*. Daher hat denn auch Brunn die Worte in ihrer früheren Verbindung gelassen und faßt sie als „eine schärfere Begrenzung jenes Lobes der Eleganz und Anmuth“ auf. Der Gegensatz, die Beschränkung ist also doch nicht hinwegzuläugnen, und man vermißt daher erstens offenbar ein »*tamen*«, welches Plinius an ähnlichen Stellen nicht fehlen läßt. Wie ungeschickt, wie im höchsten Grade unglücklich ist aber auch ferner die ganze Pa-

rallele zu Zeuxis und Apelles! Wo jemals wird diesen beiden Künstlern *cothurnus et gravitas artis* nachgerühmt? Bei Zeuxis läßt sich nicht eine einzige Stelle dafür anführen, und bei Apelles ist ja der wesentlichste Zug seines Kunstcharakters, der allein die große und gewiß übertriebene Bewunderung dieses Künstlers im Alterthume erklärt, jene *venus*, jene *χαρις*, in welcher ihm nach seiner eignen Behauptung kein anderer Künstler gleichkam, ein Zug also, der sicherlich eher der *venustas* des Nikophanes verwandt ist und der *gravitas* direct zuwiderläuft. Auch Brunn selbst in seiner Darstellung der beiden Künstler ist weit davon entfernt, ihnen „Würde und Wichtigkeit der Kunst“ beizulegen, und, was das wichtigste ist, bei Plinius selbst findet sich gerade die entgegengesetzte Auffassung. In der That, in Bezug auf *gravitas artis* hinter Zeuxis und Apelles, und noch dazu weit hinter ihnen zurückzustehen, das ist stark! Sollen wir nun zu vielen andern crassen Widersprüchen im Plinius auch diesen noch statuieren? Ich glaube, daß es unnöthig ist, und daß alle Bedenken sich auf eine höchst einfache Weise beseitigen lassen. Die §§ 53—111 bilden einen zusammenhängenden Abschnitt mit dem besten chronologischen Fortschritt; er umfaßt die *celebres in pictura*. Galt es nun zu diesem Stücke irgendwo eine übersehene oder später gefundene Notiz nachzutragen, die hinterher bei Gelegenheit in den Text verarbeitet werden sollte, so war nichts natürlicher, als sie vorläufig an das Ende des ganzen Abschnittes, also zu § 111 zu schreiben. Und nichts als ein solcher Nachtrag, der sich gemeinschaftlich auf Zeuxis und Apelles bezieht, ist unsere Stelle; ja ich glaube, daß der ganze § 111 aus solchen Nachträgen besteht. Man folge nur der Bamberger und der Münchener Handschrift und lasse das sinnlose ei weg; jeder, der den Kunstcharakter des Zeuxis und Apelles ein wenig kennt, aus Plinius kennt, wird dem Plinius zustimmen, wenn er seine übrigen Nachrichten über diese Künstler ergänzend schrieb: *cothurnus et gravitas artis multum a Zeuxide et Apelle abest*. Der Satz gerieth bei der Redaction in den Text, und da er außer allem Zusammenhange dastand, sahen spätere Abschreiber sich gemüßigt, ihn auf Nikophanes zu beziehen und jenes ei einzuschieben.

Ueberblicken wir schließlich noch einmal in aller Kürze den durchmessenen Weg. Wir haben eine zusammenhängende Schule verfolgt; nicht *congeniales* Talent, sondern die Tradition der Lehre stellt die Verbindung zwischen ihren einzelnen Gliedern her. Im weitesten Sinne ist der Charakter der Schule schon durch ihren Begriff vorgezeichnet: der Zug zum Idealen, das Uebergewicht der geistigen Seite ist das Eigenthum der attischen, der ionischen Malerei; sie ist es, die mit der Phantasie, nicht mit dem trocknen Verstande schafft, alles Lehrhafte ist ihr möglichst fremd; technische und formale Vorzüge aber lassen sich lehren und lernen, mit einer gewissen unausbleiblichen Regelmäßigkeit weiter ausbilden, modificieren und mannigfach verwenden, die *χορηγο-*

γραφία, die Regel- und Mustermalerei ist das eigentliche Feld für eine mehr abstract mathematisch angelegte Natur, die einer großartig intuitiven Production fernsteht, und so ist die sikhonische Malerschule recht eigentlich die Vertreterin der dorischen Stammeseigenthümlichkeit in der Malerei, die schlagende Parallele zur argivischen Schule in der Plastik. Nirgends fast begegnet man großen idealen Leistungen, nirgends einem hohen sittlichen Schwunge, wohl aber technischen Meisterstücken; das formale Element der Kunst an sich ist hier schon Selbstzweck, und dies wird nach den verschiedensten Seiten hin ausgebildet. Wenn es wahrscheinlich ist, daß Eupompos, der Stifter der Schule, und Pamphilos unter Anregung der polykletischen Schule ihre mathematischen Studien zunächst auf proportionale Schönheit des menschlichen Körpers gelenkt haben werden, wenn uns dieselbe Richtung wieder in der symmetria des Klepionodor, in der elegans und concinna venustas des Nikophanes begegnet, so richtet Melanthios sein Augenmerk auf die dispositio, Pausias geht, da die Bevorzugung der Farbe in der Regel die feine Zeichnung ausschließt, einen etwas abweichenden Weg, der an Zeuxis erinnert; aber seine akademischen Studien führen ihn zu den Verkürzungen, er versucht es zum ersten Male ein Gemölbe mit malerischem Schmucke zu versehen, indem er es in kleine Felder zerlegt und so sich wenigstens in kleinen Grenzen an die Darstellung auf einer nicht ganz ebenen Fläche wagt. Unter Pamphilos' Führung erfüllt die Schule eine ihrer Hauptmissionen; sie breitet ihre Kenntnisse und Fertigkeiten über die engen Grenzen der akademischen Genossenschaft aus und hebt dadurch die Geschmacksbildung des Volkes; denn der γραφική, die weit anspruchsloser in ihren Darstellungsmitteln ist, als die πλαστική, fällt die Aufgabe zu, künstlerisches Verständniß und künstlerisches Geschick bis zu einem gewissen Grade zum Gemeingute zu machen; die Fähigkeit plastisch zu bilden, plastische Gebilde richtig aufzufassen und völlig zu würdigen wird immer bei einer verhältnißmäßig kleinen Anzahl zu finden sein. So vielseitig aber auch die Bestrebungen und Leistungen der einzelnen auseinander gehen, alle entspringen einer gemeinsamen Quelle, alle tragen einen gemeinsamen Stempel, und im wesentlichen bleibt auch diese Eigenart der Schule immer treu gewahrt. Einzelne Abweichungen, die auf Berührung mit der attischen Kunst deuten, wie die Zwölfgöttergruppe des Klepionodor, die Götterbilder des Habron, die attischem Gebiete entlehnte Allegorie von der Hand des Aristolaos dürfen nicht befremden. Je weiter sich Schulen von ihrem Stifter entfernen, desto mehr müssen auch die scharfen Grenzen, durch welche sie ursprünglich von anderen Richtungen geschieden waren, verwischt werden, allmählich werden sie in lebhaftem Austausch mit jenen hineingezogen, und am Ende ist ihre Eigenthümlichkeit ganz verschwunden. Es ist in der Plastik ganz ebenso gewesen; auch in der polykletischen Schule treten Götterbilder in späterer Zeit immer häufiger an die Seite der

Athletenstatuen, und bei Syssip möchte man sich wahrlich mehr darüber verwundern, wie viel noch immer von dorischer Art geblieben, als darüber, wie viel davon verloren gegangen ist. —

Es ist gewiß verzeihlich, sich zur eignen Ermuthigung nach einem tüchtigen Bundesgenossen umzusehen, wenn man es wagt, eine kunstgeschichtliche Erscheinung in einem etwas veränderten und in gewissem Sinne ungünstigeren Lichte zu zeigen, als wie dieselbe von Brunn, dem verdienstvollsten Biographen antiker Künstler aufgefaßt worden ist. Wie völlig beruhigt aber dürfen wir dann sein, wenn Brunn selbst gleichsam schon im Voraus sein placet unter unsere Auffassung gesetzt hat? In seiner zusammenfassenden Betrachtung über Zeuxis gelangt er schließlich zu dem Resultate, daß er bei seiner wesentlich negierenden Kritik sein Urtheil über Zeuxis allerdings in einer Schärfe der Fassung habe aussprechen müssen, welche „später einer Milderung fähig, ja bedürftig erscheinen möge“, er gesteht, daß er sich nicht wundern werde, wenn seine Auffassung des Zeuxis „Tadel erfahren“ würde. Bedenkt man, wie viel in Brunn's Darstellung der ionischen und der sityonischen Malerei auf der Vergleichung, der Gegenüberstellung beider beruht, und wie sofort die veränderte Betrachtung der einen Erscheinung auch die andere steigern oder herabdrücken muß, so ist vielleicht in dem vorliegenden ein kleiner Beitrag zu jener wünschenswerthen mildernden Auffassung der Ionier auf dem indirecten Wege geliefert, daß wir versucht haben, die von Brunn gewiß etwas überschätzte sityonische Akademie auf ihren wahren Werth zu beschränken.

Leipzig.

G. W u s t m a n n.

Nachträglich sei bemerkt, daß diese Arbeit bereits der Redaction übergeben war, als mir W. Helbig's Aufsatz: „Zeuxis und Parrhasios“ in Fleckeiens Jahrbüchern 1867 S. 649 fg. bekannt wurde.

G. W.