

Beiträge zur Geschichte der griechischen Malerei.

I.

Eumaros von Athen.

In jenen Paragraphen des 35ten Buches, in den Plinius die Anfänge der griechischen Malerei in der Kürze behandelt¹, nennt er auch den Eumaros von Athen mit folgenden Worten: 'et qui primus in pictura marem a femina discreverit, Eumarum Atheniensem, figuras omnis imitari ausum' (§ 56). Der Ausdruck des Plinius entbehrt hier, wie so oft, sehr der Deutlichkeit. Dass man vor Eumaros in der Malerei männliches und weibliches Geschlecht gar nicht unterschieden haben soll, ist äusserst unwahrscheinlich; es bleibt also nichts anderes übrig, als hier mit Brunn anzunehmen, dass Eumaros zuerst beide Geschlechter durch das Colorit der Hautfarbe unterschieden habe, wie es uns in grellster Weise die archaischen Vasenbilder, abgeschwächt, aber immer noch deutlich erkennbar die pompejanischen Wandgemälde zeigen. Was bedeuten nun aber die Worte 'figuras omnis imitari ausum?' Brunn (Gesch. d. griech. Künstl. II, 8) vermuthet, dass Eumaros zuerst die Figuren, wie nach ihren Geschlechtern, so nun auch nach ihren Altersstufen und ihrem sonstigen Charakter schärfer von einander unterschieden habe, und es ist in der That wahrscheinlich, dass auf einer früheren Stufe der Malerei die Altersstufen nicht unterschieden wurden, wie denn in alten Vasenbildern auch jugendliche Götter, wie Apollo und Hermes, bärtig dargestellt sind. Aber es ist schwer, aus den Worten des Plinius das heraus zu lesen, und es scheint mir einfacher, die Stelle anders aufzufassen. 'Figura' hat nämlich öfters auch die Bedeutung 'Stellung', namentlich beim menschlichen Körper. So sagt Cic. Verr. II, 3, 21: 'non solum numerum signorum, sed etiam magnitudinem, figuram, statum de-

¹ Ich bemerke, dass ich Wustmann's Ansicht (Rh. Mus. N. F. XXIII 225 ff.), dass die Nachrichten des Plinius über die Anfänge der griechischen Malerei völlig unbrauchbar wären, nicht theilen kann. Zur Begründung meines Urtheils bietet sich mir vielleicht ein andrer Mal Gelegenheit.

finire'. Und dazu bemerkt Asconius: 'figura est circa gestum situmque membrorum, status circa ornatum et habitum vestis, insignium et armorum'; ferner Cic. fin. 5, 12: 'corporis nostri partes, totaque figura et forma et statura'. Andere Stellen s. bei Forcellini s. v. Ausgehend von dieser Bedeutung des Wortes 'figura' erscheint es mir passender, den Fortschritt des Eumaros darin zu erkennen, dass er zuerst es wagte, alle Stellungen des menschlichen Körpers nachzuahmen. Es ist offenbar, dass es der beginnenden Kunst am leichtesten fiel, den Menschenkörper in ruhiger, stehender oder sitzender Stellung zu zeigen, alle anderen Stellungen erfordern schon ein sorgfältigeres Studium und vorgeschrittenere Technik. Den Fortschritt auch da gewagt zu haben, verdankte die Malerei dem Eumaros. — Es wird diese Erklärung noch wahrscheinlicher, wenn wir hören, was Plinius von Kimon von Kleonae sagt, indem er unmittelbar an die obigen Worte anknüpfend fortfährt: 'quique inventa eius excoluerit Cimonem Cleonaeum. hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare vultus respicientis suspicientisve vel despicientis'. Die Erfindung, das menschliche Gesicht ebenfalls in seinen verschiedenen Stellungen und die Mannigfaltigkeit des menschlichen Blickes darzustellen, ist offenbar ein weiterer Fortschritt, der die Erfindung des Eumaros wesentlich ergänzt.

II.

Die polygnotischen Gemälde in der Lesche zu Delphi.

Trotz der vielen und eingehenden Untersuchungen, welche über die Composition der polygnotischen Gemälde in der Lesche der Knidier zu Delphi in den vierziger und fünfziger Jahren angestellt worden (insbesondere von Jahn, Welcker, Hermann, Watkiss Lloyd), hatte Bursian Recht, wenn er in einer Uebersicht über die hier einschlägigen Leistungen die Composition der Nekyia wenigstens der Hauptsache nach als 'ein Problem, das der Kunstgeschichte noch zu lösen bleibt' bezeichnete (Neue Jahrb. f. Phil. und Paed. f. 1856, Bd. 73 S. 519). Seitdem hat diese Frage, die so lange Zeit hindurch die Gemüther der Archäologen und Künstler beschäftigte, fast ganz geruht; erst in jüngster Zeit sind diese Gemälde auf's neue Gegenstand einer Erörterung geworden, und zwar sowohl mit Bezug auf ihre Composition als auf die Art und Weise, wie sie an den Wänden der Lesche vertheilt waren, eine Frage, die bei den früheren Untersuchungen weniger in den Vor-

dergrund getreten war. In seiner schönen Abhandlung 'über die Composition der Giebelgruppen am Parthenon' (abgedr. im Verzeichn. der Doctoren, welche die philos. Fac. der Univ. Tübingen im Dekanatsjahre 1869 — 1870 ernannt hat, Tübing. 1870 in 4) bespricht Adolf Michaelis im Anschluss an das bei den Giebelgruppen des Parthenons hervortretende Gesetz der Fünfteilung auch die polygnotischen Gemälde der Lesche, an denen das gleiche Gesetz beobachtet werde (S. 22 ff.) Da ich den daselbst von ihm entwickelten Ansichten nicht beistimmen kann, sei es mir gestattet, zur Begründung meiner Einwände zunächst den Inhalt seiner neuen Hypothese kurz zu recapituliren.

Rücksichtlich der Iliupersis schliesst sich M. an Welckers Reconstruction mit den Abänderungen von Watkiss-Lloyd an. Darnach bildete die Mitte Troja, die Eidscene und Neoptolemos; die beiden Enden rechts die Zelte des Menelaos und sein Schiff, links das Haus des Antenor und die Vorbereitungen zur Abreise. Als Seitengruppen haben wir rechts Gruppen Gefangener und Befreiter, links hingestreckte Leichen und flüchtige Bedrohte, nach der Beschreibung des Pausanias also rechts 7 Gruppen mit 27 Personen, links im Ganzen nur 16 Todte und Verfolgte. Da es nun nicht gelingen kann, letztere auf einen gleich grossen Raum zu vertheilen, wie jene, ohne dass das wirkliche Gleichgewicht darunter litte: so nimmt M. eine Asymmetrie, eine Verschiebung des Centrums nach links hin an. Auf ein ähnliches Resultat kommt er bei der Nekyia, deren Untersuchung er ebenfalls als noch nicht abgeschlossen bezeichnet. Durch den Umstand, dass an beiden Enden dieses Bildes die Mysterien bedeutsam hervortreten (auf dem einen in den Figuren des Tellis und der Kleoboia, auf dem andern in den beiden *γυναικες οὐ μεμνημέναι* und den vier Personen, die wegen Verachtung der Mysterien nach Art der Danaiden ihre Strafe verbüssen ¹⁾ werden wir darauf geführt, andere Spuren der Mysterien zu suchen, und die finden wir nur im Orpheus. Diesen mit seinen Zuhörern nimmt M., wie schon O. Müller, als Mittelpunkt des Bildes an; links davon die griechischen, rechts die troischen Helden; über jenen Phokos und Iaseus, über diesen Marsyas

¹ Michaelis nennt sie 'die vier als Uneingeweihte (*ἀμύητοι*) bezeichneten Danaiden', Pausanias sagt aber nur: *ἑτεκμαιρόμεθα δ' εἶναι καὶ τούτους τῶν τὰ δρώμενα Ἐλευσίνῃ ἐν οὐδενὸς θεμένῳ λόγῳ*, was ebenso gut ein Verachten der Mysterien bedeuten kann.

und Olympos. Ueber der Weide¹, unter der Orpheus sitzt, finden Maera und Aktaeon mit seiner Mutter Platz, rechts von Aktaeon die Gruppe von Odysseus Feinden, links von Maera Odysseus, Antikleia, Tiresias und Elpenor. An diese grosse Mittelgruppe reihen sich rechts oben drei Frauen, links oben die beiden Gefährten des Odysseus an; in den beiden untersten Reihen aber haben wir auf der rechten Seite, abgesehen von den Endgruppen, nur die beiden nichteingeweihten Frauen, links hingegen (ebenfalls von den Endgruppen abgesehen) eine ganze Reihe kleiner, meist aus zwei Personen bestehender Gruppen, im ganzen etwa 14 Personen. Diese auf demselben Raume untergebracht zu denken, wie jene zwei Frauen, ist nicht möglich; daher ist auch hier eine Verschiebung des Centrums, und zwar nach rechts hin, anzunehmen.

Diese Verschiebung des Centrums bei beiden Bildern erklärt nun Michaelis als eine absichtliche, hervorgegangen aus der Rücksicht auf räumliche Entsprechung. Nach der gewöhnlichen Annahme nämlich befanden sich die Bilder an den beiden Langseiten eines oblongen Gebäudes; Pausanias trat durch die Thür in der Zwischenwand herein, beschrieb zuerst das Gemälde zu seiner rechten Hand, und zwar wie er kam, von rechts nach links, worauf er sich zu dem andern, gegenüberliegenden wandte und auch das, ohne zum Eingange zurückzugehen, von rechts nach links beschrieb². Bei dieser Annahme würde nun nach Michaelis alle Symmetrie zerstört werden, die grösseren Seitengruppen den kleineren gegenüberstehen, die Mittelgruppen verschoben sein (d. h. natürlich in ihrem Verhältniss zu einander, denn an und für sich ist ja jede schon verschoben). Hingegen löse sich jede Schwierigkeit auf, wenn man annehme, dass die Bilder beide an der Eingangswand, zu beiden Seiten der Thür, angebracht gewesen seien. Dann haben wir rechts von der Thür die Iliupersis: Endgruppe, grosse Gruppe von Frauen, Mittelgruppe, kleine Gruppe von Todten, Endgruppe; links die Nekyia entsprechend geordnet: Endgruppe, grosse Gruppe von Frauen, Mittelgruppe, kleine Gruppe von Frauen,

¹ M. nennt den Baum, unter dem Orpheus sitzt, S. 24 eine Pappel. Wohl eine Verwechselung, da Paus. nach Homer Weiden und Pappeln als im Hain der Persephone wachsend bezeichnet.

² Michaelis bemerkt mit Recht, dass sich Welckers Text hier im Widerspruch mit seiner Tafel befindet. Uebrigens ist auf allen Tafeln der Nekyia angenommen, dass Pausanias von links nach rechts beschrieb.

Endgruppe; bei jener das Centrum nach links, bei dieser nach rechts verschoben. Die Halle selbst war gegen Süden geöffnet und empfing von dieser Seite das Licht für die Gemälde.

Soweit die neue Hypothese von Michaelis, auf die ich später näher eingehen werde: zunächst einiges über die Composition der Gemälde selbst, wie sie von M. angenommen wird. Was da zuvörderst die Iliupersis anlangt, so kann man sich mit der allgemeinen Anordnung wohl einverstanden erklären, namentlich damit, dass mit Lloyd die Mittelszene in die mittelste Reihe versetzt und die Zelte des Menelaos sowie das Haus des Antenor aus der untersten in die Mittelreihe, oberhalb der beiden Endgruppen, übertragen wird. Hingegen kann ich damit nicht übereinstimmen, dass Neoptolemos allein unterhalb der Hauptgruppe erscheint, während Nestor mit seinem Pferde in die Seitengruppen zur Rechten verwiesen ist. Die aus einer grösseren Zahl von Personen bestehende Hauptgruppe nahm zwar wohl vornehmlich den mittelsten Streifen in Anspruch, muss aber, wenn nicht die Figuren meist nebeneinander aufgestellt waren, was entschieden unschön wäre, zum Theil auch noch in den untersten Streifen hineingeragt haben, ja vielleicht auch in den obersten, denn da ist weiter nichts unterzubringen, als die vermuthlich nur sehr oberflächlich ange deutete Mauer mit dem darüber hinwegragenden Kopfe des Pferdes¹ und Epeios. Aber selbst wenn letzteres nicht der Fall war, wenn also über der figurenreichen Mittelgruppe im Mittelstreifen nur die kleine Gruppe des Epeios war, so darf man daraus doch nicht schliessen, dass mit demselben Rechte der grossen Gruppe des Mittelstreifens die kleine Neoptolemos-Gruppe im untersten Streifen entsprochen haben könnte; eine derartige Composition wäre durchaus unschön. Denn — um moderne Ausdrücke zu gebrauchen — bei Polygnot ist meiner Ansicht nach der oberste Streifen das, was bei uns der Hintergrund, der unterste der Vordergrund; man kann nun wohl im Hintergrund der Hauptgruppe eine kleinere Gruppe erscheinen lassen, nicht aber im Vordergrund, ohne den

¹ Welcker hat auf seiner Tafel das ganze Pferd und dahinter die Mauer zeichnen lassen. Der Ausdruck des Pausanias: ἀνέχει δὲ ὑπὲρ αὐτὸ (sc. τὸ τεῖχος) ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἰππου μόνου τοῦ δουρτοῦ lässt beide Deutungen zu, wenigstens bei dem in seinen Beschreibungen so oft undeutlichen Pausanias. Mir ist die obige Art der Darstellung aber wahrscheinlicher; sie entspricht mehr der bloss andeutenden Art der älteren Kunst.

Eindruck des Hauptbildes abzuschwächen. Hingegen kann man wohl zu beiden Seiten der Hauptgruppe im Vordergrunde kleinere Nebengruppen erscheinen lassen, und so denke ich es mir hier. Auch Welcker hat ja und Andere ebenso den Neoptolemos als entsprechend dem Nestor angenommen (worauf auch die Worte des Pausanias: κατ' ἐπὶ δὲ τοῦ ἔππου τοῦ παρὰ τῷ Νέστορι Νεοπτόλεμος ἀπεκτονόως ἔστιν Ἑλάσσον hindeuten) und nachgewiesen, wie diese Figuren sich entsprechen; so dass wir uns das ganze Mittelbild so zu denken haben:

Mauer, Epeios.
 Polypoites, Akamas,
 Odysseus, Aias, Agamemnon,
 Menelaos, Kassandra.
 Neoptolemos, Nestor
 Elastos, mit Pferd.
 Astynooos.

Dadurch wird denn die grosse rechte Seitengruppe reducirt auf 6 Gruppen mit 25 Figuren. Diese steht nun gegenüber den 16 Todten und Verfolgten, genauer, mit dem Kinde, das der Eunuch oder die Alte hält, 17 Figuren; immer bleibt das Uebergewicht der rechten Seite noch gross genug, um empfunden zu werden. Dass trotzdem eine äusserliche Raumgleichheit zu erreichen war, dass sich jene 17 Figuren, darunter viele Todte, die liegend dargestellt gewesen sein müssen, und eine Gruppe, in der ein Leichnam zur Bestattung getragen wird, ausserdem noch einige Geräthe (Badebecken, Altar) recht gut auf den gleichen Raum vertheilen lassen, wie jene 25, ohne dass für das Auge sehr merkliche Lücken entstünden, das gibt Michaelis auch zu; aber ein wirkliches Gleichgewicht wird sich nicht erreichen lassen, 'immer würde die Leere der Ueberfülle entsprechen sollen'. Gewiss; hat das nicht aber vielleicht gerade in der Absicht des Künstlers gelegen? — Er zerlegte sein Gemälde in drei Theile: die Mittelgruppe, als deren Schauplatz die Burg zu denken ist, rechts das Lager der Griechen, links die eroberte, und verlassene Stadt. Wie er nun diese beiden Seiten im Einzelnen durch Contraste miteinander in Beziehung setzte, wie Welcker ausführlicher dargelegt hat, so auch im Ganzen: von den Siegern, von verwundeten Troern, gefangenen Troerinnen war das Lager belebt; leer und öde die unglückliche Stadt auf der anderen Seite, wo wir ausser einigen Gefangenen nur noch Todte erblicken. Absichtlich also gab der Maler der einen Seite mehr Figuren als der andern, er wollte eben dort den Eindruck

des frischen Lebens, des fröhlichen Sieges bezeichnen, hier das Schicksal der eroberten Stadt, die fortan einsam und unbewohnt daliegen wird, dem Beschauer vorführen.

Eine Verschiebung des Centrums haben wir demnach bei der Iliupersis nicht nöthig anzunehmen. Schwieriger ist dieselbe Frage bei der Nekyia. Zunächst fragt es sich, ob wir hier überhaupt ein Centrum anzunehmen haben. An sich hat keine von allen beschriebenen Gruppen eine so hervorragende Bedeutung, wie die Eidszene in der Iliupersis; der in den Hades herabgestiegene Odysseus wird zwar von Pausanias als Sujet des ganzen Gemäldes bezeichnet, es ist aber ganz unmöglich, ihn in den Mittelpunkt zu stellen, ohne den Worten des Pausanias die grösste Gewalt anzuthun. Bei Welcker nimmt Achilleus mit seiner Umgebung die Mitte des untersten Streifens ein, es ist das da aber etwas rein Aeusserliches, weder findet zwischen den Gruppen zu beiden Seiten im untersten, noch im mittelsten Streifen eine wirkliche Responsion statt. An sich wäre Achilleus als Mittelpunkt des Ganzen eine wohl zu erklärende Wahl, da er ja bei Homer auch im Todtenreiche über die Schatten hersieht; eine bestimmte Handlung in der er begriffen, ist freilich nicht zu erkennen, aber die können wir hier auch gar nicht als Mittelpunkt annehmen, nur nach einer Person können wir suchen, die für diese centrale Stellung geeignet erscheint. Und da passt allerdings Orpheus, der Sänger der Unterwelt, vielleicht eben so gut. Denn ich kann mich freilich auch nicht zu der Ansicht entschliessen, dass derselbe Maler, der die grossartig angelegte Composition der Iliupersis ersonnen, hier in der Nekyia nichts als eine Reihe einzelner, untereinander nur lose oder auch gar nicht zusammenhängender Szenen gemalt haben sollte. Schon die nicht abzuleugnende Responsion der Endgruppen weist uns auf einen Mittelpunkt hin. Nehmen wir als solchen einstweilen Orpheus an, mag derselbe nun als eine wichtige Persönlichkeit der Mysterien, oder aus sonst einem andern Grunde dazu gewählt sein, und betrachten wir uns nun die ganze Mittelgruppe, die Michaelis construiert. Dieselbe hat folgendes Schema¹:

Odysseus	Maera Aktaeon	Odysseus' Feinde.
4.	1. 2.	5.
	Phokos Olympos	
	2. 2.	
Griechen	Orpheus	Troerhelden.
5.	5.	5 + 1.

¹ Die Zahlen geben die Anzahl der Figuren an.

Die Gruppe um Orpheus ist als Hauptgruppe auch den Mittelstreifen beanspruchend zu denken, was schon der Weide und des Hügels wegen viel für sich hat. Orpheus steht auf dem Hügel, eben da auch Promedon, wir müssen uns demnach die drei andern etwas niedriger, am Fusse des Hügels denken, also im Vordergrund. Nach der Ansicht, die ich oben bei der Besprechung der Iliupersis entwickelt habe, können sie unmöglich so aufgestellt gewesen sein, dass sie direct unterhalb des Orpheus standen; schon der Umstand, dass sie ihm zuhören und auf ihn hinsehen, verbietet das. Folglich müssen sie etwas mehr nach der Seite hin placirt gewesen sein, und zwar, da sie Pausanias alle zusammen beschreibt und die Gruppe des Olympos als darüber befindlich angiebt, alle drei rechts unterhalb vom Orpheus. Die eigentliche Mittelgruppe würde also folgendes Schema haben:

Weide.

Orpheus, Promedon.

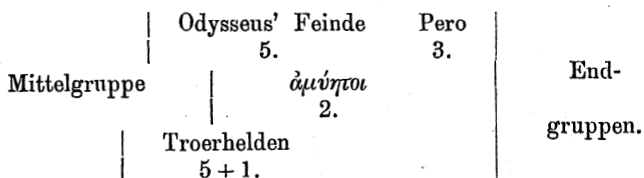
Schedios, Pelias,

Thamyris.

Also im Vordergrunde vor der Hauptgruppe rechts drei Personen, links Niemand; denn die dort darauf folgenden Griechen sollen ja den Troerhelden rechts entsprechen. Diese Gruppierung, bei der eine unschöne Lücke entstünde und das Gesetz der Respon-sion geradezu aufgehoben würde, scheint mir unmöglich.

Von den Seitengruppen zählt die rechte bei Michaelis 5 Personen, die linke 18 Figuren, oder wenn man die Hauptgruppe auf Orpheus mit Umgebung, die Phokos- und Olymposgruppe und Maera mit Aktaeon beschränkt, die rechte 16, die linke 27 Figuren. Allein die Vertheilung dieser Figuren auf die Streifen entspricht keineswegs diesem Verhältniss; vielmehr sind im obersten Streifen zu beiden Seiten des Mittelpunktes¹ gleich viel Figuren, nämlich 8; im mittelsten ist das Verhältniss der rechten zur linken Seite wie 1 : 4, im untersten hingegen kaum wie 1 : 2. So entstehen denn auch auf dem Michaelis'schen Plane die Lücken, die noch kein Entwurf der Nekyia wegzubringen vermocht hat, besonders auf der rechten Seite, wo folgende Seitengruppe entsteht:

¹ Ich meine damit natürlich immer nur den idealen, nicht den räumlichen Mittelpunkt.



Fast auf demselben Raume sind also im obersten Streifen 8 Personen, im mittelsten nur zwei, während im untersten zwischen der Gruppe der troischen Helden und dem Tantalos ein leerer Raum ist, in dem sich gar keine Figur befindet. Die grösste Crux ist und bleibt bei dieser, wie bei den anderen Reconstructionen der Mittelstreifen. Um von dem Hermann'schen, mit Recht, von Niemandem gebilligten Entwurfe zu schweigen, was für leere Stellen weist nicht der Mittelstreifen bei Jahn auf! — Und ebenso bei Welcker; da sind z. B. einmal oben und unten je 5 Figuren, in der Mitte im gleichen Raum nur zwei; ein andermal unten 6, in der Mitte 2, oben 3. Wenn Welcker an einer Stelle die Lücke dadurch verdeckt, dass er den Baum, unter dem Orpheus steht, bis in den Mittelstreifen hineinragen lässt, so ist das nur eine Aus-hülfe, und noch dazu eine solche, die sehr störend wirkt, da eine solche Abweichung von allen andern Gruppen im Gemälde nur im Mittelpunkte möglich und erlaubt wäre.

Wenn wir nur den obersten und untersten Streifen im Auge haben, ist es ganz gut möglich, in diesen ohne gewaltsame Anordnungen die einzelnen Figuren so zu gruppieren, dass die Orpheusgruppe auch wirklich in die Mitte kommt und die räumliche Symmetrie gewahrt ist. Im obersten Streifen ist das auch bei Michaelis möglich, wir haben ja zu jeder Seite von Maera und Aktaeon 8 Figuren; selbst wenn wir den Oknos aus der obersten Reihe verweisen, wie mir Welcker mit Recht anzunehmen scheint, lässt sich das Gleichgewicht noch behaupten:

Perimedes	Odysseus	Antikleia	Maera	Aktaeon	Aias	Meleager	Kallisto	Pero
Eurylochos	Elpenor	Tiresias		u. Autonoe	Palamedes	Aias Oil.	Nomia	
					Thersites			

Im untersten Streifen müssen wir allerdings die Gruppe der Pandareostöchter, die M. hierher zieht, in den Mittelstreifen verlegen, wie das ja Welcker auch thut; und dann könnten wir so anordnen:

			Orpheus u. Promedon					
Chloris	Klymene	Megara	Antilocho	Protesilaos	Schedios	Hektor	Sarpedon	Memnon Paris
Thyia	Prokris	Agamemnon	Achilleus	Pelias				Knabe Penthe-
			Patroklos	Thamyris				silea

Freilich wäre hier bei möglichster Wahrung der äussern Symmetrie die innere insofern zerstört, als die Gruppe der griechischen und der troischen Helden sich nicht mehr entsprächen. Und so kommen wir in ein bedenkliches Dilemma: nehmen wir centrale Anordnung und äusserlichen Parallelismus an, so sind wir genöthigt, theilweise die innere Symmetrie aufzugeben, nehmen wir aber letztere als vorhanden an und ordnen darnach, so hört jede Annahme eines Mittelpunktes und damit meiner Ansicht nach auch die einer äusserlichen, d. h. räumlichen Responsion auf; bei grossen Compositionen ist solche wenigstens nach meiner Ueberzeugung nur bei Annahme eines wirklichen Centrums möglich, das Schema $a\ b\ a$ aber nur für kleinere Compositionen geeignet. Betreffs

des Mittelstreifens aber bleibt auch bei obiger Anordnung die Schwierigkeit dieselbe, ja sie ist fast noch grösser, da noch die Gruppe der Pandareostöchter auf der ohnehin schon überfüllten linken Seite hinzukommt. So lange diese allen Entwürfen gemeinsame Schwierigkeit nicht gehoben ist, wird keiner als genügend betrachtet werden können.

Die angeführten Schwierigkeiten machen es, wenigstens bei diesem Bilde, erklärlich, wie Michaelis auf den Gedanken einer 'Verschiebung des Centrums' kommen konnte. Es fragt sich nun aber, ob eine solche Verschiebung überhaupt denkbar ist. Ich kenne kein einziges derartiges Beispiel aus älterer oder neuerer Zeit. Michaelis hat in seiner Abhandlung eine solche Verschiebung für die Parthenongiebel nachzuweisen gesucht. Es ist hier nicht der Ort, näher auf seine Hypothese einzugehen, nur so viel ist zu bemerken, dass selbst wenn wir da eine solche Verschiebung anzunehmen haben, sie doch bei weitem nicht so deutlich und fühlbar wäre, als in den polygotischen Bildern. Die Responsion der Seitengruppen bleibt dabei immer gewahrt, das äussere Gleichgewicht leidet nicht darunter, wie dort. Dann aber hätten wir für diese Verschiebung doch auch einen wirklichen, klaren Grund: die Rücksicht auf das einfallende Licht, was bei plastischen Kunstwerken an sich von grosser Bedeutung ist und ganz besonders, wenn die Schattenwirkung eines weit vorspringenden Geison in Rechnung zu bringen ist. Sind aber ähnliche Verhältnisse auch bei Gemälden denkbar? Michaelis selbst kann bestimmte Gründe für die von ihm angenommene Verschiebung nicht angeben; als mögliche nennt er 'bauliche Einrichtungen (z. B. breite Wandvorsprünge in den Ecken)' oder 'Zufälligkeiten der Beleuchtung (z. B.

ungleiche Vertheilung von Fenstern)⁹. Wir wissen nicht, ob die Lesche schon längere Zeit erbaut war, ehe sie mit Gemälden geschmückt wurde, ob Polygnot also bauliche Einrichtungen vorfand, denen er bei seinen Gemälden etwa Rechnung tragen musste; mir ist freilich wahrscheinlicher, dass beim Bau der Halle schon von vornherein die Absicht, die grossen Wandflächen des Gebäudes mit Gemälden zu bedecken, vorhanden war, und dann wird der Baumeister gewiss derartige bauliche Hindernisse vermieden haben; denn selbst die Zufälligkeiten der Beleuchtungen hängen am Ende doch auch aufs engste mit der baulichen Construction des Gebäudes zusammen. Aber selbst den andern Fall angenommen, kann ich mir durchaus nicht vorstellen, dass irgend welche Ursachen eine solche Verschiebung veranlasst haben können. Was M. mit dem angeführten Beispiele der Wandvorsprünge an den Ecken meint, ist mir nicht klar; die Fläche des Gemäldes selbst kann doch nicht durch solche unterbrochen worden sein, also könnte höchstens der Schatten, den solche Vorsprünge hervorbringen, gemeint sein. So kommen auch hier wieder bauliche Einrichtungen und Zufälligkeiten der Beleuchtung eigentlich auf eins heraus. Michaelis kann wohl nur einen Grund für die Verschiebung annehmen: den, dass die Stellen, wo die Centralgruppen sich nach seiner Ansicht befanden, die meiste Beleuchtung hatten. Aber die Beleuchtung ist ja keine constante, sie wechselt mit den Tageszeiten; es könnte also nur bestimmte Zeitpunkte am Tage gegeben haben, wo der Zweck des Malers bei der Verschiebung wirklich erreicht wurde. Und dennoch stellen wir uns die gegen Süden geöffnete Halle, auf deren geschlossener Nordseite die Gemälde sind, vor, so ist zunächst wohl das Wahrscheinlichste, dass dieselbe, da ein Gebäude oder sonstige lichtentziehende Hindernisse nicht da waren (vgl. die Beschreibung des Locals bei Michaelis S. 28 und ebd. Anm. 22), so ausreichend beleuchtet war, dass beide Gemälde in allen ihren Theilen gesehen werden konnten. Zum mindesten musste das um die Mittagszeit der Fall sein; am Morgen war die linke Seite der Hinterwand am schärfsten beleuchtet, also gerade die Centralgruppe des rechten Bildes minder; und das Umgekehrte war der Fall am Nachmittage. Auch der Grund, dass etwa die Ecken, wie häufig, dunkler waren als die Mitte der Wand, ist hier nicht möglich, denn die Centralgruppen liegen gerade von der Mitte entfernt und näher nach den Ecken zu.

Zu diesem Bedenken, dass man sich schwer Umstände denken kann, welche den Maler zu einer solchen Verschiebung genöthigt

hätten, kommen nun noch andere hinzu. Ich kann mir nicht vorstellen, dass — selbst angenommen, es habe solche Umstände gegeben — das gewählte Mittel der Verschiebung des Centrums irgend welchen Erfolg gehabt hätte. Es ist mit einem Gemälde doch ganz etwas anderes, als mit einer Giebelgruppe. Hier treten die Figuren selbst miteinander in ein Verhältniss, die Beleuchtung wirkt nicht nur im allgemeinen auf das ganze Giebelfeld, sondern jede einzelne Figur übt Einfluss auf die nächststehenden, und so kann — ja so muss meiner Ansicht nach, wenn wir überhaupt eine Verschiebung des Centrums bei Giebelgruppen annehmen sollen, das Resultat das sein, dass in Folge bestimmter optischer Gesetze die wirklich vorhandene Verschiebung für das Auge des Beschauers wieder redressirt wird, d. h. dass für den Beschauer keine Verschiebung vorhanden ist, dass ihm das ideale Centrum zugleich als reales erscheint. Aber ist das bei Gemälden möglich? Nun und nimmermehr; die Verschiebung bleibt Verschiebung, und mag der Beschauer einen Standpunkt einnehmen, welchen er will, immer wird das Missverhältniss zwischen der wirklichen und der idealen Mitte bestehen bleiben. Darum halte ich eine Verschiebung des Centrums in Gemälden bei einem Meister wie Polygnot für unmöglich. Der Beschauer, der das Bild betrachtet, sieht nicht, dass die Hauptgruppe etwas mehr beleuchtet ist als die andern, er sieht nur, dass ein Gesetz, das ihm aus allen andern ihn umgebenden Kunstwerken in Fleisch und Blut übergegangen ist, geradezu vernichtet ist.

Und dieser Eindruck, den jedes der beiden Bilder für sich auf den griechischen Beschauer gemacht haben würde, kann dadurch nicht verwischt werden, dass er bemerkt, dass diese Asymmetrie beiden gemein, dass sie beide untereinander symmetrisch construirt sind. Plastische Kunstwerke wie Gemälde können einander entsprechen nicht nur dem Inhalt nach, sofern sie Gegenstücke sind (und das ist hier bei den polygnotischen Gemälden nicht einmal der Fall), sondern auch in der allgemeinen Anordnung. Am weitesten kann der Künstler darin gehen in Einzelfiguren oder Gruppen von wenig Figuren, weil man da im Stande ist, beide Werke zu gleicher Zeit zu übersehen und so den angenehmen Eindruck des Symmetrischen zu empfangen; je ausgedehnter und figurenreicher aber die Kunstwerke werden, um so mehr schwindet die Möglichkeit, die Symmetrie durch ein gleichzeitiges Uebersehen zu bemerken. Dann kann der Künstler wohl noch immer bei beiden das gleiche Gesetz der Composition beobachten, wie das bei

den Giebelfeldern z. B. geschieht, die ja auch nacheinander betrachtet werden müssen; es ist dann beim Beschauer nicht mehr die körperliche Thätigkeit des Sehens, sondern die geistige des Vergleichens, die ihn im einem Kunstwerk dasselbe Gesetz wie im andern auffinden lässt. Aber eben nur darin entsprechen sich die Kunstwerke, dass sie beide dasselbe Gesetz aufweisen, nicht aber, dass sie untereinander Beziehungen haben, wie das M. bei den polygotischen Gemälden annimmt, wenn er sagt (S. 28): 'Beide Gemälde bilden mit einander ein Ganzes von fast vollkommener Symmetrie und Entsprechung der einzelnen Theile'. Es konnte für den Beschauer sehr gleichgültig sein, ob sich Charons' Kahn und Phrontis' Schiff oder die beiden grossen Frauengruppen entsprachen: er sah sie ja nie zu gleicher Zeit. Und sollte wirklich einmal Jemand den Versuch gemacht haben, sich der Thür gegenüber aufzustellen und beide grosse Bilder zugleich zu betrachten, und sollte er dann auch, nachdem der erste Eindruck des Durcheinander, den er davon nothwendig empfangen haben muss, vorüber war, jene Symmetrie der beiden Gemälde entdeckt haben: ist das denn wirklich eine Symmetrie, die erst so aufgesucht werden muss? — Denn, ich wiederhole es, von selbst kam wohl Niemand auf den Gedanken, statt Bild für Bild zu betrachten, sich beide zugleich anzusehen; und wer das nicht that, für den war die Symmetrie verloren.

Schliesslich noch einige Bemerkungen über die bauliche Construction der Halle, wie sie M. angenommen hat. Wir sind bekanntlich über die Bauart der Leschen so wenig unterrichtet, dass die Conjectur da völlig freien Spielraum hat; dennoch kann ich nicht umhin, gegen den Michaelis'schen Plan Bedenken zu äussern. Wenn die Lesche wirklich diese Gestalt gehabt hat, nämlich die eines Oblongums von geringer Tiefe und sehr beträchtlicher Breite, wobei die eine Langseite durch gar keine Wand gebildet, sondern durch Pilaster- oder Säulenstellungen geöffnet, die andere aber zur Aufnahme von grossen historischen Gemälden bestimmt war, — dann kann ich mir unmöglich denken, dass der Baumeister die Geschmacklosigkeit begangen haben würde, eine solche Wand durch eine Thür zu unterbrechen. Etwas anderes wäre es, wenn die Halle nur die Vorhalle zu einem andern Gebäude wäre, welches man eben durch diese Thür beträte; etwa nach Art der Säulenhalle am alten Berliner Museum, deren Anordnung viel Aehnlichkeit mit der Michaelis'schen Reconstruction hat. Hier ist die Thür am Platz, sie weist den Eintretenden direct auf die dahinter lie-

genden Räumlichkeiten hin, und die sie begrenzenden Gemälde fallen auch gleich dem Besucher ins Auge. Das ist aber bei der Lesche ganz etwas anderes; da ist die Halle Selbstzweck, die Gemälde ein hervorragender Schmuck der Halle, der nothwendig dem Besucher gleich zuerst ins Auge fallen muss. Kam nun der Besucher durch diese Thür, dann sah er vor sich wohl die Säulereihe oder was sonst die Stelle der südlichen Wand vertrat, um aber die Gemälde zu sehen, musste er sich erst umwenden. Ich kenne die Localität nicht, aber ich kann mir nicht denken, dass sie die bei einer solchen Bauart der Halle einzig und allein mögliche Anlage des Zugangs — nämlich von der Südseite — verboten haben sollte.

Ich schliesse diese Betrachtungen, die nur zu negativen Resultaten geführt haben, mit dem Bekenntniss, dass es mir allerdings nicht möglich ist, etwas Besseres an die Stelle des von mir Verworfenen zu setzen, und mit dem Wunsche, dass die interessante Frage über diese Gemälde, die, obgleich noch nicht endgültig gelöst, so lange geruht hat, von den Fachgenossen aufs Neue erwogen und dadurch hoffentlich der schliesslichen Lösung entgegengeführt werden möge.

III.

Zu Plin. nat. hist. XXXV, 58.

Ueber den Kunstcharakter des Polygnot sagt Plin. a. a. O. folgendes: 'Polygnotus Thasius qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentis ostendere, voltum ab antiquo rigore variare'. Was hier Plin. zuerst als besondere Neuerung des Polygnot anführt, scheint mir doch sehr bedenklich. Polygnot soll zuerst Frauen mit durchscheinenden Gewändern gemalt haben. Wir haben noch zwei Notizen, worin der polygnotischen Gewandmalerei gedacht wird, eine allgemeine, bei Ael. Var. hist. IV, 3, worin dem Polygnot neben *ἀκριβεια*, *πάθος καὶ ἥθος* nachgerühmt wird die treffliche *σχημάτων χορῆσις* und die *ἱματίων λεπτότητες*; und eine speciellere bei Luc. Imagg. 7, wo das Gewand der Cassandra in der Lesche bezeichnet wird als *ἐς τὸ λεπτότατον ἐξεργασμένην, ὥς συνεσθάλθαι μὲν ὕσα χρόνῳ, διηρημῶσθαι δὲ τὰ πολλά*. Die *λεπτότης*, die an beiden Stellen gerühmt wird, die 'Zierlichkeit', ist eine der hervorstehendsten Eigenschaften der archaischen Kunst; desselben Wortes bedient sich

Dion. Halic. de Isocr. c. 3 p. 522 (Reiske), um den Kunstcharakter des Kalamis und Kallimachos zu bezeichnen. Brunn nimmt (Griech. Künstl. II, 28) diesen Ausdruck in doppeltem Sinne; er meint nämlich, dass in beiden Stellen er zwar streng genommen nur auf die künstlerische Behandlung bezogen werden müsse, wir aber ausserdem das λεπτόν auch als eine Eigenschaft des Stoffes der Gewandung selbst annehmen müssten. Allein das heisst den Worten des Textes Gewalt anthun, 'zarte, dünne Gewänder auf das zarteste ausgeführt' kann doch unmöglich in den Worten ἱματίων λεπτότης liegen; und sicherlich kann auch ein schwerer, dicker Stoff ἐξ τὸ λεπτότατον gemalt werden. Mir scheint mit dieser λεπτότης, dieser Zierlichkeit der Gewänder, nichts gemeint zu sein, als was Lucian a. a. O. erläuternd hinzufügt, eine schöne Vertheilung des Faltenwurfs, in Folge deren an den geeigneten Stellen schwerere Gewandmassen zusammengebracht erscheinen, während andere leicht und ungezwungen, wie vom Lufthauch bewegt, dargestellt sind. Von Zartheit und Durchsichtigkeit des Stoffes ist aber nirgends die Rede als bei Plinius, und es ist daher falsch, wenn Brunn alle drei Stellen auf einen Sinn zurückführen will¹. Freilich thut er das mit einer gewissen Vorsicht, indem er sagt, es sei sehr wohl möglich, dass die Bezeichnung des Plinius mit jener λεπτότης identisch sei, und dass man also mehr an ein Durchscheinen der Formen, als der Hautfarbe zu denken habe.

Indem nun Brunn weiter zum Vergleich die Wandgemälde von Tarquinii herbeizieht, die doch wohl als Werke einer ganz andern Schule nur mit Vorsicht zu benutzen sind, schliesst er aus diesen im Zusammenhang mit den eben besprochenen Zeugnissen, dass Polygnot zuerst das Verfahren angewandt habe, unter dem Gewande den vollständigen Umriss der Figur selbst sehen zu lassen, obschon er bei dieser Erklärung selbst zugestehen muss, dass sich durch diese Annahme die Ausdrucksweise des Plinius 'wenigstens in gewisser Beziehung' rechtfertigen liesse. Brunn scheint also seine Auslegung selbst für etwas unsicher zu halten, und das ist sie in der That. Das bezeichnete Verfahren der tarquiniensischen Wandgemälde kann unter keinen Umständen als ein Fortschritt der Malerei bezeichnet werden; die Formen des Körpers vollständig unter dem Gewande hindurchschimmern zu lassen hat nur dann einen Sinn, wenn, wie häufig auf Vasenbildern und

¹ Irrthümlich habe ich mich in den Archaeol. Stud. z. Lucian S. 36 der Ansicht von Brunn angeschlossen.

Wandgemälden, damit jene leichten, bei den attischen Komikern und auch später noch häufig erwähnten und übelberüchtigten durchsichtigen Gewänder gemeint sind, die bei den Hetaeren, doch auch bei anständigen Frauen Mode waren. Die Gewänder aber ganz allgemein und ohne Ausnahme so zu malen, wäre entschieden ein Mangel gewesen. Brunn meint zwar, gerade dies hätte auf die Entwicklung der Kunst einen wesentlichen Einfluss ausüben müssen, die Aufmerksamkeit musste sich immer mehr auf die Bedeutung der Rundung aller Körperformen und in Folge dessen auf die Beobachtung von Licht und Schatten hinlenken; allein das konnte doch unmöglich dadurch hervorgerufen werden, dass man die Umrisse des Körpers, die vielfach für den Faltenwurf des umgebenden Gewandes gänzlich indifferent sind, durchschimmern liess, sondern nur so, dass man die Formen des Körpers im Gewande selbst zeigte. Nicht so, wie Brunn, kann ich mir in Malerei und Plastik den Fortschritt von roher und ungeschickter Behandlung des Gewandes zur Vollkommenheit denken, dass die Künstler also gewissermassen durch einen geistigen Process erst dahin kamen, die Gewänder naturgemäss darzustellen: ich kann das nur für ein Resultat fortgesetzter Studien nach der Natur und nach Modellfiguren halten. Den ersten Schritt zur naturgemässeren Behandlung der Gewänder verdankte die Malerei dem Kimon von Kleonae, der nach Plin. XXXV, 56 'in veste rugas et sinus invenit'; die Vervollkommnung, die das Gewand wirklich zum 'Echo der Gestalt' machte, war ein Verdienst des Polygnot, und das wissen wir nicht aus Plinius, sondern aus Lucian, der seiner Panthea gewiss nicht das Gewand der polygotischen Cassandra gegeben hätte, wenn dasselbe nicht schon künstlerisch vollendet, wenn auch vielleicht noch streng und fern von jeder Effecthascherei, gewesen wäre. An einen 'Mangel eigentlicher Schattengebung' kann ich natürlich bei der Gewandmalerei Polygnots ebensowenig glauben, als ich Brunn beistimmen kann, wenn er dem Polygnot überhaupt jede Licht- und Schattenwirkung abspricht.

Was fangen wir nun aber mit der Notiz des Plinius an? — Ich weiss keinen andern Ausweg als anzunehmen, dass hier Plinius oder sein Gewährsmann irrthümlich einen oder mehrere vereinzelte Fälle verallgemeinert als Eigenthümlichkeit des Polygnot dargestellt habe. In dieser Meinung können wir durch die folgende Notiz des Plinius nur bestärkt werden, wo es als eine besondere Erfindung Polygnots bezeichnet wird, dass er die Frauen mit bunten Kopftüchern gemalt habe. Es kann Niemandem einfallen, da-

raus zu schliessen, dass Polygnot seine sämtlichen Frauengestalten auf diese Weise dargestellt habe; wir erfahren ja von einzelnen Frauenfiguren das Gegentheil, z. B. war in der Iliupersis Aethra mit kahlgeschornem Haupte, Polyxena mit aufgebundenen Haaren dargestellt. Wahrscheinlich hat also Polygnot in einigen seiner figurenreichen Gemälde einzelne Frauengestalten in der bezeichneten Weise dargestellt, man hat das vielleicht als etwas damals Ungewöhnliches besonders bemerkt und daraus hat dann jener Gewährsmann des Plinius es abstrahirt, dass es eine dem Polygnot eigenthümliche Erfindung und von ihm zuerst angewandt sei. Aehnlich wird es sich auch mit der ersten Notiz verhalten; auch sie wird nur von einigen einzelnen Figuren entnommen sein, welche Polygnot gewiss nicht ohne bestimmten Grund auf diese Weise mit durchsichtigen Gewändern gemalt hatte. — Beide Notizen passen überhaupt gar nicht in den Zusammenhang der Stelle des Plinius. Plin. schildert die allmälige Entwicklung der Malerei von den rohen Anfängen bis zur schliesslichen Vollendung. Was nun da als einzelne Fortschritte in der Technik und als besondere Verdienste verschiedener Maler aufgezählt wird, das sind immer, bis auf diese beiden Fälle, Fortschritte allgemeiner Art, welche nicht nur in vereinzelter Anwendung finden konnten, sondern die jedem Maler bedeutsam waren, von jedem Nachfolgenden beachtet werden mussten. Die genauere Unterscheidung der Hautfarbe bei Männern und Frauen, die freiere Behandlung der Stellungen des menschlichen Körpers, die Gesichtszüge, die Unterscheidung der Muskeln, und auch was Plinius weiterhin als Verdienst Polygnots anführt, die freiere Bildung des Mundes, vor allem die Entfesselung der Kunst von dem Zwange des Hieratischen, welcher sich bisher noch im Gesichtsausdrucke geäussert hatte, — alles das sind fundamentale Fortschritte, deren sich kein Späterer entäussern konnte, wenn er nicht auf einen veralteten und roheren Standpunkt zurückgehen wollte. Das ist aber ganz und gar nicht der Fall bei jenen beiden andern, von Plin. so mitten drin erwähnten Erfindungen Polygnots. Frauen mit durchscheinenden Gewändern und bunten Kopftüchern zu malen, das war etwas, was ein späterer Maler hier und da wohl auch wieder thun konnte, was aber keineswegs als besonderes Verdienst um die Malerei überhaupt bezeichnet werden konnte; es ist für die Geschichte der Malerei absolut gleichgültig. Wenn also an diesen hier durchaus ungehörigen Notizen nicht schon der Gewährsmann des Plinius schuld ist, dann ist es leicht möglich, dass Plinius selbst, dem ja beim Ineinanderarbeiten seiner Excerpte so manches Versehen passirt ist, hier eine Notiz, die er irgendwo anders gefunden hatte, aus Unkenntniss der thatsächlichen Verhältnisse an einer Stelle eingeffickt hat, wo dieselbe vollkommen unpassend ist.

Breslau.

Hugo Blümner.