Originalveröffentlichung in: Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Bd. 32, 1917, S. 1-20;
Online-Veröffentlichung auf Propylaeum-DOK (2024), DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeumdok.00006567

GEMÄLDE AUS DEM GRABE DER NASONIER.

Von G. RODENWALDT.

Adolf Michaelis hat in einem nachgelassenen Aufsatz, den Eugen Petersen im Archäologischen Jahrbuch XXV 1910, S. 101 ff. herausgegeben hat, den Bildschmuck des Nasoniergrabes behandelt und versucht, durch sorgfältige Vergleichung der Überlieferung Inhalt und Stil der verlorenen Gemälde wiederherzustellen. In einer Reihe von kolorierten Zeichnungen, die in einem Bande der Sammlung des Cassiano dal Pozzo in Windsor erhalten sind, glaubte er stilistisch und sachlich wesentlich zuverlässigere Zeugen erkennen zu dürfen als in den Stichen, Zeichnungen und farbigen Kopien des Pietro Santi Bartoli.

Zwei Tatsachen sind Michaelis bei seiner Bearbeitung unbekannt geblieben. Die eine ist das Vorhandensein von sechs Originalgemälden aus dem Nasoniergrabe im British Museum, wo sie in die Wand des Korridors vor dem Room of the gold ornaments and gems (vgl. Guide to the department of Greek and Roman antiquities[4] 128) eingelassen sind. Sie sind richtig bezeichnet mit Angabe der Tafeln von Belloris Publikation. So seltsam es ist, daß diese Bilder der Aufmerksamkeit von Michaelis entgangen sind, er könnte sie kaum unerwähnt gelassen haben, auch wenn er sie etwa für Fälschungen gehalten hätte.

Über die Geschichte dieser Gemälde unterrichtet ein Bericht Newtons an die Trustees des British Museum vom Jahre 1883 [1]), in den ich dank der Liebenswürdigkeit der Leiter der Abteilung im Herbst 1913 Einblick nehmen konnte [2]). Sie wurden 1883 erworben, nachdem sich

[1]) Ein Auszug aus Newtons Bericht über die Erwerbung dieser Gemälde an das Parlament vom Jahre 1883 steht in der Arch. Zeit. 42, 1884, 143.

[2]) Dieselben haben mir damals freundlichst die Erlaubnis zur Herstellung und Abbildung der Photographien gegeben. Auch den Leitern der Bibliotheken von Windsor Castle und Eton College bin ich für die gütige Unterstützung meiner Arbeiten zu herzlichem Dank verpflichtet.

schon 1866 Ankaufsverhandlungen zerschlagen hatten. Sie waren im Besitze von P. Richmond; dieser hatte sie einem Händler abgekauft, der sie für eine geringe Summe von einem Mr. Cohen in „Philipp's auction room" erworben hatte. Trotz schlechter Übermalungen hatte er auf Grund eingehenden Studiums der Wandgemälde in Rom ihre Herkunft erkannt; alsdann hatte er die entstellenden Übermalungen entfernt, unter ihnen die alten Farben unversehrt vorgefunden und die fehlenden Teile mit Wasserfarben vorsichtig ergänzt.

Diese nicht ganz unbedenkliche Vorgeschichte steht im Widerspruch zu der alten Überlieferung über die Schicksale der Originalgemälde. Bellori gibt in der Publikation von 1680 [3]), sechs Jahre nach der Entdeckung des Grabes, an, daß mit Ausnahme der drei für Don Gaspare Altieri herausgeschnittenen Bilder die Malereien so gelitten hätten, daß die Farben fast erloschen seien; der Stucküberzug des Gewölbes habe sich durch die Feuchtigkeit aufgelöst und sei allenthalben herabgefallen. Es seien daher von den figürlichen und dekorativen Malereien nur noch schwache Spuren vorhanden. Von der weiteren Zerstörung der Gemälde des Grabes berichtet Jean Baptiste Dubos in den Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) [4]): „Mais presque toutes les peintures d'après lesquelles ces dessins furent faits, sont périées, celles du tombeau des Nasons qu'on déterra près de Pontremoli il y a quarante quatre ans, ne subsistent déjà plus. Il ne nous est resté des peintures de ce Mausolée que les copies coloriées, qui furent faites pour le Cardinal Massimi, et les estampes gravées par Pietro Sancti Bartoli, lesquelles font avec les explications du Bellori un volume in folio imprimé à Rome. A peine demeuroit-il il y a déjà quinze ans quelques vestiges des peintures originales, quoiqu'on eut attention de passer dessus une teinture d'ail, laquelle est si propre à conserver les fresques. Malgré cette précaution

---

[3]) Bei der Bearbeitung stand mir nur die Neuausgabe in den Picturae antiquae cryptarum Romanarum et sepulcri Nasonum, Rom 1750 zur Verfügung.

[4]) Zu Dubos vgl. Blümner, Lessings Laokoon[2] 39 f. Das Zitat nach dem Abdruck bei Turnbull, Treatise on ancient paintings, London 1740, 171 f. Anm. 24. In der 6. Auflage der Réflexions (Paris 1755) ist Bd. I 382 vor „pour ie Cardinal Massimi" eingeschoben „pour Monsieur Colbert et" und im Register (Bd. III 406) wird dazu gesagt: „celles qui avoient été faites pour Monsieur Colbert, sont présentement dans le cabinet du sieur Mariette à Paris". Über das Schicksal dieser Kopienreihe ist mir nichts bekannt.

elles se sont détruites d'elle mêmes." Endlich schreibt Winckelmann in der Kunstgeschichte, 11. Buch, 2. Kap. § 12 [5]): „Bei dieser Gelegenheit merke ich an, daß von dem Grabmal der Nasonier, zu welchem Geschlechte Ovidius gehörete, von verschiedenen daselbst gefundenen Gemälden, die Sante Bartoli gestochen hat, noch eines übrig ist, in der Villa Altieri, nämlich Ödipus mit dem Sphinxe[6]). Insgemein glaubet man, es seien dieselben alle zernichtet, und dieses hat sich auch Wright berichten lassen." — Auf der anderen Seite haben wir in London sechs Gemälde, von denen erhebliche Teile antik zu sein scheinen; ihre Farben leuchten in voller Frische, und fünf dieser Bilder stammen von dem Deckengewölbe, das schon Bellori für völlig zerstört erklärte.

Der methodisch heiklen Frage, ob wir die alte Überlieferung für ungenau oder die Gemälde entgegen dem Augenschein für Fälschungen erklären sollen, entzieht uns die zweite Tatsache, die Michaelis und Petersen entgangen ist. Das Grab gilt in der archäologischen Literatur für zerstört; nur Petersen (a. a. O. S. 101 Anm. 2) glaubt sich zu erinnern, daß es noch an seiner Gestalt kenntlich sei. Tatsächlich ist das Grab jedoch erhalten. Es fehlen die beiden vorderen Nischen; im übrigen ist der größere Teil der Stuckverkleidung samt einem beträchtlichen Teile der Malereien noch vorhanden. Die erheblichste Einbuße hat der Hauptteil der Wölbung erlitten; einige Stücken mögen herabgefallen sein, die meisten fehlenden, wie die Londoner, sind herausgeschnitten. Altieri hat also Nachahmer gefunden. Einige Teile von Gemälden der Decke sind jedoch relativ besonders gut erhalten, teilweise mit noch frischen leuchtenden Farben. Stuck, Farben und Stil stimmen genau zu den Londoner Bildern. Damit ist die Echtheit von deren antiken Teilen sowie die Unzuverlässigkeit von Belloris Bericht und Dubos' Angaben erwiesen.

Es ist schwer begreiflich, daß das unmittelbar an der Via Flaminia liegende Grab so ganz in Vergessenheit geraten konnte. Bellori hat sich offenbar ganz auf Bartolis Angaben verlassen (vgl. Michaelis a. a. O. 103) und das Grab nicht selbst aufgesucht. Dubos ist in seinen Angaben nicht nur, wie schon Turnbull bemerkt hat, unvollständig, sondern auch sonst

[5]) Donaueschinger Ausgabe 1825. Vgl. auch 7. Buch, 3. Kap. § 8.

[6]) Auch dieses ist nicht mehr vorhanden, vgl. Matz-Duhn III 297. Zu dem Bilde vgl. Robert, Oidipus I 499 f.; II 167 A. 21.

nachweislich unzuverlässig [7]). Winckelmann hat von dem Vorhandensein des Grabes ebensowenig gewußt wie die neueren Archäologen. Das Grab ist in einem beklagenswerten Zustande, da es von nichtarchäologischen Besuchern offenbar allzu fleißig aufgesucht wird. Die meisten Gemälde sind so stark verblichen, daß es sorgfältiger Arbeit bedürfen wird, um eine genaue Vergleichung mit den Reproduktionen durchzuführen. Nur einige Ornamente und Figuren sind so gut erhalten, daß

Abb. 1. Raub der Proserpina.

man sie ohne weiteres skizzieren kann. Da die beabsichtigte genauere Aufnahme in absehbarer Zeit nicht erfolgen kann, beschränke ich mich auf die Gemälde in London und die Ergebnisse einiger Notizen über die noch an Ort und Stelle erhaltenen Reste [8]).

1. *Raub der Proserpina.* London. H. etwa 71, Br. etwa 98 cm. Abb. 1. Bellori, Taf. XII; Michaelis a. a. O. Beil. 4 [9]).

[7]) Z. B. gibt er an, daß das „Coriolanbild" der „Titusthermen" (Weege, Jahrb. XXV 1910, 214 ff.) zerstört sei, was bereits Winckelmann berichtigt hat.

[8]) Bei der Untersuchung der Londoner Gemälde hat mich Herr stud. phil. Stern, bei der des Grabes K. Wigand freundlich unterstützt.

[9]) Die ältere Literatur bei R. Förster, Raub und Rückkehr der Persephone 225; dazu Overbeck, Kunstmythologie III 655 ff., Atlas, Taf. XVIII Nr. 7.

Ergänzungen: Modern sind die rechte obere und untere Bildecke, die Vorderbeine des ersten und der Huf des hinteren Vorderbeins des zweiten Pferdes; übermalt sind einige Flecken an den Pferdekörpern, namentlich große Teile des dritten Pferdes. Von dem Wagen ist der unterste Teil des l. Rades ergänzt und übermalt. Von der Gestalt der Proserpina sind einzelne Flecken des nackten Körpers übermalt, ebenso der l. Fuß und die Spitze des r. Fußes; modern sind Kopf und Locken bis auf einen schmalen Streifen an ihrer l. Wange und die unteren Enden der Locken. Auch der r. Arm ist wohl überarbeitet. Ganz intakt ist die Gestalt des Pluto bis auf einen Fleck am Oberarm. — Bartolis Zeichnung in Windsor (Pitture antiche Bd. XIX Nr. 9622 = Michaelis 55) enthält die Figur des Mercur; die rechte obere Ecke ist als zerstört angegeben (entgegen Michaelis' Bemerkung S. 104). Auf der Dal Pozzo-Zeichnung in Windsor (Bd. XIII Nr. 11473 = Michaelis 194) fehlt richtig der landschaftliche Hintergrund. Außerdem fehlt Mercur; der rechts angegebene Bruchrand entspricht ungefähr dem jetzigen Bestande. Dagegen ist ganz unverständlich eine links am Wagenrand entlang führende Bruchlinie. Der Wagen samt den Rädern fehlt, während die Hinterbeine des vordersten Pferdes richtig angegeben sind. Es fehlt auch das zum Mercur hinführende Handseil. Ob es auf dem Original, wie es den Anschein hat, antik ist, wage ich nicht zu entscheiden.

Farben. Das erste (hintere) Pferdepaar ist gelbbraun, das zweite (vordere) dunkelbraun, der Wagen grünlich, die Räder sind braungrün. Der Körper des Pluto ist braun, sein Mantel violett mit grünlichen Schatten; Proserpina hat ein helleres Incarnat; ihr Mantel ist gelb. Der Boden ist unten graugrün, oben bräunlicher, der Grund weiß.

Die Darstellung müssen wir uns rechts durch die Gestalt des Mercur ergänzen, da schon das Format eine Verlängerung des Bildes erfordert. Daß Bartoli diesen nur aus seiner antiquarischen Kenntnis des Bildtypus heraus hinzugefügt hätte, ist möglich, aber nicht beweisbar und nicht einmal wahrscheinlich, da er selbst die Zerstörung der rechten oberen Ecke auf der Zeichnung in Windsor angegeben hat. Die Figur des Mercur gibt zu Bedenken keinen Anlaß; nur möchte man sich ein Attribut hinzufügen und den Kopf lieber zurückgewandt denken.

Stil und Typus des Bildes weisen in das Ende des fünften Jahrhunderts. Wie auf dem Relief mit Echelos und Basile steigt das Terrain in der Richtung der Fahrt [10]). Als auf ein in vieler Beziehung verwandtes Werk verweise ich auf das Votivgemälde eines Apobaten in Neapel (Robert, 19. Hall. Winckelmannsprogramm). Aber daß der Maler etwa ein Originalgemälde des fünften Jahrhunderts kopiert habe, macht

Abb. 2. Hirt und Mädchen.

schon die Form des Wagens unwahrscheinlich. Der bildliche Typus ist seit dem fünften Jahrhundert offenbar in den Hauptzügen derselbe geblieben; nur die Auffassung der Persephone hat geschwankt. Das Gemälde des Nikomachos, das in Rom auf dem Kapitol im Tempel der Minerva stand (Plinius, Nat. Hist. XXXV 108), werden wir uns wohl szenisch etwas reicher und mannigfaltiger, z. B. in der Gruppierung der Pferde, denken müssen. Dem Maler des Grabes lag vermutlich ein klassizistisches, an die Form des fünften Jahrhunderts anknüpfendes Gemälde vor.

[10]) Zur Erklärung vgl. Kekule, 65. Berliner Winckelmannsprogramm 13.

2. Deckenlünette. *Hirte und Mädchen.* London. H. 65, Br. 85 cm. Abb. 2. Bellori, Taf. XXXII (Abb. 3.).

Ergänzungen: Die gewölbte Fläche ist horizontal zurechtgepreßt, die entstandenen Risse sind ergänzt und übermalt; ebenso einzelne Flecken, die letzteren teils mit Gips, teils mit Wachs ergänzt, offenbar zu verschiedenen Zeiten. Modern ist vom Sitz des Mädchens die rechte untere Ecke, das davon herabhängende dunkelgrüne Gewand ist übermalt. Ergänzt ist ferner das obere Ende von dem Halse des Mädchens, ein vertikaler Streifen mit dem Auge in

Abb. 3. Hirt und Mädchen (Bellori).

ihrem Gesicht, einzelne kleine Flecken an den Armen und Beinen des Hirten. Der Kopf des Hirten ist auf anscheinend antiker Grundlage überarbeitet; die Traube scheint alt zu sein. Die rechte Fortsetzung der Lünette ist mit dem unteren Teile der Girlande noch im Grabe erhalten.

Bartolis Wiedergabe ist bis auf Kleinigkeiten ziemlich zuverlässig. Dagegen ist die kindlich unbeholfene Zeichnung bei P. (Bd. XIII Nr. 11 460 = Michaelis 188) völlig verfehlt; das Mädchen sitzt schräg nach vorne auf einem Felsblock, mit weit vorgestelltem rechten Fuß; der Stab fehlt, die Haltung der Arme ist falsch. Der Hirt steht weiter höher und ist viel zu klein geraten; die Traube fehlt.

Farben. Das Gewand des Mädchens ist außen grün, innen violett, der Mantel des Jünglings violett, der Baumstamm grün, der Boden

hellgrün. Bei P. ist das Gewand des Mädchens hellblau, innen hellrot, das des Hirten hellrot.

Das friedliche Idyll bedarf keiner Interpretation. Beide Figuren gehen auf klassische Vorbilder zurück, die in dem vierten Jahrhundert

Abb. 4. Bacchische Gruppe.

wurzeln, auch wenn wir noch klassizistische Zwischenglieder annehmen wollen. Die Gruppe ist so geschlossen in der Stimmung, so harmonisch im Aufbau und im Wechselspiel der Formen und Linien, daß man sie wohl als ein Ganzes auf ein Tafelbild zurückführen möchte.

In der Gestalt des Mädchens besitzen wir ein Lieblingsmotiv der griechischen Malerei. Die gleiche Neigung und Wendung des nackten Oberkörpers, dessen Rückenlinie vom Gewand begleitet wird, während vorne Brust und Leib einen reizvoll bewegten Umriß geben, findet sich bei den zahlreichen Gestalten kniender Mädchen auf antiken Gemälden.

Zu den vielen bekannten Beispielen aus Malerei und Relief kommen noch manche unveröffentlichte, z. B. in den Topham-Codices in Eton College[11]). An diesem Motiv scheint die griechische Malerei sich ebenso viel versucht zu haben wie die neuere an dem des liegenden, nackten Weibes. Es entsprach in besonderem Maße ihrem Streben nach der Verbindung plastischer Klarheit mit wechselvollem Linienspiel. Die Figur des Hirten ist

Abb. 5 Bacchische Gruppe (Bellori).

ein gutes Beispiel für die parallele Behandlung einzelner Motive in Malerei und Skulptur; beide streben nach klarer, plastischer Form, der Maler aber stellt andere Ansichten und Verschiebungen dar als der gebundenere Bildhauer und kommt zu ganz anderen Silhouettenwirkungen. Malerei und Plastik mögen in bezug auf derartige Motive in ständiger Wechselwirkung gestanden haben; der einen oder der anderen die Priorität zuweisen zu wollen, ist eine Verkennung dieses Verhältnisses.

3. Mittelbild des hinteren Deckenfeldes. *Bacchische Gruppe.* London. H. 66,5, Br. 71 cm. Abb. 4. Bellori, Taf. XXXIII (Abb. 5.).

Ergänzungen. An dem Mädchen ist modern der Kopf, die

[11]) Ashbys Veröffentlichung der Zeichnungen in Eton, Papers of the Brit. school at Rome VII 1914, 1—62 war mir noch nicht zugänglich.

Brust, der obere Teil des flatternden Mantels, die rechte Hand und die obere Hälfte des Tympanons. Von dem Jüngling ist antike Oberfläche nur an der Brust, an einzelnen Stücken des Gesichtes und des r. Oberarms, am linken Oberarme mit den Ansätzen des fliegenden Himations erhalten. Alles andere ist modern, aber wohl auf den Resten des Alten, übermalt. Schon Bellori gibt an, daß man von dem Gegenstande, den der Jüngling auf dem Kopfe hielt, wegen der Zerstörung der Farben nichts Sicheres hätte erkennen können. — Bartolis Stich ist, soweit die erhaltenen Teile in Betracht kommen, annähernd richtig. Auf P. (Bd. XIII Nr. 11466 = Michaelis 191) fehlt dem Jüngling nicht nur der Thyrsus, sondern auch das Himation, das schwebende Mädchen ist als stehend gezeichnet, mit einem unmöglichen, eckigen Ausschnitt am Halse und mit einem flatternden, sinnlosen Gewandfetzen an Stelle des halbrund gebauschten und über den Arm gelegten Mäntelchens.

Farben. Der Chiton des Mädchens ist rot, der Mantel braun, ebenso der des Jünglings. Die Vorderfläche des Tympanons ist weiß, die Seite rotbraun. Der Grund ist (modern?) hell blaugrau getönt. Auf P. ist der Mantel des Mädchens grün, die Vorderfläche des Tympanons gelb.

4. Ornamentfigur des hinteren Deckenfeldes. *Cupido.* London. H. etwa 53, Br. etwa 34 cm. Abb. 6. Bellori, Taf. XXI, 8.

Ergänzungen. Modern ist der obere Teil des Gesichts mit dem Kranz, von dem r. Flügel der Schulteransatz und der obere Teil, der linke Flügel fast vollständig, anscheinend das ganze Gewand, die l. Hand mit dem Stab, ein Stück des linken Oberschenkels und der Kontur des l. Beines, die Füße und der untere Teil der Blume. Sehr übermalt die Brust. Einzelne Ergänzungen scheinen hier wie an den anderen Bildern schon aus älterer Zeit zu stammen. — In Belloris Publikation sind diese Figur und ihre Gegenstücke nur auf der Gesamttafel der Decke (Taf. XXI 8) enthalten. Bartolis Zeichnung in Windsor (Bd. XIX 9627: Michaelis B. 58) ist im wesentlichen übereinstimmend; die l. Hand hält anstatt des Stabes ein Pedum. Dagegen hat der Zeichner bei Dal Pozzo (Bd. XIII 11456 = Michaelis P. 186) aus dem Jüngling ein nacktes Weib gemacht; das links von dem r. Oberschenkel sichtbare Flügelende hat er als einen

Gewandzipfel mißverstanden, zu dem er noch eine Fortsetzung über dem l. Oberschenkel gemalt hat.

F a r b e n. Der Körper ist rotbraun, die Flügel sind bräunlich mit graugrünen Tönen.

Abb. 6. Cupido.

5. Ornamentfigur des hinteren Deckenfeldes. *Geflügelte Victoria.* London. H. etwa 54, Br. etwa 34,5 cm. Abb. 7. Bellori, Taf. XX 18.

E r g ä n z u n g e n. Fast die ganze linke Seite des Bildes ist modern, d. h. der r. Flügel, der r. Arm, die Spitze des l. Flügels und große Teile der Blumenranke; außerdem der größte Teil des Kopfes und

der obere Teil des l. Flügels. Antik ist der ganze Körper bis zu den Füßen und der l. Arm. — Die Dal Pozzo-Zeichnung (Bd. XIII 11 432 = Michaelis P 178) gibt den r. Flügel und den r. Arm, der

Abb. 7. Geflügelte Victoria.

einen Kranz hält; dagegen ist der l. Arm ohne Attribut schräg seitwärts gerichtet, was wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat. Ob Bartolis Zeichnung Michaelis 63 diese Victoria wiedergibt, ist mir nicht erinnerlich.

F a r b e n. Gewand dunkelviolett.

Die beiden Flügelfiguren gehören vermutlich nicht als Gegenstücke zusammen. Sowohl Bartoli (Windsor Bd. XIX 9627 = Michaelis B 58) wie der Zeichner bei Dal Pozzo (Windsor, Bd. XIII 11456 = Michaelis P 186) haben auf ihren Blättern dem Cupido als Gegenstück eine Victoria mit entgegengesetzt gewandten Flügeln gegeben. Danach hätten wir uns zu der Victoria einen Cupido mit nach rechts gesenkten Flügeln zu ergänzen. Diese Anordnung entspricht auch der streng symmetrisch und zentral komponierten Gliederung der Decke. Allerdings entsteht auch so ein gewisser Wechsel, indem auf der einen Seite die Flügel der entsprechenden Figuren sich nach innen, auf der anderen sich nach außen neigen; innerhalb jeder Gruppe aber ist die Symmetrie gewahrt. Auf seiner Übersichtstafel hat Bartoli je zwei gleiche Paare mit durchweg nach links gerichteten Flügeln gezeichnet. Im Grabe erhalten ist keins der Bilder.

Im Verhältnis zu pompejanischen dekorativen Figuren haben diese, wie auch die des dritten Bildes, einen ausgesprochen klassizistischen Charakter. Die Geschichte der dekorativen Figuren der antiken Malerei ist noch zu schreiben. Fortlaufende Tradition verbindet sich mit immer neuem Anknüpfen an Älteres, und wir sind kaum in der Lage, in einzelnen Fällen Vorbilder bestimmter Zeiten zu erkennen. Auf dem Mittelbilde sind offenbar zwei beliebige Typen zusammengestellt.

6. Eckfeld des hinteren Gewölbeteils. *Ornamentale Pflanze mit Blüten.* London. H. etwa 69, Br. etwa 31 cm. Abb. 8. Bellori, Taf. XXI. Ergänzungen. Einige Risse und Stücke des Grundes sind ergänzt; sonst samt der Umrahmung fast unversehrt erhalten. Trotz der Pressung haben die einzelnen Teile noch ihre Wölbung erhalten. Farben. Stengel und Blätter grün. Von den Blumen unten die drei großen dunkelrot, von den kleinen die mittlere gelb, die linke blau, die rechte gelb, oben die drei großen dunkelrot, in der Mitte gelb, rechts blau, links rot. — Der Dal Pozzo-Zeichner (Bd. XIII 11 438 u. 39 = Michaelis 182) zeichnet nur je drei Blumen mit roter Mitte und blauem Außenkreis.

Das in London befindliche Feld ist das vordere auf der vom Beschauer rechten Seite; die drei anderen sind noch an Ort und Stelle. Ein ganz entsprechendes Blumenornament befindet sich auf einem angeblich aus der Villa des Hadrian stammenden Mosaik, das auf einem Blatt der

Topham-Codices in Eton College, Pitture antiche, Vol. II Bn. 5, Bl. 42 wiedergegeben ist.

Abb. 8. Ornamentale Pflanze mit Blüten.

Michaelis versuchte aus exegetischen, antiquarischen und stilistischen Beobachtungen den Nachweis zu führen, daß die Abbildungen bei Dal Pozzo zuverlässiger seien als die vervollständigten Bartolis. Eine Vergleichung der Londoner Bilder mit den entprechenden Wiedergaben bestätigt dieses Ergebnis nicht. Bartoli hat allerdings manches ergänzt; dafür hat der Dal Pozzo-Zeichner Erhaltenes fortgelassen (z. B. die Räder bei Nr. 1, die Traube bei Nr. 2). Wenn wir die antiken Teile allein betrachten und versuchen, von den nach Bartolis Stichen gemachten modernen Ergänzungen abzusehen, so sehen wir, daß Bartolis Zeichnungen und Stiche sachlich und stilistisch überraschend gut sind, während die ungeschickten Skizzen von P. fast jedes Motiv verzerren, allerhand Mißverständnisse zeigen (Nr. 4) und auch vor kleinen Zutaten (Nr. 4) nicht scheuen.

Einige weitere Beispiele, für die nun freilich die Abbildungen noch

nicht beigebracht werden können, bestätigen dieses Urteil. Von dem Gegenstück zu Nr. 2, Bellori Taf. XXXI, sind im Grab wenigstens der untere Teil der sitzenden und die Umrisse der stehenden weiblichen Figur mit Ausnahme der Arme recht gut erhalten; sie entsprechen Bartolis Zeichnung ziemlich genau, auch im Stil. Auf dem Europabilde (Bellori, Taf. XVII) [12]) ist in P. außer der Europa und der nächststehenden Frau nur der Rest eines Gebäudes angegeben. Auf dem Original, aus dem die Gestalt der Europa mit ihrer Umgebung herausgeschnitten ist, erkennt man noch die Reste zweier Gebäude, eines schmalen und eines breiteren,

Abb. 9 und 10. Heraufholung des Cerberus.

bis an den Bildrand reichenden; hinter beiden ragen Baumwipfel empor. Der Dal Pozzo-Zeichner hat also nur die Teile wiedergegeben, die wohl eben wegen ihrer guten Erhaltung später herausgeschnitten wurden; das übrige hat er, obwohl es noch jetzt ohne alle Hilfsmittel erkennbar ist, fortgelassen. Auf dem Bilde mit dem Parisurteil (Bellori, Taf. XXXIV) ist noch jetzt in der linken oberen Ecke eine Gruppe von Bäumen zu erkennen, die bei P. fehlt (Michaelis S. 106).

Taf. XVI bei Bellori stellt die Heraufholung des Cerberus dar. Auf der Dal Pozzo-Zeichnung (vgl. Abb. 9 und 10, wiederholt nach Michaelis a. a. O. Beilage 4, XVI und XVI a) fehlen dem links sitzenden Jüngling die Beine, der ganze Zwischenraum bis zu den beiden Männerfiguren ist als fehlend angegeben. Auf dem Original ist der Jüngling bis zu den Füßen erhalten, sitzt jedoch nach vorne gewandt; beide Zeichner haben hier also denselben Fehler gemacht, indem sie fälschlich die Rückenansicht geben. Die Felsen dahinter, die auf P. fehlen, entsprechen in ihren

[12]) Die Reihenfolge der Figurenbilder bei Bellori ist, wenn mich meine Notizen nicht täuschen, nicht ganz zutreffend.

Umrissen Bartolis Angabe. Die stehenden Figuren haben bei P. eine falsche Neigung nach rechts; die Gestalt des Hercules entspricht in der Haltung und im Gewand Bartolis Zeichnung; nur ist das Gesicht nicht zu erkennen und ebensowenig festzustellen, ob das Gewand ein Löwenfell ist. Die Haltung des rechten Arms ist richtiger bei P. Dagegen ist die Bildfläche zwischen diesen Figuren und dem sitzenden Jüngling erhalten, wenn auch mit fast ganz verloschenen Farben; immerhin glaubte ich den Kopf mit gespitzten Ohren und die Vorderbeine eines Hundes erkennen zu können. Der Dal Pozzo-Zeichner hat willkürlich den Teil, auf dem er nichts erkennen konnte, als zerstört angegeben.

Als letztes Beispiel sei, weil Michaelis es auf Beilage 5, V a abbildet, das Bild der Mittelnische erwähnt. Erkennen lassen sich in dem jetzigen Zustand ohne weiteres nur die Umrisse des Mercur und des stehenden Mannes, dessen Kopf, in dem man das Bildnis Ovids zu besitzen glaubte, fehlt, endlich Kopf und rechte Schulter der darauf folgenden Figur. Die Mittelfigur steht steil emporgerichtet, wie bei Bartoli, während sie auf P. in unmöglicher Weise zurückgelehnt ist; ebenso überschneidet entsprechend Bartolis Zeichnung die rechte Hand des Mercur die Brust.

Die beiden Überlieferungsreihen sind offenbar voneinander unabhängig; der gemeinsame Sehfehler auf dem Cerberusbilde beweist schwerlich eine Entlehnung. Als eigene Zutaten können wir aus Bartolis Zeichnungen einen großen Teil der Landschaften mit ebenso leichter Mühe herauslösen wie auf pompejanischen Bildern dritten Stils. Wir müssen ferner mit Ergänzungen fehlender Attribute, Körperteile, ja ganzer Figuren, und gelegentlich mit Versehen rechnen; im großen und ganzen aber hat Bartoli das, was erhalten war, mit Sorgfalt und Verständnis kopiert. Der Dal Pozzo-Zeichner war ein ungebildeter Stümper, der weder sehen noch zeichnen konnte und dem jedes antiquarische Verständnis abging; die von Michaelis abgebildeten Proben gehören noch zu den besten Stücken. Vieles hat er übersehen und anderes mißverstanden; völlig fremd war ihm die antike Tracht. Dazu war er nicht in der Lage, das Gesehene richtig wiederzugeben, so daß alle Motive und Kompositionen verzerrt wurden. Dabei bleibt immer die Möglichkeit, daß er eine Einzelheit gelegentlich richtiger wiedergegeben hat, und darum darf sein Zeugnis nicht ganz ausgeschaltet werden. Die bessere Überlieferung aber bilden die Zeichnungen Bartolis.

Diese Feststellung hat ein über das Nasoniergrab hinausgehendes Interesse. Es gibt noch eine ganze Reihe von Reproduktionen antiker Gemälde von der Hand Bartolis, die kunsthistorisch noch nicht verwertet sind. Gewiß bleibt Bartoli ein Zeuge, der mit großer Vorsicht zu benutzen ist, aber er hat viel gesehen und mit Sorgfalt gezeichnet, und seine Ergänzungen werden sich in den meisten Fällen als solche leicht erkennen lassen. Für die Benutzung seiner Kopien ist es grundsätzlich von Bedeutung, daß Petersens vernichtendes Urteil (a. a. O. S. 111) sich im vorliegenden Falle als zu hart erwiesen hat.

Bei der Vergleichung der Originale mit den beiden Reihen von Zeichnungen ist noch nicht von dem Stil[13]) die Rede gewesen; erst dieser verleiht den Malereien eine besondere historische Bedeutung. Auch hier glaubte Michaelis dem Dal Pozzo-Zeichner mehr trauen zu sollen als Bartoli, dessen bis ins einzelne durchgeführte und plastisch gerundete Figuren er für sein eigenes Werk hielt, durch das uns ein falsches Bild vermittelt würde. Das Erhaltene gibt Bartoli Recht. Allerdings darf man ihm das schwerlich als großes Verdienst anrechnen, vielmehr fand seine klassizistische Malweise zufällig hier ein adaequates Vorbild.

Schon Bellori hat im Text zu Taf. V, wohl auf Bartolis Angaben hin, von den Qualitätsunterschieden innerhalb der Malereien des Grabes gesprochen. Auch die Londoner Bilder stammen von verschiedenen Händen. Flott und locker mit leicht skizzierten Blättern ist das Blumenornament gemalt. Bei der Victoria stehen Lichter und Schatten, immer parallel den Konturen der Glieder, gelegentlich linienartig und unvermittelt nebeneinander. Dagegen sind auf den Figurenbildern 1 und 2 die Rundungen auf das sorgsamste abgetönt und alle Farben mit zarten Übergängen ineinander übergeführt, sowohl im Gewand wie bei der Behandlung des Nackten. Ob auf den dekorativen Figuren 3—5 einige grob und plump aufgesetzte Lichter antik sind oder von einer älteren Restauration herrühren, war nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Hier lassen sich deutlich die Qualitätsunterschiede der gleichzeitigen Malereien greifen, und wenn unserem Empfinden vielleicht das unbedeutende, aber frisch und anspruchslos gemalte Blumenornament am liebsten ist, so

[13]) Über eine technische Einzelheit, die mit der Schnur eingepressten Hilfslinien, vgl. Arch. Anz. 1914, 450, dazu Tiryns II 208 und Arch. Jahrb. XXXI 1916, 168 (Weege).

ist es doch zweifellos, daß die Figurenbilder von dem besten Meister gemalt wurden und den Stil der Zeit repräsentieren. Die dekorativen Figuren bleiben hinter den Figurenbildern nur in der Feinheit der Durchführung zurück.

Welch Gegensatz zwischen der klassischen Ruhe oder besser der klassizistischen Langeweile dieser Bilder zu der nervösen und temperamentvollen Kunst des vierten Stils, mögen wir an die pompejanischen oder stadtrömischen Beispiele denken. Keine impressionistische Technik, keine zuckenden Lichter, keine schräge Strichschattierung; ein vollkommen verändertes Empfinden! Ebenso fern stehen die Bilder dem zweiten Stil, an den ja der vierte gerade inbezug auf Koloristik und Technik anknüpft. Dagegen findet sich viel Wesensverwandtes im dritten Stil; nur ist dessen Klassizismus herber und steifer, und die Farben sind heller und weniger einheitlich im Ton. Aber allein die Architekturmalerei zeigt, daß das Grab mit dem dritten Stil nichts zu tun hat. Es steht außerhalb der Entwicklung, die wir auch in Rom vom zweiten bis zum vierten Stil übersehen, und kann nach Lage der Dinge nur später sein. Bellori datiert die Inschrift nach der Form der Buchstaben in das „erste Jahrhundert der Antonine", in die Zeit des Antoninus Pius oder Marcus [14]). In den Zusammenhang einer nach den Flaviern als Reaktion gegen die ornamentalen Dekorationsstile des ersten Jahrhunderts aufkommenden, wieder mehr tektonischen Architekturmalerei [15]) fügt sich auch die gemalte Scheinarchitektur der Wände hinein.

Der malerische Stil des zweiten und dritten Jahrhunderts ist ein recht unerforschtes Gebiet. Eine zusammenhängende Folge von Denkmälern bietet nur die Malerei der Katakomben, aber dieser Seitenpfad kann über die Richtung der führenden Kunst nur zu leicht in die Irre leiten. Was wir aus dem zweiten Jahrhundert an vereinzelten Denkmälern

---

[14]) Wie mir H. Dessau auf meine Frage freundlich mitteilt, weist auch die Fassung der Inschrift eher in das zweite als in das erste Jahrhundert, ohne daß sich indessen ein sicheres Urteil daraus gewinnen läßt. Allgemein in das zweite oder dritte Jahrhundert datierte das Grab G. B. de Rossi, Bull. d. Inst. 1853, 92.

[15]) Robert, Arch. Zeit 34, 1876, 208 f.; Mau, Geschichte der dekorat. Wandmalerei 456 ff.; Altmann, Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage 52 f. (dazu jetzt der Katalog von Ashby; vgl. Anm. 12); Rostowzew, Röm. Mitt. 1912, 146 ff.; Wörmann, Geschichte der Kunst I² 498.

aus Rom besitzen, zeigt, daß das Nasoniergrab mit seinem Stil keineswegs alleinsteht. Als Beispiele seien die Mosaiken aus der Villa des Hadrian [16]), das gemalte Grab an der Via Latina[17]), das unter der Kirche SS. Giovanni e Paolo gefundene Wandgemälde[18]), und die Roma Barberini genannt [19]), die freilich übermalt ist und an ihrem jetzigen Platz im Palazzo Barberini sich einer näheren Untersuchung entzieht. Schon in das dritte Jahrhundert gehört ein nur zum Teil erhaltenes, m. W. nicht veröffentlichtes Gemälde, das sich in einem Nebenraum des Caldariums der Caracallathermen [20]) noch jetzt an der Wand befindet. Diese Monumente stimmen überein in der plastischen Durchmodellierung der Formen, in dem Fehlen greller Lichter, in der beruhigten Tongebung. So gegensätzlich sie dem vierten Stil gegenüberstehen, so harmonisch fügen sie sich dem klassizistischen Stil der Skulptur des zweiten Jahrhunderts an.

In dem formvollendeten Bilde, das Wickhoff in der Einleitung zur Wiener Genesis von der antiken Malerei entwarf, stellte sich diese dar als eine geschlossene Entwicklung, gleich der, welcher die neuere Malerei bis zum Barock durchlief, von der primitiven Kunst durch die klassische zum Illusionismus führend, der zur Zeit des vierten Stils ihre letzte, große, bahnbrechende Umgestaltung einleitet. Die Konstruktion hielt der Kritik nicht stand. Es wurde alsbald dargelegt, daß der Illusionismus des vierten Stils nur ein Wiederaufleben hellenistischer Kunst ist, von der ihn eine Zeit klassizistischer Reaktion trennt. Es blieb die Frage, ob vom vierten Stil zur frühmittelalterlichen Malerei eine gradlinige

---

[16]) Winnefeld, Villa d. Hadrian, S. 151 f.; Taubenmosaik: Helbig, Führer 1 [3] Nr. 793; Mosaiken in der Sala degli animali: Amelung, Skulpturen d. Vatikan. Museums II S. 331, 337; Mosaiken im Gabinetto delle maschere: Amelung a. a. O. S. 725 ff.

[17]) Mon. d. Inst. VI 49—53; Springer-Michaelis [10] 528 Abb. 988; Phot. Alinari 2357—2370.

[18]) Amelung, Atti della Pontificia Accademia Romana 1910, 13 ff.; Robert, Hermes 46, 1913, 250 ff.; Wörmann, Geschichte der Kunst I[2] 498.

[19]) Körte, Arch. Zeit. 43, 1883, 23 ff., Taf. 4; Wilpert, Die Römischen Mosaiken und Malereien des IV.—XIII. Jahrh. (Freiburg 1916) I 148; IV Taf. 125. Die Datierung ist allerdings unsicher; doch ist Wilperts Versuch, die alte, schon von Winckelmann bezweifelte Datierung in das vierte Jahrhundert zu erneuern, nicht überzeugend.

[20]) Erhalten ist in der linken oberen Bildecke das Fenster einer Rückwand, daneben ein zart modellierter weiblicher Kopf.

Entwicklung führt. Die besprochenen Denkmäler zeigen, was auch schon aus der Parallelität von Plastik und Malerei hätte erschlossen werden können, daß auch die Malerei des zweiten Jahrhunderts klassizistisch ist, und daß wir damit einen neuen Zug in die einheitliche Kultur dieser Periode eintragen können. Im Laufe des dritten Jahrhunderts werden wir wieder einen Sieg der illusionistischen Richtung annehmen dürfen. Bei der Katakombenmalerei vereinigen sich zurückbleibende Handwerkstradition und schlechte Qualität zu einem abweichenden Bilde. — Auch in der Malerei, wie in der Plastik, endet das organische Wachstum im Hellenismus; was dann folgt, ist ein Wechsel zweier entgegengesetzter Kunstanschauungen, beide jedesmal eigenartig umempfunden, aber im Grunde nur das Alte erneuernd.

A. BRONZINO, HEILIGE FAMILIE
FLORENZ.