

Ruhr-Universität Bochum
Fakultät für Geschichtswissenschaften
Institut für klassische Archäologie
Sommersemester 2004
Seminar „Schriftliche Quellen zur griechischen Malerei“
Dozent: Prof. Dr. Volkmar v. Graeve
Referent: Michael Striewe

Der Amazonenkampf des Malers Mikon in der Stoa Poikile

Inhaltsverzeichnis

DER AMAZONENKAMPF DES MALERS MIKON IN DER STOA POIKILE.....	1
<u>EINLEITUNG.....</u>	<u>3</u>
<u>WERKE UND TECHNIK DES MALERS MIKON.....</u>	<u>3</u>
<u>DIE AMAZONOMACHIE IN DER STOA POIKILE.....</u>	<u>5</u>
<u>REFLEXE IN DER VASENMALEREI.....</u>	<u>7</u>
<u>ZUSAMMENFASSUNG.....</u>	<u>10</u>

Verwendete Abkürzungen

Zur Verbesserung der Lesbarkeit der Fußnoten werden folgende Abkürzungen verwendet:

Pausanias	Pausanias, Beschreibung Griechenlands, Ausg. in 2 Bdn., übersetzt und mit Einleitungen versehen von E. Meyer, Zürich 1954 und 1967
Plin. Nat.	Plinius, Naturalis Historiae
Testimonia	R.E. Wycherley, The Literary and Epigraphical Testimonia. The Athenian Agora III, New Jersey 1957

Einleitung

Die Amazonomachie des Malers Mikon ist eines von mehreren großformatigen Wandbildern in der Stoa Poikile an der Agora von Athen und wurde dort vermutlich kurz nach der Errichtung des Gebäudes um 475 v. Chr. als großes Tafelgemälde angebracht. Das Werk ist nicht erhalten, so dass alle Aussagen darüber aufgrund von schriftlichen Quellen oder Reflexen in der Vasenmalerei getroffen werden müssen.

Den grundlegenden Hinweis auf Standort und Inhalt des Bildes gibt Pausanias¹ im ersten Buch seiner Beschreibung Griechenlands: „In der Mitte der Wände kämpfen die Athener und Theseus gegen die Amazonen.“ Anders als für ein am gleichen Ort befindliches Gemälde der Marathonschlacht gibt er allerdings keine ausführliche Bildbeschreibung. Immerhin ist mit der Nennung bei Pausanias aber gesichert, dass das Gemälde im 2. Jh. n. Chr. noch existiert haben muss und damit mindestens 600 Jahre überdauert haben muss, was ihm bereits eine gewisse Bedeutung zukommen lässt.

Da es auch keine anderen antiken Bildbeschreibungen in größerem Umfang gibt, konnte bislang auch keine Rekonstruktionszeichnung für das Gemälde vorgelegt werden, wie wir sie z.B. auch für die erwähnte Marathonschlacht kennen. Stattdessen sind wir bei der Besprechung des Bildes auf Quellen angewiesen, die sich nur sekundär oder ausschnittsweise mit dem Werk befassen.

Zusammen mit der Betrachtung einige Amazonenvasen ergibt sich trotz dieser dünnen Quellenlage dennoch ein erstaunlich aussagekräftiges Ergebnis zur Komposition des Bildes und seine Wirkung auf die Betrachter.

Werke und Technik des Malers Mikon

Mikon war ein Maler und Bildhauer aus Athen und zwischen 475 und 440 v. Chr. tätig. Sein Hauptauftraggeber für Kunstwerke im öffentlichen Raum dürfte daher der Staatsmann Kimon von Athen gewesen sein.

Die in der Einleitung zitierte Aussage Pausanias' belegt noch nicht, dass die in der Stoa Poikile befindliche Amazonomachie von Mikon stammt, da Pausanias den Namen des Künstlers nicht erwähnt. Aristophanes² nennt dagegen „die Amazonen, die Mikon malte“, in diesem Fall aber ohne Angabe des Aufstellungsortes. Verschiedene weitere schriftliche

¹ Pausanias 1,15,2

² Aristophanes, Lysistrata, Zeile 677-679 (Testimonia 55)

Quellen³ berichten, dass Mikon neben der Amzonomachie auch die „Rückkehr der Argonauten“ in Anakeion, Mythen-Bilder im Theseion sowie eine Schlacht zwischen Athenern und Persern an einem unbekanntem Ort gemalt hat.

Die Verbindung zwischen den Aussagen von Pausanias und Aristophanes schafft erst Plinius⁴, der speziell zu den Arbeiten in der Stoa Poikile schreibt, dass Mikon dort gemeinsam mit Polygnot tätig war: „Er [Polygnot] malte auch den Tempel von Delphi aus, sowie unentgeltlich die Säulenhalle zu Athen, die Poikile heißt, während Mikon einen Teil davon um Lohn ausmalte.“

Damit erscheint es plausibel, dass es sich bei der von Aristophanes genannten Amazonomachie des Mikon tatsächlich um die in der Stoa Poikile handelt.

Die Aussage des Plinius lässt weiterhin erkennen, dass es sich offensichtlich bei Polygnot und Mikon um Künstler ähnlichen Ranges und ähnlicher Bedeutung handelte, da sie sonst wohl kaum zeitgleich mit Arbeiten an einem wichtigen Gebäude direkt an der Agora beauftragt worden wären. Als Auftraggeber ist neben Kimon auch Peisianax als Stifter der Halle denkbar.

Weitere Aussagen bei Plinius geben darüber Aufschluss, dass die Zusammenarbeit zwischen Polygnot und Mikon sogar noch sehr viel weiter über das bloße gemeinsame Arbeiten an einem Bauwerk oder Auftrag hinaus ging. Wichtige Erfindungen im Bereich der Farbmischung haben sie offensichtlich gemeinsam gemacht oder angewendet, wie die Aussagen „Das Malen mit Ocker, und zwar lediglich mit dem Attischen, haben zuerst Polygnotos und Mikon eingeführt.“⁵ sowie „Die berühmten Maler Polygnotos und Mikon bereiteten es [schwarz] zu Athen aus Weintrestern und nannten es tryginon.“⁶ belegen.

Zwischen Polygnot und Mikon hat also offensichtlich nicht nur auf künstlerischer Ebene, sondern auch bei der Technik eine äußerst produktive Zusammenarbeit bestanden, die zu wichtigen Erfindungen geführt hat.

Während man die erstmalige Verwendung von attischem Ocker als Gelbton leicht als neue und erwähnenswerte Erfindung akzeptieren kann, muss das entwickelte Schwarz etwas besonders außergewöhnliches gewesen sein, um bei Plinius gesondert Erwähnung zu

³ zusammengefasst nach DNP, svw. Mikon

⁴ Plin. Nat. 35, 59

⁵ Plin. Nat. 33, 160

⁶ Plin. Nat. 35, 42

finden. Vermutlich handelt es sich um einen leicht blau schimmernden Farbton, der einem Gemälde besonderen Glanz und besondere Lebendigkeit verliehen haben muss.

Die Amazonomachie in der Stoa Poikile

Zur Amazonomachie in der Stoa Poikile liegen in den schriftlichen Quellen nur kurze Texte vor, die sich mit Einzelaspekten des Gemäldes befassen.

Der erste⁷ stammt aus dem 2. Jh. n. Chr. und befasst sich mit einer Figur mit dem Namen Boutes, von der auf dem Bild offensichtlich nur der Kopf sichtbar ist, weil sie teilweise von einem Hügel verdeckt wird:

Θαπτον η Βουτης. Των επι τη στοα μαχομενων τις ην ω επεγεγραπτο Βουτης, ου εφαινετο το κρανος και ο οφθαλμος τα δε λοιπα μερη εδοκει υπο ορους εφ ου εβεβηκει κρυπτεσθαι, δια το προκεισθαι αυτου, τασσεται ουν η παροιμια επι των ραδιως συντελουμενων, και γαρ και ο Βουτης ραδιως κατεσκευασθη, ατε ουχ ολοκληρου του σθματος γεγραμμενου.

Vordergründig bezeichnet das Sprichwort „Schneller als Boutes“ demnach Dinge, die schnell erledigt sind, da sie nur zum Teil ausgeführt werden müssen. Dies erscheint schlüssig, da das Malen einer Figur, von der man nur den Kopf sieht, weil der restliche Körper hinter einem Hügel verdeckt ist, mit Sicherheit schneller abgeschlossen ist, als das Malen einer vollständigen Figur. Bei genauerer Betrachtung muss man allerdings festhalten, dass die beschriebene Szene eine beachtliche Tiefenstaffelung aufweisen muss. Setzt man voraus, dass sich eine Figur mit Namensbeischrift nicht vollkommen im Hintergrund befunden hat, so muss der Künstler hier mindestens drei Bildebenen angelegt haben: ein Hügel im Vordergrund, ein allgemeiner Hintergrund und dazwischen die Figur des Boutes, die auf der Rückseite des Hügel gerade so steht, dass ihr Kopf über die Hügelkuppe sichtbar ist. Sie befindet sich damit gleichzeitig auf dem Hügel und dennoch hinter dem Hügel, also weder im Vordergrund noch im Hintergrund. Weiterhin muss es dem Künstler offensichtlich gelungen sein, den Eindruck zu erzeugen, die Figur stehe nicht auf der selben Höhenlinie wie der Hügel und werde einfach nur verdeckt, sondern tatsächlich auf dem hinteren Abhang des Hügel und damit auch in der Höhe weder auf der Grundebene noch auf dem höchsten Punkt.

⁷ Zenobias IV, 28 (Testimonia 96)

Weiterhin ist zu beachten, dass in der ersten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. das Malen von Schatten bzw. Schattierungen noch nicht angewendet wurde und es dem Künstler dennoch gelungen ist, sanft gewelltes Gelände mit hohen Hügeln, die eine Figur fast vollständig verdecken, realistisch zu malen.

Die zweite Quelle⁸ stammt ebenfalls aus dem 2. Jh. n. Chr. und befasst sich nur sekundär mit dem Gemälde des Mikon, ermöglicht aber dennoch einen sehr genauen Blick auf die Entstehung des Bildes.

τα γαρ κατω βλεφαρα ψιλα αυτοις τριχων. οθεν και Σιμων τουτο ονειδος της αμαθιας Μικωνι προηνεγκεν, οτι και κατω βλεφαριδας προσεγραψεν ιππου γραφη.

Der in dieser Quelle erwähnte Simon war ein Fachautor für Reiterei und Pferdezucht, der sich dem Bild des Mikon daher nicht als Kunstkenner, sondern als Fachmann für das dargestellte Objekt näherte. Er kommentiert die Leistung also aus einem vollkommen anderen Blickwinkel als es z.B. Pausanias oder Plinius tun, die künstlerische, historische oder maltechnische Aspekte betrachten. Simon dagegen interessieren die dargestellten Pferde nicht als künstlerisches Werk, sondern als Abbilder der Realität. Bei dieser Herangehensweise ist es nicht verwunderlich, dass er nicht die künstlerische Leistung lobt, sondern Kunstfehler aufdeckt, die einem Laien verborgen bleiben.

Da Mikon keineswegs der erste Maler war, der Pferde malt und Simon vermutlich auch nicht der erste Pferdezüchter, der sich Bilder ansieht, darf sogar eine allgemeinere Schlussfolgerung gezogen werden: Die für Simon und andere Pferdezüchter völlig selbstverständliche Information, dass Pferde an den unteren Augenlidern keine Wimpern haben, war wahrscheinlich nicht nur Mikon, sondern auch den meisten anderen Künstlern völlig unbekannt. In älteren Bildern ist dieses Unvermögen nur deshalb nicht aufgefallen, weil sie allgemein detailärmer waren, da die künstlerische Technik noch nicht weit genug fortgeschritten war, um die Umsetzung dieser Details zu ermöglichen. Erst mit der Weiterentwicklung der Maltechnik eröffnen sich dem Künstler neue Möglichkeiten, seine Bilder detaillierter und lebhafter zu gestalten, aber gleichzeitig wächst auch die Gefahr, durch Fehler im Detail das Ziel einer möglichst echten Wiedergabe der Realität zu verfehlen.

⁸ Pollux II, 69 (Testimonia 88); vgl. auch Aelian, De Natura Animalium, IV, 50, wo die Kritik an Mikon wiederholt wird.

Man kann sich nun fast bildlich vorstellen, wie Mikon das Gemälde mit viel künstlerischer Liebe zum Detail und im Bestreben um eine möglichst genaue Darstellung erschaffen hat, über diese Versunkenheit in seine Kunst aber den genauen Blick auf das Original einfach vergessen hat.

Dass das Problem einer falsch umgesetzten Detailgenauigkeit nicht nur Mikon betraf, sondern in wechselnden Kontexten auch bei anderen Künstlern verschiedene negative Auswirkungen hatte, ist durch schriftliche Quellen gut dokumentiert. So zitiert Plinius die Warnung des Apelles an den akribischen Protogenes, man müsse wissen, „wann der Zeitpunkt gekommen sei, an dem man die Hand von der Tafel nehmen müsse“⁹, d.h., wann der Malprozess zu beenden sei. Noch konkreter wird Plinius bei der Beurteilung der Bilder des Euphranor-Schülers Antidotos, über die er schreibt, sie seien „zu detailgenau, um stimmig im Ganzen zu wirken“¹⁰. Hier hat der Künstler wohl bei aller Konzentration auf Details den Blick für die Gesamtkomposition verloren.

Wie am Beispiel der Pferde gesehen, arbeitete auch Mikon sehr detailliert, fand aber offensichtlich dennoch meist den richtigen Zeitpunkt, sein Werk zu beenden, da er nicht direkt unter die genannte Kritik des Plinius fällt. Ebenso wenig ist er trotz seines „schnellen Boutes“ in die Gruppe der „Schnellmaler“ einzuordnen, die für ihre skizzenhaften Gemälde kritisiert wurden. In beiden Fällen scheint er also stets das richtige Maß gefunden zu haben, was ihn als großen Künstler so auszeichnet, wie man es aufgrund seiner gemeinsamen Nennung mit Polygnot und aufgrund seiner zahlreichen Staatsaufträge erwarten kann.

Reflexe in der Vasenmalerei

Um trotz der fehlenden Bildbeschreibungen eine genauere Vorstellung von der Amazonomachie des Mikon zu gewinnen, sind wir auf die Betrachtung von Amazonenvasen aus dieser Zeit angewiesen. Einen eindeutigen Beweis für die Nutzung des Gemäldes des Mikon als Vorlage für eine bestimmte Vase gibt es zwar nicht, aber ein Glockenkrater der sog. Polygnotos-Gruppe aus Spina¹¹ liefert immerhin einen recht deutlichen Hinweis. Zwei der dort dargestellten Amazonen tragen die ungewöhnlichen Namensbeischriften Peisianasa und Dolope. Die erste kann als Anspielung auf Peisianax,

⁹ Plin. Nat. 35, 80: „... uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam.“

¹⁰ Plin. Nat. 35, 130: „ipse diligentior quam numerosior“

¹¹ Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jh. v. Chr., Würzburg 1973, S. 71 und dortige Fußnoten

den Stifter der Stoa Poikile verstanden werden, die zweite auf den von Kimon auf Skyros besiegten Stamm der Dolopoer. Sofern man nicht vom unwahrscheinlichen Fall ausgeht, dass diese Anspielungen vom Vasenmaler frei erfunden wurden, kann man annehmen, dass die Namen von einem Gemälde übernommen wurden.¹² Dass es sich dabei um die Amazonomachie des Mikon aus der Stoa Poikile handelt könnte, erscheint aus zwei anderen Gründen plausibel: zum einen ist es nicht unwahrscheinlich, dass Mikon seinen beiden Auftraggebern Peisianax und Kimon, denen er den lukrativen und repräsentativen Auftrag verdankte, mit der Nennung der beiden Namen ein kleines Denkmal setzen wollte; zum anderen passt der dezente Hinweis auf den Erfolg Kimons gegen die Doloper gut in das Gefüge der politischen Interesse Kimons, der die gesamte Auswahl der Bilder in der Stoa Poikile als glorifizierende Propaganda für Athen bestimmte und damit gleichzeitig das Ziel der Selbstdarstellung verfolgte. Eine Selbstdarstellung, die über die unscheinbare Nennung eines Namens hinaus geht, wäre aber in der Öffentlichkeit nicht akzeptiert worden.

Fraglich ist allerdings, wieso der Name des Peisianax bei einer Amazone auftritt, wo man ihn doch viel eher auf der Seite der siegreichen Griechen vermuten würde.

In wie weit der Vasenmaler mit der Übernahme der Beischriften auch die Motive des Gemäldes unverändert übernommen hat, lässt sich nur schwer feststellen. Erst der Vergleich mit einem weiteren Krater der Polygnotos-Gruppe aus London¹³ sowie zwei Stücken des Niobiden-Malers aus Palermo und Neapel¹⁴ zeigt eine große Gemeinsamkeit in den Motiven, die auf die Nutzung einer gemeinsamen Vorlage schließen lässt.

Allen diesen Vasen ist gemein, dass die dargestellten Szenen und Figuren für den Kontext der Vasenmalerei zu spannungsgeladen und vielschichtig wirken. Insbesondere auf den beiden Kratern des Niobiden-Malers wirken die Figuren lang gezogen, voller Körperspannung und raumgreifend, wie man es viel eher für ein Monumentalgemälde erwartet.

Ebenfalls besonders auffallend ist die starke Tiefenstaffelung der Figuren, die teilweise in vier oder fünf Ebenen hintereinander liegen und sich in Einzelfällen im Lauf vollständig vom Boden lösen.

¹² Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jh. v. Chr., Würzburg 1973, S. 71

¹³ ARV² 1052 99.7-21.5

¹⁴ ARV² 600.13

Auf dem Londoner Krater der Polygnotos-Gruppe befindet sich eine Gruppe von drei Krieger, die eine Szene von links betreten. Während der erste bald in das Geschehen eingreift und in einer $\frac{1}{4}$ -Ansicht zu sehen ist, scheint der letzte noch von weit entfernt herbei zu kommen und ist noch in einer $\frac{3}{4}$ -Ansicht zu sehen. Der zwischen den beiden befindliche Krieger ist ebenfalls in einer entsprechenden Schräg-Perspektive ausgeführt, so dass der Eindruck einer geradezu choreografierten Ankunft in einem schwungvollen Bogen entsteht.

Noch auffallen stellt sich das Phänomen der verschiedenen Perspektiven am Krater des Niobiden-Malers aus Palermo dar. Eine fallende Amazone ist in der Frontalansicht zu sehen, während ihr am linken Arm gehaltener Rundschild in eine Schräg-Ansicht gedreht ist und somit aus der flachen Bildebene hervortritt. Diese Art der Darstellung gibt nicht nur verschiedene Tiefenebenen, sondern durch die perspektivische Verzerrung der Gegenstände sogar Tiefenabstände an. Ein Entwurf derartiger Figuren und Perspektiven eigens für eine kleinformatige Vasenbemalung erscheint unmöglich, so dass davon ausgegangen werden kann, dass der Maler ein Wandgemälde für die Bemalung kopiert hat.

Auch der Detailreichtum an herumfliegenden oder zu Boden fallenden Waffen und Geschossen erinnert spontan eher an Monumentalgemälde als an vergleichbare ältere Vasendarstellungen.

Der Krater aus Neapel zeigt eine auffallend dichte Komposition der Figuren in zwei praktisch hintereinander liegenden Szenen. Links hinter einem Zweikampf zwischen einem Griechen und einer Amazone befindet sich ein weiterer griechischer Krieger mit einem langen, vorgestreckten Speer, auf den eine rechts hinter dem Zweikampf heran reitende Amazone zu reagieren scheint. Während ihr Pferd in der Seitenansicht dargestellt ist, wendet sie dem Betrachter den Rücken zu, als wolle sie soeben vom Pferd hinunter springen. Ihre Beine sind durch die Szene im Vordergrund verdeckt, aber ihre Füße sind wieder sichtbar und hier ist dem Vasenmaler der Fehler unterlaufen, sie in herkömmlicher Seitenansicht wie bei einem normal sitzenden Reiter zu malen. Derartige Fehler stützen die Vermutung, der Vasenmaler habe die Szenen nicht selber entworfen, sondern aus einem größeren Zusammenhang entnommen und bei der Übertragung Fehler im Detail gemacht.

Auch wenn damit keineswegs bewiesen ist, dass die besprochenen Vasen die Amazonomachie des Mikon als Vorlage verwendet oder gar exakt kopiert haben, so darf man dennoch annehmen, dass die beschriebenen Phänomene der Komposition und Tiefenwirkung auch im Werk des Mikon auftreten, bzw. dort sogar ihren Ursprung haben.

Zusammenfassung

Obwohl wir nur wenige kurze schriftliche Quellen und eine recht dünne Kette von Reflexen in der Vasenmalerei betrachten konnten, so können wir nun trotzdem eine recht fundierte Aussage zum Werk des Malers Mikon treffen. Seine Amazonomachie besticht durch eine äußerst differenzierte und vielschichtige Tiefenwirkung mit zahlreichen, sich teilweise schneidenden Bildebenen und einen akribisch ausgeführten Detailreichtum. Eine dichte Komposition von vielen, sich teilweise verdeckenden und überlagernden Szenen vermittelt dem Betrachter ein Gefühl von starker Räumlichkeit, die Details lassen die Szene lebendig und realistisch wirken.

Als Kunstwerk im öffentlichen Raum konnte das Gemälde von den Besuchern des Antiken Athen über einige Jahrhunderte bewundert werden und es diente den Vasenmalern der damaligen Zeit als Vorlage für ihre Werke. Für Mikon könnte es eines der wichtigsten und repräsentativsten Gemälde seiner Karriere gewesen sein.

Literatur:

T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jh. v. Chr., Würzburg 1973

N. Koch, Die techne und Erfindung der klassischen Malerei, München 2002

Pausanias, Beschreibung Griechenlands, Ausg. in 2 Bdn., übersetzt und mit Einleitungen versehen von E. Meyer, Zürich 1954 und 1967

I. Scheibler, Griechische Malerei der Antike, 1994

R.E. Wycherley, The Literary and Epigraphical Testimonia. The Athenian Agora III, New Jersey 1957