

Beiträge zur Erklärung der campanischen Wandbilder.

I.

Apollon und Daphne.

Bei der Behandlung der campanischen Wandbilder ist vielfach ein wichtiger Gesichtspunkt nicht gehörig hervorgehoben worden. Mehrere Serien von Gemälden stellen nämlich die Mythen dar in Versionen, von welchen sich in der uns vorliegenden Litteratur keine oder nur geringfügige Spuren erhalten haben. Wie die älteren Vasenbilder herangezogen worden sind, um unsere Kenntniß der Behandlung der Mythen im Epos zu vermehren, wie die unteritalischen Vasenbilder uns mit verlorenen Motiven der Tragödie bekannt gemacht haben, so treten auch die Wandbilder ergänzend ein für eine bestimmte Entwicklung der griechischen Poesie. Daß dies die an die Alexanderepoche anknüpfende Entwicklung sei, ist an und für sich wahrscheinlich und wird von mir an anderem Orte ausführlich begründet werden. Ein besonders schlagendes Beispiel der in Rede stehenden Erscheinung bieten uns die Gemälde aus dem Daphnemythos. Einige Andeutungen über dieselben habe ich bereits im Bull. dell' Inst. 1863 p. 131 gegeben. Jedoch hat sich seitdem das einschlagende Material beträchtlich vermehrt und sind einige Bilder gefunden worden, welche wesentlich neue Gesichtspunkte ergeben. Es wird demnach nicht ungerechtfertigt erscheinen, wenn ich diesen Gegenstand einer erneuten und umfassenderen Untersuchung unterwerfe. Allerdings können wir, um zu klarer Anschauung des Sachverhältnisses zu gelangen, nicht umhin, uns durch den Wust der zerstreuten Notizen durchzuarbeiten, welche über diesen Mythos bei den verschiedenen Schriftstellern vorliegen¹⁾.

1) Die wichtigsten Quellen: Phylarchos und der Elegiker Diodoros bei Parthen. narrat. amat. 15. — Phylarchos bei Plutarch. Agis 9 (Müller fragm. hist. gr. I p. 342 n. 33). — Anacreontea 59 (Vergf.). — Arrian. bei Eustath. zu Dionys. perieg. 916 (Müller fragm. hist. gr. III p. 589 n. 17). — Pausan. VIII, 20, 1. X, 7, 8. — Lucian. de salt. 48. dial. deor. 2, 14. 15. amor. 14. — Philostrat. vit. Apollon. I, 16. — Nonn. Dionys. 42, 387. 2, 98, 108, 114. 4, 98. 15, 299. 16, 179, 363. 33, 210, 217. 42, 256. 48, 292. — Liban. *Ἀπολιτικός* Vol. I p. 302 Reiske. — Aphythou. progymn. 5. — Nikolaos progymn. 5. — Aeschyl. *Æt.* I, 5. — Eumath. *τὸ καὶ* 'Υούλυν VIII. 18. XI. 21. — Balaebhat. de in-

Der Mythos von Daphne war von Alters her in Arkadien heimisch. Als arkadischen Mythos bezeichnen ihn ausdrücklich Lucian²⁾ und Philostratos³⁾. Die meisten Schriftsteller, welche von Daphne erzählen, nennen sie Tochter des arkadischen Flusses Ladon⁴⁾. Wo ihre Mutter angeführt wird, findet sich Ge als solche bezeichnet. Wenn ein elegischer Dichter Diodoros⁵⁾ — so schreiben ihn die Handschriften des Parthenios — und Phylarchos im fünfzehnten Buch seiner Historien, Schriftsteller, aus welchen Parthenios schöpfte, als Vater der Daphne den Amyklas ansühren, so werden wir auf das Arkadien benachbarte Gebiet von Lakedaimon hingewiesen. Auch hat der Mythos einen echt arkadischen Charakter. Arkadien und die unmittelbar daran grenzenden Gaue wußten viel von solchen männerscheuen Jägerjungfrauen zu berichten, von Atalante, Kallisto, Arethusa⁶⁾.

Aus Arkadien wurde der Mythos in andere Gegenden übertragen, deren Localität und Traditionen geeignet waren, ihn bei sich einzubürgern. Vermuthlich geschah dies erst, als der Daphnemythos über die Grenzen der arkadischen Gaue hinaus zur allgemeinen Kenntniß des griechischen Publicums gelangt war, also, wie wir weiter unten sehen werden, in der Epoche des Hellenismus. Einerseits finden wir die Sage nach Theffalien in das Peneiosthal übertragen. Ovid⁷⁾ und Hygin⁸⁾ nennen Daphne Tochter des Peneios, eine Angabe,

credibil. 50. — Geopon. XI, 2. — Liban. narr. XI p. 1102 (Westermann mythogr. appendix XIX, p. 366). — Nonn. narr. ad Greg. invest. 2, 16 p. 165 (Westermann append. XIX, 2 p. 367). — Schol. ad Iliad. I, 14. — Eustath. ad Dionys. perieg. 416. 916. — Thebes zu Lycophron. Cassand. 6. — Ovid. met. I, 452 ff. ep. (Sappho) XV, 25. — Martial XI, 43. — Stat. Thebaid. IV, 290 (cf. Schol.). — silv. I, 2, 130. — Rufon. epigr. 102. 103. — Hygin. fab. 203. — Prob. zu Vergil. ecl. III, 62. — Serv. ad Aen. II, 513. III, 91. Die wichtigsten Stellen aus den Kirchengvätern s. bei Raoul-Rochette choix de peintures p. 61. Ueber die sacrale Bedeutung des Mythos vgl. Bötticher Baumcultus p. 348.

2) de salt. 48.

3) vit. Apollon. I, 16.

4) In einer medicinischen Formel bei Galen. κατά τόπους I, 1 (II p. 159) wird der Lorbeer geradezu *Λαδάμης* genannt, wozu Galen bemerkt *Λαδάμης δὲ, ὅτι τῆς δάφνης λέγει, οὐκ ἂν οἴμαι τινὰ διαπορῆσαι.*

5) Da ein Dichter Diodoros sonst vollständig unbekannt ist, so schlägt Hecker im Philol. V p. 416 vor statt *παρὰ Λιοδώρῳ τῷ Ἐλαίῳ* zu lesen *Λοιδῶδι τῷ Ἐλαίῳ*, von dem das Epigramm in der Anth. Pal. IX, 424 herrührt.

6) Ueber derartige mythologische Charaktere im Allgemeinen vgl. Ditthey de Callim. Cydipp. p. 43. Wenn Phylarchos bei Plutarch Agis 9 (vgl. Aristorenos bei Müller fragm. II p. 288, 76) die Pasiphae, deren Drakel in Thalamai existirte, mit Daphne identificirt, so ist diese Identificirung nicht im Mythos gegeben, sondern eine gelehrte Combination.

7) metam. I, 452.

8) fab. 203.

welche sich auch bei Servius⁹⁾ findet, und Ovid und Statius¹⁰⁾ lassen die Verwandlung der Jungfrau in Thessalien vor sich gehen. Daß diese Uebertragung nicht lediglich poetisches Motiv blieb, sondern daß sie auch an Ort und Stelle angenommen wurde, dies scheint eine späte Bronzemünze der Thessaler¹¹⁾ zu bezeugen, auf deren Revers Raoul Rochette, soviel aus der Abbildung zu schließen, mit Recht die Verwandlung der Daphne erkannt hat. Diese Uebertragung des Daphnemythos aus Arkadien nach Thessalien kann uns nicht befremden. Da die arkadische Sage von einer Jungfrau berichtete, welche von Apoll in den ihm geheiligten und in seinem Kulte so bedeutsamen Lorbeer verwandelt worden war, so lag es nahe, diese Verwandlung an eine der Hauptstätten apollinischen Kultes zu versetzen. Bekanntlich war das Tempelthal der Ausgangspunkt der apollinischen Wallfahrtsstraße auf dem griechischen Festlande und galt der dort wachsende Lorbeer für hochheilig. Wurde er doch bei den Daphnephorien in feierlichem Zuge nach Delphi gebracht¹²⁾ und diente er nach Helian¹³⁾ sogar zur Bekrönung der Sieger in den pythischen Spielen.

Ferner finden wir den Mythos wieder in Syrien, in der bei Antiocheia am Orontes von Seleukos dem Ersten gegründeten Daphne¹⁴⁾. Als Seleukos in jener Gegend jagte, wühlte, so erzählte man, sein Roß eine Pfeilspitze mit dem Hufe aus dem Boden; diese Pfeilspitze soll mit der Inschrift *Δοῖβον* versehen gewesen sein; man nahm an, daß dort die Verwandlung der Daphne vor sich gegangen sei, und daß Apoll aus Schmerz darüber an jener Stelle seine Pfeile habe fallen lassen¹⁵⁾. Hier wurden in einem von kühlen Quellen benetzten Haine Tempel des Apollon und der Artemis gegründet. Hier zeigte man den Lorbeer, welcher an der Stelle aus der Erde gewachsen sein sollte, wo Daphne vor Apoll verschwand. Hier befand sich auch ein dem arkadischen Flusse Ladon gleichnamiges Gewässer¹⁶⁾. Natürlich konnte der Mythos und die damit verknüpften Denkmäler und Benennungen in Syrien nicht eher heimisch werden, als nach Hellenisirung des Landes, also nicht vor der Zeit der Seleukiden. Diese sowohl wie andere Herrscher des Hellenismus liebten es bei ihren Neugründungen Tra-

9) Zu Aen. III, 91.

10) silv. I, 2, 130.

11) Sestini mus. Fontan. I T. 1, 4. Vgl. Rochette choix de peintures p. 67 not. 10.

12) Plut. de musica p. 1136. Lucan. VIII, 409. Vgl. Spanhemii obs. in Callimachi hymn. in Delum 94.

13) var. hist. III, 1

14) Vgl. D. Müller antiqu. Antioch. p. 42 ff.

15) Liban. *Ἀπιοχικός* Vol. I p. 302 Reiske.

16) Pausan. VIII, 20, 2. Arrian bei Eustath. zu Dionys. perieg. 916 (Müller fragm. hist. gr. III p. 589 n. 17). Philostrat. vit. Apollon. I, 16. Liban. *Ἀπιοχικός* Vol. I p. 302 Reiske. Romu. dionys. 17, 311. 40, 136. 149. Aufon. clar. urb. II.

ditionen und Namen aus dem Mutterlande in die neue Heimath zu übertragen, wovon gerade die Gegend am Orontes ein schlagendes Zeugniß ablegt, in der wir einer Menge von Benennungen begegnen, welche vom griechischen Festlande entlehnt sind¹⁷⁾.

Es bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung, daß die Sage von Daphne ein Mythos ist im eigentlichen Sinne des Wortes, welcher sich aus dem Geiste des Volkes heraus gestaltete, nicht etwa eine auf reflectirendem Wege entstandene Erzählung. Trägt doch dieser Mythos von der männerscheuen Jägerjungfrau, welche von Apoll verfolgt, über die Berge dahinstürmt, wie wenige den Charakter volkstümlicher Ursprünglichkeit zur Schau und weist das in ihm so bedeutsam hervorstechende Motiv der Verfolgung auf eine in alten Zeiten übliche Auffassungsweise hin, welche in der älteren Kunst für Darstellung der Liebesverhältnisse überhaupt typisch blieb. Lange Zeit jedoch lebte der Mythos lediglich in dem Munde der Bevölkerung der arabischen Gaeue, ohne eine litterarische Behandlung zu erfahren. In der ganzen älteren griechischen Litteratur, dem Epos, der älteren Lyrik, dem Drama ist davon nicht die geringste Spur wahrzunehmen. Vielmehr fand die Einführung des Mythos in die Litteratur ohne Zweifel erst in der Epoche des Hellenismus statt, als die scharfe Absonderung der hellenischen Stämme sich auszugleichen anfang, als die reflectirende Aufspürung und Untersuchung der Mythen begann und die gelehrte Dichtung, nachdem die bisher bekannten Mythen in so erschöpfender Weise behandelt und weiter entwickelt worden waren, in dem noch nicht ausgenutzten Mythenschatze der von der früheren Litteraturentwicklung wenig oder gar nicht berührten Stämme neue Stoffe zur Bearbeitung suchte. Der älteste uns bekannte Schriftsteller, bei welchem der Mythos vorkommt, ist Phylarchos, welcher bekanntlich unter der Regierung des Ptolemaios Euergetes und Philopator, also in der zweiten Hälfte des 3. und im Anfang des 2. Jahrhunderts vor Christus lebte. Auch der Elegiker, welchen Parthenios als Quelle angiebt, mag sein Name Dioskoros oder, wie Hecker im Philol. V p. 416 vermuthet, Duris zu lesen sein, gehört jedenfalls der Epoche nach Alexander an. Der Mythos wurde, nachdem er einmal bekannt geworden war, begierig aufgegriffen und vielfach bearbeitet, wie wir aus bestimmten Andeutungen antiker Schriftsteller ersehen. Indes fließen unsere Quellen zu dürftig, um diese verschiedenen Behandlungen des Mythos im Näheren unterscheiden zu können. Wir wissen soviel, daß einige Schriftsteller, wie jener Elegiker und Phylarchos, den Mythos mit dem von Leukippos verknüpften und den Untergang des pisatischen Jünglings, welcher aus Liebe zu Daphne Mädchengewänder anlegte und in dieser Gestalt ihr Jagdgenosse wurde, der Eifersucht Apollons zuschrieben.

17) So hieß die Gegend von Seleukeia bis zu den Pässen von Issos Pieria. Hierüber und über verwandte Fälle vgl. D. Müller antiqu. Antioch. p. 7.

Aus der hellenistischen Literatur ging der Mythos in die römische über, in welcher er ebenfalls großen Anklang fand. Nicht zu verwundern ist es, daß die *Δάφνης φρυγή* auch ein beliebter Stoff in dem Mimus wurde, für welchen die Scene der Verfolgung der Jungfrau eine Fülle geeigneter Motive abgab.¹⁸⁾ Die ausführlichste Erzählung des Mythos, welche uns erhalten ist, ist die von Ovid¹⁹⁾. Da die übrigen Berichte nur in geringfügigen Dingen, wie in der Angabe der Eltern der Daphne und des Locales der Handlung, einige durch Einflechtung des Leucippo-mythos von der ovidischen Erzählung abweichen, so kann ein Auszug aus derselben als Basis für die Behandlung des gesammten Mythos dienen.

Daphne, so erzählt Ovid, haßte, obwohl von Vielen umworben, die Männer, und fand ihre einzige Freude in dem Maidwerke. Während sie jagt, wird sie von Apoll erblickt. Der Gott entbrennt sofort in Liebe zu ihr und gesteht ihr dieselbe. Daphne jedoch verschmäht die Liebe des Gottes und entflieht, als derselbe nicht abläßt, sie mit Liebesversicherungen zu bestürmen. Apoll verfolgt die Fliehende. Ermattet kommt sie an den Fluthen ihres Vaters Peneios an und im entscheidenden Augenblicke, als Apoll sie einholt, beschwört sie ihren Vater, sie vor der Umarmung des Verhassten zu retten. Da wird sie in den Lorbeer verwandelt. Apoll, da er die Geliebte verloren sieht, erkiesst sich das Laub des Baumes, in den sie verwandelt wurde, zum Gebrauche seines Kultus.

Es liegt kein Grund vor, zu zweifeln, daß der Charakter als Jägerin, welchen Ovid der Daphne beilegt, nicht ursprünglich, sondern etwa durch eine spätere Modification in den Mythos hineingetragen sei. Allerdings könnte man beim ersten Anschein durch eine nahe liegende Analogie zu einer derartigen Annahme bewogen werden; denn allerdings liebt es die hellenistische Poesie und Kunst auf Gestalten der Heroenmythologie die Charakteristik als Jäger oder Hirten zu übertragen, eine Erscheinung, welche zum Beispiel bei Ganymed hervortritt, welcher in der älteren Kunst, auf den Vasenbildern, in der idealen Darstellungsweise des griechischen Ephebon austritt, während ihn die Wandgemälde als Jäger darstellen. Jedoch würde ein auf diese Analogie gegründeter Schluß in unserem Falle vorzeitig sein, da sich das Verhältniß bei einer Heroine ganz anders gestalten mußte, als bei einer männlichen Figur aus dem Heroenkreise. Der Realismus der späteren Poesie strebte danach, die Gestalten der Mythologie in einer alltäglichen Verhältnissen entsprechenden Weise darzustellen, und verlieh, vermuthlich veranlaßt durch die vom Jbyll ausgehende Geschmacksrichtung, auch Heroen den Charakter von Jägern und Hirten. Weiblichen Gestalten dagegen den Charakter von Jägerinnen beizulegen, würde in entschiedenem Gegensatz zu dieser Richtung gestanden haben,

18) Vgl. Lucian. de salt. 48. Aufon. epigramm. 84.

19) metam. I, 452 ff.

wie denn in der That bei weiblichen Figuren weder in Poesie noch in Kunst eine derartige Abwandlung nachweisbar ist. Vielmehr ist, wie bereits oben bemerkt wurde, eine derartige männercheue Jägerjungfrau ganz dem Geiste uralter arkadischer Mythen angemessen. Auch wird der Charakter der Daphne als Jägerin ausdrücklich von Phylarchos und jenem Elegiker, den ältesten Gewährsmännern, hervorgehoben, womit auch die meisten späteren Schriftsteller übereinstimmen, welche den Mythos einiger Maßen ausführlich berichten. Wenn daher in den übrigen uns vorliegenden Erzählungen, welche im Wesentlichen durchweg übereinstimmend lauten, diese Eigenschaft der Daphne nicht besonders hervorgehoben wird, so liegt kein Grund vor, anzunehmen, daß die Quellschriftsteller, auf welche diese Erzählungen zurückgehen, Daphne anders auffaßten, vielmehr werden wir anzunehmen haben, daß diese Charakteristik von den die Quellen excerpirenden Grammatikern ausgelassen wurde, einerseits aus Rücksichten der Kürze, andererseits weil dieselbe für die Katastrophe des Mythos, auf deren Hervorhebung es ihnen namentlich ankam, vollständig gleichgültig war. Wie sich Ovid und sein Gewährsmann, welcher vermuthlich in der Reihe der hellenistischen Dichter zu suchen sein wird, das Aeußere der Daphne dachte, ist im Verse 475 des ersten Buches der Metamorphosen

Vitta coercerat positos sine lege capillos²⁰⁾

und im Verse 501 angedeutet, wo Apoll die

nudos media plus parte lacertos

bewundert. Wir hätten demnach in den künstlerischen Darstellungen der Daphne eine kräftige Jungfrauengestalt im Jagdkleide zu gewärtigen, ähnlicher Bildung wie Artemis und Atalante.

Ehe wir jedoch diese Beschreibung des Ovid mit den künstlerischen Darstellungen der Daphne vergleichen, haben wir eine Monumentengattung auszuscheiden, welche fälschlich auf unseren Mythos bezogen worden ist. Raoul-Nodette²¹⁾ nämlich geht von der falschen Voraussetzung aus, daß der Daphnemythos bereits in alter Zeit allgemein bekannt war und daß er demnach schon früh von der Kunst zur Darstellung gebracht werden konnte. Genau betrachtet gründet sich diese Ansicht lediglich auf die oben erwähnte Bronzemünze der Theffaler, welche von dem französischen Gelehrten unter allen auf diesen Mythos bezüglichen Denkmälern als »le plus curieux et le plus authentique, comme aussi celui dont l'originalité et la haute antiquité peuvent le moins être contestées« bezeichnet wird. Jedoch zeigt dieser Stempel deutlich die Kennzeichen später Kunst, ist jedenfalls nach Alexander geschnitten und vermuthlich noch beträchtlich jüngerer Epoche zuzurechnen. Außerdem hat die Untersuchung der Quellen gezeigt, daß sich

20) Vgl. die ähnliche Schilderung der Jägerin Kallisto bei Ovid Metam. II, 411 ff., ferner Met. VIII, 318 ff., Vergil Aen. I, 318 ff.

21) Choix de peintures de Pompéi p. 59 ff.

die ersten Spuren der Erwähnung des Daphnemythos erst in der Zeit nach Alexander finden. Also ist es sehr unwahrscheinlich, daß der Daphnemythos auf Kunstwerken der vorhellenistischen Epoche zur Darstellung kam. Wenn daher Raoul Rochette auf häufig vorkommenden Vasenbildern, welche den Apoll darstellen, wie er eine Jungfrau verfolgt, die Darstellung des Daphnemythos erkennt, wenn er unter Vorgang Serrabifalcos dieselbe Behauptung ausspricht über die verwandte Reliefdarstellung einer Metope von Selinus²²⁾, so steht diese Annahme in entschiedenem Widerspruch mit der Entwicklungsgeschichte unseres Mythos. Denn weder die Kunstentwicklung, welche in der selinuntischen Metope vertreten ist, noch die der Vasenbilder, welche in diesem Falle meist dem nicht völlig freien Uebergangsstyl der Technik der rothen Figuren angehören, konnten von hellenistischen Einflüssen berührt werden, beruhen vielmehr auf den Bedingungen einer beträchtlich älteren Entwicklung. Dazu kommt, daß, wenn wir jene Denkmäler selbst betrachten, alle charakteristischen Merkmale fehlen, welche auf den Daphnemythos hinweisen könnten. Wenn Apoll auf diesen Monumenten eine Jungfrau verfolgt, eine Handlung, welche allerdings im Daphnemythos bedeutsam hervortritt, so genügt dies Merkmal noch nicht, eine Darstellung dieses Mythos vorauszusetzen. Vielmehr ist bekannt, daß die ältere Kunst die Liebesverhältnisse in der Regel durch derartige Verfolgungs-, Einholungs- oder Entführungsscenen ausdrückte²³⁾. Jedenfalls nehmen wir innerhalb dieser typischen Darstellungsweise nichts wahr, was darauf hindeuten könnte, daß die vom Gotte verfolgte Jungfrau Daphne sei. Nirgends findet sich eine Andeutung der bevorstehenden Verwandlung in den Lorbeer, an welche recht wohl in der der alten Kunst eigenthümlichen proleptischen Weise hätte erinnert werden können. Außerdem ist keine Spur ersichtlich von der der Daphne ursprünglich eigenen Charakteristik als Jägerin, welche wir gerade auf diesen Denkmälern, welche die ältesten auf diesen Mythos bezüglichen sein würden, aller Wahrscheinlichkeit nach zu gewärtigen hätten. Vielmehr erscheinen die von Apoll verfolgten Mädchen überall in der gewöhnlichen Bildung und Tracht griechischer Jungfrauen. Bei der Fülle von Mythen, welche von Liebesverhältnissen des Apoll berichteten, ist es unmöglich, daß von ihm verfolgte Mädchen jedesmal bestimmt zu benennen. Ihre Benennung wird meist in Traditionen zu suchen sein, welche an dem Orte gang und gäbe waren, wo das Kunstwerk gefertigt wurde. Ist uns aber auch dieser Entstehungsort bekannt, wie bei der Metope von Selinus, dann schweigt wiederum die Ueberlieferung von den localen Mythen und kann somit auch in diesem Falle ein bestimmter Name nicht gegeben werden.

Wir wenden uns nunmehr zur Untersuchung der Wandgemälde

22) Serrabifalco antichità di Selinonte tav. 30.

23) Vgl. D. Jahrb. arch. Beitr. p. 26 ff.

der vom Besuz verschütteten Städte Campaniens, der einzigen Denkmälergattung, welche uns den Mythos in einer größeren Reihe von Darstellungen vor Augen führt²⁴). Betrachten wir zunächst die Erscheinungsweise der Daphne, so ist sie vollständig verschieden von der Charakteristik, welche ihr die ursprüngliche Bildung des Mythos und, wie wir sahen, auch noch Ovid beilegte, ein vielgelesener Dichter, welcher an die Zeit, in der die Wandgemälde ausgeführt wurden, nahe heranreicht. Nirgends trägt Daphne in Bildung und Tracht den Charakter der rüstigen Jägerjungfrau zur Schau, vielmehr erscheint sie überall als ein zartes Mädchen von weichen Formen und hellem Colorit. Ihr Körper ist fast ganz nackt; ein Mantel, welcher sich hinter ihrem Rücken aufbauscht und die unteren Theile ihres Körpers mehr oder minder verhüllt, dient im Wesentlichen dazu, die zarten Formen des Mädchenkörpers in schärferer Weise hervorzuheben. Nur zwei Bilder haben eine schwache Spur von der ursprünglichen Charakteristik der Daphne bewahrt, keineswegs in der Erscheinungsweise der Jungfrau, sondern lediglich in dem der Handlung beigelegten Jagdgeräth. Auf dem Bilde in Casa dei Dioscuri²⁵) nämlich sind links von der Gruppe des die Daphne umfassenden Apoll ein Speer, ein Bogen und ein Köcher an den Felsen angelehnt. Diese Attribute können unmöglich mit Apoll in Zusammenhang gebracht werden, welcher, wie man etwa annehmen könnte, seine Waffen abgelegt hätte, um der Daphne Gewalt anzuthun; denn der Speer ist ein in der späteren Kunst wenigstens dem Apoll fremdes Attribut²⁶). Viel natürlicher ist es, da die Ueberslieferung die Daphne als Jägerin charakterisirt, darin das Jagdgeräth der Jungfrau zu erkennen. Ebenso wird man die beiden Speere und vielleicht auch den Köcher aufzufassen haben, welche auf dem Bilde in Strada d'Olconio N. 3—5²⁷) neben Apoll und Daphne am Boden liegen. Dies sind aber auch die einzigen Reminiscenzen, welche sich auf dem ganzen Gebiete der alten Kunst von der ursprünglichen Charakteristik der Daphne erhalten haben. Natürlich berechtigt uns die von der Ueberslieferung verschiedene Erscheinungsweise der Daphne in keiner Weise zu der Annahme, daß alle die Wandgemälde, auf welchen sie in dieser Weise auftritt, auf eine andere Form des Mythos zurückgehen, als die uns überlieferte. Vielmehr erklärt sich diese veränderte Charakteristik hinlänglich aus der sinnlichen Richtung der späteren Kunst. In den campanischen Wandgemälden erscheint diese Richtung, welche sich bereits in der Kunst des vierten Jahrhunderts geltend zu machen anfängt, in vollendetster Weise entwickelt und herrscht eine

24) Selbig Wandgemälde n. 206—215.

25) Mus. Borb. X, 58. Niche choix 5. Selbig Wandg. 208.

26) Daß der Jüngling mit Speer auf den Vasenbildern *El. céram.* II, 20 und 95 Apoll darstellt, ist keineswegs sicher und im letzteren Falle sogar sehr unwahrscheinlich.

27) Selbig Wandgem. 209.

entschiedene Vorliebe zur Bildung nackter weiblicher Gestalten, eine Darstellungsweise, welche nicht immer durch die Handlung motivirt ist und bisweilen in entschiedenem Gegensatz zu dem Charakter der dargestellten Figuren steht. So findet sich, um hier nur das schlagendste Beispiel anzuführen, sogar Atalante einmal beinah nackt gebildet und nur mit einem leichten Mantel bekleidet, welcher über ihren Rücken herabfällt und die Beine unterhalb der Kniee bedeckt²⁸⁾. Beim Daphne-mythos zumal mußte der sinnliche Charakter der zur Darstellung erwählten Scene eine Bildungsweise der Jungfrau begünstigen, wie sie auf unseren Bildern ersichtlich ist.

Betrachten wir die Darstellungsweise der Handlung selbst, so finden wir allerdings nur ein einziges Bild, welches in scharfer und schlagender Weise mit der Ueberlieferung stimmt. Die Ueberlieferung nämlich, soweit wir dieselbe kennen, berichtet, daß Apoll, als Daphne seine Liebe verschmäht und vor seinem Drängen enteilt, die Jungfrau verfolgt, und daß in dem Augenblicke, als er sie einholt, die Verwandlung in den Lorbeer vor sich geht. Eine dieser Erzählung entsprechende Handlung finden wir lediglich auf dem Gemälde von Gragnano²⁹⁾. Hier ist in deutlicher Weise der Moment dargestellt, wie Daphne, erschöpft von dem anhaltenden Laufe, zusammenstürzt und Apoll, welcher sie soeben eingeholt hat, Hand an die Jungfrau legt, um ihr Gewalt anzuthun. Der Körper der Daphne ist nach der Richtung gewendet, nach welcher ihr Lauf stattgefunden hatte, entgegengesetzt der, in welcher der Gott heraneilt; nur der Kopf der Jungfrau ist dem Gotte zugewendet; der Mund ist zu einem Angststuse geöffnet; die ausgebreiteten Arme sind mit dem Ausdrucke der Abwehr erhoben; das gelöste Haar und der Mantel, welche im Winde flattern, weisen auf die der dargestellten Handlung vorübergehende Verfolgung hin. Apoll, Bogen und Köcher auf der Schulter, die flatternde Chlamys über dem Rücken, langt soeben bei der Jungfrau an und faßt mit der Rechten ihren Arm, mit der Linken ihren Rücken. Neben der Gruppe ist, wie auf mehreren diese Scene darstellenden Bildern³⁰⁾, ein Lorbeerbaum angebracht, um in proleptischer Weise die Verwandlung anzudeuten.

Auf den übrigen vier Bildern, welche Apoll darstellen, wie er die Daphne umfaßt, wird diese Klarheit der Charakteristik vermisst. Der wesentliche Unterschied dieser Bilder von dem soeben beschriebenen liegt darin, daß der Körper der Daphne nicht abgewendet von dem Gotte erscheint, wodurch auf jenem Bilde in deutlicher Weise die Richtung ihres Laufes und die dem dargestellten Moment vorübergehende Verfolgung vergegenwärtigt war; vielmehr ist der Körper dem Gotte zugewendet und somit nicht recht deutlich, wie man sich die der dar-

28) Selbig Wandgem. 1164. Atlas Taf. XV.

29) Pitt. d'Erc. IV, 27 p. 133. Selbig Wandgem. 206.

30) Selbig Wandgem. 208, 209.

gestellten Scene vorhergehende Handlung zu denken hat. Ob man diese Darstellungsweise aus einer von der gewöhnlichen Uebersieferung verschiedenen Form des Mythos abzuleiten hat, wage ich bei dreien dieser Bilder³¹⁾ nicht bestimmt zu behaupten, da die Figur des Apoll an diesen Bildern ganz ähnlich componirt ist wie auf dem soeben besprochenen Bilde von Gragnano und die Haltung des Körpers und das Flattern der Chlamys den Gott deutlich als im eiligen Laufe heranstürmend charakterisiren. Dagegen möchte man allerdings bei einem dieser Bilder, dem nämlich in Casa dei Dioscuri annehmen³²⁾, daß es auf eine eigenthümliche Version des Mythos zurückgeht. Hier ist nämlich, wie wir bereits oben bemerkten, das Jagdgeräth der Daphne, Speer, Bogen und Köcher, an den Felsen angelehnt. In dieser Weise konnte es natürlich nicht dargestellt werden, wenn der Maler die Daphne von Apoll verfolgt und eingeholt dachte. Vielmehr müßte man bei dieser Auffassung gewärtigen, daß die Waffen nicht angelehnt, sondern hastig auf den Boden geworfen wären, wie es auf dem Gemälde von Strada d'Olconio der Fall ist. Betrachten wir außerdem die Gestalt des Apoll, welcher kein Kennzeichen des vorhergegangenen Laufes aufweist, der vielmehr hastig heranzutreten scheint, die Chlamys, welche nicht hinter seinem Rücken flattert, sondern auf die Beine herabgeglitten ist, Daphne endlich, welche dem Gotte zugewendet auf den Knien liegt und den Oberkörper, wie von einer plötzlichen Ueberraschung betroffen, zurückwirft, dann scheint es in der That, daß der Künstler das dargestellte Ereigniß in anderer Weise motivirt dachte als durch eine vorhergegangene Verfolgung. Dagegen sind alle die eben angeführten Motive, welche bei der Annahme einer vorausgegangenen Verfolgung zweckwidrig erscheinen, vollständig am Platze, wenn der Künstler Daphne nicht von dem nachsetzenden Gotte eingeholt, sondern plötzlich von demselben überrascht darstellen wollte. Denken wir uns die Entwicklung der Handlung so, daß Daphne sich von der Jagd ausruhte, daß sie zu diesem Zwecke ihr Jagdgeräth abgelegt und an den links befindlichen Felsen gelehnt hat, daß der Gott, welcher hinter dem Felsen lauerte, nunmehr plötzlich hervortritt und Hand anlegt an die keine Gefahr ahnende und durch sein Erscheinen zum Tode erschrockene Jungfrau, dann erscheint die Composition in jeder Hinsicht motivirt und verständlich. Da sich schwerlich voraussetzen läßt, daß ein Künstler selbständig die Handlung in dieser Weise abwandeln konnte, ohne daß die poetische Gestaltung des Mythos ihn dazu berechtigte, so können wir schließen, daß sich neben der uns geläufigen Form der Erzählung, nach welcher Apoll die Daphne verfolgt und einholt, eine andere Version ausgebildet hatte, der zufolge Apoll der Geliebten auflauert, sie überrascht und so ihre Verwandlung in den Lorbeer veranlaßt. Es wäre dies eine ganz ähnliche Motivirung der Handlung,

31) Selbig Wandgem. 207. 209. 210.

32) Mus. Borb. X, 58. Rosette choix 5. Selbig 208.

wie sie von Ovid (*Metam.* II, 417 ff.) bei Erzählung eines verwandten Mythos geschildert wird. Die Jägerin Kallisto, welche wie Daphne der Aphrodite abhold und der Artemis befreundet ist, beschließt, von der Jagd auszuruhen. In einem kühlen schattenreichen Haine läßt sie sich nieder; sie legt den Köcher neben sich und spannt die Bogensehne ab. Während sie so einsam auf dem Rasen der Ruhe pflegt, wird sie von Zeus überrascht³³⁾. Da es bekannt ist, daß die hellenistischen Dichter vielfach poetische Motive von einem Mythos auf den anderen übertrugen, so ist diese Analogie nicht ohne Wichtigkeit, da sie uns einen Fingerzeig giebt, wie möglicher Weise die auf dem Daphnebilde ersichtliche Handlung in die poetische Gestaltung des Mythos Eingang finden konnte.

Die bisher besprochenen Bilder, wenn auch keines derselben die Handlung und den Charakter der handelnden Personen in einer der uns vorliegenden Ueberlieferung vollständig entsprechenden Weise darstellt, stehen wenigstens nicht in durchgreifendem Widerspruch zu denselben. Vielmehr haben sich auf zweien dieser Bilder Reminiscenzen erhalten von dem Charakter der Jägerjungfrau, welcher als von Haus aus der Daphne eigenthümlich in unserer Ueberlieferung hervortritt. Ein Bild stellt, vollständig übereinstimmend mit der in der Ueberlieferung berichteten Handlung, Daphne von Apoll eingeholt dar. Ein anderes geht allerdings auf eine verschiedene Behandlung des Mythos zurück, nach welcher der Gott der Jungfrau, während sie sich vom Waidwerk ausruht, auf lauert und sie überrascht, worauf ihre Verwandlung in den Lorbeer vor sich geht. Jedoch bewahrt diese Version, zum Mindesten einen dem ursprünglichen Geiste des Mythos nahe verwandten Charakter. Allerdings ist das Motiv der Verfolgung aufgegeben. Dagegen war der Charakter der die Wälder durchschweifenden Jägerjungfrau in der Dichtung, auf welche dieses Gemälde zurückgeht, jedenfalls festgehalten. Mag derselbe in der Darstellungsweise der Daphne auf dem Gemälde in weichlich sinnlicher Weise modificirt sein und nur noch in dem Jagdgeräth der Jungfrau seinen Ausdruck finden, jedenfalls trat er bedeutsam in der poetischen Behandlung des Mythos hervor, welche den Künstler bei Bildung seiner Composition inspirirte; denn gerade auf dem Treiben der Daphne als Jägerin beruhte die Entwicklung der Handlung und die aus derselben hervorgehende Katastrophe. Ganz anders verhält es sich mit der nunmehr zu betrachtenden Serie von Wandgemälden. Abgesehen von den Grundzügen des Mythos, der Liebe des Apoll zu Daphne und der schließlichen Verwandlung der Jungfrau in den Lorbeer, haben sie nichts mit der uns erhaltenen Ueberlieferung gemein, vielmehr bezeugen sie die Existenz einer vollständig verschiedenen Behandlung des Mythos. Die Liebe des Apoll tritt in ganz

33) Die keuschen Jägerinnen Nikaia und Aura bei Nonn. *Dionys.* XV, 169 ff. XVI, 263 ff. XLVIII, 241 ff. werden, während sie schlafen, von Dionysos überrascht und ihrer Jungfrauschafft beraubt.

anderer Weise zu Lage. Die Verwandlung der Jungfrau ist demgemäß verschieden motivirt. Von dem Charakter der Daphne als Jägerin ist keine Spur wahrzunehmen. Der ganze Hintergrund und die ganze Entwicklung der Handlung erscheinen völlig verschieden.

In Pompei kehrt mehrmals eine Composition wieder, welche Apoll mit der Kithara und daneben eine weibliche Figur darstellt³⁴). Bald blickt der Gott, auf die Kithara gestützt, die weibliche Figur an, bald rührt er, zu ihr gewendet, die Kithara und begleitet die Musik mit seinem Gesange. Da der psychologische Ausdruck der Gesichter auf derartigen kleinen Bildern in der Regel nur in sehr nothdürftiger Weise charakterisirt ist, so fällt es schwer, die Stimmung zu erkennen, welche der Maler den einzelnen Figuren beigelegt wissen wollte. Jedoch scheint soviel sicher, daß die weibliche Figur, welche vor sich hinblickt, ohne dem Gotte ihr Antlitz zuzuwenden, von der Gegenwart des Gottes und von seinem Spiele nicht in sympathischer Weise berührt wird. Die weibliche Figur, welche Apoll beigelegt ist, wurde verschiedentlich erklärt. Panofka³⁵) erklärte sie auf einem der in Rede stehenden Bilder auf Thyia. Gerbard³⁶) deutete die Darstellung eines anderen dieser Gemälde auf Ihesus, welcher sich mit Ariadne unterredet. Ich vermutete³⁷) Apoll und Daphne. Diese Vermuthung ist gegenwärtig als gesichert zu betrachten, da eine in der Casa d'Apolline e Coronide zwar längst entdeckte, aber noch nicht gehörig beachtete Replik³⁸) an den Schultern und an dem Haupte der weiblichen Figur Lorbeerbüschel angeht und somit die Erklärung derselben für Daphne unzweifelhaft macht. Also können alle diese Bilder dem Daphnemythos zugerechnet und in den Kreis unserer Untersuchung gezogen werden.

Lägen diese Bilder allein vor, so würden wir allerdings noch nicht berechtigt sein, aus ihnen auf eine von der gewöhnlichen Ueberslieferung verschiedene Version des Daphnemythos zu schließen. Wie die Maler der Renaissanceepoche vielfach Heilige ohne bestimmte Handlung zusammenstellen, so finden sich auch auf den campanischen Wandgemälden öfters Gestalten, welche demselben Mythos angehören, wie Apoll und Kyparissos, Meleagros und Alalante, ohne irgend welche Handlung neben einander gemalt. Jedoch ist es unmöglich, jene Gruppe von Daphnebildern in dieser Weise aufzufassen. In engem Zusammenhange nämlich mit diesen Bildern stehen zwei andere, das eine im Vicolo del balcone pensile N. 4. 5, das andere in Casa dei capitelli colorati. Vergleichen wir beide Gruppen, so ergibt sich, daß sie verschiedene Stadien der Entwicklung derselben Handlung darstellen. Und zwar bringt erstere Gruppe ein früheres

34) Selbig Wandgem. 213—215.

35) Panofka Antikenfranz. Fig. 10 p. 12.

36) Arch. Intelligenzbl. 1834 p. 48.

37) Bull. dell' Inst. 1863 p. 133.

38) Selbig Wandgem. 213. Atlas Taf. VI^a.

Stadium zum Ausdruck, während auf den beiden anderen Bildern die Handlung fortgeschritten erscheint, und dies in einer Weise, welche als die unmittelbare Fortsetzung der in der anderen Gruppe dargestellten Situation kenntlich ist. Auf dem Bilde im Vicolo del balcone pensile und auf einem der zuerst besprochenen Gruppe angehörigen Bilde (Selbig Wandgem. 214) nehmen wir, namentlich was die Anlage der Figur der Daphne betrifft, sogar eine auffällige Uebereinstimmung der künstlerischen Motive wahr, aus welchen hervorzugehen scheint, daß nicht nur die Handlung, sondern auch der künstlerische Ausdruck derselben hier und dort im engsten Bezuge steht, daß vermuthlich eine der beiden Compositionen aus der anderen abgeleitet ist. Betrachten wir zunächst das frühere Stadium der Handlung, wie es die zuerst erwähnte Gruppe darstellt. Auf einem Bilde³⁹⁾ richtet Apoll an Daphne Gesang und Saitenspiel; diese steht gleichgültig dabei, ohne durch die Musik des verliebten Gottes gerührt zu werden. Auf zwei anderen Bildern⁴⁰⁾ blickt der Gott, die Kithara neben sich haltend, die Jungfrau an. Vermuthlich reiht sich diese Situation derartig in die Entwicklung der Handlung ein, daß Apoll, verzweifelt darüber, daß seine Musik nichts über das Herz der Geliebten vermag, mit dem Spiele aufhört und, von Liebeschmerz gepeinigt, mit den Augen an dem geliebten Gegenstand hängt, um dessen Gunst er vergeblich wirbt. Aus einer derartigen Situation geht die Katastrophe hervor. Der Gott, von seiner Leidenschaft übermannt, legt Hand an die Geliebte. Diese Scene finden wir auf den beiden Bildern im Vicolo del balcone pensile und der Casa dei capitelli colorati. Auf ersterem Bilde⁴¹⁾ sitzt Apoll auf einem Steine, das Plektron in der Linken, den linken Arm auf seine Kithara gestützt. Mit der Rechten faßt er das Gewand der neben ihm stehenden Daphne. Diese, heftig erschreckt, erhebt die Rechte und richtet, gleich als ob sie die olympischen Götter um Hülfe bitten wollte, ihre Blicke aufwärts.

Etwas anders ist die Scene aufgefaßt in dem Bilde in der Casa dei capitelli colorati⁴²⁾. Während auf dem Bilde im Vicolo del balcone pensile Apoll in einem plötzlichen Ausbruche der Leidenschaft und gewissermaßen spontan Hand an die Jungfrau legt, erscheint auf diesem Bilde sein Vorgehen als das Resultat eines nach langen Kämpfen gefaßten Entschlusses, dessen Vollziehung sich Apoll mit vollem Bewußtsein und mit anscheinender Ruhe unterzieht. Wie gebietend steht der Gott vor Daphne; während er die Linke, mit welcher er das Plektron hält, auf die Kithara stützt, faßt er mit der Rechten das Gewand der Jungfrau; diese sitzt auf einem Felsen und greift, heftig

39) Mus. Borb. X, 38. Panofsa Antikenkranz Fig. 10 p. 12. Selb. 214.

40) Selbig 213. 215.

41) Selbig 212. Atlas Taf. XII.

42) Mus. Borb. XII, 33. Selbig 211.

erschrocken, mit der Rechten nach ihrem Haupte, aus welchem bereits ein Lorbeerzweig emporsprießt.

Wir sehen demnach deutlich, daß den Künstlern, welche diese Compositionen erfanden, eine ganz verschiedene Erzählung des Mythos vorlag, als die uns überlieferte. Von der Verfolgung der Jungfrau durch den Gott war darin keine Rede. Dem verliebten Gotte ist es gelungen, sich der Daphne zu nähern. Er versucht, die Geliebte durch Gesang und Saitenspiel zu unterhalten und durch die Macht seiner Kunst ihr Herz zu gewinnen. Doch vergeblich! Die Jungfrau bleibt düstern Sinnes und ungerührt. Da Apoll sieht, daß seine Kunst wirkungslos ist, hört er zu spielen auf. In verzweifeltstem Liebesschmerz hängen seine Blicke an der Geliebten, welche ihm kein Gehör schenkt. In einer solchen Situation übermannt ihn die Macht seiner Leidenschaft. Er legt Hand an die Jungfrau; diese aber, entschlossen eher Alles zu leiden, als sich dem Verhassten zu ergeben, ruft die Hilfe der Götter an und wird in den Lorbeer verwandelt. So etwa muß die Erzählung gelautet haben, welche unseren Compositionen zu Grunde liegt; über gewisse Motive, deren Kenntniß zur Beurtheilung des Charakters dieser Umbildung des Mythos sehr wünschenswerth wäre, unter anderen darüber, wie es dem Apoll gelang, bei Daphne Zutritt zu finden, wie diese wider Willen seine Gegenwart duldete, bleiben wir leider im Dunkeln; denn unsere schriftliche Ueberlieferung schweigt über diese Abwandlung des Mythos beinah vollständig und scheint nur eine schwache Spur davon bewahrt zu haben in den Versen bei Nonn. dion. XV, 309:

ἄ πῶσα Φοῖβον

ἔκλυε μελπομένοιο καὶ οὐ φρένα θέλεγετο Δάφνην.

Da wir nachgewiesen haben, daß der Mythos von Daphne erst in hellenistischer Epoche Gegenstand litterarischer Behandlung wurde, so ergibt sich natürlich, daß auch diese Umbildung ein Product der Litteratur, man kann wohl bestimmter sagen der Poesie nach Alexander ist. Ohne den Anspruch zu machen, eine sichere Vermuthung über die Entstehungsweise dieser Version aufzustellen, kann ich doch nicht umhin, auf ein Local aufmerksam zu machen, welches alle Bedingungen enthielt, um eine derartige Umbildung der ursprünglichen Form des Mythos hervorzurufen. Wir haben gesehen, daß in der Version, auf welche die eben besprochenen Bilder zurückgehen, die Verfolgungsscene ausgelassen ist, da dagegen Apoll in seiner Eigenschaft als Kitharöd in neuer und bedeutamer Weise hervortritt. Durch Kitharpiel sucht er das Herz seiner Geliebten zu rühren; er ist auf allen diesen Bildern mit der Kithara dargestellt. Dieselbe Eigenschaft des Gottes war aber auch in dem Kulte in der syrischen Daphne die hervortretende. Die in der Cella des Tempels aufgestellte Statue, wie sie uns Libanius⁴³⁾ beschreibt, stellte den Gott dar in langem gegürtetem Chiton, die Kithara vermittelt eines über die Schulter reichenden Bandes an

43) Or. LXI. Vol. III p. 334 Reiske.

der Seite befestigt; mit der einen Hand rührte er die Saiten derselben, während er mit der anderen eine Schale vorstreckte, durch welche die nach dem Kitharödenstiege übliche Libation ausgedrückt und der Gott somit als Sieger im musischen Wettkampfe charakterisirt war. Wir sind nicht im Stande mit Bestimmtheit anzugeben, weshalb die Seleniden gerade diese Seite des Gottes hervorhoben; vermuthlich thaten sie es, weil sie von Haus aus die Absicht hatten, seinen Kult durch Spiele und musische Agonen zu verherrlichen, für deren Feier in Daphne in der That mehrfache Zeugnisse vorliegen⁴⁴). Wiewohl aber diese Seite des Wesens des Gottes, welche mit der ursprünglichen Form des Daphnemythos nichts gemein hatte, in der Tempelstatue und ohne Zweifel auch in dem Charakter des Kultus bestimmt hervorgehoben war, so blieb nichts desto weniger der Daphnemythos in enger Verbindung mit dem apollinischen Heiligthum. Der Glaube, daß an dieser Stelle Daphne in den Lorbeer verwandelt worden sei, veranlaßte die Stiftung desselben. Der heilige Bezirk war voll von Denkmälern und Erinnerungen, welche auf diesen Mythos hindeuteten. Libanius sucht selbst die Darstellungsweise der Tempelstatue mit dem Daphnemythos in Verbindung zu bringen und erklärt die Schale in der Hand derselben dahin, als wolle der Gott durch die dargebrachte Libation der Mutter Erde seinen Dank darbringen dafür, daß sie die Daphne in ihrem Schooße geborgen. Bei dem engen Bezuge, in welchem in der syrischen Daphne der Kult des Kitharödenapoll und der Daphnemythos standen, lagen demnach alle Bedingungen vor, welche diesen Charakter des Gottes auch in den Daphnemythos einführen und eine Version veranlassen konnten, wie sie auf unseren Bildern hervortritt. Auch die poetische Gestaltung anderer Liebesverhältnisse des Apoll kann hierbei von Einfluß gewesen sein und durch mannigfache Analogien auf die Einführung des neuen Motivs in den Daphnemythos hingewirkt haben. So muß in den Dichtungen, welche die Liebe des Apoll zu dem schönen Admet besangen, das Motiv, daß Apoll durch seine Musik das Herz des Jünglings zu gewinnen versucht, eine mannigfache Behandlung erfahren haben⁴⁵). Auch in Pompei kehrt mehrere Male eine Composition wieder, welche darstellt, wie Apoll vor einem zarten Hir-

44) Pöthyb. XXXI, 3. 4. Pösthon. bei Athen. V p. 210 E. XII p. 540 A. (Müller fragm. III p. 263 n. 31) Julian. misopog. p. 361 Spanh.

45) Tibull. II, 3, 11:

pavit et Admeti tauros formosus Apollo,
nec cithara intonsae profueruntve comae.

Tibull. III, 4, 67:

me quondam Admeti niveas pavisse iuencas
non est in vanum fabula ficta iocum:
tunc ego nec cithara poteram gaudere sonora
nec similes chordis reddere voce sonos,
sed perlucenti cantus meditabar avena
ille ego Latonae filius atque Iovis.

tenjüngling, welcher vermuthlich Admet zu benennen sein wird, die Kithara spielt⁴⁶). Eine verwandte Erscheinung, welche jedoch auf eine noch mehr genreartige Behandlung von Seiten der Poesie hinweist, findet sich auf einem anderen pompeianischen Wandgemälde, wo Apoll ein geliebtes Mädchen — ich wage nicht zu entscheiden, ob eine Heroine oder eine Sterbliche — auf den Schooß gelegt hält und im Kitharspiel unterrichtet⁴⁷).

Mag man über das Resultat dieser Combinationen urtheilen, wie man will, immerhin bleibt die Erscheinung, daß in hellenistischer Epoche ein Mythos in so durchgreifender Weise umgebildet wurde, und die Weise, in welcher dies geschah, höchst lehrreich für die Beurtheilung der poetischen Entwicklung jener Epoche. Wir sehen daraus, daß auch dem Hellenismus ein Rest jener die Mythen fortentwickelnden und umbildenden Kraft verblieben war, welche in so großartiger Weise in der Blüthezeit der griechischen Poesie hervortritt. Die Weise, in welcher diese Umbildung erfolgte, liefert uns einen charakteristischen Beleg für das in dieser Epoche herrschende Streben, die Götter und Heroen von ihrer idealen Höhe herunter zu rücken und sie alltäglichen Verhältnissen zu nähern. Gewisse Motive des Daphnemythos, wie sie in den arkadischen Gauen mündlich überliefert gewesen waren, der Charakter der männer scheuen Jägerjungfrau, die Verfolgung derselben durch den Gott, mußten dem verwehlichten Geschmack jener späteren Epoche fremdartig erscheinen. Sie gab daher das großartige Bild der vor dem Gotte über die Berge, dahin flüchtenden Jägerin auf und näherte die Handlung den Anschauungen ihres Publicums, indem sie die Bewerbung Apolls um die Jungfrau in einer mehr der alltäglichen Liebesgeschichte entsprechenden Weise vor sich gehen ließ.

Diese Betrachtung liefert uns einen schlagenden Beleg für die Wichtigkeit der campanischen Wandgemälde auch in litterargeschichtlicher Hinsicht. Da es im Wesentlichen die Poesie des Hellenismus ist, auf welche sie zurückgehen, eine Litteraturperiode, über welche uns eine sehr spärliche Ueberlieferung vorliegt, so entdecken wir in ihnen allenthalben Umbildungen der mythischen Stoffe, von denen in der erhaltenen Litteratur gar keine oder nur sehr geringe Spuren erhalten sind. Ich spreche nicht von solchen Modificationen, wie sie sich der bildende Künstler in jeder Epoche nach den Bedürfnissen seiner Kunst gegenüber der von der Poesie dem Mythos gegebenen Gestalt gestaltet, sondern von der Umbildung der in dem Mythos dargestellten Handlung, eine Umbildung, welche erst durch die Poesie populär werden muß, um dann durch die Kunst einen allgemein verständlichen Ausdruck zu finden. In den Bildern, welche sich auf den Mythos von Polyphemos und Galatea beziehen, habe ich bereits früher eine derartige Umbildung

46) Mus. Borb. XI. 23. Mon. dell' Inst. II, 59, 3. — Selbstig Wandgemälde 220—223.

47) Zahn die schönst. Drn. I, 70. Selbstig Wandgem. 217.

des mythischen Stoffes nachgewiesen⁴⁸⁾. Einer ähnlichen Erscheinung begegnen wir auf den Bildern aus dem Narkissosmythos, welcher, weil auch er erst in hellenistischer Epoche Gegenstand der litterarischen und künstlerischen Behandlung wurde, verwandte Gesichtspunkte ergibt wie der Daphnemythos. Auch hier finden wir auf einem Wandgemälde eine Umbildung der ursprünglichen Form des Mythos, welche in jeder Hinsicht charakteristisch ist für die Tendenz der hellenistischen Poesie. Auf einem Bilde⁴⁹⁾ nämlich spiegelt sich Narkissos nicht in der Quelle, sondern in einem von Eroten herbeigebrachten Wasserbecken, ein Motiv, welches vortrefflich stimmt mit dem tändelnden Charakter der hellenistischen Poesie und, wie mir scheint, mit Sicherheit aus dieser Richtung abgeleitet werden kann. Auch die euemeristische Version dieses Mythos, welche, da das Hinschmachten des Narkissos unnatürlich erschien, erzählte, er habe sich in das Gewässer gestürzt, in welchem er sein Spiegelbild erblickt hatte⁵⁰⁾, ist neuerdings auf einem pompeianischen Bilde aufgefunden worden⁵¹⁾.

Um mit den auf den Daphnemythos bezüglichen Bildern⁵²⁾ ab-

48) *Symbola philolog.* Bonnens. p. 364 ff. *Arch. Zeit* 1864 p. 188.

49) *Mus. Vorb.* VII, 4. Wieseler *Echo* Fig. 2 p. 37. *Helbig Wandgem.* 1366.

50) *Eustath.* zu *Il.* II, 497. 498. p. 266, 7 ff. ed. Rom. *Eudoc. Violar.* p. 304. *Vgl. Callistrat. stat. Cap. V.* *Plotin. de pulchritud.* p. 56 F ed. *Creuzer.* *Wieseler Narkissos* p. 3. p. 6.

51) *Brunn Bull. dell' Inst.* 1863 p. 104. *Helbig Wandgem.* 1356.

52) Ohne hinreichenden Grund hat Raoul Rochette *choix* p. 69 einige unentfesselte Figuren, welche in dem Hintergrunde eines von mir auf Polyphem und Galateia gedenteten Bildes (*Mus. Vorb.* VIII, 21. *Symb. crit. phil.* Bonn. p. 364) gemalt sind, auf Apoll und Daphne gedeutet. *Vgl. Helbig Wandgemälde* 1050. — Rochette *choix* p. 70 ereifert sich über die Obscoenität eines Apoll und Daphne darstellenden pompeianischen Wandgemäldes, welches, wie er angiebt, in der *Galleria degli oggetti osceni* zu Neapel aufbewahrt wird. Er fügt bei, dieses Gemälde sei, allerdings in sehr ungetreuer Weise, publicirt in dem mir unzugänglichen *Verke Musée royal de Naples; peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret* (Paris 1836. 4^o) pl. XLIX. *Refulé's* freundlicher Vermittelung verdanke ich eine Durchzeichnung dieser Tafel, aus welcher sich ergiebt, daß das in jenem Werke publicirte Wandgemälde kein anderes ist als das von Rochette selbst *choix* 5 (*Helbig Wandgem.* 208) herausgegebene. Vielleicht dachte Rochette an das interessante, vormalis im *Museo Noja*, gegenwärtig in der *Galleria degli oggetti osceni* befindliche *Mosaik* (*Gerhard Neapels ant. Bilder* p. 457 n. 9. *Fiorelli raccolta pornografica* n. 40), welches *Pitys* darstellt, wie sie sich bei Herannahen des Pan in die Fichte verwandelt, und demnächst von mir publicirt und erläutert werden wird. Daß der französische Archäolog Pan für Apoll hielt, wäre bei der Nachlässigkeit, mit welcher er sich vielfach die Monumente notirte, nicht zu verwundern. — In sehr merkwürdiger Weise tritt Daphne auf in der Beschreibung eines Gemäldecyclus bei *Chorikios* *εξαρ. εἰξ.* p. 165. p. 166 *Boissonade* (*vgl. Brunn Bull. dell' Inst.* 1849 p. 60). Sie erscheint nämlich daselbst als die Jagdgenossin des *Hippolytos*. Ihr Aeußeres ist be-

zuschließen, habe ich noch hinzu zu fügen, daß dem Lucian Gemälde bekannt waren, welche die Verwandlung der Daphne nicht wie die pompeianischen Gemälde, wo dieselbe nur symbolisch durch ein aus Haupt oder Haupt und Schultern hervorsprossendes Lorbeerreis angedeutet ist, zur Darstellung bringen, sondern auf welchen die Verwandlung in den unteren Theilen der Figur bereits stattgefunden hat. In der *ἀληθῆς ιστορία* I, 8 finden die Reisenden *ἀμπέλων χοῦμα τεράστιον· τὸ μὲν γὰρ ἀπὸ τῆς γῆς ὁ στέλεχος αὐτὸς εἰερῆς καὶ παχῆς, τὸ δὲ ἄνω γυναικεῖς ἦσαν, ὅσον ἐκ τῶν λαγόνων ἅπαντα ἔχουσαι τέλεια. τοιαύτην παρ' ἡμῶν τὴν Δάφνην γράφουσιν ἄρτι τοῦ Ἀπόλλωνος καταλαμβάνοντος ἀποδεδρομένην.*

Die Sculptur bietet in der Darstellung dieses Mythos weniger interessante Gesichtspunkte dar als die Malerei. In den Magazinen des Dresdener Museums befindet sich die Statue eines Apoll, welche nach der Bewegung zu schließen ursprünglich zu einer Gruppe gehörte, die den Gott darstellte in dem Momente, wie er die Daphne einholt⁵³).

Eine aus den Ausgrabungen von Montecalvo stammende Statue in Villa Borghese stellt Daphne in dem Augenblicke der Verwandlung dar⁵⁴). Leider sind Kopf und Hände modern, so daß wir nicht wissen, wie der Künstler in diesen Gliedern den Proceß der Verwandlung zum

schrieben p. 166 (a. G.): Γυμνὴν τε προσείνει τὴν δεξιάν, ἐξ αὐτῆς τε μασχάλης πρὸς ὄμιον ἀριστερὸν ἀναβέβληται· καὶ τῇ λαῖᾳ τὴν ἐσθῆτα καίουσιν συνέχουσα, ἀκροῖς ἰδοῦ δακτύλοις συνέσφιγξε τὸ προβόλιον. Ἡ δὲ κόμη ἐλευθέρη καὶ ἀνεμῆνη ταῖς αὔραις περιπλανᾶται τοῖς ὄμοις, ὁμιονύμφε στέμνεται τῶν ὀφθαλμῶν μὲν ἀνεσταλμένη, τὰ ρῶτα δὲ περιθρόουσα. Wenn die Deutung auf Daphne, welche Chorikios der Figur giebt, richtig ist, dann hätten wir auf jenem Bilde eine völlig vereinzelt stehende Version vorauszusetzen, welche zwei verwandte Gestalten aus verschiedenen Mythoskreisen in Verbindung setzte und dem keuschen Jäger Hippolyt die keusche Jägerin Daphne beigeellte. Wollte man an der Erklärung des Rhetors zweifeln, dann könnte man vermuthen, daß die von ihm auf Daphne gebedeutete Figur keine andere war, als Artemis, die ständige Jagdgenossin des keuschen Jünglings. Auf den römischen Sarkophagereliefe ist derselbe bekanntlich von Virtus begleitet.

53) Früher war diese Statue mit der eines gefesselten Pan zu einem abgeschmackten Pasticcio vereinigt. Dieses Pasticcio ist abgebildet im Augusteum Taf. 83 und bei Clarac 543, 1142. Gegenwärtig ist der Pan (Hettner Bildw. der Antikensamml. zu Dresden 155) als Einzelstatue aufgestellt, der Apoll in die Magazine verwiesen. Ueber den letzteren hatte Hettner die Güte, mir folgende Mittheilungen zu machen: Neu ist der Kopf, sowie die Vorderarme. Dagegen sind Rumpf, Beine und Gewand, wenn auch sehr gestickt, so doch alt; ebenso der Baumstamm, Lyra und Lorbeer, endlich die ganze Basis. Die Bewegung ist heftig vorwärtsreitend. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Ergänzung als Apoll und daß die Beziehung auf Daphne richtig ist.

54) Clarac 540 B, 966 C. Braun *Revue archéologique* (a. s.) II p. 683. Ruinen und Mus. Rom 5 p. 541.

Ausdruck brachte. Die Füße der Statue fangen bereits an, in den dahinter ersichtlichen Lorbeerstamm überzugehen und im Boden zu wurzeln, während Lorbeerreiser aus den Weinen heraussprießen und den Körper von verschiedenen Seiten umwachsen, eine Darstellungsweise, welche an die der von Lucian erwähnten Gemälde erinnert. Trotz der feinen Reflexion, mit welcher der Künstler die Uebergänge der menschlichen Glieder in den vegetalen Stamm behandelt hat, liefert diese Statue doch einen schlagenden Beleg, daß die Darstellung derartiger Verwandlungen kein geeigneter Vorwurf für die Sculptur ist. Allerdings konnte es wohl geschehen, daß die bestimmte Localität, für welche diese Statue gearbeitet war — man könnte unter anderen annehmen, daß sie als Decorationsculptur in einer Lorbeerlaube angebracht war — dazu beitrug, den befremdenden Eindruck zu mindern, welchen wir jetzt angesichts der aus ihrem ursprünglichen Zusammenhange herausgelassenen Statue empfinden. Möglicher Weise kann auch die Polychromie dazu beigetragen haben, die Erscheinungsweise der Statue zu modificiren und die Verschmelzung der verschiedenen bei der Verwandlung in einander übergehenden Elemente in naturentsprechenderer Weise auszudrücken, als es der Sculptur allein möglich war, wie denn gerade bei einer Statue der Daphne ein spätes Epigramm⁵⁵⁾ hervorhebt, daß die Verwandlung nicht allein durch die Verschmelzung der Formen, sondern auch durch die entsprechenden Farben meisterhaft ausgedrückt gewesen sei. Immerhin hat der Künstler dadurch, daß er einen naturwidrigen Vorgang zur Darstellung zu bringen versuchte, den Boden verlassen, auf den die bildende Kunst angewiesen ist.

Vielfach mit der Statue von Montecalvo verwandt ist das Relief eines Grabcippus⁵⁶⁾, welches vermuthlich auf dasselbe Archetypum wie die Statue zurückgeht. Hier sind die Füße der Daphne nicht mehr sichtbar, sondern bereits von Baumrinde umgeben. Lorbeerzweige schießen ans Haupt, Schultern und Weinen hervor. Der Gegenstand wurde zur Darstellung erwählt, weil die unter dem Cippus Beigesetzte *Larberia Daphne* hieß.

Wahrscheinlich ist Daphne zu erkennen auch auf einem Fragment des lateranischen Museums⁵⁷⁾ in einer erschreckt emporblickende weiblichen Figur, die an einem Lorbeerstamme angebracht ist, welcher ursprünglich einer Statue des Apoll als Stütze diente. So vermuthen Benndorf und Schöne, auf deren Auseinandersetzung ich hiermit verweise, da ich ihren Bemerkungen nichts Weiteres beizufügen habe.

Sehr unwahrscheinlich ist es dagegen, daß eine Scene auf einem

55) Meyer anth. lat. Vol. I n. 681.

56) Fabretti inscr. lat. III p. 186 n. XXXVII. Die Verwandlung der Daphne in den Lorbeer ist auch auf einer Graburne in Treviso dargestellt, Muratori thes. I p. 146, 5.

57) Garrucci Mus. Lat. 45, 3. Benndorf und Schöne Bildw. des lat. Mus. n. 420.

Silbergefäß in der Ermitage zu Petersburg Apoll und Daphne⁵⁸⁾ darstellt, wie Köhne vermuthete. Wir sehen darauf Apoll, wie er sich einem Mädchen nähert, welches im Begriff ist, Wasser zu schöpfen. Die Darstellung enthält nichts, was mit Bestimmtheit auf Daphne hinweisen könnte. Vielmehr kommt jene Handlung bei den Liebshäften der Götter so oft vor, daß wir darauf verzichten müssen, unter den vielen Mädchen, welche sich der Gunst des Apoll erfreuten, ein bestimmtes namhaft zu machen. Aus dem Lorbeerzweig, welchen Apoll in der Rechten hält, scheint sogar mit Sicherheit geschlossen werden zu können, daß der Künstler nicht an Daphne dachte; denn, da sich ein Zweig des Baumes, in welchen Daphne verwandelt wurde, in der Hand des Gottes befindet, so würde dies Attribut, falls der Daphnemythos dargestellt werden sollte, die klare Einsicht in die Bedeutung der Scene beträchtlich erschweren.

Es bleiben uns schließlich die geschnittenen Steine übrig. Da es überflüssig ist, die auf den Daphnemythos bezüglichen Exemplare zu besprechen, welche durch deutliche Kennzeichen als moderne Fälschungen charakterisirt sind⁵⁹⁾, so begnüge ich mich einen in der V. Centurie der Impronte dell' Instituto n. 76 publicirten Sardonyx zu erwähnen. Darauf ist eine weibliche Büste geschnitten, trauernden Ausdrucks, mit gelöstem Haare; an ihrer r. Brust und Schulter sprießen Lorbeerblätter empor, welche die auch im Bull. dell' Inst. 1839 p. 106 gegebene Erklärung auf Daphne wahrscheinlich machen. Es kann auffällig erscheinen, daß der Künstler sich bei seiner Darstellung auf die Büste beschränkte; vielleicht that er es absichtlich, um die Schwierigkeit des Ausdruckes der Verwandlung in den Extremitäten zu vermeiden und um dieselbe nur in symbolischer Weise durch Lorbeerblätter andeuten zu können.

Rom, November 1868.

Wolfgang Helbig.

58) Köhne die beiden großen Silbergef. der Ermitage Taf. I. Stephani ant. du Bosph. Cim. pl. 39.

59) So der mit dem verschriebenen Namen *MIPΩN* bezeichnete Stein bei Tassie et Raspe catal. de pierres gravées II pl. XXXII, 3010 = Cades Buch IV (Apolline) 70. Vgl. Brunn Gesch. d. Künstl. II p. 620, ferner die Steine bei Weger spicileg. XII p. 66 = Montfaucon l'ant. expl. I, 1 pl. 52, 11 und bei de Rossi gemm. ant. fig. II, 44. — Ueber eine früher der Sammlung Stosch, gegenwärtig dem Berliner Museum angehörige Paste, welche die stehende Daphne darstellt, wie sie sich in den Lorbeer verwandelt (Winkelmann desor. des p. gr. de Stosch p. 192 n. 1135. Töffen Verz. d. geschn. Steine p. 169 n. 759) und über zwei in der Abunanz vom 15. April 1853 (Bull. 1853 p. 151) vorgelegte und auf Daphne gedeutete Steine ist es unmöglich, nach den Beschreibungen allein zu urtheilen.