

Beiträge zur Erklärung der campanischen Wandbilder.

II.

Die Personificationen von Naturgegenständen.

(Vergl. oben S. 251 ff.).

Der Gebrauch, der dargestellten Haupthandlung Nebenfiguren beizufügen, welche den Eindruck, den der Künstler durch sein Werk in dem Geiste des Betrachters hervorrufen will, in dem Kunstwerke selbst zum Ausdruck bringen, tritt früh in der Entwicklung der griechischen Kunst auf¹⁾. Um hier nur die hauptsächlichsten Gattungen dieser Nebenfiguren zu erwähnen, so finden wir bereits auf den Vasen mit schwarzen Figuren, namentlich wenn die Handlung geeignet ist, Furcht oder Bestürzung zu erregen, weibliche Figuren beigelegt, weibliche Figuren vermuthlich deshalb, weil die zarter angelegte Natur dieses Geschlechts solchen Eindrücken leichter zugänglich ist und sie lebhafter zur Schau trägt als die des Mannes. Auf den Vasen mit rothen Figuren sind in gleicher Absicht unendlich oft Satyrn und Pane der Haupthandlung beigegeben. Auch sie waren ihrem mythologischen Charakter gemäß vortrefflich dazu geeignet, die Eindrücke, welche namentlich eine dramatisch bewegte Handlung hervorrufen mußte, in lebhafter Weise zur Schau zu tragen und konnten außerdem bei jeder unter freiem Himmel vorgehenden Scene auftreten, durch welche letztere Eigenschaft sie dem griechischen Betrachter zugleich das Local vergegenwärtigten, wo er sich die Handlung vorgehend zu denken hatte. Eine entsprechende Verwendung haben endlich auch die Figuren der Nereiden gefunden, selbstverständlich nur bei Handlungen, welche am Meeresgestade Statt fanden²⁾. Eine andere Gattung von Nebenfiguren

1) Vgl. über diese Nebenfiguren Stephani *Mélanges gréco-romains* I p. 524 ff.

2) So auf der Persensvase von Canosa, wo die Nereiden in heftiger Bewegung zuschauen, während Persens das Meerwunder tödtet, siehe Minervini *Mem. dell' acc. ercol.* Vol. IX p. 197, Fedde de Perseo et Andromeda p. 50; auf einer anderen unteritalischen Vase, welche dieselbe Scene darstellt, s. Panofka *Arch. Zeit.* 1840 p. 222, Fedde a. a. O. p. 53. — Häufig beim Raube der Lhetis, s. Overbeck *Galerie Taf. VIII.*

ren kam in einer jüngeren Entwicklung der antiken Malerei auf, welche wir namentlich aus den Gemälden der verschütteten Städte Campaniens kennen. Es sind dies einerseits Figuren aus dem täglichen Leben, welche ihrem Charakter gemäß zu dem Locale der Handlung passen, andererseits Personificationen der die Handlung umgebenden Natur, die *'Ακται', Σκοπιαί* und *Αειμώνες*, welche letztere wir in diesem Aufsatze einer eingehenden Untersuchung unterwerfen werden. Obgleich diese Figuren demselben Zwecke dienen, wie die von der älteren Malerei der Haupthandlung beigelegten Satyrn, Pane und Nereiden, dem nämlich, einerseits das Local der Handlung anzudeuten, andererseits den Betrachter auf die Stimmung hinzuweisen, welche er angesichts der dargestellten Scene empfinden soll, so sind sie doch auf anderer Basis erwachsen und ist auch die Stimmung, welche sie ihrem Charakter gemäß zur Anschauung bringen, eine wesentlich verschiedene. Einerseits sind sie keine mythologischen, in dem Volksbewußtsein lebendige Gestalten, sondern Personificationen, welche der Künstlerreflexion ihren Ursprung verdanken. Andererseits kommt ihnen, entsprechend den unwandelbaren Gesetzen der ewigen Natur, aus deren Bereiche sie entlehnt sind, ein gehaltener und von jeglichem heftigen Affecte freier Charakter zu, dessen bildlicher Ausdruck eine verwandte Stimmung in dem Geiste des Betrachters hervorruft. Sie sind daher nicht bei dramatisch bewegten Handlungen am Platze, sondern bei solchen, welche die dargestellten Individualitäten mehr oder minder im Einklang mit sich selbst und mit der Außenwelt zur Anschauung bringen.

Eshe wir untersuchen, welcher Epoche und welchen kulturhistorischen Momenten diese Personificationen ihren Ursprung verdanken, geben wir eine Uebersicht der Denkmäler, auf welchen sie vorkommen.

Die *'Ακται*.

Auf einem der in der vaticanischen Bibliothek befindlichen Landschaftsbilder mit Darstellungen aus der Odyssee erblicken wir, wo sich Odysseus der Insel der Kirke nähert, eine Gruppe von drei weiblichen Gestalten, welche durch die Weischrift als *AKTAI* bezeichnet sind³⁾. Die eine steht, die zweite sitzt, beide mit Kopftüchern versehen; die dritte, deren Kopf sehr zerstört ist, halb sitzend, halb liegend, weist mit erhobener Linken in die Ferne. Letztere Figur ist von den Schenkeln abwärts mit einem violettgrauen Gewande bedeckt, die sitzende mit blauem Chiton und rothem Mantel bekleidet. Wir ersehen aus diesem inschriftlich beglaubigten Beispiel, daß die *'Ακται* zu den Gestalten gehörten, durch welche die Künstler die die Handlung umgebende Natur belebten, und sind demnach berechtigt,

3) Vgl. Brunn die philostratischen Gemälde p. 286. Arch. Zeit. 1863 p. 117.

anderweitige entsprechende Figuren ebenso zu erklären. Sind dieselben nicht, wie die eben erwähnten, inschriftlich bezeichnet, so müssen wir mit der größten Vorsicht verfahren. Außerlich sind nämlich die *'Αραι'* auf den Odysseebildern nahe verwandt den sonstigen Darstellungen der Nymphen ⁴⁾, und, läge nicht jene Inschrift vor, würden wir sie wohl auch als solche benennen. Wir sind demnach nur dann berechtigt, mit Bestimmtheit *'Αραι'* zu erkennen, wenn die dieser Localität zukommende Charakteristik mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht ist. Ein solcher Fall liegt bei zwei pompeianischen Wandgemälden vor, welche darstellen, wie Perseus die befreite Andromeda vom Felsen herunter geleitet ⁵⁾. Links sitzen auf einem schroffen, jäh in das Meer hineinragenden Felsen zwei jugendliche weibliche Gestalten. Auf dem einen Gemälde trägt die vordere einen Schilffranz, ein weißliches Gewand, welches die rechte Seite des Oberkörpers bloß läßt, und ein Brustband; die hintere ein grauliches Gewand, im Haar wie es scheint ein Band. Ähnlich sind die Figuren auf dem anderen Gemälde charakterisirt; nur ist hier die vordere der Figuren in röthlichem Chiton, welcher die rechte Schulter bloß läßt, mit einem hellgelben Mantel über den Schenkeln und ohne Brustband dargestellt. Diese Figuren enthalten alle Erfordernisse, um in ihnen *'Αραι'* zu erkennen. Ja sie besitzen diese Erfordernisse in höherem Grade, als die inschriftlich bezeichneten Figuren der Odysseebilder, da die jähnen Felsen, auf welchen sie sitzen, recht eigentlich der ursprünglichen und geläufigen Bedeutung der *'Αραι'* entsprechen und die ruhige Haltung unserer Gruppe dem Charakter des zu personificirenden Gegenstandes angemessener ist, als die lebhafteste Bewegung wenigstens in einer Figur auf den Odysseebildern. Allerdings erscheinen auch die Nymphen zeitweise auf Bergeshöhen, um von dort aus irgend welche Handlung zu betrachten, wie bei Apollonios Rhodius I, 549 ff. die Oreaden von den Gipfeln des Pelion staunend der absegelnden Argo nachschauen. Da jedoch unsere Figuren durch die unmittelbare Nähe des Meeres und das Attribut des Schilffranzes in deutlichen Bezug zu dem Meere gesetzt sind, so ist es unzulässig, sie für Bergnymphen zu erklären. Stephani ⁶⁾ und D. Zahn ⁷⁾ wollen in unseren Figuren

4) Das Kopfstück findet sich bei Nymphen auf einem pompeianischen Wandgemälde, welches den Raub des Hylas darstellt (Mus. Vorb. XIII, 46. *Rochette choix* 15. Selbig Wandgemälde N. 1261), auf einem Eudymionarkophage (Braun *antike Marmorwerke* I), auf einem Relief, welches Mars und Flora darstellt (Mon. Matth. III, 32), beinahe regelmäßig bei der Nymphe Dinone (D. Zahn *arch. Beitr.* p. 335. Selbig Wandgemälde N. 1280).

5) Mus. Vorb. VI, 50. Zahn die *schönst. Den.* III, 71. Selbig Wandgemälde N. 1187. — Pitt. d'Erc. IV, 7 p. 37. Zahn I, 84. Selbig Wandgem. N. 1188. — Eine dritte verwandte Composition ist nur durch eine unzulängliche Beschreibung bekannt (s. Selbig N. 1189).

6) *Mélanges gréco-romains* I p. 579 n. 3. 4.

7) *Zeit zu Zahn* III, 71.

Σκοπιαί erkennen. Doch werde ich später nachweisen, daß die *Σκοπιαί* naturgemäß in ganz anderer Weise charakterisirt werden mußten. Jedenfalls fehlt unseren Frauengestalten das wesentlichste Kennzeichen der *Σκοπιαί*, der deutliche Ausdruck der Thätigkeit des *σκοπεῖν*.

Dieselbe Berechtigung, *Ἄρται* zu erkennen, haben wir auf einem pompeianischen Wandgemälde, welches den Ikaros darstellt, wie er kopf- über in das Meer stürzt⁸⁾. Zwei weibliche Gestalten in langen Chitonen, die eine stehend, die andere liegend, betrachten von einem Felsen den Vorgang, entschieden die Personifikationen der *Ἄρται*. Auf hoher See sieht man eine Barke mit zwei Ruderern.

Schwieriger liegt die Frage bei zwei anderen pompeianischen Wandgemälden. Das eine stellt die verlassene Ariadne dar, wie sie trauernd dem im Hintergrunde enteilenden Schiffe des Theseus nachblickt⁹⁾. Vor ihr steht eine Mädchenfigur in weißlichem gegürtetem Chiton und grünem Mantel, welche den rechten Zeigefinger an den Mund legt und aufmerksam nach oben blickt, wo Athene über dem Felsen empor schwebt. Neben dieser Figur sitzt ein brauner Jüngling, einen blauen Mantel um die Hüften, die Hände um das rechte Knie faltend, und betrachtet, ein langes Ruder zwischen den Armen, die krethische Königstochter. Bei der Mädchenfigur könnte man wohl an die Localgottheit von Naxos denken. Indes liegt der Bezug des Jünglings zum Gestade deutlich auf der Hand. Er gehört vermuthlich zu den Figuren aus dem täglichen Leben, deren sich die Maler bisweilen zur Bezeichnung des Locales bedienten, und weist mit seiner deutlich hervorgehobenen Charakteristik als Fährmann auf das Gestade als Ort der Handlung hin. Da die weibliche Figur in engem Zusammenhange mit ihm auftritt, so könnte man in der That zu der Vermuthung geführt werden, daß sie, wie bereits Brunn annahm, eine *Ἄρτη* darstellt und das Gestade auf unserem Bilde in doppelter Weise charakterisirt ist, einmal in einer der Wirklichkeit entsprechenden Weise durch den Fährmann, das andere Mal durch die Personifikation, gerade wie auf den Odysseebildern neben der oben erwähnten Gruppe der personificirten *Ἄρται* ein Fährmann vorkommt, der nach der beigeschriebenen Inschrift ebenfalls zur Bezeichnung des Gestades dienen soll.

Das andere Gemälde¹⁰⁾ stellt den Ikaros dar todt am Boden liegend und Daidalos zu ihm herabschwebend. Im Hintergrunde finden wir die Gegend in realistischer Weise belebt durch einen Nachen mit zwei Ruderern. Links vorn sitzt unter einem Felsen eine allerdings sehr zerflörte, doch allem Anscheine nach weibliche Gestalt, ein bläuliches Gewand um die Hüften, einen Schilf-

8) Helbig N. 1210.

9) Helbig N. 1231. Atlas Tafel XV. Vgl. Brunn Bull. dell' Inst. 1863 p. 94.

10) Pitt. d'Erc. IV, 63 p. 317. Helbig N. 1209.

stengel in der Linken. Jedenfalls ist es hier vorsichtig, mit der Entscheidung zurück zu halten, ob diese Figur die Localgotttheit der Insel oder eine *Ἄρτις* darstellt. Die Vergleichung des oben besprochenen auf denselben Mythos bezüglichen Bildes könnte letztere Annahme empfehlen; dagegen fehlt gerade auf unserem Bilde das Motiv, welches auf jenem zur Annahme der *Ἄρτις* veranlaßte; unsere Figur sitzt nicht auf einem hohen Felsen, sondern auf ebener Erde. Auch tritt sie nicht, wie die betreffende Figur auf dem Ariadnebilde, in unmittelbarer Verbindung mit der realistischen Bezeichnung *Ἄρτις* auf.

Jedenfalls erhellt aus den oben angeführten Beispielen, daß die alten Maler die Mittel hatten, die *ἄρτις* des Meeres in deutlicher Weise zu personificiren und von mythologischen Figuren zu unterscheiden, deren Erscheinungsweise verwandt war. Die Existenz dieser Figuren am Gestade unterschied sie von den Nereiden, welche in der Regel im Meere selbst und nur ausnahmsweise am Gestade des Meeres zu Hause sind. In einzelnen Fällen, wenn sie auf Felshöhen dargestellt sind, könnte man sie beim ersten Anscheine für Oreaden halten; indefs wies dann wiederum ihre Charakteristik und die unmittelbare Nähe des Meeres auf ihren Zusammenhang mit diesem Elemente hin und ließ sie deutlich als Personification der *ἄρτις* des Meeres erkennen.

Es fragt sich nunmehr, ob die Künstler, wie das Gestade des Meeres, so auch die *ἄρτις* der binnenländischen Gewässer durch Personificationen zum Ausdruck brachten. Wir sehen sofort, daß hierbei eine hinreichende Deutlichkeit unerreichbar war, daß sich vielmehr die Personification des Gestades des Gewässers und die Darstellung der Nymphe desselben in übereinstimmender Weise gestalten mußte. Die Nymphe des Gewässers wird entweder neben dem Gewässer dargestellt oder es wird auch das Gewässer weggelassen, da sie eben der mythologische Ausdruck desselben ist. Die Personification der *ἄρτις* des Gewässers aber konnte nicht anders dargestellt werden als ebenfalls durch eine weibliche Figur oder eine Gruppe neben einem Gewässer. Unter solchen Umständen ist es sehr wahrscheinlich, daß die alte Kunst auf die Personification dieser *ἄρτις* verzichtete und nach wie vor die Nymphe oder Nymphengruppe zur Belebung der binnenländischen Wasserlandschaft verwendete. Um sich also nicht in Spitzfindigkeiten zu verlieren, wird die Kunstregel bei den betreffenden Figuren nach wie vor die Benennung der Nymphen festzuhalten haben ¹¹⁾. Immerhin blieb der antiken Malerei, wollte sie das Gestade binnenländischer Gewässer figurlich zur Anschauung bringen, der Ausweg übrig,

11) Dieser Gesichtspunkt kommt namentlich in Betracht bei folgenden Denkmälern: Pompeianisches Wandgemälde, Selene und Endymion Zahn II, 78, Selbig N. 960; Pompeianisches Wandgemälde, unerklärte Scene aus dem Artemismythos, Selbig N. 253 Atlas Tafel VIa; Eudymion-farkophage, Gerhard antike Bildwerke 36. 38.

dasselbe durch eine Gestalt aus dem täglichen Leben anzudeuten, welche ihrem Charakter gemäß in diesem Locale zu Hause war. Und in diesem Sinne scheint der Fährmann mit dem Ruder aufzufassen zu sein, welcher sich auf einem pompeianischen Wandgemälde neben einem Flußgotte und den Flußnymphen dargestellt findet ¹²⁾.

Die Σκοπιαί.

Die σκοπιαί, einzeln stehende, weithin sichtbare Bergspitzen machten schon in früher Periode auf das Naturgefühl der Griechen einen bedeutenden Eindruck, und kommen daher bei poetischen Beschreibungen von Gegenden öfters vor ¹³⁾. Wie die Mythologie die Berge überhaupt mit Dreaden bevölkerte, so treten in der Dichtung die Dreaden bisweilen auch als Bewohnerinnen der σκοπιαί auf ¹⁴⁾. Jedoch haben die Figuren, mit denen wir uns gegenwärtig beschäftigen, nichts mit der Mythologie zu thun, und sind also nicht Dreaden zu benennen. Vielmehr geht aus ihrer Darstellungsweise deutlich hervor, daß sie in reflectirender Weise aus der Etymologie der Bezeichnung des betreffenden Gegenstandes heraus gestaltet sind. Der ältere Philostratos (II, 4) beschreibt ein Bild, welches den Tod des Hippolytos darstellte und auf welchem Σκοπιαί ἐν εἶδει γυναικῶν aus Schmerz über den Untergang des Helden ihre Wangen zerfleischen. Es ist das Verdienst Stephani's, auf diese Stelle gestützt, dieselben Σκοπιαί auf noch erhaltenen Denkmälern nachgewiesen zu haben. Da die σκοπιαί hohe Felsen sind, von welchen aus die Umgegend weit und breit überschaubar werden kann ¹⁵⁾, so haben wir in der Personification derselben Frauengestalten zu gewärtigen, welche auf einem hohen Felsen befindlich und deutlich in der Thätigkeit des σκοπεῖν begriffen sind. Diese Grundzüge müssen festgehalten werden, da, wären hierin Abänderungen eingetreten, der Charakter der Personification unklar geworden sein würde. Dagegen konnten in Attributen und anderen Nebenbedingungen mannigfache Modificationen eintreten; denn die Σκοπιαί waren keine mythologischen, vom Volksglauben zu bestimmten Typen entwikelte Gestalten, sondern Schöpfungen der Reflexion der Künstler, welche, wenn sie nur jenen oben hervorgehobenen Grundcharakter festhielten, gewisse Attribute beifügen oder weglassen konnten, je nachdem es für die eingehendere

12) Helbig Wandgemälde N. 1018. Atlas Taf. XIa.

13) Simonid. fragm. 133 Bergk. Sophokl. fragm. 217 Nauck. Aristoph. nub. 281. Eurip. Hec. 931. Hel. 769. 1324. El. 445. Phoen. 232. Theotr. I, 68. Apoll. Rhod. I, 1226.

14) Eurip. Hel. 1324. El. 445. Phoen. 232. Theotr. I, 68. Apoll. Rhod. I, 1226.

15) Vgl. Varro de lingua lat. VI, 82 p. 106 ed. D. Müller: speculum, quod in eo specimus imaginem: specula, de quo prospicimus.

Charakteristik der Personification passend erschien. Halten wir diese Gesichtspunkte fest, dann können wir die *Σκονιά* mit Sicherheit auf folgenden pompeianischen Wandgemälden erkennen:

1. In einem Thale schläft Ganymed unter einem Baume; auf dem Baume sitzt der Adler, welcher zu dem Jünglinge herablickt. Rechts im Hintergrunde ist auf dem Felsen eine bekränzte *Σκονιά* gelagert, welche bekleidet mit weiß und violett schillerndem Gewande, beide Ellenbogen ausstügend, die Scene überschaut.

Sahn die schönst. Orn. II, 32. Gelbig Wandgemälde N. 155.

2. In einer Berglandschaft schmückt sich Aphrodite unter Beihülfe des Ceros. Links im Hintergrunde ragt über einen Berg eine *Σκονιά* hervor in grünlichem Kopfstuche und weißlichem Chiton, welche die Ellenbogen auf ein über den Bergestrand gebreitetes grünliches Gewand stützt.

Sahn die schönst. Orn. II, 43. Gelbig Wandgemälde N. 305.

3. Adonis und Aphrodite sitzen kosend neben einander. Links scaut eine *Σκονιά* in röthlichem Chiton, welcher die rechte Schulter bloß läßt, auf das Liebespaar; vielleicht war sie beflügelt dargestellt, wo sich indeß gegenwärtig, da die Figur sehr gelitten hat, nicht mit Bestimmtheit behaupten läßt.

Gelbig Wandgemälde N. 331.

4. Eine Mädchenfigur, vermuthlich Aphrodite, sitzt da und angelst. Neben ihr ragt über dem Felsen eine beflügelte *Σκονιά* hervor, bekrönt, in bläulichem langärmeligem Chiton, einen großen belaubten Ast in der Rechten, und betrachtet das Treiben des Mädchens.

Sahn die schönst. Orn. III, 36. Gelbig Wandgemälde N. 354.

5. Mädchenfigur, ähnlich wie auf N. 4, umgeben von drei Crotei welche jubeln über den gelungenen Fang. Ueber den Felsen ragt eine beflügelte *Σκονιά* hervor, in grünem ärmellosen Chiton und grünen Mantel. Sie hält in der Rechten einen ruthenartigen Gegenstand, sei es eine Angelruthe, sei es, was wahrscheinlicher ist, einen laublose Zweig.

Gelbig Wandgemälde N. 353.

6. Endymion schläft; neben ihm steht Hypnos; Selene schwebt zu dem Schläfer herab. Rechts ragt eine *Σκονιά* in grünlichem Gewande über dem Felsen empor.

Gelbig Wandgemälde N. 956.

7. Zwei Jünglinge mit Nimbus, vermuthlich Lichtgottheiten, und ein Mädchen, welches eine Guirlande hält, sind ohne deutlich ausgesprochenen Handlung zusammengestellt. Im Hintergrunde, an jeder Ecke des Aes, sieht eine *Σκονιά* über dem Felsen hervor, in röthlichem Gewande, einen blauen Nimbus um das Haupt.

Gelbig Wandgemälde N. 971.

8. Dionysos, umgeben von Thiasos, naht sich der schlafenden Ariadne. Als im Hintergrunde blickt eine bekränzte *Σκονιά*, einen

Zweig in der Rechten, auf die Scene herab. In den Stichen ist dieselbe undeutlich und ungenau wiedergegeben.

Giorn. d. scav. 1861 Tav. VII p. 87. Bull. ital. I, 12 p. 95. Gelbig Wandgemälde N. 1240.

9. Die Geburt des Adonis. Links über einem Felsen sieht eine beflügelte *Σκοιιά* mit Haarband und graulichem Nimbus, in grünem langärmeligem Chiton, auf die Scene herab.

Gell Pomp. II, 73 p. 42. Rochette mon. in. 48 p. 232. Gelbig Wandgem. N. 1390. Die unzweifelhaft richtige Erklärung des Bildes auf die Geburt des Adonis wurde von Dilthey in einer Abhandlung des Instituts ausgesprochen und wird demnächst von ihm im Philologus näher begründet werden.

10. Verschiedene Wassergottheiten sind ohne Handlung zusammengestellt. Links ragt eine sehr zerstörte, epheubekränzte Figur über den Felsen hervor, vielleicht eine *Σκοιιά*.

Gelbig Wandgem. 1019.

Alle diese Gestalten bringen die oben erwähnte Grundbedingung des Charakters der betreffenden Personification, die Thätigkeit des Schauens, auf das Deutlichste zur Darstellung und können daher mit Sicherheit für *Σκοιιαί* erklärt werden. Sie stimmen sogar in höherem Grade mit dem Charakter des Gegenstandes überein, den sie personificiren, als die leidenschaftlich bewegten *Σκοιιαί* des Philostrats, über welche weiter unten die Rede sein wird. Die mannigfache Nüancirung einzelner Züge zeugt von der feinen Reflexion, mit welcher die Künstler gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten des zu personificirten Gegenstandes figürlich hervorzuheben trachteten. So bezeichne der Zweig, welchen wir in den Händen einiger dieser Figuren (N. 4. 8) wahrnehmen, ohne Zweifel das Gebüsch, mit welchem derartige Felshöhen bewachsen zu sein pflegen. Ebenso ist ihnen als Personificationen sturmwiderstandsfähigen Felswarten die Beflügelung angemessen (N. 3. 4. 5. 9). Der Nimbus endlich gebührt ihnen (N. 7. 9), da die *σκοιιαί* den Strahlen der Sonne ausgesetzt sind und deshalb unter Umständen selbst Licht ausstrahlen.

Während es Stephani's ¹⁶⁾ Verdienst ist, die *Σκοπιο* zuerst richtig erkannt zu haben auf den Nummern 1, 2, 4 und Des im Obigen gegebenen Bilderverzeichnisses, so kann ich ihm in der Erklärung einiger anderen Monumente, auf welchen er ebenfalls diese Personification vermuthete, nicht beistimmen. Die Figuren auf den Perseusbildern, welche er für *Σκοιιαί* erklärte, habe ich bereitöben als *Αχται* nachgewiesen. Außerdem glaube ich, daß es unzässig ist, die Existenz der *Σκοιιαί* auf Vasenbildern anzunehmen; denn diese Personification ist, wie ich im Weiteren nachzuweisen verspreche, ein Produkt der Kunst des Hellenismus, welche bekanntlich nur auf

16) Mélanges gréco-romains I, p. 578 ff.

die allerletzten Ausläufer der Vasenmalerei ihren Einfluß geltend gemacht hat. Auch stimmen die Figuren, welche man auf Vasen für *Σκονιά* erklärt hat, durchaus nicht mit dem für diese Personification erforderlichen Charakter überein. Dies gilt zunächst von zwei Vasen¹⁷⁾, welche kosende Liebespaare darstellen, über denen Grotten schweben. Eine in gleicher Höhe mit den schwebenden Grotten sitzende, abwärts blickende Frauengestalt wurde von Stephani für eine *Σκονία* erklärt. Einerseits jedoch steht die zierliche und reiche Kleidung der Figur im Widerspruche mit dem Charakter einer Personification aus dem Bereiche der freien, von menschlicher Kultur unberührten Natur. Andererseits paßt die Gegenwart einer *Σκονιά* in keiner Weise zu einer so üppigen Scene, deren reiche Ausstattung an eleganten Sesseln, Pfühlen und Trinkgeschirren einen raffinierten Luxus zur Schau trägt, welcher in entschiedenem Gegensatze steht zu der freien Natur, deren Gebiete diese Personification angehört. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Figur auf den beiden Vasen vielmehr Aphrodite, die öfters auf Vasen neuattischen und unteritalischen Stils¹⁸⁾ Liebesscenen mythologischen und genrehaften Charakters in ganz ähnlicher Stellung bewohnt wie die Gestalt, mit der wir es gegenwärtig zu thun haben. Ebenso wenig stimmt mit dem Charakter einer *Σκονιά* eine reichbekleidete Frauengestalt mit Fruchtschale und Kranz in den Händen, welche auf einer Vase von Anzi¹⁹⁾ bei der Niederlage des Marsyas gegenwärtig ist, und bei deren Erklärung Stephani zwischen *Aphrodite* und einer *Σκονιά* schwankt. Die Darstellung einer Amphora des Museo Gregoriano²⁰⁾ entzieht sich bis jetzt jeglicher Erklärung. Jedenfalls aber erscheint die angebliche *Σκονιά* vielmehr in Gedanken versunken, verhüllten Hauptes, vielleicht trauernd, als daß sie die dieser Personification eigenthümliche Thätigkeit des Schauens zur Darstellung brächte, und ist der erhöhte Sitz, welchen ihr der Maler angewiesen hat, durch einen äußeren Umstand veranlaßt, nämlich durch den Henkel, welcher an jener Stelle ansteht.

Ebenso vermissen ich die charakteristischen Merkmale einer *Σκονιά*

17) Millingen peint. de vases 26. — Stephani Antiquités du Bosph. Cim. 62; Vasen der Ermitage II, 1794.

18) Poseidon und Amymone Mon. dell' Inst. IV, 14 = *Él. céer.* III, 29; *Él. céer.* III, 27. Die Erklärung der die Handlung betrachtenden Figur für Aphrodite ist um so sicherer, da diese Göttin auf einer andern Vase bei derselben Scene inschriftlich bezeugt vorkommt *Él. céer.* III, 17. — Poseidon und Tyro Bull. nap. (a. s.) II tav. 3 = *Él. céer.* III, 30. — Pelops und Hippodameia Mon. dell' Inst. V, 22. — Toilettenscenen *Él. céer.* IV, 15 (Vgl. 71).

19) *Él. céer.* I p. 95. II p. 235. Michaelis die Verurtheilung des Marsyas Taf. I, 2. Stephani Comptes-rendu 1862 pl. 6 p. 82 ff. Vasen der Ermitage I n. 355.

20) Mus. Gregor. II, 19, 2.

auf dem bekannten pompeianischen Wandgemälde²¹⁾, welches den verwundeten Adonis von Aphrodite und Erosen gepflegt darstellt, bei der links auf dem Steine sitzenden weiblichen Figur. Weder der Ausdruck stiller Trauer, in welche sie versenkt ist, ohne in ausgesprochener Weise auf die Handlung hinzublicken, noch die reiche orientalische Nationaltracht sind dieser Personification angemessen; vielmehr stimmt diese Erscheinungsweise vortrefflich mit der früher von jener Figur gegebenen Erklärung überein, der zufolge sie die Localgottheit der asiatischen Gegend ist, wo sich der Künstler die Scene vorgehend dachte.

Ein anderes pompeianisches Wandgemälde²²⁾ stellt Herakles dar, an einem Bache gelagert, umtändelt von Erosen. Daß die im Hintergrunde sitzende, nur zum unteren Theile erhaltene, weibliche Figur keine *Σκονιά* ist, sondern Omphale, welche sich an dem Anblicke des durch ihre Reize entnerzten Helden weidet, wird unzweifelhaft durch zwei neuerdings entdeckte Repliken²³⁾ dieser Composition, wo die betreffende Figur vollständig erhalten und deutlich als Omphale charakterisirt ist.

Zwei als Gegenstücke in der Villa Negroni in Rom gefundene Wandgemälde²⁴⁾ stellen in genrehafter Weise Erosen im Bade dar. Auf dem einen Bilde sitzt links auf einem Steine eine am Oberkörper entblößte weibliche Gestalt, welche im Begriffe ist, ihr Haar aufzulösen oder zu ordnen, eine Thätigkeit, welche jedenfalls einer *Σκονιά* unangemessen ist und demnach die Erklärung der Figur auf diese Personification unmöglich macht. Außerdem scheint diese Figur identisch mit der, welche sich auf dem Gegenstücke anschickt, selbst in das Wasser hinabzusteigen, eine Handlung, welche, falls die von mir angenommene Identität der beiden Figuren richtig ist, jedenfalls verbietet, bei der entsprechenden Figur an eine *Σκονιά* zu denken. Auf beiden Bildern wird die Figur vermuthlich Aphrodite zu benennen sein, wie bereits Wieseler²⁵⁾ vermuthet hat.

21) Arch. Zeit. 1843 Taf. 5, 2. Zahn II, 30. Rosette choix 9. Helbig Wandgemälde N. 340.

22) Rosette choix 19. Helbig Wandgemälde N. 1138.

23) Helbig Wandgemälde N. 1137. — Giorn. d. scav. 1862 Tav. VII p. 14. Mem. dell' Inst. II, 7 p. 169. Helbig N. 1139.

24) Vuti parietin. pict. inter Esquilinum et Viminalem detect. Rom. 1778. Uggeri édifices de Rome IV pl. 291, 1. Denkm. d. a. R. I, 424 a.

25) Denkm. d. a. R. I p. 104. Ich glaube übrigens, daß die Handlung der weiblichen Figur auf dem Gegenstücke bisher nicht richtig aufgefaßt worden ist. Mir scheint es, daß sie sich mit der rechten Hand am Baume anhängt, um nicht auf dem schlüpfrigen Ufer auszugleiten. Der Eros welcher in das Wasser herabstürzt, macht allem Anscheine nach von der hinter ihm befindlichen Basis den Kopfsprung oder wird von dem anderen auf dieser Basis stehenden Eros von derselben in das Wasser gestoßen.

Ein pompeianisches Mosaik²⁶⁾ stellt in der Mitte einen Löwen dar, welcher von Eroten geschmückt wird. Darunter befinden sich, auf Felsen einander gegenüber sitzend, zwei weibliche Figuren, in welchen Stephani *Σχοπιαί* vermuthete, die eine mit Schilf und Epheu bekränzt, einen Schilfstengel in der Linken, die andere mit einer Amphora in der Rechten. Da diese Figuren unter der Haupthandlung dargestellt sind, ohne in irgendwelchen Bezug zu derselben gesetzt zu sein, so können sie unmöglich für *Σχοπιαί* erklärt werden. Allerdings ist es sehr schwierig, eine bestimmte Erklärung für dieselben aufzustellen. Das Centrum der Darstellung, die Gruppe des Löwen, welcher von Eroten geschmückt wird, geht wahrscheinlich auf eine berühmte Gruppe des Arkesilaos zurück, welche sich in Barros Besitze befand²⁷⁾. Außer auf dem pompeianischen Mosaik kommt diese Scene auch auf zwei andern Mosaiken vor, von denen sich das eine im capitolinischen Museum befindet, das andere vormalig dem Kunsthändler Barone in Neapel gehörte²⁸⁾. Betrachtet wir die Nebenfiguren, mit welchen die Mosaicisten im Hauptgruppe umgaben, so sind die Compositionen des capitolinischen und des Baroneschen Mosaiks, wenn man von den Fehlern in der Behandlung der Proportionen und der Perspective absieht, einfach und verständlich, während der pompeianische Künstler schwerlich von dem Vorwurfe der gedankenlosen und mechanischen Raumsfüllung freizusprechen ist. Auf dem capitolinischen Mosaik befindet sich im Hintergrunde als geeignetes Gegenstück zu dem von Eroten gebändigten Löwen Herakles im Begriff zu spinnen. Das pompeianische Mosaik giebt statt seiner eine auf einer Basis stehende weibliche Gestalt mit Thyrsos wieder, welche indeß in der Stellung lebhaft an jene Figur des Herakles erinnert. Es liegt daher die Vermuthung nahe, daß der pompeianische Mosaicist den Herakles mit der Spindel für eine weibliche Figur mit dem Thyrsos nahm, was um so leichter geschehen konnte, wenn in dem gemeinsamen Original der spinnende Herakles, wie üblich, in Weibetracht und

26) Mus. Vorb. VII, 61. Zahn II, 93.

27) Plin. h. n. 36, 41.

28) Mus. capit. IV, 19 = Millin gal. myth. 118, 454. — Bull. nap. (n. s.) IV Tav. 2 p. 36. In einem Motive steht das pompeianische Mosaik der Gruppe des Arkesilaos vermuthlich näher, als die beiden anderen, die dieselbe Scene darstellen; doch scheint auch hierbei eine gedankenlose Modification untergelaufen zu sein. Plinius nämlich berichtet, daß in der Gruppe des Arkesilaos Eroten den Löwen nöthigten, aus einem Horne zu trinken. Nun hält auf dem pompeianischen Mosaik der neben dem Haupte des Löwen befindliche Eros ein Füllhorn. Da das Füllhorn in keiner Weise zu der Scene paßt, so wird man zu der Vermuthung geführt, daß es von dem Mosaicisten in gedankenloser Weise statt des Trinkhorns dem Eroten in die Hand gegeben wurde. Auf den beiden anderen Mosaiken ist der entsprechende Eros beschäftigt, ein Tuch um das Haupt des Löwen zu legen.

mit vom Haupt herabfallendem Schleier dargestellt war. Die beiden weiblichen Figuren ferner, welche Stephani für *Σκοπιαί* erklärt, treten vollständig aus der Composition heraus und sind ohne Zweifel lediglich beigelegt, um das untere Segment der rund angelegten Composition in irgend welcher Weise zu füllen. Hierauf weisen auch die Proportionen der Figuren hin, welche, unverhältnißmäßig klein gebildet, zu denen der Groten in keinem entsprechenden Verhältnisse stehen. Ob sich der Künstler bei der Darstellung dieser Figuren überhaupt eines bestimmten Gedankens bewußt war, ist demnach sehr zweifelhaft. Jedenfalls ist uns dieser Gedanke nicht klar. Die Figuren als Localgottheiten aufzufassen, würde ein sehr unpassendes Motiv in die Darstellung hineintragen, da eine derartige tändelnde Scene unmöglich an ein bestimmtes Local geknüpft werden konnte. Die wahrscheinlichste Annahme ist, daß der Künstler diese Figuren aus anderen Darstellungen, wo sie mit bestimmter passender Bedeutung auftraten, mechanisch in seine Composition übertrug. Die Figur mit dem Schiffszweig mag ursprünglich irgendwo als Nymphe, die andere mit der Amphora in einer bakchischen Darstellung Platz gefunden haben.

Endlich vermutet Stephani eine *Σκοπιά* in der weiblichen Figur mit Köcher, Bogen und Pfeil, welche sich im Hintergrunde des berühmten herculaner Gemäldes findet, das Theseus nach Tödtung des Minotauros darstellt²⁹⁾. Da Stephani Zweifel äußert, ob die Attribute jener Figur in den Stichen richtig wiedergegeben seien, so kann ich nach eigener Anschauung des Originals die Glaubwürdigkeit der Publicationen verbürgen. Die Figur ist also nach wie vor als Localgotttheit von Kreta aufzufassen, worauf ihre Attribute deutlich hinweisen³⁰⁾.

Die *Λειμώνες*.

Die Untersuchung über die Personification der Wiesen, der *λειμώνες*, beruht auf der bereits oben, bei Gelegenheit der *Σκοπιαί* erwähnten philostratischen Beschreibung eines Gemäldes (II, 4), welches den Tod des Hippolytos darstellt. Hier wird geschildert, wie die die Handlung umgebende Natur das Schicksal des Jünglings bejammert: *Ὅστε ᾠδύρατο καὶ ἡ γραφή θρηνόν τινα ποιητικὸν ἐπὶ σοὶ ξυνθεῖσα. Σκοπιαὶ μὲν γὰρ αὐταί, δι' ὧν ἐθήρας ἔξν' Ἀρτέμιδι, δρύπτονται τὰς παρειάς ἐν εἵδει γυναικῶν. Λειμώνες δ' ἐν ὄρα μειρακίων, οὓς ἀκηράτους ἀνόματες, μαραινοῦσιν ἐπὶ σοὶ τὰ ἄνθη. Νύμφαι τε, αἱ σαὶ τροφοί, τουτωνὶ τῶν πηγῶν ἀνασχοῦσαι, σπαράττονσι τὰς κόμας, ἀποβλύζουσαι*

29) Pitt. d'Erc. I, 5 p. 25. Mus. Borb. X, 50. Selbig Wandgemälde N. 1214.

30) Vgl. D. Zahn arch. Beitr. p. 240.

τῶν μαλῶν ἰδωρ. Welcher nahm in dem Commentar zu Philostratos³¹⁾ an, daß die Σκοπιαί und die Nymphen wirklich auf dem Bilde dargestellt waren, daß dagegen die Λειμῶνες als ausschmückende Zuthat des Rhetors auszuscheiden seien. In der archäologischen Zeitung³²⁾ ging er noch weiter und erklärte die ganze Schilderung der trauernden Natur für Erfindung des Philostratos. Jedoch ist die Frage, ob die Σκοπιαί, Λειμῶνες und Nymphen gerade auf einem Hippolytosbilde und in dem von Philostratos geschilderten Zusammenhange vorkamen, vor der Hand für uns von nebensächlichem Interesse. Uns kommt es zunächst darauf an, zu wissen, ob die Λειμῶνες von der antiken Malerei zu einer Personification gestaltet wurden und ob wir die Berechtigung haben, diese Personification auf antiken Denkmälern vorauszusetzen. An und für sich spricht gewiß nichts dagegen, daß die λειμῶνες personificirt wurden, vielmehr findet diese Erscheinung in den verwandten Ἀκταί und Σκοπιαί entsprechende Analogien. Ebenso natürlich ist es, wenn man den Charakter des zu personificirenden Gegenstandes in Betracht zieht, daß es Jünglingsfiguren waren, welche zu diesen Zwecken verwendet wurden. Betrachten wir ferner die Worte des Rhetors, so scheint die Wendung ἐν ὄρα μειρακίων in deutlicher Weise auf die Erinnerung an ein wirklich existirendes künstlerisches Motiv hinzuweisen. Endlich bildet die Schilderung der trauernden Natur bei Philostratos derartig ein abgeschlossenes Ganzes, daß es sehr mißlich scheint, einen Bestandtheil desselben als rhetorische Zuthat auszuscheiden. Da also mit Sicherheit nachgewiesen ist, daß die antike Malerei die σκοπιαί durch späthende Frauengestalten zum Ausdruck brachte und Brunn³³⁾ die aus dem Gewässer emportauchenden Nymphen durch Beispiele erhaltener Monumente belegt hat, so ist es in der That wahrscheinlich, daß auch die λειμῶνες durch Jünglingsgestalten personificirt wurden. Freilich müssen wir uns davor hüten, alle Einzelheiten der Beschreibung dieser Gestalten als auf Anschauung wirklich vorhandener malerischer Motive begründet zu erachten. Vielmehr sind hierbei allem Anscheine nach Ausschmückungen des Rhetors untergelaufen. Erstens läßt sich das Motiv, welches Philostratos den Σκοπιαί zuschreibt, daß dieselben in trostlosem Schmerze ihre Wangen zerfleischen, schwer in Einklang bringen mit der gehaltenen Darstellungsweise, welche diese Gestalten erforderten, um den Charakter des Gegenstandes, den sie personificiren, in deutlicher Weise zum Ausdruck zu bringen, und findet dasselbe in keinem erhaltenen Wandgemälde einen Beleg. Ebenso ist das von den Brüsten der Nymphen herunterfließende Wasser zum Wenigsten ohne Analogie auf dem Gebiete des vorliegenden monumentalen Materials. Noch mißlicher

31) p. 421.

32) 1865 p. 56 ff.

33) Die philostrat. Gemälde p. 289.

steht es mit dem Motiv, welches Philostratos den Triftjünglingen zuschreibt, daß dieselben aus Trauer um Hippolytos ihre Blumen welken lassen. Man könnte annehmen, daß diese Erscheinung an den Kränzen der Jünglinge oder etwa an Blumenbüscheln sichtbar gewesen wäre, die sie in den Händen hielten. Jedoch würde es, auch bei der vollendetsten Durchführung, gewiß sehr schwierig gewesen sein, eine derartige Erscheinung in klarer und allgemein verständlicher Weise zur Darstellung zu bringen. Vielmehr spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß die künstelnde Tendenz des Rhetors diesen Zug in die Darstellung der Triftjünglinge, welche ihm bei seiner Schilderung vorschwebte, hineindichtete, und daß diese Darstellung selbst nichts Derartiges enthielt. Philostratos konnte zu dieser Ausschmückung durch Reminiscenzen aus der alexandrinischen Poesie bestimmt werden, welche mit Vorliebe ähnliche Züge verwendet, wie u. a. in dem Klagegedichte auf Bion's Tod³⁴⁾ die Bäume aus Trauer über den Tod des Dichters ihre Früchte abwerfen und die Blumen verwelken.

Eine andere Frage betrifft die ganze Composition, wie sie von Philostratos beschrieben wird. Da sicher nachgewiesen ist, daß der Rhetor sowohl bei der Schilderung des geschleiften Hippolytos wie bei der Beschreibung der trauernden Natur Motive benutzte, wie sie in der That in antiken Kunstwerken vorlagen, so gestaltet sich die Frage dahin, ob Philostratos diese Motive auf einem Gemälde vereinigt sah oder ob er die Schilderung der Natur anderswoher entlehnte und aus eigener Erfindung mit der Hippolytoscomposition vereinigte. Man hat an der Fülle der Figuren Anstoß genommen, welche die die Handlung umgebende Natur darstellen und gewisser Maßen in ihre Bestandtheile auflösen. Daß jedoch die Häufung derartiger Figuren in der antiken Malerei wirklich vorkam, lehren die Odysseebilder der vatikanischen Bibliothek. Um diese Figuren anbringen zu können, war ein ausgedehnter landschaftlicher Hintergrund erforderlich. Dieser war aber bei einer so reichen Composition, welche das Wiergespann des Hippolyt und seine berittenen Begleiter darstellte, beinahe unvermeidlich. Man braucht nicht an ein Landschaftsbild mit Staffagefiguren zu denken; vielmehr gab es im Alterthume historische Bilder mit ausführlich behandelter Landschaft, wie das große pompeianische Gemälde³⁵⁾ mit der Schleifung der Dirke bezeugt, dessen Hintergrund recht gut mit einer Fülle von Personificationen hätte belebt werden können, wie sie in der Schilderung des Hippolytosbildes bei Philostratos vorkommt.

Während auf diese Weise die räumliche Anlage des von Philo-

34) Incert. idyll. I, 32 ff. (Mosc. III). Vgl. Anthol. Pal. V, 144:
Λειμώνες τί μάταια κόμισαι ἐπι φαιδρὰ γελᾶτε;
ἃ γὰρ παῖς κρῆσσων ἀδυνόων στεφάνων.

35) Mus. Borb. XIV, 4. Zahn III, 91. Helbig Wandgemälde N. 1151.

stratos beschriebenen Bildes entsprechende Belege findet auf dem Gebiete erhaltener antiker Denkmäler, so ist dagegen ein Umstand ohne Analogie und wohl geeignet, Verdacht zu erregen gegen die Einheit der von Philostratos betriebenen Composition. Die *Σκοπιαί* nämlich, welche gegenwärtig in einer ansehnlichen Reihe von Beispielen auf erhaltenen Wandgemälden nachgewiesen sind, finden sich, soweit unsere Kenntniß des Denkmälervorraths reicht, lediglich bei Szenen, welche einen ruhigen Eindruck in dem Geiste des Betrachters hervorrufen. Es sind Szenen ohne bewegte Handlung, die größtentheils von einem Geiste durchdrungen sind, welchen ich dem des *Idyll* in der Poesie vergleichen möchte. Und in der That ist die Gegenwart der *Σκοπιαί*, entsprechend der unbeweglichen Ruhe des Gegenstandes, den sie personificiren, von Haus aus lediglich bei derartigen Szenen am Plage. Wenn sie als Zeugen auftreten von dramatisch bewegten oder gar pathetischen Vorgängen, so ergiebt sich entweder eine Dissonanz zwischen dem Charakter der Haupthandlung und dem der beigefügten Personification, oder aber, um den Einklang herzustellen, muß in die Personification eine affektvolle Bewegung hineingetragen werden, welche dem Charakter des zu personificirenden Gegenstandes von Haus aus fremd ist. Es leuchtet ein, daß sich in Betreff der *Λειμῶνες* das Verhältniß in ganz ähnlicher Weise gestaltet. Gehen wir mit diesen Gesichtspunkten an die Beurtheilung der philostratischen Beschreibung. Angenommen, daß in der That dieser Beschreibung ein Gemälde zu Grunde liegt, welches, wie Philostratos schildert, den Untergang des Hippolyt und die figürliche Darstellung der trauernden Natur vereinigte, so enthält diese Composition einen der beiden so eben auseinander gesetzten Mängel. Nehmen wir an, daß die lebhafteste Theilnahme der Naturpersonificationen an der Handlung der Erfindung des Rhetors zuzuschreiben ist und daß sie auf dem Gemälde in der unbeweglichen Ruhe dargestellt waren, in welcher sie gewöhnlich auftreten, dann ergiebt sich ein unerträglicher Gegensatz zwischen dem schrecklichen Vorgang, dem Tode des Hippolytos, welcher den Hauptinhalt des Bildes ausmacht, und den ruhig gelagerten *Σκοπιαί* und *Λειμῶνες*. Halten wir dagegen den Affekt, welchen der Rhetor diesen Gestalten beilegt, für wirklich dargestellt in dem Bilde, dann sind fremde Motive in die Personificationen hineingetragen und läßt sich schwer denken, wie ihr Charakter noch hinreichend klar zum Ausdruck gebracht werden konnte. Wir befinden uns also vor der Alternative, entweder annehmen zu müssen, daß das Gemälde, welches Philostratos bei seiner Beschreibung zu Grunde legte, eine nicht in jeder Hinsicht den Anforderungen der Kunst entsprechende Schöpfung war — was, da nichts dagegen spricht, daß die Entstehung der von dem Rhetor beschriebenen Gemälde bis zu seiner Zeit, also bis in die Verfallsepoche hinein, herabreicht, recht wohl möglich ist — oder aber wir müssen uns zu der Annahme entschließen, daß das Bild, welches er beschreibt, keine einheitliche, in der Malerei

wirklich existierende Composition war, sondern daß wir es mit einer poetischen Fiction zu thun haben, welche Philostratos gestaltete, indem er künstlerische Motive, die in verschiedenen Kunstwerken vorlagen, zu einem Ganzen zusammenfügte.

Mag man hierüber urtheilen, wie man will, soviel scheint mit Sicherheit vorausgesetzt werden zu können, daß die Personification der *Λειμώνες* von Philostratos aus wirklich existirenden Gemälden entlehnt wurde. Also haben wir das Recht, diese Personification auf erhaltenen Gemälden anzunehmen. Dies hat bereits Stephani³⁶⁾ gethan und auf einem berühmten pompeianischen Bilde³⁷⁾, welches nach früherer Erklärung den in der Ilias geschilderten Besuch der Hera bei Zeus auf dem Ida, nach meiner Ansicht die Hochzeit des Götterpaares darstellt, in den drei unter dem Felsensitze des Gottes befindlichen Jünglingsgestalten *Λειμώνες* erkannt. Die Darstellungsweise stimmt vortrefflich mit dem Charakter des zu personificirenden Gegenstandes: eine Gruppe von drei sehr zart gebildeten Jünglingen, zwei mit grüner, der eine mit rothen Chlamys bekleidet, alle drei am Haupte mit Kränzen von Laub und Primeln geschmückt. Gegen Stephani's Erklärung hat Welcker³⁸⁾ Einspruch erhoben. „Aber angenommen“, schreibt er, „diese philostratischen Tristen mit verwelkten Blumen seien als Jünglinge gemalt gewesen, so sind *Λειμώνες* in unbestimmtem Plural noch keineswegs drei Jünglinge, da die Dreizahl durch die Menge der darin gefaßten Dämonen charakteristisch für Dämonen geworden ist“. Es genügt, um diesen Einwand zu beseitigen, an die den *Λειμώνες* verwandten *Ἀκταί* zu erinnern, welche auf den vatikanischen Odysseebildern durch eine Gruppe von drei Frauengestalten personificirt sind. Möglich, daß auch Bilder zu Tage kommen, wo die *Λειμώνες* durch zwei Jünglinge zum Ausdruck gebracht sind, gerade wie die *Ἀκταί* in den pompeianischen Perseusbildern zu zwei auftreten. Wie bereits oben bemerkt wurde, lag es in der Natur der Sache, daß die Maler bei der Darstellung solcher Personificationen, deren Erscheinungsweise nicht auf mythologischer Tradition, sondern auf Künstlerreflexion beruhte, sehr frei verfahren durften; es kam vor Allem darauf an, daß die Darstellung in klarer und den Eigenschaften des zu personificirenden Gegenstandes entsprechender Weise erfolgte. Daher ist die Personification der *ομοιᾶ*, entsprechend dem Charakter der durch ihr einsames Emporragen imponirenden Bergspitze, durch eine Frauengestalt, nicht durch eine Gruppe zur Darstellung gebracht³⁹⁾. Die *ἄκταί* dagegen, das vielfach zerklüftete Meeresgestade, und die sich lang hinziehenden

36) *Mélanges gréco-romains* I p. 580 Anm. 80.

37) Helbig Wandgemälde N. 114.

38) *Arch. Zeit.* 1865 p. 56.

39) Vgl. Simonid. fragm. 133 Bergf.:

Ἄσσα, Κιθαριῶνός τ' οἰονόμοι σκοπταί.

Wiesen werden in passender Weise durch eine Gruppe personificirt; ob diese Gruppe aus zwei oder drei Figuren bestehen sollte, darüber konnte der Künstler nach den Bedürfnissen seiner Composition die Entscheidung treffen.

Welcker erklärt die drei Jünglinge für die idäischen Daktylen, eine Ansicht, welche auch von Förster⁴⁰⁾ angenommen und weiter entwickelt worden ist. Jedoch konnten diese metallurgischen Daimonen des Waldgebirges unmöglich durch zarte Jünglingsgestalten dargestellt werden. Alle über dieselben vorliegenden Andeutungen, vor allen die Verse der Phoronis bei Schol. Apollon. I, 1129, wo der eine Daktyl μέγας, der andere ἰπέριος genannt wird, weisen vielmehr darauf hin, daß man sich diese Daimonen als gewaltige Kraftgestalten dachte, etwa in der Weise der ihnen verwandten Kyklopen. Hiermit stimmt auch die Erscheinungsweise einer Figur auf der Marsyasvase von Anzi⁴¹⁾, in welcher Stephani mit großer Wahrscheinlichkeit einen Daktylen erkannt hat.

Stephani versucht auch zwei Jünglingsfiguren, die sich im Hintergrunde eines pompeianischen Wandgemäldes⁴²⁾ befinden, welches den Raub des Hylas darstellt, für Αειμώνες zu erklären. Doch stimmt ihre Charakteristik nicht mit den Eigenschaften, welche man bei dieser Personification zu gewärtigen hat. Die Jünglinge sind kräftig und dunkelbraunen Colorits; der eine sitzt, der andere steht daneben und hält deutlich ein Pedum. Letzteres Attribut und die Vergleichung eines der vatikanischen Odysseebilder, wo ein Hirt vorkommt mit der beigeführten Inschrift ΝΟΜΑΙ⁴³⁾, lassen vermuthen, daß diese Figuren Hirten sind, welche in realistischer Weise auf die νομαί hinweisen, die man sich oberhalb des Fessenthals, wo die Handlung vor sich geht, liegend zu denken hat. Sie wären also in ganz ähnlicher Weise aufzufassen, wie der schlafende Hirt, welcher im Hintergrunde eines herculaner Gemäldes beigefügt ist, während im Vordergrund Perseus die Medusa tödtet⁴⁴⁾.

Vergleichen wir den Charakter der Personificationen, welche wir in diesem Abschnitte behandelt haben, mit dem der Figuren, welche die ältere Malerei der Haupthandlung beizufügen pflegte, so tritt zunächst der Unterschied hervor, daß die letzteren in dem mythologischen Bewußtsein des Volkes wurzeln, während die Personificationen, mit denen wir uns gegenwärtig beschäftigt haben, Produkte der Künstlerreflexion sind.

40) Die Hochzeit des Zeus und der Hera p. 35 Anm. 2.

41) *Él. céramogr.* I p. 95. II p. 235. Stephani *Compte-rendu* 1862 pl. 6 p. 169. Vasen der Ermitage I n. 355 p. 175.

42) *Mus. Borb.* XIII, 46. *Roquette choix* 15. Selbig *Wandgemälde* 1261. Vgl. Stephani *Mél. gréco-rom.* I p. 580.

43) *Natragua città di Lamo Tav. V. Arch. Zeit.* 1852 Taf. 46.

44) *Mus. Borb.* XII, 48. Selbig *N.* 1182.

Da diese Personificationen an der Stelle verwendet werden, wo früher mythologische Figuren auftraten, so kann man als wahrscheinlich annehmen, daß, bevor diese neue Gattung von Figuren in das Leben gerufen wurde, eine Abschwächung des mythologischen Interesses im griechischen Bewußtsein Statt fand. Betrachten wir ferner die Gegenstände, welche personificirt werden, so läßt ihre Wahl auf eine eigenthümliche Abwandlung des Naturgefühls schließen, wie sie meines Erachtens erst in der Epoche nach Alexander dem Großen in der Entwicklung des griechischen Geistes nachweisbar ist. Ich glaube daher annehmen zu müssen, daß diese Personificationen Erfindungen der Kunst des Hellenismus sind, eine Annahme, mit welcher außerdem die ganze reflectirende Art ihrer Charakteristik auf das Schlagendste übereinstimmt. Allerding's bin ich mir wohl bewußt, daß, um meine Ansicht in erschöpfender Weise zu begründen, eine ausführliche Untersuchung über die verschiedenen Phasen nothwendig wäre, in welchen sich das Naturgefühl der Griechen entwickelte; denn meines Wissens ist nirgends jene Umwandlung des Naturgefühls, welche in der Epoche des Hellenismus im griechischen Geiste vor sich ging, genügend beachtet und behandelt worden. Doch muß ich mich vor der Hand, auf den engen Raum dieser Zeitschrift beschränkt, begnügen, die wichtigsten Gesichtspunkte, welche bei dieser Untersuchung in Betracht kommen, hervorzuheben.

Eine lebhafte Empfindung für die Natur war den Hellenen zu allen Zeiten eigen und findet schlagende Belege in der Poesie der verschiedenen Perioden und in mehrfachen Schöpfungen der bildenden Kunst, wie namentlich in den Wassergottheiten des Skopas. Doch stand der Grieche bis zur Epoche des Hellenismus vermöge seiner ganzen Lebensweise in engem Bezuge zur Natur; sie war ihm ein gegenwärtiges, nicht ein fern gerücktes Gut. Anders in der Epoche des Hellenismus. Das Zusammenwohnen in den gewaltigen Städten, wie diese Epoche sie hervorrief, die überfeinerte Civilisation und die Concentration auf bestimmte Berufsweige, alles dies bildete eine Scheidewand zwischen dem Menschen und der Natur und mußte in der Brust des gebildeten Menschen ein Gefühl der Sehnsucht nach der Natur hervorrufen, ähnlich dem, welches heut zu Tage den Grundton in der Naturempfindung namentlich des gebildeten Nordländers zu bilden pflegt. Ich bin weit entfernt, zu behaupten, daß sich diese Umwandlung in der ganzen hellenischen Welt vollzog. Vielmehr kann sich auf dem griechischen Festlande, welches auch in anderen Hinsichten erst allmählig von den Einflüssen der hellenistischen Civilisation berührt wurde, noch lange Zeit das alte Naturgefühl erhalten haben. Es genügte, daß die Umwandlung in den großen Städten des Hellenismus Statt fand, um derselben, da diese Städte in jener Epoche die Brennpunkte der Kulturentwicklung bildeten, auch in litterarischer und künstlerischer Hinsicht einen bedeutenden Einfluß zu sichern.

Zunächst tritt das reflectirte Streben, den Menschen mit der Natur in Verbindung zu setzen, in der äußeren Gestaltung des Lebens zu Tage. Bei den Anlagen der hellenistischen Städte fand dieser Gesichtspunkt eine eingehende Berücksichtigung. Antiocheia am Orontes mit seinen großartigen Promenadenanlagen und Wasserkünsten und die benachbarte Daphne mit ihren Gainen⁴⁵⁾ liefert einen schlagenden Beleg, wie man bestrebt war, dem Menschen neben dem Getümmel der volkreichen Stadt den Genuß der freien Natur zu ermöglichen. Die *παράδεισοι*, künstlich gepflegte, gewöhnlich mit Wild bevölkerte Parks, welche bereits früher zur Erholung der persischen Großen gedient hatten, werden nunmehr auch ein Bedürfniß für die hellenistischen Herrscher. Wir wissen durch Theophrast, wie Alexander der Große sich für die babylonischen *παράδεισοι* interessirte und wie er den Harpalos beauftragte, darin auch Bäume griechischer Herkunft zu pflanzen⁴⁶⁾. Solche *παράδεισοι* werden dem Demetrios Poliorketes, als er von Seleukos in der syrischen Chersonnes internirt war, zur Verfügung gestellt⁴⁷⁾.

Wie in der äußeren Gestaltung des Lebens, so tritt die Umwandlung des Naturgefühls auch in der Poesie zu Tage. In der Dichtung vor Alexander ist von der Natur ungleich weniger die Rede als in der hellenistischen, wie der Mensch überhaupt an Güter, an deren Vollgenuß er gewöhnt ist, wenig denkt und sich wenig darüber äußert. In der hellenistischen Poesie dagegen nimmt die Schilderung der Natur einen bedeutenden Platz ein. Das Idyll beruht zum Theil auf der in unserer Epoche vollzogenen Umwandlung des Naturgefühls. Die Schilderung des landschaftlichen Hintergrundes wird ein beinahe unumgängliches Erforderniß und mit seiner Reflexion wird der Charakter der Landschaft der darin vorgehenden Scene angepaßt. In mannigfachen Zügen erkennt man das Streben, das Denken und Treiben des Menschen mit der umgebenden Natur in Verbindung zu setzen. So singt bei Theokrit Menalkas, indem er seinen geliebten Daphnis umfaßt hält und dabei seine Blicke über die vor ihm weidenden Heerden und das siculische Meer schweifen läßt⁴⁸⁾. Akontios entweicht aus der Stadt und geht auf das Land, um daselbst den Bäumen sein Liebesleid zu klagen⁴⁹⁾. Im engen Zusammenhange mit dieser Hingabe an die Natur steht es, wenn die Dichter dieser Epoche Naturgegenstände belebt und mit heftigem Affekte an der Handlung theilnehmend einführen. So beklagen bei Bion⁵⁰⁾ Berge, Eichen, Flüsse und Quellen den Tod des Adonis. In dem Klageliede über den Tod des Bion⁵¹⁾

45) Vgl. D. Müller ant. Antioch. p. 45 ff.

46) Theophrast. bei Plut. quaest. conv. III, 2 p. 648 c.

47) Plut. Demetr. 50.

48) Theokrit. id. VIII, 58 ff.

49) Vgl. Dittchei de Callimachi Cydippa p. 78 ff.

50) Bion I, 31 ff.

51) Inoert. idyll. (Mosch. III) I, 1 ff.

werden Thäler, Flüsse, Wälder und Blumen aufgefördert, den Tod des Dichters zu beweinen. In demselben Gedicht⁵²⁾ heißt es, daß aus Trauer die Bäume ihre Früchte abwerfen und die Blumen verwelken⁵³⁾.

Betrachten wir endlich die bildende Kunst, so tritt uns als das älteste bestimmt datirbare Werk, welches das hellenistische Naturgefühl voraussetzt, die Tyche von Antiocheia, ein Werk des Gutychides, eines Schülers des Nysippos, entgegen. Selbst in der nur decorativ behandelten vatikanischen Copie⁵⁴⁾ dieses Werkes erkennt man das reflectirende Behagen, mit welchem der Künstler den anmuthigen Anblick der an den Hügeln des Drontes gelegenen Stadt auf sich wirken ließ und in seiner Statue wiederzugeben bestrebt war. In dem farnessischen Stier aus rhodischer Schule und der Statue des Nil, deren Erfindung vermutlich der hellenistischen Kunst der Ptolemaierepoche angehört, hat das Streben die die Hauptfiguren umgebende Natur zu vergegenwärtigen sogar die Einführung von Motiven veranlaßt, welche mit den Gesetzen der Sculptur in Widerspruch stehen.

Diese Stimmung des Naturgefühls, wie sie sich in der Epoche des Hellenismus gestaltet hatte, mußte endlich in organischer Weise zu Personificationen von Naturgegenständen führen, wie die, welche wir in diesem Aufsatze behandelt haben. Alle sonstigen Bedingungen, welche erforderlich waren, um diese Personificationen in das Leben zu rufen, sind in hellenistischer Epoche zur vollendeten Entwicklung gediehen, und es bedurfte nur jener Nüancirung des Naturgefühls, um sie als allgemein beliebte Motive in die Kunst einzuführen. Neben den dramatisch bewegten Handlungen, welche die frühere Malerei mit Vorliebe zum Gegenstand der Darstellung erwählt hatte, trat in der hellenistischen Epoche eine Richtung der Malerei hervor, welche den Menschen nicht im Conflitte, sondern im Einklange mit der Außenwelt und mit sich selbst darzustellen trachtete, eine Richtung, welche der das Jdyl beherrschenden Stimmung geistesverwandt ist und vielfach gerade-

52) 32 ff.

53) Allerdings setzen auch frühere Dichter die umgebende Natur, namentlich durch Anrede an dieselbe, in Bezug zu der vorgehenden Handlung. Jedoch ist dann von den wesentlichsten Bestandtheilen der Natur die Rede, von Erde, Meer, Flüssen, Aeth. Vgl. Euripid. Ion 1078. 1445. Heraclid. 748 (wo allerdings auch eine mythologische Auffassung zulässig ist). Heroul. sur. 367. 1295. Niemals dagegen findet in vorhellenistischer Epoche ein Eingehen in die einzelnen Naturgegenstände Statt, wie bei den oben angeführten Dichtern, welche selbst Bäume und Blumen an der Handlung theilnehmen lassen.

54) Visconti Mus. Pio-Clem. III, 46. Denkm. d. a. R. I, 49, 220. Mit Michaelis, welcher Arch. Zeit. 1865 p. 255 diesen Typus dem Gutychides abspricht, ihm dagegen einen Fortunentypus zuzuschreiben versucht, dessen Gestalt alle Kennzeichen spätrömischer Erfindung trägt, kann ich nicht übereinstimmen.

zu durch diese Dichtungsgattung bedingt gewesen zu sein scheint. Da diese Richtung in ihren Compositionen eine harmonisch-ruhige Stimmung zum Ausdruck zu bringen trachtete, so konnte die Einführung von Satyrn und Panen als Nebenfiguren nicht mehr so zweckentsprechend sein, wie in der älteren Malerei. Die Beifügung dieser Figuren hatte den Zweck gehabt, den Eindruck, welchen die Scene auf den Geist des Betrachters machen sollte, im Bilde selbst zur Darstellung zu bringen. Sollten aber diese naiven und beweglichen Kinder des Waldes in einer ihrem Charakter angemessenen und wirksamen Weise auftreten, dann mußten sie Zeugen sein von dramatisch bewegten Handlungen, bei welchen ihre in lebhafter Weise die Eindrücke zur Schau tragende Natur zur Geltung kommen konnte. Und in der That, wo sie in der älteren Vasenmalerei einer Handlung beizuwohnen, da ist dieselbe in der Regel so beschaffen, daß sie lebhafte Bewegung, gespannte Aufmerksamkeit, Neugier, Furcht, oder Schreck bei den anwesenden Satyrn oder Panen hervorruft. Erst in der späteren Vasenmalerei, namentlich der unteritalischen, erscheint dieses Princip weniger streng durchgeführt und treten die Satyrn und PANE bisweilen als ruhigere Betrachter auf. In der in hellenistischer Epoche aufkommenden Richtung der Malerei, welche einen idyllisch ruhigen Eindruck durch ihre Bilder hervorzurufen bestrbt war, waren diese unruhigen und beweglichen Geister nicht mehr am Platze. Außerdem standen sie dem ungläubigen und reflectirenden Publicum der hellenistischen Epoche ferner, als den Griechen der früheren Zeit, welche ein frischeres und unmittelbarer Interesse für die Gestalten der Mythologie bewahrt hatten. Endlich mußte auch die reiche Entwicklung, welche die Darstellung der Figuren des bakchischen Kreises namentlich in der jüngeren attischen Schule gefunden hatte, eine Abwechslung und die Einführung neuer Motive wünschenswerth machen. Ähnlich wie mit den Satyrn und Panen verhält es sich mit den Nereiden, welche die ältere Malerei bei am Meeresufer vorgehenden Scenen beizufügen pflegte. Allerdings konnten sie ihrem Charakter gemäß in ruhiger und gehaltener Weise zur Darstellung gebracht werden. Dagegen war ihre Anwendung schon deßhalb eine beschränktere, weil sie, als einer Mehrheit angehörig, nothwendig durch mehrere Figuren zur Darstellung gebracht werden mußten und somit nur für größere Composition geeignet waren. Die neue Richtung der Malerei dagegen producirte in der Regel kleinere, auf wenige Figuren beschränkte Bilder.

Es bleibt uns noch übrig einen Blick zu werfen auf die Localgöttheiten, wie sie in den letzten Ausläufern der Vasenmalerei als Zeugen der dargestellten Scenen auftreten⁵⁵⁾. In der älteren Zeit

55) Erbe auf der Berliner Radosvase, Gerhard *etrusk. und campan. Vasenbild. d. Museums zu Berlin* Taf. c; Erbe, Ismenos und Krenaiia auf der Radosvase des Astias, *Willingen an. uned. Mon. I, 27 = Mus. Borb. XIV, 28*; Nemea auf der Archemorosvase Oberberd Gallerie Taf. IV, 3.

waren die Localgottheiten wenigstens an dem Orte, für welches das Kunstwerk zunächst bestimmt war, Figuren von deutlicher mythologischer Substanz, so der Plissos im Giebel des Parthenon zu Athen, so der Kladeos und Apheios im olympischen Tempel. Dies läßt sich dagegen nicht voraussetzen von der Thebe, dem Ismenos, der Krenaia, der Nemea, welche auf unteritalischen Vasen vorkommen. In dem Bewußtsein des unteritalischen Publicums waren diese Figuren gewiß nicht als mythologische Gestalten lebendig, sondern sie waren nicht viel Anderes als Localpersonificationen, welche ohne beigefügte Inschrift schwerlich immer ein deutliches Verständniß darboten. Wiewohl diese Gestalten ihrem Charakter gemäß in ruhiger und gehaltener Weise zur Darstellung gebracht werden konnten, so eigneten sie sich doch nicht als Staffagefiguren für die in hellenistischer Epoche aufkommende Richtung der Malerei. Einmal hat die Localgottheit an und für sich ein beschränktes Interesse und konnte daher nur unter gewissen Umständen einer so kosmopolitischen Kunst genehm sein, wie der des Hellenismus, welche wie eine *κοινή διάλεκτος* dem ganzen gebildeten Publicum faßlich sein sollte. Jedenfalls aber waren diese Figuren unzulässig auf Bildern der in Rede stehenden Richtung, welche in anspruchloser, man möchte fast sagen, genrehafter Weise Szenen ohne tiefen Inhalt, getragen von einer allgemeingültigen Stimmung, zur Darstellung bringen. Denn die beigefügte Localgottheit giebt der Darstellung den Anspruch eines hervorragenden, gewissermaßen monumentalen Interesses. Sie mag daher am Platze sein bei dem Siege des Theseus über den Minotaurus⁵⁶⁾, bei der Aufindung des Telephos⁵⁷⁾, vielleicht auch bei dem Tode des Adonis⁵⁸⁾. Dagegen würde es widersinnig sein, eine genrehafte Handlung, wie Aphrodite sich schmückt, wie sie angelt, eine Handlung, welche ihrem Charakter gemäß allenthalben stattfinden konnte, durch Beifügung einer Localgottheit an eine bestimmte Gegend zu knüpfen.

Fassen wir schließlich diese Gesichtspunkte zusammen und vergegenwärtigen wir uns die Situation, wie sie vorlag, als in hellenistischer Epoche jene genrehafte idyllische Richtung der Malerei aufkam. Die Künstler empfanden das Bedürfnis, wie früher geschehen war, den Eindruck, welchen die dargestellte Scene hervorrufen sollte, durch beigefügte Figuren im Bilde selbst vor Augen zu führen. Jedoch stimmten die bisher angewendeten Staffagefiguren nicht mehr mit dem Geiste der neuen Richtung. Es galt, neue entsprechendere Motive an ihre Stelle zu setzen, und in ganz naturgemäßer Weise wählte man zu diesem Zwecke Personificationen. Die Malerei, seit Aufkommen des Tafelbildes vorzugsweise auf fein durchgeführte Charakteristik gerichtet, fand für

56) Helbig Wandgemälde N. 1214.

57) Helbig N. 1143.

58) Helbig N. 340.

diese Tendenz vortreffliche Vorwürfe in Gestalten dieser Art. Wir können es mit Hilfe der schriftstellerischen Ueberlieferung und der Vasenbilder verfolgen, wie sich seit dem Demos des Parrhasios die Personification aller denkbaren Seiten des menschlichen Seins und Treibens bemächtigte. Als dann in hellenistischer Epoche jene Modification des Naturgefühls eintrat, dann war es der bisherigen Entwicklung gemäß, daß die Personification auch bei Gegenständen der Natur zur Anwendung kam. Für die Compositionen genuehft idyllischen Charakters ließen sich keine passenderen Staffagefiguren denken als die neu erfundenen Personificationen. War doch diese ganze neue Richtung der Malerei aus verwandtem Geiste erwachsen; denn auch, um sie in das Leben zu rufen, wirkte jene Veränderung des Naturgefühls als wichtiger Factor mit. Alle Bilder dieser Richtung haben die freie Natur zum Schauplatz der Handlung⁵⁹⁾ und, wie im Idyll, ist der landschaftliche Hintergrund mit feiner Reflexion dem Charakter der darin vorgehenden Handlung angepaßt, eine Erscheinung, welche selbst in den leicht hingeworfenen campanischen Wandbildern hervortritt und auf eine hohe Durchbildung der Originale schließen läßt. In Compositionen dieser Art übertragen, passen die Personificationen zu der Stimmung des Ganzen, und eine einheitliche ästhetische Wirkung macht sich angesichts dieser Bilder auf den Betrachter geltend.

Daß die *'Αρταί*, *Σχοπιαί*, und *Λειμῶνες* Erfindungen der griechischen Kunst, nicht der römischen sind, ist nach der ganzen Kunstentwicklung an und für sich wahrscheinlich und findet in sprachlichen Gesichtspunkten einen weiteren Beleg. Diese Personificationen nämlich konnten nur auf der Basis der griechischen Sprache gestaltet werden. Die lateinische hat für die betreffenden Naturgegenstände keine Bezeichnungen, welche zu einer Personification derselben hätten führen können. Weder aus den *litora* noch aus den *prata*, Bezeichnungen sächlichen Geschlechts, konnten Gestalten entwickelt werden wie die *'Αρταί* und *Λειμῶνες*. Das Wort *specula* ward in der Bedeutung der einsam emporragenden Bergspitze zu selten angewendet⁶⁰⁾, als daß es zur Personification hätte anregen können. Wiederum also werden wir bei der Untersuchung einer Gattung von Motiven der campanischen Wandgemälde auf die griechische und zwar bestimmter die hellenistische Kunst als Urquelle hingewiesen.

59) Wenn die Handlung eine dramatisch bewegte ist, dann erscheint in der campanischen Wandmalerei der Hintergrund in der Regel architektonisch behandelt. Einerseits mochte die Gewohnheit, derartige Handlungen auf der Scene, also vor einer architektonisch behandelten Theaterdekoration, vorgehen zu sehen, die Maler zu einer derartigen Darstellungsweise veranlassen. Andererseits empfahl dieselbe sich aus ästhetischen Rücksichten, indem der unbewegliche architektonische Hintergrund der im Vordergrund stattfindenden heftig bewegten Scene gewissermaßen das Gegengewicht hielt.

60) z. B. Vergil. Aen. 10, 454. Ecl. 8, 59.

Ueber die campanischen Wandgemälde hinaus können wir die Entwicklung dieser Gestalten weder aufwärts noch abwärts verfolgen. Es sei hier nur bemerkt, daß die Darstellung der Nacht auf einer der von Mai publicirten Miniaturen des Mailänder Miascobeo⁶¹⁾ lebhaft an eine *Szonía* erinnert, dergestalt daß die Möglichkeit vorliegt, daß bei Bildung dieser Figur der Typus jener Personification zu Grunde gelegt wurde.

III.

Aphrodite und Ares.

Nachdem neulich Hind in den *Annali dell' Instituto* 1866 p. 82 ff. die Entwicklung des Mythos von der Liebe der Aphrodite und des Ares einer genauen Untersuchung unterworfen und auf einigen campanischen Wandgemälden eine Version nachgewiesen hat, von welcher in der vorhandenen Litteratur nur dürftige Spuren vorliegen, eine Version, der zufolge das Verhältniß der beiden Liebenden zeitweise durch Zwist unterbrochen war⁶²⁾, bleiben mir nur wenige Bemerkungen über die Gemälde dieses Kreises zu machen übrig. Meine Bemerkungen beziehen sich auf die am häufigsten wiederkehrende Composition, auf die Bilder, welche Aphrodite und Ares sich umarmend darstellen⁶³⁾. Ich glaube auch hier gewisse Züge nachweisen zu können, welche auf die dichterische Behandlung dieses Mythos zurückgehen und uns somit einen Einblick gestatten in die Weise, wie die Poesie den vorliegenden mythischen Stoff ausschmückte und erweiterte. Auf einigen dieser Bilder⁶⁴⁾ nämlich ist der Hauptdarstellung ein Motiv beigefügt, für welches bis jetzt noch keine entsprechende Erklärung aufgestellt worden ist. Ich meine den Hund, welcher sich bald stehend, bald liegend

61) *Iliadis fragm. ant. cum picturis* Fig. 34 und 35. Die entsprechende Figur auf einer panathenäischen Preisvase von Vulci (*Mon. dell' Inst. VI, 10. Welcker alt. Denkm. V Taf. 21. Noël des Bergers l'Étrurie et les Étrusques pl. V*) ist bekanntlich von François gefälscht, wahrscheinlich mit Benutzung der oben erwähnten Miniature.

62) Den von Hind behandelten Bildern habe ich ein weiteres derselben Inhalts beigefügt, welches sich, leider sehr zerstört, in der *Casa del segnale* befindet. S. Wandgemälde N. 326. Die von mir im *Bull. dell' Inst.* 1867 p. 116 ausgesprochene Vermuthung, daß ein Medaillon auf *Strada dagli Augustali* N. 21. 22. (*Ann. dell' Inst.* 1866 *Tav. d'agg. EF, 3. Wandgemälde N. 1247*) die Hüften der Aphrodite und des Ares darstelle, habe ich *Bull.* 1867 p. 101 zurückgenommen und die Darstellung auf *Phaidra* und *Hippolytos* gedeutet. Unabhängig von mir ist auch *Michaelis Arch. Zeit.* 1867 p. 66 zu demselben Resultate gelangt.

63) Wandgemälde N. 316 ff.

64) *Mus. Borb. I, 18. Gell Pomp. II, 82 p. 159. Wandgem. N. 316. — Wandgem. N. 317. — Wandgem. N. 323.*

neben dem Liebespaare dargestellt findet. Keiner Widerlegung bedürftig ist die Vermuthung von Raoul Rochette⁶⁵), wonach der Hund durch eine Art von etymologischem Rebus auf den sinnlichen Charakter der Scene hinweisen soll. Verständiger, aber keineswegs haltbar ist eine andere von demselben Gelehrten vorgeschlagene Erklärung. Er beruft sich auf Vasenbilder und Grabstelen, auf welchen reizige Jünglinge vielfach von Hunden begleitet auftreten, und schließt daraus, daß dies Thier auch dem Ares, dem mythologischen Prototypen dieser Jünglinge, beigegeben werden könne. Jedoch war es unstatthast, dieses aus dem täglichen Leben entlehnte Motiv auf einen Gott zu übertragen; denn den Göttern waren bestimmte Thiere geheiligt, welche auch vielfach in der campanischen Wandmalerei als Begleiter der betreffenden Gottheiten vorkommen; wie die Taube bei Aphrodite⁶⁶), der Hahn bei Hermes⁶⁷) u. s. w. Daß dem Ares zukommende Thier war aber nicht der Hund, vielmehr das Streitroß⁶⁸). Der Hund gehörte der Jagdgöttin Artemis und findet sich auch einmal auf einem Wandgemälde von Herculanum⁶⁹) statt des sonst vorkommenden Hirsches neben den Attributen dieser Göttin. Das Streben, welches in den Wandgemälden ersichtlich ist, die Götter in Situationen darzustellen, welche dem Alltagsleben entsprechen, erstreckt sich nicht auf die Charakteristik der äußeren Erscheinung der Götter und auf ihre Attribute, zu denen bis zu einem gewissen Grade auch die ihnen zukommenden Thiere gehören; vielmehr ist in dieser Hinsicht die mythologische Ueberlieferung streng beobachtet. Die Weise, wie Raoul Rochette die Gegenwart des Hundes bei Ares und Aphrodite erklärt, würde im Widerspruche mit diesem Principe stehen. Also wird dieses Motiv in anderer Weise aufzufassen sein, und nichts liegt näher als die Annahme, daß es einer in der Poesie gegebenen Ausschmückung des mythischen Stoffes seinen Ursprung verdankt. Vergewärtigen wir uns den Charakter der dargestellten Situation: Ares und Aphrodite sind in heimlicher Buhlschaft gefesselt; es droht ihnen die Gefahr, von dem beleidigten Hephaistos entdeckt zu werden. Was konnte einem Dichter, welcher diese Situation ausmalte, näher liegen als die Verliebten Vorsichtsmaßregeln treffen zu lassen, um bei herannahender Gefahr gewarnt zu werden? Daß die Dichtung in der That derartige Züge in den Mythos hineintrag, bezeugt die Erzählung von Elektryon, einem Jüngling, welchen Ares, als er die Aphrodite besuchte, als Wächter anstellte und, als Hephaistos

65) Choix p. 236 not. 1. Ἐπιπέδ. ζῶων δηλοῖ καὶ τὸ ἀνδρείον μῦθον.

66) Selbig Wandgem. N. 152. 294. 318.

67) Wandgem. N. 361.

68) Wandgem. N. 274. Bei Statius Theb. VII, 31 sagt Jupiter, über Mars erzürnt: Reddat equos enseque mihi. Vgl. Stephani Comptes-rendu 1864 p. 24.

69) Wandgem. N. 245.

sie dennoch überraschte, wegen seiner Fahrlässigkeit in den Hahn verwandelte⁷⁰⁾ — eine Version, welche in ihrem ganzen Charakter und namentlich in der mit ihr zusammenhängenden Verwandlungsgeschichte deutlich ein alexandrinisches Gepräge zur Schau trägt. Auf unseren Wandgemälden ist der Liebesvereinigung der beiden Gottheiten das wachsamste Thier, der Hund, beigefügt. Es liegt daher sehr nahe zu vermuthen, daß irgend welche poetische Behandlung des Mythos dieses Thier von den Liebenden als Wächter bestellen ließ und daß dieses Motiv, nachdem es durch die Poesie bekannt geworden war, in den künstlerischen Darstellungen des Mythos Eingang fand. Die bildliche Charakteristik der Situation gewann hierdurch an Schärfe und Deutlichkeit; der Betrachter wird daran erinnert, daß der Umgang des Ares und der Aphrodite ein unerlaubter und mit Gefahr verbundener ist.

In demselben Sinne, glaube ich, sind die beiden Jünglinge aufzufassen, welche auf einem anderen Gemälde⁷¹⁾ bei der Vereinigung der Liebenden gegenwärtig sind. Die realistische Charakteristik, welche in ihrem Gesichtstypus und in ihrer Tracht bemerkbar ist, weist darauf hin, daß man sie als Nebenpersonen niederen Ranges zu betrachten hat. Der eine sitzt da, allem Anscheine nach schlafend; der andere steht und richtet seine Blicke auf die Gruppe der Liebenden. Auch hier haben wir es ohne Zweifel mit Jüngen zu thun, welche die poetische Behandlung des Mythos vorgearbeitet hatte. Bei dem schlafenden Jüngling könnte man wohl an Elektyon denken; über die Art dagegen, in welcher die unserem Bilde zu Grunde liegende poetische Version die Gegenwart seines Genossen motivirte, darüber können wir, da uns alle Anhaltspunkte fehlen, kaum eine Vermuthung wagen. Vielleicht charakterisirte sie die beiden Wächter in verschiedener Weise und ließ den einen aus träger Schlassucht, den anderen, weil er allzu sehr ergriffen war von dem Anblicke der Liebesgöttin, des Wächteramtes vergessen. Jedoch führe ich selbstverständlich diese Motivirung lediglich als eine Möglichkeit an, um ein Beispiel zu geben, wie die

70) Vgl. Lucian. *ὄνειρος ἢ ἀλεξτρονών* 706. Schol. zu Aristoph. av. 835. Eustath zur Odysf. O, 302 p. 1598, 61 ff. Ausonius Grifphus 26 (Wernsdorf poet. lat. min. VI p. 586). — Von einer anderen Aus schmückung des Mythos, welche vermuthlich ebenfalls auf die alexandrinische Poesie zurückgeht, finden sich Spuren bei Eustath zur Odyssee Y, 8 p. 1880, 65 und O, 302 p. 1599, 1. Es ist daselbst von einem aphrodisischen Daimon Gingron die Rede, welcher bei der Liebchaft des Ares und der Aphrodite Kupplerdienst verrichtete.

71) Wandgem. N. 323. Eine gelungene Photographie dieses leider gegenwärtig zerstörten Bildes, die mir neulich zugegangen ist, zeigt die Blicke des stehenden Jünglings in gespanntester Weise auf die Gruppe der Liebenden gerichtet. Ich habe diesen Zug in meiner Beschreibung nicht mit der nöthigen Schärfe hervorgehoben.

alexandrinische Dichtung ihrem Geiste gemäß jene Situation gestalten konnte, nicht als eine auf sicheren Indicien begründete Vermuthung.

Ich bemerke schließlich noch, daß, wenn auf den meisten dieser Bilder die Liebesvereinigung der Aphrodite und des Ares in der freien Natur, nicht in einem geschlossenen Raume vor sich geht, daraus nicht auf eine von der gewöhnlichen Ueberlieferung verschiedene Version geschlossen werden darf. Diese Darstellungsweise beruht auf dem in dem vorhergehenden Kapitel angedeuteten Principe der hellenistischen Malerei, Scenen, welche einen ruhigen Eindruck auf den Geist des Betrachters machen und einer dem Idyll verwandten Geistesrichtung angehören, womöglich in der freien Natur vorgehen zu lassen, während der architektonische Hintergrund vorzugsweise bei dramatisch bewegten Scenen Verwendung fand.

Rom, April 1869.

Wolfgang Helbig.
