

## Beiträge zur Erklärung der campanischen Wandbilder.

---

### IV. Das Tafelbild als Mittelpunkt des Wandfeldes.

(Vgl. Bd. XXIV S. 497 ff.).

Für Leser, welche den Fragen, die uns in diesem Aufsätze beschäftigen werden, ferner stehen, schicke ich einige Bemerkungen voraus, um gewisse Begriffe, welche im Interesse der Untersuchung nicht scharf genug gefasst werden können, in das rechte Licht zu stellen. Vor allen Dingen kommt es darauf an, den Begriff des Wand- und des Tafelbildes in deutlichster Weise zu erfassen und sich des verschiedenen Princip, auf welchen die beiden Gattungen der Malerei beruhen, bewusst zu werden. Die historische Entwicklung beider Gattungen ist von Semper in seinem Buche 'der Stil' in der grossartigsten und umfassendsten Weise behandelt worden. Indem ich die Leser, welche sich hiermit eingehender zu beschäftigen gedenken, auf dieses epochemachende Werk verweise, hebe ich nur die wesentlichsten Gesichtspunkte hervor, die bei unserer Untersuchung in Betracht kommen.

Das Wandbild beruht auf dem uralten Principe der Bekleidung der Mauer. Es ist die monumentale Malerei der Wandbekleidung abgesehen von der ornamentalen Bemalung derselben. Somit ist das Wandbild nicht etwas von Aussen Hineingetragenes, sondern ein unveräusserlicher Bestandtheil der Wandbekleidung. Es entfaltet sich auf derselben innerhalb architectonischer Grenzen, die in der Regel oben durch Fries oder Gesims, unten durch den Sockel gegeben sind. Die Frage nach der Art der Wandbekleidung kommt für unseren Zweck nicht in Betracht. Gewöhnlich bestand sie aus Stuckbewurf, welcher zur Herstellung der Wandbilder al fresco hergerichtet war. Doch fanden auch andere Me-

thoden Anwendung. Besonders merkwürdig ist die Bekleidung eines uralten caeretaner Grabes<sup>1</sup>. Sie besteht aus mehreren besonders gearbeiteten Terracottenplatten von oblonger Form, welche, nachdem die bildlichen Darstellungen auf jeder einzelnen Platte, wie es scheint mit Kalkfarbe ausgeführt worden war, in der Grabkammer zusammengesetzt und an der Wand befestigt wurden. Mag hier die Structur der Wandbekleidung, welche von der Mauer materiell verschieden ist, eine wenigstens auf klassischem Boden seltene Erscheinung darbieten, so beruhen die bildlichen Darstellungen nichts desto weniger auf dem Principe des Wandbildes: sie ziehen sich ununterbrochen über die Fläche der Wandbekleidung und füllen den Raum vom Sockel bis zum Frieese.

In der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts kam neben dem Wandbilde das Tafelbild zur Geltung. Das Tafelbild ist ein von Haus aus von der Wandbekleidung und überhaupt von der Architektur unabhängiger und beweglicher Gegenstand. Allerdings kann dasselbe durch Aufhängen, Anheften, Einlassen in den Bewurf zu der Wand in Bezug gesetzt werden. Doch erscheint es dann nicht als ein unveräusserlicher Bestandtheil der Wand, sondern als eine von Aussen herzugebrachte Zuthat. Das Material und die Technik sind auch hier Gesichtspunkte untergeordneter Art. Als eine uralte volksthümliche Form des Tafelbildes lassen sich die thönernen *πίνακες* betrachten<sup>2</sup>. Die Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes verwendeten in der Regel Holztafeln, die sie a tempera bemalten. Bei Bildern kleineren Umfangs war eine Art des enkaustischen Verfahrens beliebt<sup>3</sup>. Doch benutzte man auch besondere für die Staffelei hergerichtete Stucktafeln, die al fresco bemalt wurden. Ja wir wissen sogar von bildlichen Darstellungen, die vermöge Niellirung auf Metallplatten ausgeführt waren<sup>4</sup>.

---

Die Gemälde, welche in den vom Vesuv verschütteten Städten Campaniens die Mittelpunkte der Wandfelder zu bilden pflegen, beruhen auf dem Principe des Tafelbildes. Mehrere, deren Verzeichniss Donner<sup>5</sup> über die antiken Wandmalereien in technischer

<sup>1</sup> Mon. dell' Inst. VI, 30. Ann. dell' Inst. 1859 p. 328 ff.

<sup>2</sup> Vgl. Benndorf Griech. und sicil. Vasenbilder p. 9 ff.

<sup>3</sup> Donner die erhalt. Wdm. in techn. Bez. p. XIV ff.

<sup>4</sup> Philostrat. vit. Apollon. II, 21. Vgl. Semper der Stil I p. 265 ff.

Beziehung<sup>1</sup> p. CXXVIII gibt, sind auf besondere Stucktafeln gemalt, um fertig in die Wand eingelassen zu werden, und können also als Tafelbilder im eigentlichen Sinne des Worts betrachtet werden. Die meisten Gemälde sind allerdings auf derselben Stuckfläche ausgeführt, wie die anderweitige Wanddecoration, tragen aber durch den sie umgebenden Rand deutlich die Erscheinungsweise des Tafelbildes zur Schau. Sie sind nichts anderes als in der Frescomalerei nachgeahmte Tafelbilder. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass diese Motive der Frescomalerei auf eine Decorationsweise zurückgehen, nach welcher wirkliche Tafelbilder, deren Material in der Regel Holz gewesen sein wird, in den Bewurf eingelassen oder anderweitig an der Wand befestigt wurden. Auch verdrängte die Nachahmung im Fresco nie vollständig den älteren Gebrauch; vielmehr können wir denselben bis in die späte Kaiserzeit hinein verfolgen<sup>1</sup>. Dass die in den campanischen Städten übliche Frescodecoration in dieser Weise entstand, ist an und für sich wahrscheinlich und lässt sich auch aus mannigfachen anderen Motiven erkennen. So begegnen wir häufig auf pompeianischen Wänden Bildern, welche als auf Simsens oder Konsolen der Architecturalmalerei stehend oder an Epistyllien oder Säulen derselben angeheftet charakterisirt sind<sup>2</sup>. Sie haben in der Regel an den Ecken vorspringende Rahmen und ähnlich, wie die Altarblätter des Mittelalters und der Frührenaissance, bewegliche, zum Theil zweitheilige Seitenflügel, mit denen das Bild nöthigen Falls bedeckt werden konnte. Dieses Motiv findet sich in besonders charakteristischer Weise in der Wandmalerei eines auf dem Palatin neben dem Kryptoporticus des Palastes des Tiber entdeckten Privathauses, über welches es uns bisher unmöglich war, eingehendere Nachricht zu geben, da die competenten Personen vor vollendeter Ausgrabung des ganzen Hauses eine Besprechung der entdeckten Theile nicht wünschten. Offenbar gibt in allen diesen Fällen die Frescomalerei Tafelbilder wieder, welche unter Umständen in der Wirklichkeit eine entsprechende Aufstellung fanden.

Bei der Untersuchung über die Entstehungszeit dieser Decorationsweise werden wir, wie es in der Regel der Fall ist bei den Erscheinungen der fortgeschritteneren italischen Civilisation, auf

<sup>1</sup> Die Stellen s. bei Raoul Rochette *peint. ant.* p. 162, *Letronne lettre d'un ant. à un artiste* p. 87.

<sup>2</sup> Siehe z. B. Zahn *die schönst. Orn.* II, 24, 53. III, 68. Niccolini *Case di Pomp.*; *Terme stabiane Tav. VIII. Ornati delle pareti di Pomp.* I, 4, 5, 8. — Niccolini *Casa di Castore e Polluce Tav. VI. Ornati* I, 5.

die hellenistische Epoche hingeführt. Und zwar lässt sich mit Sicherheit nachweisen, dass die Decorationsweise, nach welcher wirkliche Tafelbilder zu Mittelpunkten der Wandfelder gemacht wurden, in hellenistischer Epoche vollständig ausgebildet vorlag. Dass sie in dieser Periode erfunden wurde, können wir bei der dürftigen Kenntniss, die wir aus der Zeit vor Alexander von der Wanddecoration und dem Verhältniss des Tafelbildes zu derselben haben, nicht schlechthin beweisen. Immerhin jedoch ist es bei Betrachtung der allgemeinen Verhältnisse, welche die Kunst bedingten, wahrscheinlich, dass es die hellenistische Epoche war, welche diese Decorationsweise zum Mindesten zur systematischen Ausbildung brachte. Die Uebertragung dieser Decorationsweise in die Frescomalerei, wobei das wirkliche Tafelbild durch ein auf den Stuckgrund nachgeahmtes ersetzt wurde, ist, wie wir sehen werden, jedenfalls eine hellenistische Erfindung. Unter allen Umständen ist es für die Beurtheilung der campanischen Gemälde bedeutsam zu sehen, dass auch die Decorationsweise, in welcher sie auftreten, hellenistischen Ursprungs ist.

Kallixenos von Rhodos <sup>1</sup> beschreibt uns ausführlich einen von Ptolemaios Philadelphos veranstalteten Festzug und das Prachtzelt, welches zur Aufnahme der Festgenossen bestimmt war. Bei der Ausschmückung dieses Zeltes begegnen wir das erste Mal der Decorationsweise, mit der wir uns gegenwärtig beschäftigen. Die Wände waren durch Pilaster (*παράστυδες*) in Felder getheilt; vor den Pilastern standen Statuen; in dem Mittelpunkte der Wandfelder waren Gemälde aus sikyonischer Schule, welche Aratos dem kunstliebenden Ptolemaios Soter verschafft hatte <sup>2</sup>, und mit ihnen abwechselnd reich gestickte Gewänder und Teppiche angebracht. Es ist dies ganz dieselbe Decorationsweise, welche sich in der Regel in den campanischen Städten findet. Nur ist hier, was dort wirklich structuratives Element war, gemalt. An die Stelle wirklicher Pilaster, welche die Wandfelder begrenzen, treten gemalte Pilaster oder Arabeskenstreifen. Die wirklichen Tafelbilder sind durch auf den Stuckgrund nachgeahmte Tafelbilder ersetzt. Der Bericht des Kallixenos, der überhaupt in archäologischer Hinsicht nicht so

<sup>1</sup> Athen. V 196 E = Müller fragm. hist. gr. III p. 59 § 26: *διέκειτο δὲ ἐπὶ μὲν τῶν τῆς σκηνῆς παραστάδων ζῶα μαρμαίρινα τῶν πρώτων τεχνιτῶν ἐκιστόν. ἐν δὲ ταῖς ἀνὰ μέσον χώραις πίνακες τῶν σικυωνίων ζωγράφων, ἐναλλάξ δὲ ἐπιλεκτοὶ εἰκασταὶ παντοῖα...*

Vgl. Plutarch. Arat. 12.

gründlich ausgenutzt worden ist, wie er es verdiente, beweist uns, dass nicht nur die Grundprincipien der in den campanischen Städten vorliegenden Decorationsweise in der hellenistischen Epoche vorgebildet war, sondern dass auch einzelne Ornamentmotive der campanischen Wandmalerei auf hellenistische Quelle zurückgehen. So kehren die Säulen in der Form von Thyrsosstäben, wie sie sich in jenem Prachtzelte befanden, häufig in pompeianischen Architecturalmalereien wieder. Bei dem Festzuge des Ptolemaios war über den Wagen des Dionysos eine Laube aus Epheu, Weinranken und Fruchtzweigen angebracht; dazwischen hingen Kränze, Tainien, Thyrsen, Tympana und scenische Masken <sup>1</sup>. Einer ganz entsprechenden Art von Decoration begegnen wir in einer herculaner Ornamentmalerei <sup>2</sup>. Wir sind in diesem Falle sogar im Stande ein Uebergangsglied nachzuweisen, welches sich chronologisch zwischen die hellenistische Epoche und die künstlerische Thätigkeit in den campanischen Städten einreihet. Nach dem Berichte des Sokrates von Rhodos <sup>3</sup> führte M. Antonius eine ganz ähnlich decorirte Laube über der Skene des Dionysostheaters zu Athen auf, worunter er vor dem versammelten Volke mit seinen Genossen zechte.

Dass jene Decorationsweise geradezu eine Erfindung der hellenistischen Epoche ist, lässt sich, wie gesagt, nicht beweisen. Die Dürftigkeit unserer Ueberlieferung über die Wanddecoration vor Alexander verbietet uns Argumente ex silentio. Wir wissen durchaus nichts darüber, wie das Tafelbild, nachdem es aus dem Zusammenhange herausgetreten war, der bisher die verschiedenen Künste umfasst gehalten hatte, angebracht und mit der umgebenden Architektur in Einklang gesetzt wurde. Jedenfalls lagen nicht die geeigneten Bedingungen vor, um in dem Privathause eine Decorationsweise auszubilden, nach welcher Tafelgemälde die Mittelpunkte der Wandfelder bildeten. Die Tafelbilder waren in der ersten Zeit nach ihrem Aufkommen kostbare *ἀγάλματα*, deren Erwerbung nicht geringe Opfer erforderte. Der Privatmann wird selten im Stande gewesen sein, solche Schätze zu beschaffen. Auch bezeugt die Ueberlieferung, dass die Tafelbilder in jener Epoche, weit entfernt, dem Privatluxus zu dienen, in öffentlichen Gebäuden,

---

<sup>1</sup> Athen. V p. 198D.

<sup>2</sup> Pitt. d'Erc. IV, 36 ff. = Helbig N. 1741. 1748.

<sup>3</sup> Athen. IV p. 148B = Müller fragm. hist. gr. III p. 326.

namentlich in Tempeln, ihre Aufstellung fanden, und Plinius <sup>1</sup> hat Recht, wenn er von den Malern der Blüthezeit sagt: *omnium eorum ars urbibus excubabat pictorque res communis terrarum erat*. Bedenken wir, dass die in den campanischen Städten übliche Decorationsweise zur Ausschmückung eines ganz kleinen Zimmers, wo jede Wand nur ein Feld bildet und die Eingangswand ohne Mittelbild gelassen ist, mindestens drei Bilder erfordert, die sich ausserdem in der Grösse mehr oder minder entsprechen mussten, dann sind wir entschieden berechtigt, die Existenz einer entsprechenden Decorationsweise zum Wenigsten im Privathause jener Epoche zu leugnen. Wenn die Ueberlieferung <sup>2</sup> berichtet, dass Agatharchos, gezwungen von Alkibiadas, das Haus desselben ausmalte, so kann es sich nicht um Tafelbilder handeln; vielmehr waren jene Malereien ohne Zweifel Wandgemälde, was bei dem Skenographen Agatharchos schon nach seiner ganzen künstlerischen Richtung vorauszusetzen ist. Die Erzählung, dass Zeuxis das Haus des Königs Archelaos schmückte <sup>3</sup>, ist zu allgemein gehalten und in zu verdächtiger Weise überliefert, als dass Schlüsse daraus gezogen werden dürften. Will man nichts desto weniger das Zeugniß gelten lassen, so weist die Fassung desselben ebenfalls auf Wandmalerei, nicht auf Tafelmalerei hin <sup>4</sup>.

Die wenigen Stellen des Platon und Xenophon <sup>5</sup>, welche sich auf die Decoration des Wohnhauses beziehen, wie sie in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts vorlag, sind wenig präciser Natur. Jedenfalls nöthigt uns keine derselben, Gemälde im eigentlichen Sinne des Wortes vorauszusetzen; vielmehr weisen die Ausdrücke *ποικίλιαι* und *ποικίλιαι* viel eher auf Ornamentmalerei hin. Die Aufzählung der rhetorischen Auseinandersetzungen, welche die Schlichtheit des Wohnhauses der älteren Zeit und die luxuriöse Pracht der späteren Epoche gegenüberstellen, kann ich mir füglich ersparen <sup>6</sup>. Unter allen Umständen brachten es die Verhältnisse mit sich und weisen die Spuren der Ueberlieferung darauf

<sup>1</sup> Plin. 35, 118.

<sup>2</sup> Andocid. contra Alcibiad. § 17. Demosth. in Mid. p. 562 und Schol. Plutarch. Alcib. 16.

<sup>3</sup> Aelian. var. hist. XIV, 17. Vgl. Welcker Allg. Lit.zeit. 1836 Oct. p. 216, Brunn Gesch. d. gr. K. II p. 81.

<sup>4</sup> Letronne lettre d'un ant. à un artiste 284 ff.

<sup>5</sup> Plato *ποικιλία* VII, 10 p. 529 B. Xenophon Memorab. III, 9, 10; oecon. IX. 2. Vgl. auch Plato Hippias maior p. 298 A.

<sup>6</sup> Siehe u. a. Winckelmann Kunstgeschichte Buch IV, 1 § 28. Becker Charikles II p. 94 ff.

hin, dass das kostbare Tafelbild zum Wenigsten kein ständiges Element in der Decoration des damaligen Privathauses bildete.

Anders als im Privathause lagen die Verhältnisse in den öffentlichen Gebäuden, vor allen in den Tempeln, welche in der Regel als Aufbewahrungsort der Tafelbilder namhaft gemacht werden. In den Tempeln mochte sich mit der Zeit eine grössere Anzahl von Tafelbildern ansammeln, welche von verschiedener Seite der betreffenden Gottheit geweiht waren — ἀναθήναι ist ein für die Aufstellung der Tafelbilder häufig gebrauchter Ausdruck. Waren die Tempelwände mit Wandbildern geschmückt, dann musste die Unterbringung der Tafelbilder grosse Schwierigkeiten verursachen. Einen anschaulichen Beleg hierfür bietet uns die sogenannte Pinakothek in Athen, wo die drei Wände, welche allein hinreichendes Licht hatten, mit Frescomalereien bedeckt waren. Wir sind ausser Stande, uns eine Vorstellung zu machen, wie die beträchtliche Anzahl von Tafelbildern, welche sich mit der Zeit in diesem Raume ansammelte, in zweckentsprechender Weise Platz finden konnte. Von den Vermuthungen, welche hierüber aufgestellt worden sind, ist keine vollständig befriedigend<sup>1</sup>. Wo die Tempelwand nicht mit Wandbildern geschmückt war, wurden die Tafelbilder wie andere Anathemata vermuthlich an der Wand angebracht<sup>2</sup>. Somit liegt allerdings die Möglichkeit vor, dass ihre Anordnung bereits in der Zeit vor Alexander gewisse Motive darbot, welche die in Rede stehende Decorationsweise vorbereiteten, wobei jedoch immerhin der Umstand in Betracht zu ziehen ist, dass die Menge verschiedenartiger Weihgeschenke, Tafelbilder, Waffen, Gefässe, Hausgeräthe u. s. w., welche an der Tempelwand anzubringen waren, der systematischen Ausbildung jener Decorationsweise eher hinderlich war<sup>3</sup> und sie vielfach nicht zu der Reinheit gelangen lassen konnte, in welcher sie uns in den campanischen Städten entgegentritt. Jedoch bewegen wir uns in dieser Hinsicht lediglich auf dem Gebiete der Vermuthung. Unter

<sup>1</sup> Michaelis Rhein. Mus. n. F. XVI p. 219. Bursian Geogr. von Griechenl. I p. 308.

<sup>2</sup> Rangabé ant. hell. II n. 861, 15: *ἀνάθημα πρὸς τῷ τοίχῳ*. Kirchoff Philol. XV p. 408, 36: *ἀνάθημα . . . πρὸς τῷ τοίχῳ*.

<sup>3</sup> Auch wissen wir, dass die Tempelbehörden bisweilen gegen die Ueberfülle der Weihgeschenke Massregeln ergriffen und, was des heiligen Raumes nicht würdig schien, ausschieden. Vgl. die Inschrift bei Rangabé ant. hell. II n. 777 und Benndorf Griech. und sicil. Vasenb. p. 14.

allen Umständen war keine Epoche so geeignet, die in Rede stehende Decorationsweise systematisch auszubilden und als ständigen Schmuck in das Privathaus einzuführen, wie die hellenistische. Wie bereits Semper <sup>1</sup> richtig bemerkt, waren die damaligen Verhältnisse ähnlich denen der späteren römischen Geschichte, seitdem die welt-erobernden Römer Bedürfniss nach griechischen Kunstwerken empfanden und alle Mittel und Wege beherrschten, sich dieselben zu verschaffen. Auch hierin, wie in so vielen anderen Hinsichten, setzten die Römer die griechische Entwicklung fort oder nahmen sie vielmehr wieder auf. Wiewohl diese Erscheinungen, da die Ueberlieferung über die Geschichte des Hellenismus spärlicher fließt; nicht mit solcher Schärfe hervortreten wie in der entsprechenden römischen Geschichte, so fehlt es immerhin nicht an Spuren, welche ihre Existenz bezeugen.

Den Reigen der Kunsträuber eröffnet Alexander; er entführt das berühmte Bild des Aristeides, die sterbende Mutter mit dem Kinde, von Theben nach Pella <sup>2</sup>. In den Residenzen der hellenistischen Herrscher waren unsägliche Kunstschätze vereinigt, welche gewiss nicht alle auf gesetzmässigem Wege, sondern zum Theil durch Kunstraub dorthin gelangt waren. Durch die Beschreibungen der römischen Triumphe und der dabei aufgeführten Beute an Sculpturen und Gemälden sind wir hierüber hinlänglich unterrichtet. Ambrakia, die Residenz des Pyrrhos, war nach des Polybios Aussage voll von Kunstschätzen <sup>3</sup>. Die Berichte über den Triumph des Aemilius Paullus bezeugen die Fülle von Statuen und Bildern, welche sich in Makedonien angesammelt hatte <sup>4</sup>.

Als eifrige Sammler wie auf litterarischem so auch auf künstlerischem Gebiete kennen wir die Ptolemaier. Ptolemaios Soter bot für die Nekyia des Nikias die bedeutende Summe von 60 Talenten (= 94305 Rthlr.), jedoch vergeblich <sup>5</sup>. Glücklicher scheinen die Ptolemaier mit einem anderen Gemälde desselben Meisters, dem Hyakinthos, gewesen zu sein. Wenigstens befand sich dasselbe nach der Schlacht von Actium in Alexandria und wurde von August von dort nach Rom entführt <sup>6</sup>. Die Kunstliebe des ersten

<sup>1</sup> Der Stil I p. 299 ff.

<sup>2</sup> Plin. 35, 98.

<sup>3</sup> Polyb. 32, 13, 19. Liv. 38, 9.

<sup>4</sup> Liv. 45, 39 ff. Plutarch, Aem. Paul. 32 ff.

<sup>5</sup> Plutarch. Non posse suav. vivi sec. Epic. p. 1093 E.

<sup>6</sup> Plin. 35, 131.

Ptolemaiens wurde sogar für politische Zwecke ausgebeutet. Durch Vermittelung des Aratos, welcher hierdurch das Wohlwollen des mächtigen Monarchen für sich und seine Sache zu gewinnen suchte, gelangte eine Anzahl von Gemälden aus sikyonischer Schule, namentlich von Werken des Pamphilos und Melanthios, in den Besitz des alexandrinischen Hofes<sup>1</sup>.

Auch die Könige von Pergamos scheinen ihre Aufmerksamkeit auf die Erwerbung alter Kunstwerke gerichtet zu haben. So liess König Attalos bei der Versteigerung der Beute nach der Zerstörung Korinths durch Mummius auf den Dionysos des Aristeides bieten und zwar, wenn eine Vermuthung Brunns richtig ist, mit der bedeutenden Summe von 100 Talenten (= 157175 Rthlr.)<sup>2</sup>.

So konnte es nicht ausbleiben, dass sich in hellenistischer, wie in der entsprechenden römischen Epoche, eine Menge von Kunstwerken und unter anderen auch von Tafelbildern in dem Besitze der Reichen und Mächtigen aufhäufte. Dieser Umstand musste, wie die Verhältnisse damals lagen, nothwendiger Weise die Entwicklung der Decorationsweise begünstigen, mit der wir uns in diesem Aufsätze beschäftigen. Die Prachtsäle der hellenistischen Grossen verlangten bildlichen Schmuck. Das grosse Wandbild, welches bis in die Alexanderepoche hinein in öffentlichen Gebäuden auch profanen Charakters seinen Platz behauptet hatte, entsprach nicht mehr dem Geiste der Zeit. Einerseits konnte die einfache Behandlung, wie sie die Frescotechnik mit sich brachte, dem überfeinerten Geschmacke der hellenistischen Epoche kaum mehr zusagen. Andererseits verlor die Kunst mehr und mehr den monumentalen Charakter, wie er dem grossen Wandbilde angemessen war. Ausserdem spielte in den hellenistischen Prachtbauten, soweit unsere Kenntniss reicht, auch der statuarische Schmuck eine zu bedeutende Rolle, als dass sich das Wandbild in seiner ganzen Fläche ungestört vor dem Auge des Betrachters hätte entfalten können. So waren in jenem Prachtzelte des Ptolemaios Philadelphos vor den Pilastern, welche die Wandfelder schieden, im Ganzen hundert Statuen aufgestellt. Unter solchen Umständen lag es, da eine bedeutende Menge von Tafelbildern zur Verfügung stand, sehr nahe, das Decorationssystem auf dem Tafelbilde zu basiren. Das reihenweise Aufspeichern von Kunstwerken, wie es in den Salons moderner Amateurs üblich ist, war gegen den Geist des Alterthums. Man

<sup>1</sup> Plut. Arat. 12.

<sup>2</sup> Plin. 35, 24. Vgl. Brunn Gesch. d. gr. K. II p. 173.

musste darauf denken, die verschiedenartigen Stücke in einer Weise anzuordnen, welche den Zusammenhang der einzelnen Stücke unter sich selbst und mit der umgebenden Architektur vermittelte. So kam ganz naturgemäss die Decorationsweise, nach welcher die Wände in Felder eingetheilt und Tafelbilder zu ihren Mittelpunkten gemacht wurden, zur systematischen Ausbildung. Mag, wie gesagt, eine ähnliche Decorationsweise bereits früher in der Ausschmückung der Tempelwand vorgebildet gewesen sein, so fand die Einführung derselben in das Privathaus jedenfalls erst in hellenistischer Epoche Statt.

Ursprünglich waren es wirkliche Tafelbilder, welche in dieser Weise verwendet wurden. Mit der Zeit jedoch wurde diese Decorationsweise, nachdem sie durch ihre Anwendung in den vornehmen Häusern in die Mode gekommen war, da nicht Jedermann wirkliche Tafelbilder erwerben konnte, von der Frescomalerei aufgegriffen und das wirkliche Tafelbild durch die Nachahmung auf dem Stuckgrunde ersetzt. Diese Methode, einmal in Gebrauch gekommen, mochte wiederum auf die Decoration auch reicherer Häuser zurückwirken. Die kostbaren Tafelbilder waren leichter Beschädigungen ausgesetzt als die sie nachahmenden Stuckgemälde und ihr Verlust schwerer zu verschmerzen. Desshalb fing man an, die Tafelbilder zu ihrer besseren Sicherung in einem besonders für sie eingerichteten Raum, in der Pinanothek unterzubringen, welche bereits von Vitruv<sup>1</sup> als nothwendiger Bestandtheil des hellenistischen Wohnhauses angeführt wird, und wurde in den dem täglichen Gebrauche dienenden Räumen die Decoration in der Regel lediglich durch Frescomalerei hergestellt. Wenn sich auch vereinzelt Beispiele des Einlassens wirklicher Tafelbilder in die Wand bis in die späte Kaiserzeit verfolgen lassen, so scheinen diese Fälle immerhin als Ausnahme von der Regel betrachtet werden zu müssen. Wenigstens haben weder die Ausgrabungen in den campanischen Städten noch die auf römischem Boden einen sicheren Beleg dieses Verfahrens geliefert<sup>2</sup>.

Jedenfalls ist das zweite Stadium dieser Decorationsweise, in welchem das wirkliche Tafelbild durch das auf dem Stuckgrund nachgeahmte ersetzt wurde, eine Erfindung der hellenistischen Civilisation. Wiewohl keine ausdrücklichen Nachrichten hierüber vorliegen,

<sup>1</sup> Vitruv. VI cap. 7. Varro r. r. I, 2, 10. Plin. 35, 4. 148. Vgl. Letronne lettre d' un ant. p. 205 ff.

<sup>2</sup> Vgl. Donner die ant. Wd. in techn. Bez. p. CXXVI.

so glaube ich nichts desto weniger, dass eine vielfach besprochene Stelle des Petronius, wenn sie in den Kreis unserer Untersuchung gezogen und richtig erklärt wird, über diese ganze Frage die geeignete Auskunft verschafft. Petronius<sup>1</sup>, nachdem er über den in seiner Zeit herrschenden Verfall der Beredsamkeit und Geschichtschreibung gesprochen, fährt fort: *pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tum magnae artis compendiariam invenit*. Ich glaube nicht, dass an der handschriftlich überlieferten Lesart gerüttelt werden darf. Hermann<sup>2</sup>, welcher dies thut, schlägt vor zu lesen: *postquam topiariorum audacia . . . invenit*. Jedoch beruht diese Aenderung auf einem Missverständniss der zum Vergleich herangezogenen Stelle des Vitruvius<sup>3</sup>. Derselbe beklagt an dieser Stelle die in seiner Zeit um sich greifende Ausartung der Ornamentmalerei, welche namentlich vegetabile Elemente in einer ihrem Charakter widersprechenden und unstylistischen Weise verwendet und in pompeianischen Architekturen hinreichende Belege findet. Dieser phantastischen und zügellosen Decorationsweise stellt er die Prospectenmalerei entgegen und bezeichnet die letztere als eine auf besseren Kunsttraditionen beruhende und in jeder Hinsicht löbliche Art der Wanddecoration. Es ist an und für sich zweifellos und erhellt deutlich aus der in Rede stehenden Stelle selbst, dass die *topia* eben diese Prospectenbilder waren. Hermann nahm, indem er die Stelle in unbegreiflicher Weise missverstand, an, dass dies der Name für die *stylosse* von Vitruv getadelte Ornamentmalerei gewesen sei, und verfiel somit auf jene Conjectur. Doch gibt die handschriftliche Lesart, wenn ihr Inhalt in den gehörigen Zusammenhang gebracht wird, einen vollständig richtigen Sinn. Petronius sagt, dass die Aegyptier der Malerei in hohem Grade geschadet hätten, indem sie für diese so bedeutende Kunst ein verkürztes Verfahren erfanden. Worin dieses verkürzte Verfahren bestand, gibt er nicht an. Doch glaube ich, dass damit nichts Anderes gemeint sein kann, als die Methode, durch welche die früher in den Bewurf eingelassenen wirklichen Tafelbilder durch auf den Frescogrund nach-

<sup>1</sup> Cap. 2.

<sup>2</sup> Kunstsinne der Römer p. 35. Uebrigens ist *topiarius*, soweit unsere lexicale Kenntniss reicht, gegenwärtig nur in der Bedeutung 'Kunstgärtner' nachgewiesen. Die Prospektenmaler hiessen *τοπογράφου* oder *τοπιογράφοι*. Vgl. Letronne a. a. O. p. 468. Rochette lettre à Schorn p. 274 ff.

<sup>3</sup> VII, 5.

geahmte Tafelbilder ersetzt wurden. Jedenfalls musste diese Neuerung von allen den Folgen begleitet sein, welche Petronius jener Erfindung der Agyptier zuschreibt. An die Stelle des sorgfältig durchgeführten Staffeleibildes trat das auf den Frescogrund nachgeahmte Tafelbild, welches, seiner Technik entsprechend, auf eine genaue Durchführung verzichten musste und nur die wesentlichsten Motive wiedergeben konnte. Bei der Möglichkeit, die übliche Decoration der Wände durch das Frescoverfahren in billigerer Weise herzustellen, als es früher geschehen konnte, da wirkliche Tafelbilder an der Wand angebracht wurden, wurde das neue Verfahren, wie die erhaltenen Monumente bezeugen, mit Begier von dem Publicum aufgegriffen und mit der Zeit das allgemein übliche. Das Tafelbild, auf welchem die Entwicklung der Malerei als Kunst im höheren Sinne des Wortes beruhte, wurde hierdurch in den Hintergrund gedrängt; die Nachfrage nach Tafelbildern wurde geringer; die Vertreter dieser Kunstgattung fanden nicht mehr dasselbe reiche Feld der Thätigkeit wie früher; die Kunstindustrie griff beschränkend in das Gebiet der Kunst ein. Dieser mit Nothwendigkeit sich ergebende Sachverhalt stimmt derartig mit der Angabe Petrons überein, dass ich kein Bedenken trage, in der von ihm beklagten Erfindung der Agyptier die Ersetzung der Tafelbilder durch die Nachahmung in der Frescomalerei zu erkennen. Die Folgen dieser Neuerung entsprachen vielfach denen, welche sich in unserer Zeit nach der Erfindung der Photographie herausstellten. Diese beeinträchtigte vielfach die Porträt- und Landschaftsmalerei und, wenn man heut zu Tage Maler, welche dadurch benachtheiligt zu sein glauben, über diesen Gegenstand sprechen hört, wird man vielfach an jene Stelle des Petron erinnert.

Somit liegt alle Wahrscheinlichkeit vor, dass die Ersetzung der Tafelbilder durch das Frescoverfahren eine Erfindung der Agyptier, man kann wohl bestimmter sagen der Alexandriner, ist. Alexandria, der Mittelpunkt, von welchem aus das kosmopolitisch gewordene Griechenthum, welches man Hellenismus nennt, den mächtigsten Einfluss ausübte, wird auch diese für die Gestaltung des antiken Lebens immerhin bedeutsame Erfindung in das Leben gerufen haben: sie ist ganz in dem Geiste der thätigen, regsamen und versatilen Bevölkerung jener Stadt. Ausserdem stimmt mit unserer Annahme der bedeutende Einfluss des agyptischen Hellenismus, wie er in den noch erhaltenen Wandmalereien hervortritt. Agyptische Ornamentmotive, hellenistisch umgebildet oder mit griechischen Motiven zusammengestellt, wie sie in der Ptolemaier-

epoche nachweisbar sind <sup>1</sup>, finden sich öfter in der Decorationsmalerei der campanischen Städte <sup>2</sup>. Ganze architektonische Schemata, die leichten Rohrkolonnaden und Baldachine mit ihren im Stichbogen gewölbten, mit Sphinxen und Greifen gekrönten Frontispizen, sind im ägyptisch-hellenistischen Stil gebildet. Dieselbe Erscheinung zeigt sich auch bei den als Tafelbilder behandelten Gemälden. Ios Ankunft in Aegypten ist ganz in dem Geiste des ägyptischen Hellenismus <sup>3</sup> dargestellt; die Gestalten sind nach dem Formensystem der griechischen Kunst gebildet; dagegen sind Scenerie, Tracht und Attribute ägyptisch; es liegt nahe, diese Composition mit der Ἰοῦς ἄφιξις, einem Gedichte des Kallimachos <sup>4</sup>, in Zusammenhang zu bringen. Die beliebten Pygmaienbilder <sup>5</sup> sind auf dem Boden des hellenistischen Aegyptens erwachsen. Darstellungen von Nillandschaften und Prospective auf ägyptische Gebäude kehren in grosser Menge in den campanischen Städten wieder <sup>6</sup>. Das Interesse, welches der Römer an dem alten Wunderlande Aegypten nahm <sup>7</sup>, ferner der Isisdienst, welcher sich allmählig in Italien einbürgerte und im letzten Jahrhundert der Republik auch in Rom Eingang fand, mussten diesen Einflüssen in Italien einen günstigen Boden bereiten. Bezeichnend ist, dass wir bereits um die Mitte des zweiten Jahrhunderts vor Christus einen alexandrinischen Prospectenmaler Demetrius in Rom ansässig finden, bei welchem der vertriebene König Ptolemaios Philometor sein Absteigequartier nahm <sup>8</sup>.

Jedenfalls fällt die Ersetzung der Tafelbilder durch das Frescoverfahren in eine verhältnissmässig frühe Epoche des Hellenismus; denn diese Neuerung war bereits in der zweiten Hälfte des dritten

<sup>1</sup> In der Thalamegos des Ptolemaios Philopator befand sich neben Baulichkeiten griechischen Styls ein ägyptischer Speisesaal, ausführlich beschrieben von Kallixenos Athen. V p. 206 A = Müller frgm. hist. gr. III p. 57.

<sup>2</sup> Um von der Decoration des Isistempels zu schweigen, welche aus begreiflichen Gründen in diesem Style behandelt ist, vergleiche man Pitt. d'Erc. I, 50 p. 263, IV, 69 ff. p. 345 ff. Mus. Borb. IX, 47 ff. Helbig N. 1094 ff. und vor Allen die in der Farbe prachttvoll gelungene Abbildung bei Semper der Stil I Taf. XIV.

<sup>3</sup> M. B. X, 2. Zahn III, 8. Helbig N. 138. 139.

<sup>4</sup> Suid. s. v.

<sup>5</sup> Helbig N. 1530 ff.

<sup>6</sup> N. 1566 ff.

<sup>7</sup> Vgl. Friedländer Darst. aus der Sitteng. Roms II p. 79 ff.

<sup>8</sup> S. Overbeck ant. Schriftquellen p. 411 n. 2141 ff.

Jahrhunderts in Italien eingebürgert. Plautus nämlich lässt in den *Menaechmen* I, 2, 34 ff. den *Menaechmus* fragen:

Die mihi, nunquam tu vidisti tabulam pictam in pariete,

Ubi aquila Catamitum raperet, aut ubi Venus Adoneum?

Die Antwort des *Peniculus* darauf lautet:

Saepe; sed quid istae picturae ad me attinent?

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass diese Gemälde auf den Stuckgrund nachgeahmte Tafelbilder waren, dass also Plautus bereits das zweite Stadium der in Rede stehenden Decorationsweise kannte. An Wandbilder ist nicht zu denken, da diese Compositionen, der Raub des *Ganymed* und die Entführung des *Adonis* durch *Venus*, auf zu wenige Figuren beschränkt sind, um den dem Wandbilde angemessenen Raum zu füllen. Ausserdem kann *tabula* gewiss nur unter ganz ausnahmsweisen Verhältnissen vom Wandbilde gebraucht werden und ist es das Nächstliegendste, das Wort in seiner gewöhnlichen Bedeutung als Tafelbild zu fassen. Auch fällt die Möglichkeit weg, es sei von wirklichen an der Wand angebrachten Tafelbildern die Rede. Man darf nicht etwa übersetzen 'hast Du niemals ein gemaltes Bild an der Wand gesehen'. Dies verbietet die Wortstellung und die metrische Synalopie, welche *pictam* und *in pariete* in engster Weise verbindet. Vielmehr hat man zu übersetzen 'hast Du niemals ein auf die Wand gemaltes Bild gesehen'. Die Sache ist an und für sich so klar, dass es kaum noch nöthig ist, eine Stelle des *Mercator* II, 2, 42 als Beleg anzuführen, wo es heisst:

Si unquam vidisti pictum amatorem, hem, illic est.

Nam meo quidem animo vetulus, decrepitus senex

Tantidem est, quasi sit signum pictum in pariete<sup>1</sup>.

Also war bereits zur Zeit des Plautus die Nachahmung des Tafelbildes in der Frescomalerei aus Aegypten nach Italien verpflanzt. Von der weiten Verbreitung dieser Decorationsweise auf italischem Boden zeugt die Antwort des *Peniculus* in den *Menaechmi*, welche die in der Frage angegebenen Stoffe als geläufige bezeichnet. Auch die Stelle im *Mercator* scheint unter dem Eindruck solcher in der Frescomalerei nachgeahmter Tafelbilder gedichtet, in denen die *picti amatores*, wie die erhaltenen Monumente beweisen, eine hervorragende Rolle spielten, während solche Gestalten in die monumentale Malerei des eigentlichen Wandbildes nur ausnahmsweise Eingang finden konnten.

<sup>1</sup> Vgl. Letronne lettre d' un ant. p. 83.

Merkwürdig ist der Umstand, dass die Darstellungen, welche zur Zeit des Plautus so häufig als Mittelbilder der Wände verwendet wurden, in den campanischen Städten fehlen. Wir finden daselbst weder den Raub des Ganymed noch die Entführung des Adonis durch Venus dargestellt. Dagegen kommt erstere Scene auf einer pränestiner Spiegelkapsel vor <sup>1</sup>. Da die Fabrik der Spiegel und Spiegelkapseln, wenigstens in Präneste, eng verbunden ist mit der der Cisten und die Cisten, soweit aus den auf denselben vorkommenden Inschriften zu schliessen, ungefähr der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts vor Christus angehören, so bietet die Spiegelkapsel einen monumentalen Beleg zu dem von Plautus erwähnten Vorkommen von Darstellungen des Raubes des Ganymedes. Die an zweiter Stelle angeführte Scene, der Raub des Adonis durch Venus, ist bis jetzt auf erhaltenen Kunstwerken noch nicht nachgewiesen. Sie zeigt eine alterthümliche Auffassungsweise des Mythos, welche, da die Adonissage erst verhältnissmässig spät in der griechischen Kunst Eingang fand, vermuthlich auf italischem Boden unter Benutzung verwandter griechischer Vorbilder künstlerische Gestaltung gewonnen haben wird. Auch hier wird man an die Kunst der Spiegelzeichnungen erinnert. Frauengestalten, welche Jünglinge forttragen, finden sich auf denselben sehr häufig <sup>2</sup>. Gewöhnlich werden diese Darstellungen auf den Raub des Kephalos durch Eos gedeutet. Da jedoch ein dieser Kunstrichtung ungefähr gleichzeitiger Dichter Gemälde anführt, welche Venus und Adonis in ganz entsprechender Situation vor Augen führten, so fragt es sich, ob nicht die Erklärung der betreffenden Spiegeldarstellungen immerhin diesen bis jetzt übersehenen Gesichtspunkt zu berücksichtigen habe.

Unter allen Umständen ergibt sich aus der Stelle des Plautus, dass die Auswahl der in der Zimmerdecoration reproducirten Compositionen in früherer Zeit verschieden war von der, welche uns in den campanischen Städten entgegentritt und, nach mannigfachen Spuren zu schliessen, während des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit in der ganzen alten Welt, soweit sie von griechisch-römischer Civilisation berührt war, die übliche gewesen zu sein scheint.

Rom, 1. November 1869.

Wolfgang Helbig.

<sup>1</sup> Mon. dell' Inst. VIII, 47 n. 2.

<sup>2</sup> Gerhard etr. Spiegel Taf. 180. 361 ff.