

## Beiträge zur Erklärung der campanischen Wandbilder.

### V. Die Prospectenmalerei.

(Vgl. S. 202 ff.)

Der Maler Ludius oder S. Tadius<sup>1</sup>, welcher unter der Regierung des Kaisers Augustus blühte, wird in der Regel auf die Autorität des Plinius<sup>2</sup> hin als der Begründer der Prospectenmalerei betrachtet, von der wir uns vermöge der Charakteristik des Plinius und noch erhaltener Wandgemälde dieser Gattung in der Villa ad Gallinas und in Pompei einen deutlichen Begriff machen können<sup>3</sup>. Plinius schreibt von ihm 'primus instituit amoenissimum parietum picturam' und in der That erscheinen die erhaltenen Wandgemälde, welche uns seine Richtung veranschaulichen, in der organischsten Weise von dem Geiste der ersten Kaiserzeit durchdrungen. Nichts desto weniger wäre die Erfindung einer neuen Gattung der Malerei in augusteischer Periode eine höchst befremdende Erscheinung. Je mehr sich unsere Kenntniss der damaligen Kunst erweitert, um so deutlicher tritt es hervor, dass diese Periode wenigstens auf dem Gebiete der Sculptur und der Malerei vorwiegend von der Erbschaft der früheren griechischen Kunstentwicklung zehrte, dass ihre Productivität zum mindesten eine äusserst geringe war, wie ich an einem anderen Orte ausführlicher zu begründen versuchen werde. Somit liegt auch hier a

---

<sup>1</sup> Studio der Bambergensis. Bursian Litt. Centralbl. 1869 p. 972 macht darauf aufmerksam, dass der Name Studius in späterer Zeit und namentlich im Codex Theodosianus mehrfach vorkommt, wonach die Möglichkeit vorliegt, dass dies in der That der richtige Name des Künstlers ist.

<sup>2</sup> Plin. n. h. 35, 116.

<sup>3</sup> Vgl. Helbig Wandgemälde p. 385 ff.

priori die Wahrscheinlichkeit vor, dass diese Gattung der Prospectenmalerei bereits ausgebildet vorlag und dass sie in augusteischer Epoche höchstens in einer dem Zeitgeiste entsprechenden Weise umgestaltet wurde. Dass die Angaben des Plinius über die Erfindung von Kunstgattungen und Kunstmotiven nicht immer im strengsten Sinne zu fassen sind, dass, wo er von Erfindung spricht, vielfach nur an einen stärkeren Impuls zu denken ist, den eine Richtung durch einen Künstler erhielt, ist durch hinreichende Belege bekannt. Auch hat bereits Brunn<sup>1</sup> seinen Zweifel über die Bedeutung ausgesprochen, welche Plinius dem in Rede stehenden Maler zuschreibt. Den Schlüssel zur richtigen Beurtheilung des Sachverhalts bietet uns eine Stelle des Vitruv<sup>2</sup>, die ich ihrer Wichtigkeit wegen in ihrem ganzen Umfange wiedergebe. Sie lautet nach der Gestaltung des Textes, wie er in der Ausgabe von V. Rose vorliegt, folgender Massen:

Ceteris conclavibus id est vernis autumnalibus aestivis, etiam atriis et peristylliis constitutae sunt ab antiquis ex certis rebus certae rationes picturarum. namque pictura imago fit eius quod est seu potest esse, uti hominis aedificii navis reliquarumque rerum, e quarum finitis certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla. ex eo antiqui qui initia expolitionibus instituerunt imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et conlocationes, deinde coronarum et silaceorum cuneorum inter se varias distributiones. postea ingressi sunt ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitentur, patentibus autem locis uti exedris propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent, ambulationes vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes. pinguntur enim portus promuntoria litora flumina fontes euripi fana luci montes pecora pastores, nonnullis locis item signantur megalographiae habentes deorum simulacra<sup>3</sup> seu fabularum dispositas explicationes, non minus Troianas pugnas seu Vlixis errationes per topia, ceteraque quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum

<sup>1</sup> Bull. dell' Inst. 1863 p. 84.

<sup>2</sup> VII, 5.

<sup>3</sup> Selbstverständlich bedeutet hier deorum simulacra nicht 'Götterbilder', sondern 'Figuren von Göttern'. Ganz in demselben Sinne findet sich anderweitig auch signa. S. Plaut. Mercat. II, 2 44. Epid. V, 1, 18. Plin. 35, 134.

natura procreata. . . . Hierauf folgt die Polemik gegen die Ausartung der Architecturalmalerei zur Zeit des Schriftstellers.

Wiewohl auch diese Stelle in dem bekannten geschraubten Stile des des Schreibens unkundigen praktischen Architekten abgefasst ist und von den Worten *nonnullis locis bis habentes deorum simulacra* <sup>1</sup> die Lesart nicht hinreichend feststeht, so kann man immerhin erkennen, was Vitruv meint. Mit den Worten *nonnullis locis* fängt er offenbar an, von den mythologischen Bildern zu sprechen, welche in der Regel die Mittelpunkte der Wandfelder bildeten. Da er vorher von den *topia* gehandelt hat, so fällt ihm nunmehr eine Mittelgattung ein, nämlich die Landschaftsbilder mit mythologischer Staffage, von denen er mit den Worten '*non minus Troianas pugnas seu Vlixis errationes per topia*' einen Beleg giebt. Allerdings hat diese Einfügung etwas sehr Unbeholfenes, was jedoch bei diesem Schriftsteller keineswegs befremden kann. Keinen Falls darf man mit Schneider zwischen *Vlixis errationes* und *per topia* eine Lücke annehmen; denn die Zusammengehörigkeit dieser Worte ist durch erhaltene Monumente beglaubigt, nämlich durch die auf dem Esquilin gefundenen Landschaftsbilder, welche Szenen aus der Odyssee als Staffage enthalten <sup>2</sup> und somit ganz den *Vlixis errationes per topia* des Vitruv entsprechen. Wenn die *Troianae pugnae* bis jetzt noch nicht als Staffage antiker Landschaften zu Tage gekommen sind, so müssen wir uns bei der Dürftigkeit unserer Monumentalkenntniss vor der Hand mit dem Zeugniss des Vitruv bescheiden.

Besonders wichtig ist es zur richtigen Beurtheilung des Sachverhaltes festzustellen, wen Vitruv mit den *antiqui* meint, deren Decorationsweise er an dieser Stelle charakterisirt. Selbstverständ-

---

<sup>1</sup> Die Wolfenbüttler Handschrift giebt: *nonnulli locis. item signorum melago graphiam habentes deorum*; ebenso der Harleianus, nur dass er richtiger *megalographiam* schreibt. Signantur für signorum ist Conjectur von Rose, signarent von Meister; *megalographiae* ist Vermuthung von Müller-Strübing. Vielleicht kommt es der Lesart der Handschriften am nächsten und wird der Sinn der Stelle, über den kein Zweifel obwalten kann, am präzisesten ausgedrückt, wenn man schreibt: *nonnulli loci item signantur megalographia habentes deorum* u. s. w.

<sup>2</sup> *Matranga Città di Lamo* Tav. 1. 2. Arch. Zeit. 1852 Taf. 45, 46 p. 497. Vgl. *Grifi Scoperta di una statua in Trastevere e di pitture sull' Esquilino* (Roma 1849). Arch. Anz. 1849 p. 27. *Brunn die philo- strat. Gem.* p. 286.

lich kann dabei nur an Griechen gedacht werden. Fassen wir jedoch die Auseinandersetzung des Vitruv als eine Uebersicht der ganzen Geschichte der griechischen Wanddecoration, so steht sie, wie bereits Semper<sup>1</sup> richtig bemerkt, in entschiedenem Widerspruche mit den bisherigen sicher beglaubigten Resultaten über die Entwicklung derselben. Vitruv bezeichnet als erstes Stadium dieser Entwicklung die Nachahmung von kostbaren Marmorincrustationen in der Stuckmalerei. Nun findet sich allerdings das Incrustationsverfahren auf griechischem Boden an uralten Bauten aus der Periode, in der eine eigentlich hellenische Kunst noch nicht existirte, vielmehr ein orientalisches Kunstprincip auch auf Griechenland seinen Einfluss erstreckte<sup>2</sup>. Dagegen giebt die hellenische Kunst, so wie sie als solche hervortritt, dieses Verfahren auf. Also kann die Herstellung von in der Stuckmalerei nachgeahmten Marmorincrustationen, da diese Decorationsweise der älteren eigentlich hellenischen Entwicklung fremd war, unmöglich als das erste Stadium der griechischen Stuckmalerei betrachtet werden, wie sich denn auch weder an den öffentlichen Gebäuden noch an den Gräbern der betreffenden Epoche, so weit sie uns erhalten sind, Spuren dieses Schmuckes gefunden haben. Nichts desto weniger lässt sich die Auseinandersetzung Vitruvs mit der historisch beglaubigten Entwicklung in Einklang bringen, wenn wir nur die antiqui, von denen er spricht, in beschränkterem Sinne fassen. Er meint nicht die Griechen überhaupt, sondern im Besonderen die Griechen von Alexander dem Grossen abwärts. Da er nicht die ganze Geschichte der Architektur und der damit zusammenhängenden Kunstzweige schreibt, sondern nur die Gesichtspunkte beleuchtet, die auch für seine Epoche von praktisch eingreifendem Interesse waren, so ist seine Ausdrucksweise hinreichend gerechtfertigt. Die hellenistische Epoche war es, welche, wie in den meisten anderen Hinsichten, so auch in der Decorationsweise die Entwicklung der fortgeschritteneren römischen Civilisation bedingte. Jedenfalls stimmt der Bericht des Vitruv, wenn wir die antiqui in diesem Sinne fassen, vollständig mit den bisher gewonnenen kunsthistorischen Resultaten überein. Zunächst weisen die *exedrae*<sup>3</sup> und *ambulationes*, welche Vitruv als

<sup>1</sup> Der Stil I p. 493.

<sup>2</sup> Z. B. im sog. Atridengrab bei Mykene.

<sup>3</sup> Wenn in der Threnodie des phrygischen Sklaven bei Euripides Orest. 1450 die Lesart *ἐν ἐξέδραισι* richtig ist, so hat das Wort hier, wo es zusammen mit Pferdeställen als Einsperrungsort vorkommt, eine

übliche Bestandtheile des Hauses voraussetzt, über dessen Decoration er handelt, auf die hellenistische Epoche hin. Es sind dies nicht Bestandtheile des alten griechischen Hauses, sondern des hellenistischen Prachtbaus. Ferner lagen in hellenistischer Epoche alle Bedingungen vor, um die Nachahmung des bunten Marmorgetäfels in der Stuckmalerei hervorzurufen. Seit der Zeit Alexanders des Grossen machte, als nach dem Sturze des Perserreiches das Griechenthum mit asiatischem Wesen in nahe Berührung kam, der Orient wiederum einen entschiedenen Einfluss auf die griechische Civilisation geltend und fand auch das von Alters her im Orient übliche Incrustationsverfahren Eingang in die griechische Kunst. Die Wände wurden mit Metall, Elfenbein, Marmor bekleidet<sup>1</sup>. Wie mit der Zeit das kostbare Tafelbild, welches in der Decoration der hellenistischen Epoche einen bedeutenden Platz einnahm, durch Nachahmung auf dem Stuckgrunde ersetzt wurde<sup>2</sup>, so erscheint es als ein ganz entsprechender Vorgang, dass auch die kostbaren Marmorincrustationen durch die Stuckmalerei wiedergegeben wurden. Beide Verfahren, sowohl die Incrustation mit wirklichen Marmorplatten, als die Nachahmung dieser Decorationsweise in der Stuckmalerei, wurden von den Römern aus der hellenistischen Civilisation entlehnt. Das erste Beispiel der Marmorincrustation gab nach dem Berichte des Plinius Mamurra, der berühmte praefectus fabrum des Caesar, in seinem Hause auf den Caelius<sup>3</sup>. Mit der Zeit erfuhr diese Decorationsweise mannigfache Verfeinerungen. Unter Kaiser Claudius wurde es Mode, einzelne Stückchen aus der vollen Marmorplatte herauszuschneiden und die so gewonnenen Vertiefungen mit bunten Marmorplättchen einzulegen; so war man im Stande, ornamentale Schemata und, wie Plinius sagt, sogar Figuren auf der Marmorbekleidung zur Darstellung zu bringen. 'Wir fingen an sogar mit dem Steine zu malen', schliesst Plinius<sup>4</sup> seine Auseinandersetzung über diesen Gegenstand. So ist ohne Zweifel diese Stelle des Plinius zu ver-

---

ganz andere Bedeutung, als in späterer Zeit. Uebrigens überliefern einige Handschriften *ἐν ἔδραισι*, was auch der Scholiast bestätigt. Vgl. Becker Charikles 2. Aufl. II p. 75.

<sup>1</sup> Vgl. über die Bauten dieser Art Müller Handbuch § 153, 3 und Semper der Stil I p. 302 ff. 472 ff. Das Mausoleum ist als ein Vorläufer der entsprechenden hellenistischen Bauten zu betrachten.

<sup>2</sup> S. Rheinisches Museum (n. F.) XXV p. 211 ff.

<sup>3</sup> Plin. n. h. 36, 48. Vgl. Corsi delle pietre antiche p. 13 ff.

<sup>4</sup> Plin. n. h. 35, 3: coepimus et lapide pingere.

stehen; das von ihm beschriebene Verfahren ist uns gegenwärtig vollständig deutlich, seit sich in den französischen Ausgrabungen auf dem Palatin zwei Marmorincrustationen gefunden haben, welche ganz in der von Plinius beschriebenen Weise eingelegt sind. Eine andere Verfeinerung verwandter Art wurde unter Nero erfunden. Man stellte in künstlicher Weise, indem man aus anderen Gesteinen herausgeschnittene Stückchen als Adern oder Drusen in die Marmorbekleidung einsetzte, Phantasiemarmore her. So erhielt, wie Plinius berichtet, der numidische Marmor ovale Drusen, der synnaische purpurnes Geäder. Die Statue eines Panthers in der Sala degli animali bietet uns auch von dieser Technik einen anschaulichen Beleg <sup>1</sup>.

Von der Nachahmung der Marmorincrustationen in der Stuckmalerei bieten uns die campanischen Städte reichliche Belege. Die einfacheren Malereien dieser Art, wie sie sich namentlich häufig an den Sockeln pompeianischer Zimmer finden, mögen unter dem unmittelbaren Einfluss der hellenistischen Entwicklung stehen, die diese Decorationsweise vorgebildet hatte. Andere scheinen die raffinirtere Behandlungsweise der Marmorincrustation nachzuahmen, wie sie unter den letzten beiden julischen Kaisern aufkam. Dies gilt vor Allem von dem obersten Streifen einer in der Stuckmalerei nachgeahmten polylithen Wanddecoration, die sich in der Casa di Salustio findet <sup>2</sup>. Die bunten Marmorplatten dieses Streifens entsprechen keiner der bekannten Gattungen, sind vielmehr entschieden Phantasiegebilde, welche vermuthlich jener unter Nero aufgekommene künstliche Zubereitung des Marmors ihren Ursprung verdanken.

Vitruvius erwähnt weiterhin als eine den antiqui eigenthümliche Decorationsweise die Malerei von Architekturen und die Skenographie. Diese Angabe widerspricht zum wenigsten nicht unserer für die antiqui vorgeschlagenen Auffassungsweise. Wiewohl die Skenographie bereits im 5. Jahrhundert durch Agatharchos zur Ausbildung gekommen war, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass die Einführung dieser Gattung in die Decoration des Privathauses und die damit nothwendig verbundene Umbildung derselben erst in der Alexanderepoche Statt fand.

Die topia endlich sind sicher ein Erzeugniss der hellenistischen Civilisation. Topia (von τόπος) bedeutet Landschaftsbilder, in dem Sinne, in welchem Vitruv davon spricht, ins Besondere

<sup>1</sup> Beschr. Roms II, 2 p. 162 n. 41.

<sup>2</sup> Semper der Stil I Taf. 15.

die grossen Landschaftsgemälde, welche umfangreiche offene Räume, wie die *ambulationes*, zu schmücken pflegten. Eine derartige Decoration der Wände konnte sicher erst aufkommen, nachdem das Naturgefühl der Griechen jene eigenthümliche Abwandlung erfahren hatte, die, wie ich an einem anderen Orte zu zeigen versucht, ein Product der hellenistischen Civilisation war <sup>1</sup>. Erst nachdem der Mensch der Natur ferner gerückt ist und er sich danach sehnt, wie nach einem Gute, dessen Genuss ihm nicht ständig zu Gebote steht, konnte er darauf verfallen, sich mit der künstlich reproducirten Natur zu umgeben. Wie also diese Kunstgattung organisch mit der hellenistischen Civilisation zusammenhängt und erst durch dieselbe zur Ausbildung kommen konnte, so besitzen wir andererseits ein Zeugnis, welches darauf hinweist, dass sie schon in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts vor Christus existirte und damals bereits in Italien eingebürgert war. Um das Jahr 158 vor Christus lebte in Rom ein alexandrinischer Maler Demetrios, bei dem der flüchtige König Ptolemaios Philometor Absteigequartier nahm <sup>2</sup>. Diodor <sup>3</sup> nennt ihn *τοπογράφος*. Ansprechend, aber keineswegs gewiss ist die Vermuthung Letronnes <sup>4</sup>, dass hierfür zu schreiben sei *τοπιγράφος*; denn es steht in sprachlicher Hinsicht nichts entgegen, auch *τοπογράφος* in der Bedeutung als Landschaftsmaler zu fassen. Wenn Brunn <sup>5</sup> in dem Demetrios einen Landkartenmaler vermuthet, so widerspricht seiner Annahme, wiewohl sich auch diese Bedeutung mit der Wortbildung vereinigen lassen würde, doch der Umstand, dass Demetrios in einer anderen Quelle <sup>6</sup> kurzweg als *pictor Alexandrinus* bezeichnet wird, was auf einen Maler im gewöhnlichen Sinne des Wortes hinzuweisen scheint. Ueberlegen wir ferner, dass, soweit unser Wissen reicht, die antiken Landkarten landschaftlich behandelt waren <sup>7</sup>, dann kommt auch die Vermuthung Brunns schliesslich auf ein verwandtes Resultat hinaus wie die nächstliegende Annahme. Von grösserer Tragweite ist die Unsicherheit, in der wir uns gegenüber der Bezeichnung des Diodor befinden, ob jener Demetrios ein Tafelmaler oder ein Wand-

<sup>1</sup> Rhein. Mus. (n. F.) XXIV p. 514 ff.

<sup>2</sup> Overbeck Schriftquellen zur Gesch. d. Kunst n. 2141 ff.

<sup>3</sup> Exc. Vat. III p. 96 ed. Dind.

<sup>4</sup> Lettre d'un ant. à un art. p. 468 ff.

<sup>5</sup> Gesch. d. gr. Künstl. II p. 289.

<sup>6</sup> Val. Max. V, 1, 1.

<sup>7</sup> Vgl. Raoul Rochette *peint. ant.* p. 21 ff. und im Besondern Liv. 41, 28.

maler war, oder ob er beide Kunstgattungen vereinigte. Eine sichere Entscheidung hierüber lässt sich, wie gegenwärtig die Dinge liegen, kaum geben. Immerhin jedoch war das landschaftliche Tafelbild in der antiken Kunst eine zu beschränkte Gattung, als dass eine ausschliessliche Vertretung dieser Richtung eine besondere Klasse von Malern mit einem bestimmten Namen hätte bezeichnen können. Dagegen waren die auf die Wand gemalten Prospectenbilder nach dem Zeugnisse des Vitruv die bei den antiqui übliche Decoration gewisser Räume des Hauses und ist es somit wohl denkbar, dass diese Gattung der Malerei von einer bestimmten Klasse von Künstlern ausgeübt wurde, die *τοπογράφου* oder *τοπιολογράφου* hiessen. Daher ist es wahrscheinlich, dass auch die Thätigkeit des alexandrinischen Malers Demetrios vorwiegend in diesem Sinne aufzufassen ist.

Unter allen Umständen wissen wir durch Vitruv, dass die Prospectenbilder mit den *portus, promuntoria, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes* bereits der Decorationsweise der antiqui d. h. der hellenistischen Griechen eigenthümlich waren. Diese Beschreibung des Vitruv erinnert aber in deutlichster Weise an die *villas et portus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, curipos, amnes, litora*, welche Plinius<sup>1</sup> als Stoffe der Prospectenbilder des S. Tadius oder Ludius angiebt. Dass der Decorationsmaler der augusteischen Epoche in grösserem oder geringerem Grade von Leistungen der hellenistischen Epoche abhing, ist demnach nicht zu bezweifeln. Zum mindesten steht soviel fest, dass diese Gattung der Malerei nicht von ihm erfunden, sondern aus der hellenistischen Kunst entlehnt wurde. Allerdings erscheinen die in den campanischen Städten vorliegenden Prospectenbilder, die wir als aus dieser Richtung hervorgegangen betrachten können, in hohem Grade von dem Geiste der ersten Kaiserzeit durchdrungen. Es ist die mit Palästen, Villen und Gartenanlagen geschmückte italische Landschaft der Periode des höchsten Luxus, welche uns in diesen Bildern entgegentritt. Jedoch liegt die Vermuthung nahe, dass die hellenistische Civilisation bereits verwandte Erscheinungen hervorgebracht hat, die demgemäss schon in dem hellenistischen Landschaftsbilde eine entsprechende Gestaltung finden mussten. Was ferner den Charakter der Auffassung und Durchführung betrifft, so verrathen allerdings die Gemälde, welche wir mit der Richtung des S. Tadius oder Ludius in Zusammenhang bringen dürfen, in der

<sup>1</sup> n. h. 35, 116.

realistischen Grundlage, auf welcher sie beruhen, in der scharfen Beobachtung und charakteristischen Darstellung der äusseren Erscheinungsweise der Dinge deutlich die Eigenthümlichkeiten itali- schen, man kann wohl bestimmter sagen römischen Künstlergeistes. Doch ist hierbei der Umstand in Betracht zu ziehen, dass die letzten Ausläufer der griechischen Kunst vielfach eine zum minde- sten nahe verwandte Entwicklung verfolgten, dass die Richtung auf das Charakteristische, wie sie gewissen hellenistischen Schulen eigen- thümlich war, und der Realismus römischer Kunstanlage in vielen Hinsichten zu einer analogen Bildungsweise führen mussten — ab- gesehen davon, dass vermuthlich auch, was die Weise der Durch- führung betrifft, der Einfluss der hellenistischen Kunst auf die verwandte römische nicht zu gering angeschlagen werden darf. Wenn sich in den römischen Prospectenbildern der Mangel einer bestimmten poetischen Idee fühlbar macht, deren landschaftlicher Ausdruck irgendwelche entsprechende Stimmung im Geiste des Be- trachters erwecken könnte, so mag derselbe auch vielfach den hellenistischen Leistungen dieser Gattung eigenthümlich gewesen sein; denn es ist sehr fraglich, ob das hellenistische Publicum diese Anforderung an das decorative Frescobild stellen durfte, welches zumal bei der Weise des antiken Frescoverfahrens, das, soweit unsere Kenntniss reicht, mit grossen Bewurfflächen operirte und somit den ausführenden Künstler zur eiligen Herstellung des Gemäldes nöthigte, nur ausnahmsweise eine Behandlung des Co- lorits und eine Durchbildung der Einzelheiten ermöglichen konnte, wie sie nöthig waren, um in der Landschaft eine poetische Idee zu klarem und harmonischem Ausdrucke zu bringen. Mögen diese Bemerkungen bei dem Mangel an Anschauung hellenisti- scher Prospectenbilder der monumentalen Basis entbehren, so sind sie nichts desto weniger hinreichend begründet durch Analo- gien aus anderen Kunstgebieten und sind sie somit immerhin am Platze, wo es gilt, sich über die Originalität der römischen Pro- spectenmalerei ein Urtheil zu bilden.

Unter den Gegenständen, welche Vitruv als Stoffe der Pro- spectenmalerei der hellenistischen Griechen aufführt, fehlt eine Gattung, welche von Plinius unter den von S. Tadius oder Ludius behandelten Stoffen erwähnt wird. Es sind die *topiaria opera*, die Gartenanlagen, von deren Behandlungsweise uns die Wandgemälde in der Villa ad Gallinas einen anschaulichen Begriff geben<sup>1</sup>. Ge-

<sup>1</sup> Ich bedaure, dass mir die Abhandlung von Wüstemann<sup>1</sup> über Rhein. Mus. f. Philol. N. F. XXV.

wiss sind wir berechtigt, auch bei dieser Gattung, wiewohl kein ausdrückliches Zeugniß darüber vorliegt, die Abhängigkeit der römischen Malerei von älteren griechischen Leistungen anzunehmen. Steht sie doch zu Gattungen, welche nach Vitruv bereits in hellenistischer Epoche vorgebildet waren, zu der Malerei der *fana* und *luci* in nächster Verwandtschaft. Ausserdem ergibt sich auch hier, dass, um diesen Stoff in die Wandmalerei einzuführen, schon in hellenistischer Epoche alle Bedingungen vorlagen. Die Kunstgärtnerei, deren Anlagen diese Gattung der Wandmalerei wiedergiebt, existirte bereits in hellenistischer Epoche und aller Wahrscheinlichkeit nach hat man sie geradezu als ein Product der hellenistischen Civilisation zu betrachten. Mag es misslich sein, bei der Dürftigkeit unserer Ueberlieferung aus dem Stillschweigen der Schriftsteller vor Alexander über diesen Gegenstand Schlüsse zu ziehen, so führt nichts desto weniger die unbefangene Betrachtung der allgemeinen Verhältnisse zu diesem Resultate. Eine reflectirende Richtung des Naturgefühls, eine Vertiefung der Naturwissenschaften, ins Besondere der Botanik, und die Erschliessung des Orients, wo Gewächse der mannigfachsten Art in üppiger Fülle gediehen, waren die nothwendigen Grundbedingungen, um die Kunstgärtnerei in umfassenderer Weise bei den Griechen einzubürgern. Im Orient war diese Kunst bereits seit alten Zeiten entwickelt<sup>1</sup>; die *παράδεισοι*, künstlich gepflegte, gewöhnlich mit Wild bevölkerte Parks, gehörten zu dem üblichen Luxus der orientalischen Grossen. Die Griechen knüpften, wie in so vielen Dingen, welche die Verfeinerung des Lebens betrafen, so auch in dieser Hinsicht an die orientalische Civilisation an. In hellenistischer Epoche machte Theophrast die Botanik zu einer Wissenschaft; er war es, welcher in Athen den ersten botanischen Garten anlegte<sup>2</sup>. Mögen daher bei den Griechen auch in der Zeit vor Alexander einzelne Vorläufer der Kunstgärtnerei aufgetaucht sein<sup>3</sup>, so spricht alle Wahr-

---

die Kunstgärtnerei bei den alten Römern, Gotha 1846' unzugänglich war. Ich kenne dieselbe nur aus der Benutzung bei Lenz Botanik d. Gr. u. R. p. 152.

<sup>1</sup> Ich erinnere an die schwebenden Gärten der Semiramis. Ueber die persischen *παράδεισοι* vgl. namentlich Xenoph. oecon. 4, 21. Plut. Alcib. 24. Artax. 25. Diodor. 16, 41, über die lydischen Klearchos bei Athen. XII p. 515 E.

<sup>2</sup> Diogenes Laert. V, 53.

<sup>3</sup> Man bemühte sich bisweilen um die künstliche Pflege von Gewächsen, welche beim Kultus nöthig waren, s. z. B. Theophrast h. p. IV,

scheinlichkeit dafür, dass ihre vollendete Ausbildung erst in hellenistische Epoche fällt. In dieser Epoche begegnen wir auch den ersten Zeugnissen, welche die Pflege der Kunstgärtnerei bei den Griechen bezeugen. Die hellenistischen Herrscher übernahmen die *παράδεισοι* der persischen Grossen. Theophrast<sup>1</sup> berichtet, wie bereits Alexander den in Babylon befindlichen *παράδεισοι* seine Aufmerksamkeit schenkte. Er beauftragte den Harpalos, darin auch Gewächse griechischer Herkunft zu ziehen, was u. a. vergebliche Versuche veranlasste, den Epheu zu acclimatisiren, der bekanntlich in der antiken Kunstgärtnerei die vielseitigste Verwendung fand. In der Diadochenperiode werden solche Anlagen häufig erwähnt<sup>2</sup>. Von dem Orient aus verbreiteten sich dieselben und der für sie gebräuchliche Name *παράδεισος* auch nach den eigentlich griechischen Gegenden. Theophrast<sup>3</sup> bezeichnet mit diesem Namen eine bei Rhegion gelegene Baumanlage. Longos<sup>4</sup> schildert einen bei Mytilene auf Lesbos gelegenen *παράδεισος*. Wiewohl dieser Schriftsteller der Kaiserzeit angehört, kann er immerhin, da er jedenfalls hellenistische Vorbilder benutzte, auch für Untersuchungen über Verhältnisse der hellenistischen Epoche herangezogen werden. Ein bestimmtes Zeugniß von der Existenz der Kunstgärtnerei in hellenistischer Epoche giebt uns Kallixenos von Rhodos<sup>5</sup> bei der Schilderung des Prachtzeltes des Ptolemaios Philadelphos. Indem er von den Blumen berichtet, welche auf den Boden gestreut waren, fügt er bei, dass Aegypten wegen der Vorzüge des Klimas und wegen der Pflege, welche man daselbst den selten und nur zu bestimmter Zeit und an bestimmten Orten gedeihenden Blumen widmete, das ganze Jahr hindurch eine unendliche Blumenfülle hervorbringe und keine Blumengattung jemals ganz ausgehe. Bezeichnend ist es, dass auch bei dieser Verfeinerung der späteren griechischen Civilisation wiederum Aegypten bedeutsam in den Vordergrund tritt. Noch in der römischen Kaiserzeit gingen während des Winters ganze Schiffsladungen von künstlich gepflegten Rosen aus dem Nillande für den Gebrauch des kaiserlichen Hofes nach

5, 3. Der ältere Dionysios soll bei Rhegion in einem *παράδεισος* Platanen gezogen haben s. Theophr. IV, 5, 6.

<sup>1</sup> Theophr. hist. plant. IV, 4, 1 und bei Plut. quaest. conv. III, 2 p. 648 c.

<sup>2</sup> S. Plut. Demetr. 50. Theophr. h. p. V, 8, 1, IX, 6, 1. 4.

<sup>3</sup> IV 5, 6.

<sup>4</sup> Past. IV, 2. Vgl. Lucian ver. hist. II, 23.

<sup>5</sup> Athen. V p. 196 D.

Rom ab <sup>1</sup>. Ausser jenem bestimmten Zeugnisse bildet die Beschreibung des Festzuges des Ptolemaios Philadelphos mannigfache Erscheinungen dar, welche eine weit vorgeschrittene Entwicklung der hellenistischen Kunstgärtnerei bezeugen. Auf einem kolossalen Wagen wurde der Thalamos der Semele einhergefahren: er bestand aus einer künstlichen Grotte, die von Epheu umrankt war; in der Grotte sprudelten zwei Quellen, die eine von Milch, die andere von Wein; aus dem Laubwerke heraus flogen allerlei Vögel, welche von dem dem Schauspiel beiwohnenden Volke gefangen wurden <sup>2</sup>. Ueber den Wagen des Dionysos war eine Laube von Epheu, Weinreben und anderen Pflanzen ausgespannt, innerhalb deren Kränze, Tainien, Thyrsen, Tympana und allerlei Masken befestigt waren <sup>3</sup>. Allerdings handelt es sich hier nicht um bleibende Anlagen der Kunstgärtnerei, sondern um Decorationen, welche für vorübergehende Zwecke hergerichtet waren. Nichts desto weniger aber versteht es sich von selbst, dass diese Decorationen Motive wiedergaben, wie sie in der That von der gleichzeitigen Kunstgärtnerei ausgebildet vorlagen. Allerdings sind die Schilderungen, welche aus hellenistischer Epoche selbst auf uns gekommen sind, nur wenige und sind sie meist nur andeutend gehalten. Da jedoch die ausführlicheren Schilderungen späterer Schriftsteller in den Grundzügen eine auffällige Uebereinstimmung verrathen, so sind wir berechtigt, sie zur Ergänzung jener dürftigen Notizen zu benutzen. So beschreibt uns Alkiphron <sup>4</sup> einen *λεμῶν ἢ κήπος*, worin korinthische Hetairen eine Orgie feiern. In diesem Garten befand sich eine künstliche Grotte, deren Höhe mit Lorbeer und Platanenbäumen bedeckt war; auf jeder Seite waren Myrrhengebüsche angebracht; der Fels der Grotte war von Epheu umrankt; in dem Inneren sprudelte eine Quelle; auf freistehenden Felspartien befanden sich die Statuen von Nymphen, während hinten ein Satyr auftauchte, um sie zu belauschen. Wir finden hier mannigfache Züge wieder, wie wir ihnen bei der für den Festzug des Ptolemaios Philadelphos hergestellten Grotte der Semele begegnet sind. Auch die Nymphengrotte, welche Longos <sup>5</sup> beschreibt, bietet manches Verwandte dar. Ueberhaupt sind die Schilderungen der Erotiker in dieser Hinsicht von be-

---

<sup>1</sup> Martial. VI, 80.

<sup>2</sup> Athen. V p. 200 c.

<sup>3</sup> Athen. V p. 198D.

<sup>4</sup> *ἀποπασμ.* p. 80 ed. Meineke.

<sup>5</sup> Past. I, 4.

sonderer Wichtigkeit. Wie diese Gattung der Schriftstellerei hellenistischen Ursprungs ist, so wird eine genaue Untersuchung, die ich selbstverständlich Anderen überlassen muss, zeigen, dass die späteren Romaschriftsteller, die uns erhalten sind, allenthalben Motive ihrer hellenistischen Vorgänger reproduciren. So wird man die Schilderung, welche Longos<sup>1</sup> von dem bei Mytilene gelegenen *παράδεισος* entwirft, mit vollem Rechte verwenden können, um uns die entsprechenden Anlagen der hellenistischen Epoche, über die uns nur dürftige Andeutungen erhalten sind, anschaulich zu machen. Gleiches gilt von der Beschreibung der *παράδεισος* bei Aristainetos<sup>2</sup> und Achilles Tatius<sup>3</sup>. Sie sind besonders merkwürdig wegen der Uebereinstimmung, welche sie mit den Gartenmalereien in der Villa ad Gallinas darbieten. Hier wie dort sind die Baumgruppen mit Vögeln belebt; der Vogelkäfig, welcher in den Wandgemälden der Villa in passender Weise andeutet, dass es sich um eine von Menschen bewohnte Oertlichkeit handelt, kehrt auch in dem *παράδεισος* des Achilles Tatius wieder, wo er zur Aufbewahrung eines Spechtes dient.

Da aber solche Anlagen der Kunstgärtnerei bereits in hellenistischer Epoche existirten, dann wäre es in der That sehr merkwürdig, wenn sie erst in augusteischer Epoche von der Malerei reproducirt worden wären. Hatten doch die hellenistischen Griechen ganz verwandte Stoffe, wie Darstellungen von Wäldern und Hainen, zur Decoration gewisser Räume des Hauses benutzt. Die Blumenmalerei, welche zur Ausbildung dieser Decorationsweise von erheblichem Belange war, hatte bereits in der Zeit kurz vor Alexander in Pausias einen bedeutenden Vertreter gefunden. Ein von Demetrius Phalereus überlieferter Ausspruch des Malers Nikias<sup>4</sup> bezeugt die häufige Ausübung dieser Gattung der Malerei zur Zeit Alexanders des Grossen und kurz nachher. Nikias empfahl den Malern die Wahl bedeutender Stoffe und widerrieth ihnen ihre Kunst an Kleinigkeiten zu zersplittern; als Beleg für die letztere Thätigkeit führt er die Malerei von Vögeln und Blumen an. Fassen wir alle diese Beobachtungen zusammen, dann liegt in der That die Wahrscheinlichkeit nahe, dass auch die Gartenmalerei ein hellenistisches Product und dass die entsprechende

<sup>1</sup> Past. IV, 2.

<sup>2</sup> epl. I, 3.

<sup>3</sup> I, 15.

<sup>4</sup> elocut. 76.

Kunstthätigkeit der Römer nicht selbstständig, sondern durch hellenistische Vorbilder bedingt ist.

Schliesslich sei hier noch der Gemälde gedacht, welche ägyptische Landschaften mit der Fauna des Nil, meist durch Staffage von Pygmaienfiguren belebt, darstellen, eine Gattung, welche in der Wandmalerei der Kaiserzeit einen hervorragenden Platz einnimmt<sup>1</sup>. Wenn sich solche Darstellungen bis jetzt nur als Tafel- oder Friesbilder, nicht als grosse die Wand füllende Prospectenbilder gefunden haben, so mag dies nur zufällig sein. Wenigstens verräth die Nillandschaft auf dem bekannten pränestiner Mosaik<sup>2</sup> eine Behandlungsweise, welche der des Prospectenbildes entspricht und vermuthlich durch dieselbe bedingt ist. Nach dem bisher Auseinandergesetzten ist es an und für sich wahrscheinlich, dass auch diese Gattung von der hellenistischen Kunst Aegyptens vorgebildet war und von dorthier in Italien Eingang fand. Eine Bestätigung findet diese Annahme durch die Nachrichten, welche über ein Gemälde des Nealkes, des Freundes des Aratos, vorliegen<sup>3</sup>. Es stellte eine Schlacht zwischen Persern und Aegyptern auf dem Nil dar. Um den Charakter des Lokals näher zu bezeichnen, fügte Nealkes der Haupthandlung ein Krokodil bei, welches einem am Ufer sich tränkenden Esel nachstellt, ein Motiv, aus dem zu schliessen, dass in dem Gemälde der landschaftliche Hintergrund zum Mindesten räumlich bedeutend entwickelt war. Wenn sich nun eine ganz entsprechende Staffage auf einer herculaner Nillandschaft<sup>4</sup> findet, so bietet dies einen zwar vereinzelt, aber schlagenden Beleg, wie auch diese Gattung der Malerei der Kaiserzeit an die Leistungen der hellenistischen Kunst anknüpfte.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die Einflüsse, welche die Prospectenbilder auch auf andere Gattungen der Wandmalerei ausgeübt haben, im Einzelnen zu entwickeln. Bereits an einer anderen Stelle<sup>5</sup> habe ich darauf aufmerksam gemacht, wie die grösste Menge der als Tafelbilder behandelten Landschaftsgemälde, die sich in den campanischen Städten finden, durch die Vortragsweise der

<sup>1</sup> Helbig N. 1530 ff. 1566 ff.

<sup>2</sup> Fea misc. II Tav. I p. 88 ff. Bartoli rec. de peint. I, 34. Die übrige Litteratur s. C. I. Gr. n. 6131 b. — Vgl. Stephani C. r. 1865 p. 120 ff. 146 ff.

<sup>3</sup> Plin. 35, 141. Vgl. Brunn Künstlerg. II p. 291.

<sup>4</sup> P. d'E. I, 48 p. 253. Helbig N. 1568.

<sup>5</sup> Vgl. Wandgemälde p. 383 ff.

Prospectenbilder bedingt ist. Nur einer eigenthümlichen Erscheinung sei hier gedacht, welche in dem auf dem Palatin neben dem Palast des Tiberius ausgegrabenen Privathause zu Tage gekommen ist. Hier sind nämlich mythologische Compositionen, Io und Argos und Polyphemos und Galateia, welche mit geringen Modificationen in den campanischen Städten wiederkehren und hier in der Regel als Tafelbilder behandelt sind<sup>1</sup>, als Prospectenbilder angeordnet. Die Wand ist coulissenartig behandelt und gestattet den Durchblick in das Freie, wo die bezeichneten mythologischen Scenen vorgehen. Nichts desto weniger sind die Darstellungen nicht als Landschaftsbilder behandelt, sondern als Megalographien; die mythologischen Gestalten nehmen durch ihre Dimensionen und ihre Durchführung das wesentliche Interesse in Anspruch, während die Landschaft zurücktritt. Offenbar beruht diese Darstellungsweise auf dem richtigen Gefühle, dass bei der verhältnissmässigen Kleinheit der zur Decoration vorliegenden Räume ein Tafelbild von grösserem Umfange die Wand beschweren würde. Man hat daher, ohne den Charakter der Megalographie aufzugeben, die äussere Anordnung von dem Prospectenbilde entlehnt und hierdurch jene Schwierigkeit geschickt zu umgehen gewusst.

Rom, 1. Dec. 1869.

Wolfgang Helbig.

---

<sup>1</sup> Io und Argos finden sich in den campanischer Städten stets auf Gemälden, die als Tafelbilder behandelt sind. s. N. 131 ff. Polyphem und Galateia kommen einmal als Staffage eines landschaftlichen Prospectenbildes vor. s. N. 1043.