

Die vaticanische Ariadne und die dritte Elegie des Properz.

1.

Wer im Museum des Vatican den Saal der Statuen betritt, dessen erster Blick fällt leicht auf die königliche Figur der schlafenden Ariadne, und sein Blick kann nicht davon finden. Zum ältesten Prunk-Inventar des Belvedere hat sie gehört, und sie spielt noch immer eine der stummen Hauptrollen in diesem päpstlichen Marmortheater. Das männliche Geschlecht in seiner Schönheit sehen wir im Vatican überall und durch alle Möglichkeiten variirt; nicht so das weibliche. In Ariadnen aber ist das Weib verherrlicht, nicht zwar als Göttin, nicht auch in alltäglichem und zufälligem Reize, sondern aus Himmlischem und Irdischem gemischt, wie die echte Poesie zu mischen pflegt.

Und ein Anderes, das, weil ungewohnt, wohlthätig berührt. Diese alten Götter und Helden pflegen zu stehen auf ihren Postamenten; es sind 'Statuen', 'Standbilder'. Ganze Riegen bilden sie. Nicht oft, dass sich einer von ihnen einmal zu sitzen getraut, wie der schöne Paris dort zur Rechten, der der Göttin der Liebe den Apfel spenden will. Hier endlich eine Liegefigur! Uns überrascht, wie grossartig die selten behandelte Aufgabe, Liegende zu bilden, ihre Lösung gefunden hat, und es erwacht das Verlangen, sich nach verwandten Lösungen umzu-
thun. Mir aber fiel im Angesicht dieses Denkmals, das einer Schläferin gesetzt ist, der Liebesdichter Properz ein und seine malerische dritte Elegie, und ich glaubte, die schlafende Cynthia selbst vor mir verewigt zu sehen.

In müssigen Stunden bin ich diesen Eindrücken nachge-

gangen. Und obschon ich sehe, dass das Grundmotiv der Ariadnegestalt von Neueren durchaus nicht verkannt worden ist, meine ich doch, dass, was in diesem Bildwerk schlummert, noch tiefer herausgeholt werden kann, wenn wir länger vor ihm verweilen. Ein Versuch sei hier vorgelegt, bei welchem ich auch die Hülfe des Properz nicht verschmäht habe.

Es handelt sich um Darstellung schlafender Frauen, vornehmlich in freistehender Plastik. Properz kann uns den Weg weisen. Im dritten Gedichte seiner Monobiblos will er die schlafende Geliebte schildern. Um anschaulich zu sein, erinnert er den Leser an bekannte bildliche Darstellungen. Es sind deren drei, mit welchen er anhebt: erstlich die müde Ariadne auf ödem Strand, zweitens Andromeda, die nach ihrer Befreiung auf hartem Fels¹ zum ersten Mal Schlaf findet; endlich die Edonerin oder Bacchantin, die, ermattet vom Reigen, in das Gras am Fluss gesunken ist. Da Cynthia allen dreien gleich, so gab es ein bestimmtes Motiv müde ausruhender weiblicher Gestalten, das auf verschiedene Personen der Mythe angewendet wurde, bald als Ariadne, bald als Andromeda, bald als Bacchantin sich deuten und benennen liess und doch immer dasselbe war. Suchen wir dies Liegemotiv festzustellen. Dafür sind die Werke aus Marmor am brauchbarsten, weil sie mehr Deutlichkeit und mehr Ständigkeit im Motiv zeigen als die antiken Malereien. Wir unterscheiden aber vornehmlich zwei Darstellungsweisen².

¹ libera iam duris cotibus accubuit, Properz v. 4; man könnte auch übersetzen wollen: schon vom harten Fels befreit; doch, um andere Gründe zu übergehen, ist die Angabe der Lagerstätte hier erwünscht, und dass diese Gestalten auf harten Felsen gelagert zu sein pflegen, werden wir öfters wahrnehmen.

² Fast ganz entkleidet und ganz gestreckt und im genauen Profil liegt die Endymionstatue in British Marbles XI Tafel 43; das Armmotiv ist nicht sicher, der r. Arm ergänzt; eben so ungewiss die Armstellung des Pan ebenda Tafel 42. Singulär scheint das Armmotiv des Hermaphroditen mit Kranz im Haar bei Clarac IV pl. 750 n. 1829 B (collect. Lansdowne, Michaelis Ancient marb. n. 12), singulär der berauschte Polyphem bei Gerhard ant. Bildw. Taf. 63, n. 2; ebenso der eingeschlafene Hermaphrodit, der den Kopf auf die r. Schulter fallen lässt, b. Clarac IV pl. 627 n. 1425 B (Ince Blundell Hall, Michaelis n. 25), sowie die sog. Bacchantinnen ebenda IV pl. 703 n. 1668 u. 1667; letztere n. 1667 liegt mit Haupt und Rücken auf erhobenem Felsen wie auf einem Kopfkissen erstere n. 1668 ist ganz flach hingelegt, den Kopf auf der l. Schulter die r. Hand im Schooss.

Erstlich schlummernde Mädchen als Brunnenfiguren; wir wollen sie vorläufig als Nymphen bezeichnen; ein wohlerhaltenes Beispiel gibt der Vatican im Cortile des Belvedere Nr. 30¹. Ein Mädchen in erster Jugendblüthe liegt schlummernd auf felsigem, aber ebenem Boden; der Kopf ist für den Beschauer rechts; aber sie liegt nicht flach ausgestreckt, sondern der Oberkörper ist gehoben; dies ist in Nachahmung der Ruhebetten der Alten, des lectus (tricliniaris) geschehen, auf welchem man in der Weise ruht, dass der eine Arm sich aufstützt und der Oberkörper in halb sitzender Lage gehoben ist. Ueberhaupt aber pflegen in plastischen Bildwerken nur die aufgebahrten Todten flach zu liegen². Der Kranke hat meistens den Rücken durch Polster hoch aufgestützt, wie die liebeskranke Laodamia auf dem Sarkophag im Vatican, Kandelabergalerie N. 112; vgl. den kranken Jüngling in dem Relief bei Hirt, Bilderbuch Tafel 11, 3 (Baumeister N. 330). Nicht anders Sophonisbe auf dem pompejanischen Bilde zu Neapel, die liegend den Giftbecher leert; oder Alkestis auf dem Krankenlager auf einem Sarkophag der Villa Albani (z. B. bei Roscher, Myth. Lex. I S. 234). Nicht anders die Liebespaare auf der Kline, in zahllosen Belegen, anders nicht die Statuen der Gestorbenen, die in Unzahl oben auf den Sarkophagdeckeln liegend angebracht sind. Die Erhöhung des Oberkörpers pflegt auf dem lectus durch ein starkes Polsterkissen bewirkt zu werden, das sich am Kopfende an die hoch ragende, oft auch breite Seitenlehne des lectus, die ihrerseits schon Stütze ist, anlehnt.

Der Darsteller der schlafenden Nymphe musste für eine andere Stütze sorgen. Er lässt sich den Felsenboden erst allmählich und dann um eine ganze Stufe erheben; auf dieser Stufe liegt eine Urne, aus deren schräg nach vorne gekehrter Oeffnung das Wasser rinnt oder rinnen soll. Auf das Fussende dieser Urne stützt sich endlich bequem der linke Arm der Schlafenden; der Unterarm hebt sich leise mit der Schwellung des Gefässes, indem

¹ Was etwa an ihr ergänzt ist, vermag ich aus der mir vorliegenden Photographie nicht zu entnehmen.

² Flach liegt auch die gestorbene Frau auf dem römischen Relief bei Clarac II Tafel 154, 332 (Baumeister, Denkmäler N. 325), wenn schon sie den l. Arm noch aufstützt und das Haupt auf die Linke lehnt wie eine noch Lebende. Die gebärende Semele auf dem Sarkophagrand Ecole de Rome, Melanges VIII p. 502 liegt flach auf der Kline, den Kopf auf der Lehne; durch diese Haltung ist sie zugleich als Todte oder Sterbende charakterisirt.

er schlaff und ohne alle Anstrengung aufliegt. Der rechte Arm aber ist eigenartig und reizvoll angeordnet; da nämlich eine Kopflehne fehlt, senkt die Nymphe ihr Haupt auf ihre hochgestützte l. Schulter, schaltet aber zwischen linke Schulter und Wange die rechte Hand ein, um die Stützung zu erhöhen und weicher zu machen¹. So deckt denn der rechte Arm, indem er sich bis an die linke Wange hebt, die Brust halb zu und gibt eine gefällige Linienführung, indem der rechte Oberarm dem linken fast parallel erscheint, der rechte Unterarm parallel mit der oberen Nackenlinie emporläuft und die Brust ihre Reize halb zeigt und halb verbirgt. Die Figur ist bis auf den Schooss hinab unbekleidet; der Mantel, auf dem sie liegt, deckt den Unterkörper ganz zu und kommt am l. Unterarm mit seinem anderen Ende wieder zum Vorschein; auf diesem aufliegend hängt er in Falten über die Urne. Während Beine und Taille gerade und schwer aufliegen, macht der Oberkörper von den Hüften ab eine starke Biegung nach links, oder für den Beschauer nach vorne, so dass er sich schön betrachten lässt. Dem entspricht, dass der rechte Fuss über den linken geschlagen und so das Knie und das ganze rechte Bein höher erhoben erscheint; die ganze rechte Körperseite, die für den Beschauer die fernere, bildet so den äussersten Contour, und es erscheint am Körper nichts Wesentliches zugedeckt.

Die Nacktheit — im Geschmack der jüngeren Kunst — war nothwendig, schon damit das hübsche Armmotiv sich darstellen konnte; sie entspricht übrigens dem Gebrauch des täglichen Lebens; denn beim Nachtschlaf entledigt man sich seiner Kleider; daher ist auch der Fuss nackt und ohne Sandalen gebildet. Der ganze jugendliche Körper aber athmet Frieden und vollkommene genussreiche Ruhe. Die Kopflage ist bequem genug; um den Mund ist ein Zug des Behagens, und die Augen sind schwer und fest geschlossen wie im sorglosesten Schlaf, der nur angenehme Träume gibt.

Diese Brunnenfigur war augenscheinlich im Alterthum beliebt und ist oft angefertigt worden; Repliken stehen in Rom und anderswo verstreut und wenig beachtet; mehrere im Giardino della grande Pigna, zwei in der Vorhalle des Casino Villa Borg-

¹ Anders z. B. die sterbende Kanake auf dem Vasenbilde archäol. Ztg. 41 Tfl. 7, deren Kopf nach links direkt auf die l. Schulter hinabfällt.

hese. Englische Exemplare bei Clarac IV pl. 750 n. 1829 A und B. Mitunter liegt übrigens die Figur in umgekehrter Richtung und hat das Kopfende links. Aber auch auf Reliefs findet sich dieselbe Anordnung bisweilen; man vergleiche die gleichfalls halb entblösst liegende Gestalt auf dem Grabrelief des Louvre, Archäol. Ztg. Bd. 20 Tafel 159; sodann R. Rochette, Mon. inédits tab. 5 n. 2 (für Thetis gehalten); ebenda das Reliefbild tab. X A n. 3, sowie tab. 42 n. 2. Endymion selbst schläft mit diesem Nymphenmotiv bei Clarac II pl. 165 n. 72. Endlich ist es auch auf die kleinen Grabstatuetten der mit Keule und Löwenfell schlummernden Amoren übertragen worden; vgl. z. B. Ancient Marbles XI Tafel 37; Wiener Exemplar bei Clarac IV pl. 644 n. 1475; und öfter¹.

Man wird zugestehen, dass das Problem, eine Schlafende statuarisch zu behandeln, in dem besprochenen Typus nicht ungeschickt gelöst ist. Wer Nachts fest schlief, wird auch im Alterthum sich selbst entlastend den Kopf in die Kissen zurückgelegt haben und die Arme bequem auf's Lager oder auf den untern Körper haben fallen lassen. Denn auch der Arm will im Schlaf rasten, und der Kopf liegt gerne auf einer Fläche, die breit unterstützt und ausserdem kühler ist als seine eigene Körperwärme. Bei einer Statue dagegen würden dem Leib parallel liegende Arme eine dürftige Monotonie der Form geben, und das Haupt, das auf einer breiten ansteigenden Fläche aufläge, würde, uns en face zugewendet, durch den Contour dieser Fläche hässlich abgeschnitten². Eine Lösung der Aufgabe in der Weise der Königin Luise von Rauch, die doch keine Todte, sondern eine Schlafende ist, hat das Alterthum kaum versucht; sie liegt zu flach, wie nur die aufgebahrten Todten liegen³. Die Königin Luise ist

¹ Bei diesen schlafenden Grab-Amoretten findet sich übrigens die grösste Mannigfaltigkeit des Liegemotivs, s. bei Clarac IV pl. 761 ff.

² So wird allerdings bisweilen der Todte oder Sterbende gebettet, wie Meleager auf dem Borghesischen Sarkophag bei Visconti Monum. Borgh. tab. 28, wo er im scharfen Profil liegt, das Haupt fast noch auf dem Kopfkissen aufruhrt; aber es wird eben durch eine helfende Hand etwas in die Höhe gehoben; vgl. Clarac II pl. 201 n. 209.

³ Flach liegt auch die schlafende Bacchantin des Museo Pio Clementino (tom. III pl. 43; vgl. Clarac IV n. 1668), aber ihr Kopf neigt sich zur Seite auf die Schulter; grade gerichtet auf dem Felsen schläft die andere Bacchantin bei Clarac IV n. 1667, aber ihr Oberkörper ist stark gehoben.

jedoch in kluger Weise auf Betrachtung von allen Seiten berechnet¹, während die schlafenden Marmorfrauen des Alterthums fast nur ein en face haben und nur einer Seite sich zukehren.

2.

Ein zweiter und, wie es scheint, älterer Typus schlafender Frauen in statuarischer Behandlung ist vorzüglich durch die vaticanische Ariadne vertreten, Galerie der Statuen N. 414 (aus parischem Marmor), deren näherer Besprechung wir uns hier widmen wollen. Die Ariadne von Madrid sowie die florentinische im Palazzo Pitti² können dabei nur gelegentlich herangezogen werden. Winckelmann hat versäumt einen Hymnus auf dieses Bild zu singen; es mag freilich schon vor ihm oft genug geschehen sein³. Er wies nur die unbegründete Benennung Cleopatra zurück und bezeichnete es (wie schon Andere) als Nymphe⁴. Die richtige Deutung wird der Vergleichung anderer Darstellungen verdankt⁵, vornehmlich der perinthischen Bronzemünze bei Müller-Wieseler, A. Denkmäler II n. 417⁶. Dazu kam Anderes, viele Ariadnen auf campanischen Wandgemälden, Sarkophagreliefs, geschnittene Steine, insbesondere aber die im gleichen Saale des Vatican daneben aufgehängte Reliefplatte geringen Umfangs (no. 416), in deren Mittelfelde wir Ariadnen schla-

¹ Dieser Vortheil fehlt den vielen marmornen Grabdenkmälern der Renaissancezeit, die den Todten langgestreckt auf dem Sarge liegend darstellen; denn man sieht diese Bildwerke meist nur in Wandnischen, meist auch im scharfen Profil und oft gar von unten, so dass von der Figur das Meiste verloren geht. Andrea Sansovino wollte diesem Mangel abhelfen, als er in S. Maria del Popolo die Kardinäle Girol. Basso della Rovere und Ascanio Sforza auf ihren Särgen sich aufstützen, nach vorne wenden und halb sitzend schlafen liess; der Beschauer hat so erst wirklich ein Bild des Gestorbenen, die Figur bekommt ein en face; aber die Pose ist zu mühsam und die Schwierigkeit nicht mit vollkommenem Erfolge gehoben.

² Letztere bei Brunn, Denkmäler Nr. 168. Es kommt hinzu die Statue der Collect. Pembroke, s. Clarac IV pl. 750 n. 1829; Matz-Duhn n. 532.

³ S. Michaelis, Jahrb. d. k. deutschen arch. Inst. V S. 20.

⁴ Werke, herausg. v. H. Meyer und J. Schulze VI 1, S. 222; vgl. Michaelis a. a. O. S. 48.

⁵ Vgl. Visconti opere varie IV p. 90 (der Museo Pio Clem. II pl. B n. 5 und V pl. 8 verglich). Friederichs-Wolters Gipsabgüsse n. 1572; Helbig, Untersuchungen über die camp. Wandmalerei S. 252

⁶ Vgl. Baumeister, Denkmäler n. 131.

fend sehen. Es würde zwecklos sein, längst Bekanntes an dieser Stelle noch einmal aufzuzählen¹.

Der Felsen, auf dem die vaticanische Ariadne ruht, ist sinnemäss ergänzt; auch die Repliken zu Madrid und Florenz u. a., auch die Reliefplatte zeigen den Felsen. Das griechische Epigramm Εἰς ἄγαλμα Ἀριάδνης bezeugt ihn ausdrücklich: ὑπὲρ πέτρας κεκλιμέναν. Ergänzt sind auch die Gewandtheile, die unterhalb des Oberkörpers über diesen Felsen herabhängen². Der etwas tiefer hängende rechte Fuss und die Gewandstücke, die vom Unterkörper tief herabfallen, zeigen an, dass die Basis, auf der sie ruhte, allerdings von einer Höhe war, die der Höhe einer Kline etwa gleichkam. Die Unterlage war aber ferner stark nach rechts ansteigend so beschaffen, dass der Oberkörper zu halb sitzender Haltung sich erheben kann und der grössere Theil des Rückens sich anlehnt. So ruht sie 'semisupina' wie Ovid's Geliebte auf der Kline (Ovid. Am. I 14, 20); und zwar mit dem Kopfe nach rechts. Ihr linker Ellenbogen stützt sich auf den höchsten Punkt, gleichsam die Lehne der Basis; auch diese Lehne wird als Felsen zu denken sein.

Mit dem Nymphentypus stimmt der Ariadnetypus mit Ausnahme der Theile überein, die eben das Problem ausmachen. Ariadne hält den Oberkörper noch um ein klein Weniges steiler; der Winkel vom Fussende bis zur obersten Kopfhöhe gemessen beträgt bei der Nymphe etwa 25, bei Ariadne etwa 28 Grad³. Auch sie hat das rechte Unterbein über das linke geschlagen; den Oberkörper hat sie uns wenn nicht halb, so doch in Viertelwendung zugekehrt, und der Effekt ist auch hier, dass ihre (für uns entferntere) rechte Seite in der ganzen Länge der gewaltigen Figur die linke Seite überragt und einheitlich den grossen Contour gibt; und das herrliche Gebäude ihres Leibes, ein Gefilde mit Thal und Hügeln, liegt so vor uns da, dass wir, auch tiefer stehend, einen Ueberblick mit reizvollen Verkürzungen gewinnen.

¹ Vgl. Müller's Handbuch der Archäol. 384, 3. Stark in Berichten d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1860 S. 22; dazu O. Jahn, archäol. Beiträge S. 275 ff.; Furtwängler, Annali dell' Instit. L (1878) S. 80 ff.; Müller-Wieseler, Denkm. II n. 417—432.

² Vgl. Helbig, Führer n. 212.

³ Das Madrider Exemplar liegt flacher, und das florentinische zeigt den Oberkörper so weit zurückgelegt, dass die Schönheit des Aufbaues zerstört ist und sogar die Verhältnisse leiden; denn die Beine erscheinen zu lang und mächtig, der Rumpf zu kurz.

Wie aber kommt ihr Haupt zur Ruhe? Bei der Nymphen halfen hierzu beide Arme, und die Nymphe schlief fest. Ariadne, weil ihr Schwerpunkt sich nach links geschoben hat, stützt sich auch nur mit dem linken Arm; der rechte bleibt schlaff und ohne Nutzen. Auf die linke Schulter wollte ihr Haupt sinken; die aber hängt selbst zu tief. Deshalb knickt sich der aufgestützte l. Arm stark ein, hebt den Unterarm nach oben und ist just im Begriff, das Haupt mit dem Handrücken aufzufangen; weich biegt sich das Handgelenk; der Handrücken gibt eine Horizontale, und der Kopf, den wir beinahe en face sehen, hat sich gleichfalls in fast wagerechte Lage herabgeneigt, und die Linie der Brauen und des Mundes steht annähernd vertikal. Der Kopf wird gleich aufliegen. Aber er liegt noch nicht auf; er hängt noch ungestützt. Ariadne schläft zwar; das Gesicht zeigt es; aber sie hat die Ruhepose noch nicht gefunden; sie hat sich bewegt und wird gleich die Wange auf die Hand legen. Wer am Fussende des Bildwerks steht, kann es sehr deutlich sehen, dass weder Backen noch Schläfe die Hand berührt; ein Abstand liegt dazwischen und Schläfe und Backen sind daher voll ausgearbeitet; nur das überhängende Haar liegt an der Handwurzel an. Die fein und sicher andeutende Kunst des Bildners bewährt sich schon hier. Er gibt nicht vollkommene Ruhe, sondern einen bewegten Moment in der Ruhe; die Schlafende regt sich vor uns; sie hat die tiefste Rast noch nicht gefunden.

Dass diese Auslegung das Richtige trifft, bestätigt auch noch die linke Hand selbst. Diese Hand steht horizontal. Es ist klar: wenn das Haupt wirklich auf ihr lehnte, würde sie sich keinen Moment so halten können; sie würde vielmehr sogleich weiter nach unten einknicken und mit ihrem Unterarm einen spitzen Winkel bilden. Mit der Klarheit des Anatomen ist dies von W. Henke hervorgehoben¹. Aber der Künstler gibt uns eben einen früheren Moment. Das Haupt belastet die Hand noch nicht.

¹ W. Henke, Vorträge über Plastik, Mimik und Drama, Rostock, 1892 p. 98: 'Die Glieder haben noch Haltung. Diese nur mässig gebogene linke Hand müsste tiefer einknicken, wenn der Kopf wirklich fest auf ihr läge [dies ist aber auch nicht der Fall!], und dann müsste der Kopf auch tiefer niedersinken und der andere Arm wieder von ihm herabfallen'. Henke will daraus schliessen, dass der griechische Künstler die grösste Schlawheit der Gelenke (im Gegensatz zu Michel Angelo)

Ein Sarkophagrelief ist geeignet, das Gesagte zu illustriren, vorausgesetzt, dass die Zeichnung in Archäol. Ztg. Bd. 7 Tafel 20, 1 zuverlässig ist. Ein Jüngling (der Verstorbene), halb entblösst, ist in der Ariadnestellung dargestellt; aber seine Augen sind geöffnet,; er erwacht; und die l. Stützhand hat sich nun schon eben etwas vom Haupt gelöst; auch der über dem Haupt liegende Arm wird von einem Eros schon um wenigens in die Höhe gehoben. Der Entschlafene soll zum seligen Leben erwachen. Hier ist das Aufgeben der Stützung just so zur Anschauung gebracht, wie wir bei unserer vaticanischen Statue den Moment sehen, wo sie beginnen soll.

Nehmen wir aber einmal den folgenden Moment vorweg; möge ihre Schläfe und Wange fest auf der Hand lasten. Wird ihr Schlaf alsdann als ein wirklich ruhiger erscheinen? Auch dies muss verneint werden; denn das Schema des Aufstützens selbst schildert schon die Sorge und qualvoll unruhigen Gedanken. Ein aufgestützter Schlaf, das Gesicht auf der Hand, ist ein Sorgenschlaf.

Das Arrangement ist jedoch noch nicht zu Ende. Auch der müssige rechte Arm war unterzubringen, und hier vorzüglich offenbart sich uns ein berechnender Sinn, der effektiv aufbaut, vielleicht aber auch abermals der Psychologe, der klug beobachtet. Es galt die Figur nicht durch breite Linien zu durchschneiden; es galt, um das Gefühl der Grossheit zu erzeugen, den Bau noch zu erhöhen, ferner den starken Winkel zu verdecken, den der nach links geknickte Kopf mit der aufsteigenden Halslinie bildet. Der entblösste volle rechte Arm, müd erhoben, legt sich breit einrahmend über das Haupt; der Ellenbogen, weich zum wirklichen Bogen gerundet, mit dem sanft geneigten Unterarm, bildet so den schönen Höhepunkt des ganzen Bildwerkes, es ist wie der Giebel dieses Menschengebäudes. Der Unterarm liegt am Haar auf; die Hand ist von oberhalb der Handwurzel moderne Ergänzung; man erkennt aber, dass sie auch ursprünglich, wie jetzt, nicht in das Haar noch in den Schleier fasste, sondern wohl noch halb frei hing und also wohl noch nach einem Stützpunkt suchte¹. Auch dies würde bestätigen, dass ein Moment darge-

auszudrücken verschmäht hätte. Es wäre im Grunde eine Unfähigkeit, das Gewollte ganz auszudrücken; aber dass diese Fähigkeit vorhanden war, beweist schon der erste von mir besprochene Typus schlafender Frauen.

¹ An der Ariadne in Madrid sind 'grosse Stücke beider Arme' ergänzt.

stellt ist, der die tiefste Ruhe erst vorbereitet. Die Wirkung aber für Zeichnung und Contour ist die glücklichste; denn von der r. Hüfte bis zum erhobenen r. Ellenbogen hinauf bildet sich jetzt, aus Gewand- und Körperumriss zusammengesetzt, eine bewegte gerade Linie, die alles zusammenfasst; und der Körper steigt jetzt wie eine Treppe von links nach rechts in zwei Stufen empor. Das r. Unterbein bildet zunächst mit dem Horizontalniveau, auf dem es liegt oder liegend zu denken ist, einen stumpfen Winkel von etwa 136 Grad; genau denselben Winkel bilden sodann mit einander das r. Ober- und Unterbein an der Stufe des Knie's. Vom Oberbein steigt dann der Oberkörper steiler und in einem Winkel von etwa 118 Grad empor. Die Linie aber, die, wie gezeigt, den Oberkörper rechts von der Hüfte bis zum Ellenbogen umreißt, hat just die gleiche Länge, wie das r. Unterbein; in zwei Linien gleicher Länge steigen also die Stufen an. In diesen Proportionen entspricht die Wirkung gewiss der Absicht des Künstlers.

Ein weiterer Gewinn der besprochenen Armhaltung ist aber noch, dass die schöne Brust jetzt frei bleibt und mit und ohne Gewandung gezeigt werden kann, sowie dass der Bildhauer uns einen vollen Frauenarm in günstigster Lage meißeln konnte.

So ist formal durch das eigenartige Armmotiv eine Harmonie der Verhältnisse gewonnen, deren Reiz jeder empfinden wird. Was aber drückt dies Motiv aus? Hat es auch pathologisch seine Bedeutung? Wir haben es bewundert; befremdet es aber nicht zugleich? muss es den Betrachter nicht beunruhigen? Wer erträgt es, im Schlaf das Haupt mit dem Arm zu belasten, wenn das Haupt selbst nicht fest aufliegt? Ist die Lage und Haltung bequem genug? ist sie natürlich? und kann sie dauern? Wir dürfen sagen, das Motiv ist nicht nur schön, es ist auch wahr, und dies grösste Lob wollen wir dem Meister nicht vorenthalten.

Wer tief müde ist, reckt sich gern und weitet, um tiefer zu athmen, die Brust aus, wie es der Schlaf braucht. Die Brust wird geweitet, indem der Arm sich nach oben hebt, und der erhobene Arm fällt wieder über das Haupt, nach dem Gesetz der Trägheit und weil der Unterarm einer Stütze bedarf. Das Motiv kann somit schlaffe, süß gedankenlose oder auch dumpf trauernde Stimmung, ein traumhaftes Versunkensein, endlich das erste Entschlummern oder den Dämmerzustand begleiten, der dem Erwa-

chen vorauffliegt¹. Einen festen Schlaf drückt es dagegen nirgends² aus, sondern der umdämmerte Geist ist in jedem Fall so weit wach, dass der Wille, wenn auch in ganz unbewusster Regung, die Muskelkraft, soweit nöthig, anspannt und die Armhaltung bewirkt. Im tiefen Schlaf dagegen lösen sich die Glieder, und der Arm muss fallen.

Ein Gott in Marmor kann müde sein, aber nicht liegen; höchstens setzt er sich. Gewöhnlich aber stehen die müden Götter, und legen den rechten Arm lass über das Haupt. Ich brauche nur den Apollino zu nennen; aber in vielfältigen Exemplaren sehen wir Dionys und den Apoll so statuarisch hingestellt; es sind Bilder der grössten Schlawheit derer, die nach der Anspannung in musisches Träumen oder in leisen Rausch sich verlieren. So aber steht auch die verwundet ausruhende Amazone Polyklet's. So steht — um zum Winzigsten überzuspringen — die hübsche Amorette als Brunnenfigur in der Casa della gran Fontana zu Pompei. Unter den Wandmalereien Pompei's ist ein Narciss, der stehend die Rechte über das Haupt legt und träumerisch niederschaut auf sein Spiegelbild (Helbig, Wandgem. n. 1350); ein Apoxyomenos, der ebenso stehend im Striegeln sich ausruht (Röm. Mitth. d. Inst. III S. 200); auf einer Neapler Vase mit Marsyas-Relief (Archäol. Ztg. 27 S. 29) legt ein Satyr (?) nackt dastehend, den r. Arm über den Kopf als Zeichen 'lebhafter Trauer' (so Michaelis).

Ganz ebenso bei sitzenden Gestalten der campanischen Wandgemälde; so der Jüngling bei Helbig n. 1823; ein Apoll. n. 187; ein Ganymed an den Felsen gelehnt n. 153; auf dem Bild n. 213 ist Apoll in der gleichen Pose und blickt dabei sinnend die neben ihm stehende Daphne an. Dazu das römische Gemälde aus dem Hause in Trastevere, nachgezeichnet in den Monum. des Instituts XII Taf. 31 n. 1. Dies kann uns auf das Hawkins'sche Bronzerelief geringen Umfangs hinleiten (bei Millingen, Uned. monum. II 12; Baumeister N. 84), auf welchem ein Liebespaar gebildet ist; die Frau, vielleicht Aphrodite, sucht sich entblössend das Verlangen ihres Geliebten, vielleicht des Anchises, zu er-

¹ Anders gemeint ist die Gebärde, wenn in lebhafter Trauer die Hand hinter das Ohr greift, oder dieselbe bei Muschelbläsern; s. Sittl, Die Gebärden der Gr. u. Römer S. 274.

² Nirgends, wenigstens in guten Bildwerken; natürlich ist das Motiv wohl auch sinnlos weitergeführt und übertragen worden.

wecken; er sitzt in sorglicher Kleidung weich zurückgelehnt neben ihr, starrt in Gedanken achtlos und träge vor sich hin und hat den l. Arm über den Kopf gelegt. Sein Hund aber schläft ihm zu Füßen. Hirt und Hund halten also Mittagsrast; dies soll der Hund andeuten; und auch der Hirt hat also genickt. Da hat sich die schöne Frau zu ihm gesetzt und ihn aufgeweckt. Seine Armhaltung aber zeigt noch an, dass er eben in Schlummer versunken war¹.

Ein vornehmes Beispiel aber ist unter den grossen Herkulaner Bronzen der junge Faun in Neapel (Museo naz. n. 5624), der trunken hinten über sinkt, dabei sich dehnend den Arm schlaf-süchtig oder schon schlafbefangen über den Kopf legt und tief mit offenem Munde und Nüstern athmet²; auch er kann in dieser Stellung nicht verharren; er muss nur zu bald nach hinten über stürzen. Die bewegte Haltung dieses Burschen zeigt auf das schönste, was das Armmotiv besagt: nicht den Frieden des Schlummers selbst, sondern den Zustand vor oder nach ihm, oder das Suchen nach ihm.

Dies ein Berauschter. Es hiess ja im Sprichwort: 'ein Weinseliger hebe die Achselhöhle'³. Und so zeigt das nämliche Armmotiv der von Odysseus mit Wein eingeschläfert Cyclop (Raoul Rochette, Mon. inédits tab. 62 n. 3); der Zecher auf dem Vasenbild b. Gerhard, Ant. Bildw., tab. 71; Bacchus selbst ebenda tab. 104 n. 4; Bacchus auf dem Wagen im Thiasus, z. B. bei Clarac II pl. 143 n. 145 (vgl. Dütschke I n. 52); Silen auf dem Schlauch schlafend, z. B. Terracotte im Comptes rendu v. 1875 (ed. 1878) Taf. 2 n. 27. Dies führt uns auf Gemälde, die den trunkenen Hercules bei der Omphale schildern wie in der Casa di Sirico (Helbig n. 1139). Als Zuschauer im Hintergrund ist es hier Gott Dionys selbst, der, den r. Arm über das Haupt, halb sitzt, halb da liegt; vorne aber gewahren wir Hercules auf der Erde haltlos berauscht und im Begriff, die nämliche Lage einzunehmen. Er ist noch wach; ruht auf dem l. Ellenbogen; sein r. Arm aber ist steil in die Luft gehoben; er schlägt noch ein

¹ Die sonst gegebene Auslegung, dass der Jüngling schüchtern und zurückhaltend sei und Ermunterung brauche, trifft die Hauptsache nicht, wie man sieht.

² Der barbarinische schlafende Faun in München legt den Arm dagegen nicht über, sondern hinter den Kopf.

³ Vgl. Kratinos fr. 298 Kock; οἰνωμένον μασχάλην ἀραι Aelian epist. 15.

Schnippchen, indess seine Lippen lallen. Wir sehen es: der Arm fällt gleich aufs Haupt herunter. Dann wird er dem schadenfrohen Dionys, der genau über ihm angeordnet ist, ganz gleichen; dann wird auch Omphale, die von ihrem Sitz auf ihn herschaut, sich ihm so gesellen, wie sich oben dem Dionys die Bacchantin gesellt hat. Ein anderes Bild Pompeji's (bei R. Rochette, peintures tab. 19) gibt die gleiche Scene; hier ist der Arm dem Hercules schon etwas weiter nach hinten hinabgesunken.

Eine schwere Müdigkeit, die aber im tiefen Schlaf ihre Befriedigung noch nicht findet oder sie zu verlieren im Begriffe ist, dies drückt der rechte Arm der vaticanischen Ariadne aus; sie muss ihn erst eben bei halbem Bewusstsein so hingelegt haben, und er kann und wird nicht lange so liegen bleiben.

Achten wir endlich auf Mund und Angesicht, so ist von den Lippen abzusehen, die so wie die Nase dem Ergänzter gehören; die rechts etwas eingezogene Oberlippe gibt dem Untergesicht einen beinahe unliebenswürdigen Ausdruck, und es ist dies nicht der Mund, an dem ein junger Bacchus sich berauschen möchte. Der tiefe Mundspalt aber macht jedenfalls sichtbar, wie tief die Schläferin den Athem zieht. Die Augenlider sind zugefallen; indessen sind die Augen doch nicht ganz geschlossen; vielmehr lässt sich zwischen dem Rand des oberen Lides und dem unteren vom Augapfel noch ein Spältchen sehen; es ist das gebrochene Auge dessen, der mit dem Schlaf kämpft und ihm unterlegen ist, vielleicht aber, um bald aufzuschrecken aus wirren Träumen.

So liegt vor uns diese colossalische Entschlummerte. Ihre heroische Bildung, die Fülle und Grossartigkeit der Formen verräth, dass sie sich keinem Irdischen vermählen wird. Das Auge des Betrachters lernt den Reiz der Linienführung und des Aufbaues geniessen; der Gedanke sucht die Natur dieses Schlafes zu begreifen und in Mitleid nachzufühlen. Indessen lebt sie vor uns. Wir meinen ihren Busen wogen zu sehen, ihr tiefes Athmen zu hören, und ein Ehrfurcht Gebietendes ist um sie gebreitet, dass wir sie nicht zu wecken wagen.

3.

Mit derselben Scheu stand Properz vor seiner Cynthia; suchen wir denn schon jetzt aus dem Dichter für das Gesagte die Bestätigung und Ergänzung. Es wird in grosser Kürze geschehen sein. Sein Gedicht erscheint wie ein Commentar zu un-

serem Bilde. Es fragt sich nur, in wie weit Properz richtig interpretirt hat. Stehe denn der Text selbst voran, drei Versgruppen zu je fünf Distichen und ein Schlusstheil zu achten:

Qualis Thesea iacuit cedente carina
 Languida desertis Gnosia litoribus,
 Qualis et accubuit primo Cepheia somno
 Libera iam duris cotibus Andromede,
 5 Nec minus adsiduis Edonis fessa choreis
 Qualis in herboso concidit Apidano:
 Talis visa mihi mollem spirare quietem
 Cynthia non certis nixa caput manibus,
 Ebria cum multo traherem vestigia Baccho
 10 Et quaterent sera nocte faces pueri.

Hanc ego nondum etiam sensus deperditus omnes
 Molliter impresso conor adire toro;
 Et quamvis duplici correptum ardore iuberent
 Hac Amor hac Liber, durus uterque deus,
 15 Subiecto leviter positam temptare lacerto
 Osculaque admota sumere tarda¹ manu,
 Non tamen ausus eram dominae turbare quietem
 Expertae metuens iurgia saevitiae,
 Sed sic intentis haerebam fixus ocellis
 20 Argus ut ignotis cornibus Inachidos.

Et modo solvebam nostra de fronte corollas
 Ponebamque tuis, Cynthia, temporibus
 Et modo gaudebam lapsos formare capillos,
 Nunc furtiva cavis poma dabam manibus
 25 Omniaque ingrato largibar munera somno,
 Munera de pronos saepe voluta sinu.
 Et quotiens raro duxti suspiria motu,
 Obstipui vano credulus auspicio,
 Nequa tibi insolitos portarent visa timores
 30 Neve quis invitam cogeret esse suam —

Donec diversas percurrens luna fenestras,
 Luna moraturis sedula luminibus,
 Compositos levibus radiis patefecit ocellos.
 Sic ait in molli fixa toro cubitum:

¹ So habe ich das überlieferte et arma zu verbessern versucht.

35 Tandem te nostro referens iniuria lecto
 Alterius clausis expulit e foribus?
 Namque ubi longa meae consumpsti tempora noctis
 Languidus exactis ei mihi sideribus?
 O utinam tales producas improbe noctes,
 40 Me miseram quales semper habere iubes.
 Nam modo purpureo fallebam stamine somnum
 Rursus et Orpheae carmine fessa lyrae;
 Interdum leviter mecum deserta querebar
 Externo longas saepe in amore moras,
 45 Dum me iocundis lapsam sopor impulit alis.
 Illa fuit lacrimis ultima cura meis.

Die Elegie ist wie ein Bild, das wir betrachten können. Es ist späte Nacht (sera nox v. 10). Cynthia athmet linden Schlaf (mollem spirare quietem 7), indem sie auf weichem Lager ruht (torus v. 12, mollis torus v. 34). Sie ruht somit auf dem lectus in der vorhin ausführlich besprochenen Weise, hat die Beine horizontal aufgelegt, den Oberkörper aber in scharfem Winkel halbsitzend aufgerichtet und ihn durch die Lehne mit Kissen unterstützt. Der Dichter, der sich nicht getraut Cynthia zu wecken (v. 17), legt ihr Geschenke in den Schooss (sinus); aber ihr Schooss ist so steil (pronus), dass sie wiederholt herunterrollen (munera de prono saepe voluta sinu v. 26). Damit ist die Körperhaltung auf's beste gemalt, und wir erkennen die schlafende Ariadne. Ihr Haupt aber ferner, hören wir, ist nicht fest, sondern unsicher aufgestützt; als Kopfstütze hat Cynthia kein Kissen, sondern nur die Hände: es heisst v. 8: non certis nixa caput manibus.

Man wird diese Worte nicht dahin auslegen wollen, als hätte sie beim Liegen ihren Kopf gleichzeitig auf beide Hände gelegt. Ein Schläfer schmiegt wohl gel. beide Hände ineinander und schiebt sie so zusammen unter eine Wange; aber er thut dies nur, wenn sein Haupt ausserdem noch auf dem Kissen sicher aufliegt. Sonst ist eine solche Stützung unausführbar oder doch sehr unpraktisch und wird sich kaum irgendwo dargestellt finden. Auch die Nymphe des Typus I benutzt natürlich nur eine Hand, indem sie die Schulter hochzieht. Daran, dass Cynthia etwa beide Ellenbogen auf einen Tisch stemmte und so den Kopf in beide Hände lehnte, eine beliebte Köchinnenstellung, ist noch weniger zu denken. Dies würde ihr ja überdies grosse Sicherheit gege-

ben haben, und das ausdrückliche non certis manibus wäre nicht zu verstehen. Eine gewisse dichterische Freiheit des Ausdrucks ist also allerdings nicht zu verkennen; und doch sind wir nicht genöthigt anzunehmen, dass der Plural manibus hier einfach für den Singular fungire. Freilich hat der Dichter augenscheinlich zunächst nur sagen wollen: 'das Haupt auf die unsichere Hand gestützt'; aber in dem malerischen Bestreben, das Bild der Geliebten möglichst detaillirt zu geben, gedenkt er auch der zweiten Hand: auch diese ist eine unsichere. Wie das gemeint ist, verräth die Ariadnestatue; denn jeder fühlt hier: ihre linke Hand kann für das Haupt keine feste Stütze sein; die rechte aber liegt über dem Kopf noch viel haltloser, und sie wird wer weiss wie bald heruntergleiten. Die Properzstelle erklärt sich also aus der Armhaltung der Ariadne, und wir haben sie etwa zu übersetzen: 'das Haupt aufgestützt bei unsicheren Händen'.

Zur Bestätigung ist an dieser Stelle an ein Epigramm des Paulus Silentiarius zu erinnern, das ähnlich dem Properzischen Gedicht componirt ist und so anhebt (Anthol. Palat. V 275):

Δειελινῷ χαρίεσσα Μενεκρατῆς ἔκχυτος ὑπνω
 Κεῖτο περὶ κροτάφους πῆχυν ἐλιξαμένη·
 Τολμήσας δ' ἐπέβην λεχέων ὑπὲρ . . .

Also auch hier die schlummernde Geliebte, der sich der Dichter unbemerkt naht; und auch sie hat den einen Arm und Ellenbogen um ihre Schläfen, d. i. über ihren Scheitel rankend herumgelegt. Der Aehnlichkeiten zwischen Properz und diesem Paulus Silentiarius sind bekanntlich so viele, dass ein Zusammenhang zwischen ihnen bestehen muss und der eine zur Auslegung des anderen sehr wohl benutzt werden kann. Es erklären sich solche Aehnlichkeiten am wahrscheinlichsten aus gemeinsamem Vorbild.

Man sieht, wie genau es gemeint ist, wenn Properz im ersten Vers die schlafende Ariadne zum Vergleich heranzieht. Auch sagt er dort nicht 'ut', er sagt 'qualis iacuit Gnosia, talis visa mihi Cynthia'; man verstehe dies genau: 'wie beschaffen die Gnosierin da lag, so beschaffen schlief Cynthia'.

Wenn ihr der Dichter aber v. 24 heimlich in die hohlen Hände Früchte steckt, so kann damit hauptsächlich wohl nur die eine rechte Hand gemeint sein. Diese rechte ist bei der Ariadne vielleicht nicht ganz richtig ergänzt; man denke sich ihre Finger nach der Anleitung des Properz etwas geschlossener, die Hand 'hohler' (cava), so dass sie eventuell etwas fassen kann. Das kleine vaticanische Relief (oben S. 36) gibt dafür eine etwas günstigere Handhaltung.

Es bleibt übrig, uns die Situation und den Seelenzustand Cynthia's zu veranschaulichen. Es ist, als hätte Propertius die in Bildern oft gesehene Geschichte von Ariadnen, die von Bacchus schlafend gefunden wird, hier in die Gegenwart und in ein eigenes Erlebniss übersetzen wollen; so sorglich wahrt er die Analogie der Fabel; sie erfüllt das ganze Gedicht.

Cynthia hat die Nacht durchwacht; die Sterne bleichen schon; es naht der Morgen (*exactis sideribus* v. 38; *longa tempora noctis* v. 37). Auch Ariadne schläft bei Nonnos Dionys. 47, 275 u. 331, bis die Morgenröthe erscheint. Cynthia's Zimmer hat Fenster, die Holzläden stehen offen (v. 31); der Mond wirft sein Licht hinein; also ist das Gemach wohl nicht zu ebener Erde, sondern im ersten Stock zu denken. Der Geliebte ist treulos (v. 35 ff.); sie ist verlassen (wie Ariadne); sie hat sich wach zu halten versucht mit Handarbeit (*stamine fallebam somnum* v. 41) oder mit Saitenspiel (v. 42); hat dabei vor sich hin (*mecum*) geklagt über ihn (v. 43), hat geweint (v. 46), bis sie hingeglitten ist auf's Lager (*lapsam*) und angenehmer Schlaf sie umfassen (v. 45). Die Augen sind ruhig geschlossen (*compositi* v. 33); aber ab und zu seufzt sie im Schlaf, bewegt sich bisweilen unruhig (*suspiria ducti raro motu* v. 27) und es scheint, dass sie peinigende und angstvolle Träume hat (v. 28—30); in der That ist ihr Schlaf so leicht, dass hernach ein blendender Mondstrahl sie weckt (v. 33). Da kommt der Dichter vom langen bacchischen Gelage spät zu der einsamen Schläferin, gleichsam selbst ein Bacchus, umgeben von Sklaven, die die Fackeln schwenken (v. 9 u. 10), ein trunkener dionysischer Thiasos, und versenkt sich nun staunend ohne Ende in den Anblick der ruhenden Schönheit (durch viele Zeilen, v. 11—30) genau so wie auch der Gott nach bekannten Darstellungen staunend und bezaubert in Betrachtung versunken steht (*θαύματι μίξεν ἔρωτα* Nonnos 47, 273). Auch auf dem Sarkophagbild von Orti (Visconti V 8) erscheinen dabei Licht tragende Figuren im Gefolge des Dionys. Die Analogie scheint vollständig — nur freilich mit dem Unterschied, dass Propertius von seiner Domina schliesslich mit argem Schelten empfangen wird (v. 35 ff.); denn er hat erst die Rolle des Theseus gespielt und will nun die des Bacchus spielen.

Wir wissen nun, wie Propertius die vaticanische Gestalt oder doch ihres gleichen verstanden hat. Von Theseus verlassen, hat auch Ariadne die Nacht in Unruhe und Wehklagen wachend verbracht. Auch Ariadne ist dabei wider Willen eingeknickt und

auf's Felsenlager gesunken (vgl. lapsa bei Properz v. 45); ihr Athem ist tief, aber unruhig, und Träume ängsten auch sie und zeigen ihr die Untreue ihres Geliebten (vgl. v. 27—30). In der Lage, die sie beim Einlicken zufällig eingenommen, beharrt sie noch, und ihre Kopfstützung ist eine unsichere wie die der Cynthia (non certis manibus). Aber bei alledem erscheint der Schlaf lind, den sie athmet (mollis v. 7; auch bei Philostrat I 15 ist der Schlaf Ariadne's μαλακός); denn er ist auch für sie, die sich überwacht hat, eine Erlösung und Linderung.

Die Elegie des Properz fällt etwa in das Jahr 30 oder 28 vor Christo; die Ariadnedarstellung, der sie nachgedichtet ist, existirte also 80, ja 90 Jahre früher als die vielen Ariadnebilder Pompeji's, von denen die meisten nicht vor 63 nach Chr. gemalt sein werden. Jene Darstellung hat daher allen Anspruch in der Geschichte dieses Sijet's als wichtigstes Monument zu Rathe gezogen zu werden. Welcher Kunstgattung gehörte es an? Es war keine Statue wie die Vaticana, es war vielmehr ein Reliefbild oder wahrscheinlicher ein Gemälde.

Der Dichter deutet dies selber an. Mit unserer Vaticana liesse sich schon schwer vereinigen, dass Properz v. 23 die herabfallenden Haare Cynthia's formt oder zurecht legt, dass er sie mit Blumen kränzt; der verdeckende Schleier macht dies unmöglich. Dieser Schleier fehlt auf der vaticanischen Reliefplatte; diese stimmt also hierin besser zu den Voraussetzungen des Gedichtes.

Ferner lesen wir gleich im v. 1: 'Ariadne lag da, indessen das theseische Fahrzeug entweicht' (Thesea iacuit cedente carina); also sah man das Schiff gewiss mit dargestellt wie auf jenem Relief oder aber in der Art der campanischen Schildereien.

Sehr schön hat aber im Folgenden Properz diese Bilder nachgeahmt. Wie kam Cynthia zur Ruhe? Es heisst im v. 45, dass der Schlaf selbst sie, die Hinsinkende, mit angenehmen Flügeln schlug:

iocundis lapsam Sopor impulit alis.

Die Editoren müssten hier zur Verdeutlichung des Verständnisses Sopor durchaus mit grosser Initiale drucken. Properz denkt hier an die Personification, die er so gut wie wir aus den Gemälden kannte, an den beflügelten Genius Sopor, in dessen Schooss eben Cynthia sowohl wie Ariadne gelehnt ist. Ein Beispiel sei aus Helbig hier angeführt, N. 1237: 'Ariadne . . . schläft, an den Schenkel eines geflügelten Jünglings angelehnt . . . Das Gesicht

ist ideal und milden Ausdrucks, die gewaltigen Fittige dunkelgrün und wie es scheint unbefiedert . . . Ohne Zweifel ist die Figur männlich und Hypnos zu benennen'; vgl. noch N. 1239 und 956. Für die Benennung Hypnos hat die Propertiusstelle als ausdrückliches Zeugniß zu gelten. Dazu stimmt, dass Dionys bei Nonnos 47, 278—280 rät, wer die Schläferin sein mag, und sie ohne Zaudern als Pasithea, die Gemahlin des Hypnos, bezeichnet; offenbar weil sie in dessen Schoosse ruht. So drucke man aber auch beim Tibull I 2, 90 den Somnus gross und belasse ihm seine *fulvae alae*. Auf dem Bild N. 1237 sahen wir die Farbe der Flügel dunkelgrün. Warum sollen sie nicht auch wie dunkles Gold schimmern?

Endlich aber ist noch charakteristisch, dass Propertius die Schläferin nicht zu wecken wagt, sondern in Staunen und entzücktem Bewundern sich vor ihr lange verweilt; es ist schon hervorgehoben, wie auch Bacchus gerade so auf den Gemälden in den Anblick der Schönen entzückt verloren dasteht, als wäre er gebannt und wagte nicht sie anzurühren, sie zu erwecken; so auch die Reliefplatte. Kein einziges der Bilder zeigt auch nur den Versuch einer Umarmung oder des Kusses (dieses beides wagt auch Propertius nicht zu versuchen v. 15 und 16). So will auch bei Nonnos 47, 279 der Gott sie nicht eher wecken lassen, bis der Morgen aufleuchtet. Der Moment vor ihrem Erwachen ist im Bilde verewigt und gleichsam endlos gemacht. Und an solch ein Gemälde dachte Propertius. Auf ihm glich die Ariadne in allen Hauptdingen der grossen vaticanischen Gestalt.

4.

Soweit die Ekphrasis nach Propertius. Dieselbe ist aber in einem Punkt zu berichtigen. Es handelt sich um das Stadium des Schlafes, den Ariadne schläft.

Es scheint, dass einige einen doppelten Ariadneschlaf vorausgesetzt haben¹. Freilich ist dies nirgends ausdrücklich gesagt. Erst schläft sie mit Theseus auf dem Lager vereint; während dieses Schlafes täuscht er sie und flieht. Dann erwacht sie und es folgt ihre Wehklage. Endlich der zweite Schlaf; dies ist derjenige, in welchem Dionys sie finden wird.

Solchen Hergang setzen die campanischen Wandbilder voraus, wenn man nicht annehmen will, dass dieselben verschiedenen

¹ Dies leugnet Furtwängler in den *Annali* Bd. 50 S. 99.

Traditionen folgen. In der ersten Classe von Bildern sehen wir Ariadne schlafend und Theseus im Begriff zu entfliehen. Die zweite zeigt die Heroine wach und klagend, während Theseus schon in der Ferne auf dem Schiff entweicht; die dritte endlich zeigt sie wieder entschlafen, während schon Dionys da ist und sie betrachtet. Erzählen uns die drei Bilderclassen ein und dieselbe Fabel, so hat eben Ariadne zweimal geschlafen.

Den gleichen Hergang setzt vielleicht Ovid's zehnte Heroide voraus. Denn hier erzählt uns die Heldin, wie sie mit Theseus auf dem torus geschlummert, *qui nos acceperat ambos* (v. 51 ff.), und nun verlassen sei; es ist Mondschein (wie bei Properz). Sie findet Mittel und Zeit, einen Brief an den Treulosen aufzusetzen. Bevor Dionys eintrifft, wird sie den Stift aber hinlegen müssen, um auf's neue einzuschlafen; denn nach der Tradition darf der Gott sie nur so antreffen¹.

Ich glaube, dieser Vorstellungsweise ist auch Properz bei seiner Interpretation des Bildes gefolgt; er dachte an diesen zweiten Ariadneschlaf. Man könnte zwar mit Grund sagen: warum die Worte so pressen? wer verlangt vom Dichter genaueste Durchführung eines Vergleiches? Aber Properz gibt eine vierfache Analogie. Er stellt zusammen 1) Cynthia, die vom langen Nachtwachen ermüdet einschläft, 2) Andromeda, die lange Zeit an den Felsen gefesselt, ermüdet einschläft, 3) die Edonerin, die vom bakchischen Reigen ermüdet einschläft. Er scheint also auch 4) in Ariadne Uebermüdung nach langer Anstrengung ausgedrückt gefunden zu haben.

Eine andere Tradition weiss dagegen nur von einem Ariadneschlaf; sie scheint älter, und sie ist, weil minder complicirt, die echtere. Es ist freilich unsicher, ob Catull's Beschreibung im Carmen 64 hierher gehört. Auf der grossen Gewandstickerei, die er vor uns ausbreitet, war, was merkwürdig ist, der Schlaf Ariadne's überhaupt im Bild nicht vorgestellt, sondern auf dem einen 'Theil' (pars) des Werkes sah man sie schon erwacht (v. 56), dem Schiff nachschauend (v. 52—65), auf dem anderen den Gott Bacchus mit seinem lärmenden und musicirenden Thiasos (v. 251—264); und zwar wird nicht erwähnt, dass etwa auf diesem zweiten Theil Ariadne noch einmal und dann schlafend zu sehen war. Ist die Figur vom Dichter nur übergangen? oder setzt er voraus,

¹ Freilich kommt als Ausnahme auch vor, dass er sie wach und klagend antrifft; s. das Bild Helbig n. 1234.

dass Dionys zu der Klagenden kam, sie also nicht schlafend fand? oder ist etwas ausgefallen?¹ Uebrigens 'sucht' hier der Gott nach ihr (quaerens v. 253), und es war kein zufälliges Finden.

Sicher weiss der späte Nonnos nur von einem Schlaf, im Buch 47. Ariadne schlummert ununterbrochen bis zum Morgen, aber sie glaubt, es sei nur so lange ein süsser Schummer gewesen, bis Theseus sich davon gemacht (v. 320); sie hat dabei von der Hochzeit mit Theseus zu Athen geträumt (v. 322 ff.). Es ist noch derselbe Schlaf, in dem Bacchus sie antrifft (v. 271), und er gebietet vorerst, sie nicht zu wecken (v. 275 ff.); erst nachdem er sie bewundert hat, erwacht Ariadne (v. 296) aber ohne den Thiasos zu bemerken (v. 297); sie vermisst den Theseus sogleich (v. 332) und klagt ihr Leid, nach dem Schiff ausspähend (v. 300 ff.). Unbemerkt hört Bacchus ihre Klagen, sie ergötzen ihn (v. 419 f.) und er spricht sie endlich liebend an (v. 428).

Nonnos hat hiermit eine alte Auffassung bewahrt². Ursprünglich haben die Künstler, die den Mythos behandelten, sich consequent mit ihr begnügt.

Pausanias gibt I 20, 3 die wichtige Nachricht von einem Freskobilde im Dionysostempel zu Athen: auf ihm war zu sehen Ariadne schlafend, Theseus sich einschiffend und zugleich Dionysos schon herantretend: Ἀριάδνη καθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἤκων ἐς τῆς Ἀριάδνης τὴν ἀρπαγὴν. Andere Gemälde mit bacchischem Inhalt, wie der tragische Aus-

¹ Bei Catull sind vielleicht nach v. 253 zwei Verse ausgefallen. Man weiss, dass Responson von Versgruppen sich nicht selten beobachten lässt. So entsprechen in dieser Partie des Catull in der That zunächst die zwei Schlussverse 265, 266 den Einleitungsversen 50 und 51. Ebenso entsprechen die 14 beschreibenden Verse 251—264 sachlich den 16 Versen 52—67. Nun scheint im v. 254 doch unerlässlich mit Bergk *quae tum* zu lesen, da *harum* v. 256 folgt. Dies *quae* setzt die fehlende Erwähnung des Mänaden voraus; es müssen also wohl nach v. 253 Worte gestanden haben, in denen sie genannt wurden. Ist dem so, so ist nicht ausgeschlossen, dass auch der Schlaf Ariadne's hier Erwähnung fand. Die zwei ausgefallenen Zeilen konnten folgenden Sinn enthalten:

Te somno victam tandem spectabat in ora,
Spectabant Satyri, spectabant Maenades ipsae
Quae tum eqs.

² Dass Nonnos unter dem Einfluss eines Bildes steht, verräth eine genauere Uebereinstimmung mit dem Ariadnebild des Philostrat I 15; bei Beiden herrscht Schweigen, um Ariadne nicht zu wecken

gang des Pentheus und des Lykurgos, befanden sich daneben; es war also ein Freskencyklus.

Dies Bild war gewiss alt, war vielleicht schon im 5. Jhd. und in des Perikles Zeit entstanden¹ und darf von uns an den Anfang gestellt werden. Das Arrangement bestätigt diese Muthmassung; es war augenscheinlich sehr einfach und streng symmetrisch und gab nur drei Figuren. Ein dreifiguriges Arrangement war damals für solchen Gegenstand beliebt; wir kennen Vasenbilder des 4. Jhds., auf welchen eine Bacchantin schläft und zwei Pane oder zwei Satyrn sie betrachten (Stephani, Vasensammlung der Erm. n. 2161; Heydemann, Neapler Vasen n. 313); und dies dient weiter zur Erläuterung eines berühmten statuarischen Werkes des Praxiteles, das dem gleichen bacchischen Kreise angehörte: ich meine *Patrem Liberum Ebrietatem nobilemque una Satyrum*; auch hier zwei männliche Gestalten um eine weibliche. Drei Figuren also gab auch das Gemälde. Der Thiasos des Dionys fehlte noch; und es ist klar, dass der ankommende und der davoneilende Liebhaber an den Seiten als *Pendants* angebracht sein mussten; denn sie durften sich gegenseitig nicht wahrnehmen. Ariadne konnte also nur in der Mitte liegen; es kann aber sogar vorausgesetzt werden, dass sie dem Dionys näher gruppiert war als dem Theseus. Denn der bewundernde Gott musste ihr nahe stehen; die Flucht des Theseus wurde deutlicher, wenn man ihn schon weiter entfernt sah.

Just diese Darstellung wird uns nun in der schon öfters erwähnten vaticanischen Reliefplatte dargeboten. Die feine Arbeit zeigt, dass dies kein spätes römisches Werk ist². Es scheint mir fast zwingend, anzunehmen: in dieser Platte hat sich, wenn schon auf indirektem Weg und unter stilistischen Veränderungen, das Tempelbild zu Athen im Entwurf erhalten. Von der raumausfüllenden Hintergrundfigur (einer Orts-Personification) kann hier abgesehen werden. Im Uebrigen ist das Relief zweifach, ja dreifach lehrreich. Es überliefert uns erstlich, wie gezeigt, eine Anschauung von dem athenischen Gemälde; es sichert uns zweitens die Deutung der grossen vaticanischen Statue; denn Ariadne

(vgl. Kalckmann, Rhein. Museum 37 S. 416 Anmerkung), während bei Catull das Getöse des Schwarmes besonders geschildert wird, v. 255 ff.

¹ Vgl. Furtwängler, *Annali* Bd. 50 S. 90.

² Ueber das Relief O. Jahn, *Arch. Beiträge* S. 280; Helbig, *Führer* n. 214.

ist eben hier dieselbe; es gibt uns aber sogar vielleicht drittens über eine Bacchusdarstellung Belehrung.

Die Jünglingsfigur dieses Reliefs, die links auf Ariadne wohlgefällig lächelnd herniederschaut, kann nur Dionysos sein; einen einzelnen Satyr dahinzustellen hätte keinen Sinn gehabt; und es gibt Thorheiten, die man niemandem zutrauen darf. Das attische Gemälde beweist überdies, dass Dionys selbst die Pendantfigur gewesen ist. Dieser sehr jugendlich gebildete Gott (puerum nennt ihn ja auch Ovid. Met. III 655) mit dem Kranz im Haar, mit dem Rehfell über der l. Schulter gleicht nun aber dem sog. Narciss aus Pompeji in hohem Grade. Dass auch dieser Narciss nichts als ein junger Bacchus ist, sieht wohl jeder; schon die Cothurne genügen es zu erweisen¹. Man glaube nun nicht, dass dieser Narciss wirklich einer Musik zuhört²; es sieht freilich für uns Moderne ganz so aus. Wann aber ist Dionys in der musikalischen Situation eines Lauschers gewesen, die typisch hätte abgebildet werden können? Auch weiss ich nicht, ob die scheinbar taktirend gehobene r. Hand für die Alten das ausdrückte, was wir voraussetzen. Ein antiker Lauscher wird sonst wohl so charakterisirt, dass er die Hand hinter die Ohrmuschel legt. Die vaticanische Platte gibt die Deutung; je länger ich mich in den Narciss hineindenke, je glaublicher wird es mir, dass er uns den jugendlichen Dionysos gibt, der seligheiter auf die schlafende Ariadne herniederschaut. Auch wenn man mit Hauser³ den rechten Fuss tiefer stellt, blicken die Augen doch immer beobachtend schräge nach unten. Die eigenartige Handbewegung⁴ aber drückt Erstaunen und Bewunderung aus, wie auch auf dem Herculaner Gemälde bei Helbig n. 1235 Bacchus staunend die Linke erhebt, und zwar genau in gleicher Höhe. Und auch Pan oder Silen erheben auf diesen Bildern mit demselben Aus-

¹ Vgl. Vergil Georg. II 8; Dionys muss die Cothurne abziehen, wenn er den Wein keltern will.

² So Overbeck, Pompeji, 4. Aufl. S. 554.

³ S. Jahrbuch d. arch. Inst. 1889 p. 113.

⁴ Dass er etwas in den Fingern hielt, wie Hauser glaubt (ebenda Anzeiger S. 190), scheint mir schon darum unwahrscheinlich, weil ein geeigneter Gegenstand nicht erfindlich ist. Die betr. Finger sind im Innern roher gearbeitet, vielleicht nur deshalb, weil der Blick nicht so leicht dorthin fällt; auch das Innere der anderen Hand ist, wenn ich nach einer Copie schliessen darf, sorgloser ausgeführt.

druck die Rechte (vgl. Helbig 1236; 1239); dazu die Bilder ähnlichen Inhalts bei Helbig n. 544; n. 545; n. 546. Aber auch in der Litteratur erscheint das bloss Heben der einen Hand als Zeichen der Bewunderung, so in Euripides' Cyclophen v. 418¹. Wenn aber der Narciss dabei noch Daumen und Zeigefinger vorstreckt, so scheint dies eine Begleitgebärde des Sprechens (keinesfalls eine Drohung); denn nach Sittl's Bemerkungen² streckt just so der Sprechende Daumen und Zeigefinger aus; wir dürfen also oder sollen daraus entnehmen, dass der bewundernde Dionys eben die Frage thut: wer ist diese? oder schon eben das Wort spricht, das Ariadnen erweckt³.

Mit diesem 'Narciss' hat man einen Dionysos torso in Marmor verglichen, welchen Florenz besitzt und der in der Ergänzung mit einem Knaben zur Gruppe vereinigt ist⁴. Die Ergänzungen, zu denen eben auch jener Knabe gehört, sind ganz unzuverlässig. Es ist auch nicht zu erweisen, dass dies je eine Gruppe war⁵, dass wir uns also z. B. etwa einen Panther hinzuzudenken hätten⁶. Wahrscheinlich gemacht ist nur, dass der 'Narciss' auch als grosses Marmorwerk existirt hat.

Durch Stil und Charakter gehört er dem Kreise praxitalischer Kunstübung an⁷ oder ist doch den unter praxitelischem Einfluss stehenden hellenistischen Werken beizuzählen⁸ und gemahnt uns lebhaft an jenen jungen Dionysos des Praxiteles in Bronze, der uns von Kallistratos beschrieben wird⁹: er trug ein Rehfell; der Körper war der eines zarten jungen Menschen; das

¹ Oeften freilich beide Hände, tollere manus, so Catull 53, 4; Cicero Acad. II 63; epist. ad div. VII 5; vgl. Apoll. Rhod. 3, 257; bei Ovid auch bei Bewunderung einer Gestalt Metam. 10, 580; vgl. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (1890) S. 13.

² a. a. O. S. 285.

³ Wenn Sittl's Beobachtung zutrifft, dass das Vorstrecken von drei Fingern jüngerer, das von zweien älterer Kunstweise entspricht, so wäre der Gestus vielleicht für eine Zeitbestimmung mit zu verwenden.

⁴ Dütschke, A. Bildw. in Oberitalien III n. 231; Heydemann, Drittes Hall. Winkelmannsprogramm 1879 S. 73f.

⁵ S. Overbeck a. a. O. und Dütschke.

⁶ So Brunn, Bullet. 1863 S. 92; Hauser S. 116.

⁷ Overbeck S. 555.

⁸ von Sybel, Weltgesch. der Kunst S. 326.

⁹ Kallistratos stat. 8.

lockige Haar epheumkränzt; im heiteren Antlitz gluthvolle Augen¹; doch stützte er sich auf seinen Thyrsus.

Hier mag der Curiosität halber eingeschaltet werden, dass uns in der Rhetorik ad Herennium IV 18 unter Erläuterungen über lateinischen Stil folgender Probesatz erhalten ist: 'broncene Beeren hingen auf das lieblichste herein' (*bacae aeneae amoenissime impendebant*). Dieser Satz kann wohl nur aus einer Ekphrasis genommen sein; und es scheint sich um einen broncenen Bacchus mit einem Kranz von Weinbeeren oder Beeren des Epheu gehandelt zu haben, wie er im Narciss vor uns steht.

Die Plastik hat also zwei Figuren aus jenen alten Ariadnegemälden in freistehenden Werken verewigt: den Dionys und die Ariadne.

Gehen wir zu Properz weiter, so scheint das Bild, aus dem ihm seine Anschauung floss, theils jenem Relief, theils schon den campanischen Wandbildern geglichen zu haben. Ariadne schließ hier schon im Schooss des Hypnos; und Theseus war nicht selbst mehr zu sehen, sondern das Schiff entwich nur in der Ferne. Das Ariadnemotiv war dagegen dasselbe wie auf dem Relief, und jedenfalls war hier auch nur ein Ariadneschlaf verausgesetzt².

Endlich ist auch noch Philostrat in seinem Ariadnebild (*Imagines* I 15) Zeuge für den einen Schlaf der Verlassenen, und zwar wiederholt sich hier in freier Behandlung die alte dreigliedrige Composition der Reliefplatte: Theseus auf dem Schiff, Ariadne im Schlummer, Dionys sie betrachtend; letzterer aber ist von seinem Thiasos umgeben.

Und die vaticanische Statue, endlich, kann nur in diesem Zusammenhang und insbesondere nach dem Relief interpretirt werden, auf dem ihr Ebenbild wiederkehrt. Der Bildner hat auch hier sicherlich nur den einen Schlaf gemeint, den Ariadne noch schläft, nachdem eben Theseus davongegangen. Und es ergibt sich: nicht das Eingenicktsein, sondern das Erwachenwollen ist in diesem Monument geschildert. Daher die Bewegung in der Ruhe; daher dies Auge, das sich öffnen will; daher das Sorgenvolle dieses Friedens. Sie war tief in's Bewusstlose versunken; aber sie spürt in ihrer Betäubung, dass sie einsam und gemieden ist. Ein Traum hat sie geängstet; sie stöhnt leise; sie

¹ von Sybel, *Weltgesch. der Kunst* S. 245; diese Augen müssen wir uns eben in Emaille hinzudenken.

² Auch war hier, wie wir sehen werden, Ariadne ganz bekleidet.

ändert eben unbewusst die Lage und schiebt den Arm nach Stützung suchend über ihr Haupt, das sich eben auf die linke Hand niederzulegen im Begriff ist. Wie afficirend, wie Mitleid und Furcht erregend, diese Unruhe und Friedlosigkeit einer Schlafenden!

5.

Aber Ariadne ist nicht ganz verstanden ohne ihre Gewandung; auch diese ist nicht nur schön und reich, sondern bedeutungsvoll.

Die campanische Malerei führt die Heroine durchgängig bis an die Hüften entblößt vor; es war zu verlockend, den nackten Körper in Farben zu zeigen; von dieser Gewohnheit sind dann weiterhin die Ariadnereliefs der Sarkophage abhängig. Aber auch Catull und Ovid tragen Sorge auszumalen und zu begründen, wie die Trauernde ihre Gewandung verliert (Catull v. 64 ff. *delapsa e corpore*). In der sorglichen Bekleidung verräth sich uns eine ältere Kunstauffassung, die keuscher und zugleich vielsagender ist. Wir sehen diese Bekleidung auf der vaticanischen Reliefplatte und setzen sie danach für das athenische Freskobildd voraus. Aber auch das Gemälde, dem Properz folgt, war darin conservativer. Denn auch von Cynthia müssen wir annehmen, dass sie am Webstuhl ihren Geliebten in voller Kleidung erwartet hat und also in voller Kleidung auf's Lager gesunken ist. Mit ihr wird das Abbild der Heroine verglichen. Auch Andromeda, auch die Bacchantin zieht Properz zum Vergleich heran; vollbekleidete schlafende Bacchantinnen werden wir aber späterhin in der That kennen lernen, und da Andromeda, so lange sie am Felsen hing, Chiton und Himation trug (man sehe nur das Andromeda-Relief im capitolinischen Museum), so wird sie nach ihrer Befreiung, wenn sie von Müdigkeit überwältigt in den ersten Schlaf verfiel, derselben sich nicht entledigt haben.

Mit dieser Gewandung ist viel gesagt. Die ovidische Heroide freilich macht uns deutlich, wie sie mit Theseus das Lager in Liebe getheilt hat. Die ältere Kunst dachte anders und minder genussüchtig. Sie legte zwischen die beiden Liebhaber, wie das Relief zeigt, das Mädchen, den Gürtel aufgelöst, die Sohlen noch an den Füßen. Damit war dem zweiten Bewerber gesagt, dass sie dem ersten ihre Jungfräulichkeit nicht geopfert hat. Es ist werthvoll, dass eben dies von Nonnos betont wird; er betont, dass sie Jungfrau blieb (*παρθένος* v. 270, 422, 428), und, weil

sie so bekleidet da liegt (οὐ γυμνὸν ἔχει ῥοδόεν δέμας v. 286), will Dionys bei Nonnos sie nicht der Thetis, sondern der jungfräulichen Artemis oder der Athene vergleichen (v. 285—294).

Daher nun der Eindruck der Keuschheit, der Reinheit und Unnahbarkeit, der aus dem grossen Marmorbild des Vatican selbst überwältigend uns ergreift. Das Gewand redet seine Sprache mit grossartiger Deutlichkeit.

Aber das Gewand ist zugleich malerisch behandelt, und es besagt noch mehr. Die Brust ist noch mit dem Strophion sorgsam aufgebunden und der Chiton unter der Brust zusammengefasst (die Ariadne auf dem Relief zeigt vielmehr Gürtung in der Taille). Wie belästigend für den, der schläft! So wird der Sprödigkeit die Bequemlichkeit zum Opfer gebracht. Nur die Nestelung des Chitons über der l. Schulter hat sich gelöst, und die l. Brust liegt frei. Die starken Sandalen, fest geschnürt, hat sie noch an; wie beschwerlich auch dies! Die glücklich schlafenden Nymphen, die wir zuerst besprochen, haben sich der Sohlen sowie der Gürtung entledigt. Und Ariadne liegt auf dem weiten Peplos; dieser Mantel hebt sich hinter ihrem Rücken aufwärts und hängt Hintergrund gebend als Schleiertuch über ihrem Haupte, so dass das Kopfhaar nur halb freiliegt. Der über das Hinterhaupt gehobene Mantel, aus griechischen Frauenstatuen und attischen Reliefs bekannt genug, ist hier mit gutem Vortheil beibehalten; vornehmlich der leere Winkel zwischen den beiden Unterarmen Ariadne's wird so elegant und doch ungesucht ausgefüllt. Dieses Mantelmotiv fehlt auf dem Relief, weil auf einer Reliefplatte eben ein solcher Hintergrund nicht erst geschaffen zu werden brauchte. Ueber den Beinen kreuzt sich der Mantel, mit frauenhafter Sorgsamkeit übergelegt, zieht sich dagegen unter dem l. Oberschenkel kraus gedrückt zu unordentlichen Falten, eine anmuthige Verwirrung. Hiermit ist in massvoller Weise ausgedrückt, dass Ariadne ursprünglich nicht so dalag, sondern eben durch Drehung ihre Lage verändert hat. Aus der Beschaffenheit der Bekleidung errathen wir wieder den Seelenzustand der Trägerin: aus der Unordnung den Unfrieden. Alles offenbart die Weisheit des Bildners, der mit schlichten Mitteln viel besagt: er hat den fruchtbaren Moment gewählt und gibt uns eine vornehme Dame zu sehen, wie sie eben noch schön gekleidet gewandelt, wie sie jetzt in ihrer Kleidung jungfräulich entschlummert ist und wie endlich dieser Schlummer nicht dauern kann; sie muss sich bald regen, bald wenden; ein Zufall, ein Mondstrahl kann sie wecken; wird es Heil oder Unheil sein?

Und vielleicht hat uns der Meister sogar auf diese Schicksalsfrage andeutend die Antwort vorausgegeben. Ariadne trägt um den l. Arm das mächtige Schlangenarmband. Ein Zierrath, aber mehr als ein Zierrath. Die Schlange eignet vorzüglich der Mänade, und sie trägt sie lebendig um den Arm geschlungen¹ oder aber auch als Spange nachgebildet². Ariadne aber, wenn sie erwacht, wird dem Dionys und seinem Thiasos angehören; sie wird die Chorführerin und Königin der Mänaden sein. Daran soll das Armband den Wissenden erinnern.

6.

So spüren wir wirklich: in dieser Sterblichen schläft eine Göttin.

Ueberlassen wir sie denn einstweilen ihrem Marmorschlaf und ihrer Zukunft.

Die Annahme liegt nahe, dass eine solche Kunstschöpfung schon im Alterthum nicht ohne Ruhm, nicht ohne Einfluss gewesen ist. Wer Schlafende bildete, mochte versucht sein, sich an dies Modell zu halten. Sehen wir nach, wie weit dies zutrifft.

Es ist geeignet, den Unterschied zwischen Plastik und Malerei zu erläutern, wenn wir wahrnehmen, wie frei sich die campanische Wanddecoration bewegt. Auf dem römischen Gemälde, das Properz sah und als bekannt voraussetzte, war das Armmotiv der Ariadne noch treu wiedergegeben — ich nenne es kurz das Ariadnemotiv —; und die Heroine war noch sorglich bekleidet. Auf den campanischen Bildern gewahren wir, wie sich die Malerei inzwischen im Verlauf von fast hundert Jahren freientwickelt und dem Triebe zum Variiren nachgegeben hat. Die Plastik sucht einen Typus zu wahren; auf der bemalten Fläche hingegen ist die Variation gestattet und nur zu nahe gelegt³; und nur ein blöder Handwerker malte

¹ Vgl. z. B. das Relief der Villa Albani, Zoega Bassiril. II 82; Baumeister n. 931. Catull. 64, 258: sese tortis serpentibus incingebant.

² So z. B. fünfzigstes Progr. zum Winckelmannsfeste, Berl. 1890 Tafel III.

³ Dies sei im Hinblick auf Furtwängler hervorgehoben, der *Annali* Bd. 50 S. 98 daraus, dass das Ariadnemotiv auf den Bildern Pompeji's nicht treu nachgeahmt ist, folgern will, dass die Statue zu der Zeit noch nicht existirt habe, als die Erfindung jener Bilder gemacht wurde. Eine gewiss bedenkliche Folgerung. Das Motiv kam, wie Properz uns verrieth, allerdings auch treu nachgeahmt auf Gemälden vor. Wie aber

wirkliche Copien, nicht so jene Decorateure Pompeji's, die doch noch zu viel Talent hatten und sich daran vergnügten, die Composition fast in jedem Fall abzuändern. So ist zwar die Entblössung des Oberkörpers von ihnen gleichmässig durchgeführt, übrigens aber die Haltung Ariadne's mannigfach abgewandelt; bald liegt sie vorne über und kehrt uns die Rückseite zu (so Mus. naz. n. 9286), bald hat sie beide Arme schlaff am Körper entlang (ebenda 9052). Mitunter sehen wir sie auch über den Kopf den Arm legen, aber der andere Arm dient dabei nicht als Stütze des Hauptes, und das Ariadnemotiv ist also nur halb gewahrt, so n. 9271 und 9278; Helbig n. 1235¹); R. Rochette, Peintures tab. 8; nicht anders die Ariadne im Gemälde des Philostrate².

Als stabiler bewährt sich uns dagegen das plastische Kunsthandwerk auch noch in der jüngeren Zeit; denn auf den Ariadnereliefs der Sarkophage finden wir das Armmotiv oft und ungeschmälert beibehalten: so auf dem erwähnten Sarkophag zu Constantinopel; vgl. Galeria Giustiniana I tab. 84; Clarac II pl. 127 n. 148 u. 150; Gerhard, ant. Bilw. tab. 110 n. 2; Matz-Duhn n. 2256 (Palazzo Colonna); n. 2259 (Villa Panfilii); 2263 (Villa Casali)³.

Aber das Ariadnemotiv hat in der jüngeren griechisch-römischen Kunst noch viel weiteren Einfluss ausgeübt, und man übertrug es auch auf andere Gegenstände, bisweilen ungenau und so, dass es auch den tiefen Schlaf darzustellen bestimmt ist.

Wieder ist es Propert, der uns in den Versen 3—6 ausdrücklich bezeugt, dass man in gleicher Weise wie Ariadne auch die Andromeda und eine Bacchantin im Bilde sah. Es ist von vorne herein zu schliessen, dass das Motiv hier genau wiederkehrte. Alle drei vergleicht er mit seiner Cynthia; wenn aber drei Dinge einem vierten gleich sind, so sind sie unter einander auch gleich. Es fand also einfache Uebertragung des Motivs statt, und es war in Folge dessen wohl nicht immer leicht, die Monumente von einander zu unterscheiden.

Eine so beschaffene Andromeda scheint bis jetzt nicht nach-

kann eine Serie von Malern, die denselben Stoff repetiren, sich an eine plastische Vorlage dauernd binden?

¹ In Helbig's Beschreibung der Wandgemälde fehlt leider öfter eine genaue Angabe über das Armmotiv.

² Denn er sagt: *μασχάλη δὲ ἢ δεξιὰ φανερά πᾶσα* (Imag. I 15).

³ Vgl. Jahn, Arch. Beitr. S. 294.

gewiesen. Auch sie lag auf dem Felsen (s. oben S. 32). Möglicher Weise war die Benennung *Andromeda* nur ein Deutungsversuch.

Um so mehr liesse sich über die *Bacchantin* sagen, und das *Properzzeugniss* ist für sie besonders nützlich.

An ein sehr ähnliches Kunstwerk denkt augenscheinlich auch *Ovid* (*Amor.* I 14, 21); er findet seine Geliebte Vormittags, noch bevor sie frisirt ist, auf dem Ruhebett; sie liegt *semisupina* (vgl. oben S. 37), also wie *Ariadne*; aber auch dies stand ihr gut:

ut *Thracia* *Bacche*
cum temere in viridi *gramine* *lassa* iacet.

Wollen wir nach dem nächstliegenden Beispiel greifen? Im selben Saal des Vatican und in unmittelbarer Nähe der *Ariadne* ist die *Marmorstatuette* aufgestellt, die in allen Hauptsachen zu ihr stimmt (s. *Clarac* IV pl. 703 n. 1669; der Kopf ist ergänzt); auch sie sorglich gekleidet, die eine Brust frei; auch sie trägt die *Sandalen*. Nur liegt ihr Kopfende links und nicht rechts. Da indess an der Echtheit dieses Bildes Zweifel bestehen¹, so kann sie hier nur unter Vorbehalt verglichen werden. Ihr Arm stützt sich auf eine *Urne*²; aber auf eine *Quellnymphe* können wir gleichwohl nicht schliessen; auch *Amoretten* schlafen ja als *Brunnenfiguren* auf *Urnen* gestützt und sind darum doch keine *Nymphen*³. Auch hier kein ruhiger Schlaf; man sieht vielmehr, diese Person ist eben erst auf den Felsen hingesunken (*concidit Properz* v. 6), und es liesse sich nur an eine *Bacchantin* denken; dazu passt die auffallende Zuthat der Schlange, die sie im *Chiton* trägt und die zu der romantischen Einbildung verleiten könnte, es sei *Cleopatra's* Tod gemeint. Die Schlange ringelt sich intim von unten an ihrem rechten Busen empor und schmiegt das Köpfchen zärtlich an; den Leib aber ringelt sie nach hinten und unter der blossen Achsel der Schlafenden hin im Innern des *Chiton* auf ihren Rücken. Das Thier ist im Kleid zu Hause. Es ist wie die Illustration zu dem ὄφις παρείας des *Dionysos Sabazios* (vgl. *Demosth.* de corona 260; *Theophr.* char. 16 u. a.), der den thrakischen und macedonischen *Mänaden* eignet. Denn diese Schlange wurde im

¹ S. *Furtwängler* a. a. O. S. 98, Note.

² Diese Urne soll Ergänzung sein, nach *Stark* a. a. O. S. 25.

³ Vgl. z. B. *Friederichs-Wolters* n. 1584.

Busen getragen¹. Sie zeigt somit die thrakische Mänade an, so wie die Urne den Bach oder Fluss anzeigen mag, an dem sie — laut Propert — niedergefallen ist. Der Fluss ist der thessalische Apidanus; so genau lokalisiert der Dichter die Gestalt.

Solcherlei Darstellungen kannte Propert. Auf Flächenbildern begegnen sie uns öfter, und es wird hie und da erlaubt sei, die allgemeinere Bezeichnung 'Nympe' mit der concreteren 'Bacchantin' zu ersetzen.

Auf dem Sarkophagrelief voll frecher bacchischer Szenen zu Neapel (Gerhard A. Bildw., tab. 111 n. 2) liegt vor einem tempelartigen Bauwerk auf einer fellbedeckten Erhöhung (Kline?) ein Mädchen, ganz bekleidet wie Ariadne und mit dem Armmotiv der Ariadne, nur den Kopf noch weiter zurückgelehnt, das r. Bein noch höher aufgestellt. Die Umgebung beweist hier, dass dies nur eine Bacchantin sein kann (s. Gerhard, Text S. 358).

Auf einem Reliefbilde bei R. Rochette, Mon. inéd. tab. 10 A n. 1 sehen wir vor einem Satyrn wiederum ein sorglich gekleidetes Mädchen nach Art Ariadne's schlafen; eine grosse Schlange ringelt sich von ihr zum Satyrn auf. Propert und seine Zeit verstand solches Bild von einer Bacchantin. Nicht anders steht es mit dem Bilde ebenda tab. 10 A n. 2.

Sodann das Relief der Villa Albani (z. B. Archäol. Ztg. 38 tab. 13, 3): ein Satyr beschleicht ein Mädchen, das im Ariadnemotiv gelagert schlummert².

Auf einem pompejanischen Gemälde befindet sich wiederum ein Mädchen (Nympe?), ein 'blaues Gewand über den r. Arm und die Schenkel, auf einem Felsen in halb sitzender, halb liegender Stellung, indem sie den l. Arm über das Haupt legt und den r. Ellenbogen auf eine Urne stützt' (Helbig n. 1014). Man denke an die Statuette des Vatican zurück, die ich zuerst besprach. Verwandt damit das Bild bei Helbig n. 1016; auch in dem sog. Quellorakel (Helbig n. 1017) hat die 'Nympe' dieselbe Pose.

Endlich das inzwischen zerstörte Bild der Casa del citarista (Helbig n. 566): 'Am Rande eines Baches schläft eine halb-

¹ Per sinum ducunt, cum iniant (Firmicus Mat. p. 15 B.); in sinum dimittitur . . . et eximitur rursus ab inferioribus partibus atque imis (Arnob. V 21). Vgl. Preller-Robert, Gr. Mythol. I⁴ S. 702.

² Vgl. Th. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder. 3. Lieferung, Tafel 24.

nackte Bacchantin, das Tympanon und den Thyrsos neben sich. Zu ihren Füßen' u. s. w. Leider wird uns das Armmotiv hier nicht mit angegeben. Weil Thyrsos und Tympanon daneben lagen, hat man den Titel 'Nymphe' hier nicht beliebt.

Aber dieselben Mänaden im selben Ariadneschlaf sind sogar schon auf Vasenbildern des 4., ja des 5. Jhdts. vor Chr. nachgewiesen¹; diese Vasenmalereien sind zweifellos älter als unsere Ariadnestatue selbst, und es kann also auch nicht sicher gefolgert werden, dass die anderen soeben aufgezählten Mänadenbilder etwa unter dem Einfluss der Ariadnestatue entstanden sind. Für einige von ihnen mag dies gleichwohl nicht unglauhaft scheinen.

Wir lernen aber noch dies: dass den Künstlern das Wesentliche am Ariadnemotiv nur der über den Scheitel gebogene Arm war; nur er beeinflusste den Aufbau charakteristisch; nur er wird ständig so festgehalten. Die Unterstützung des Gesichts durch den anderen Arm liess sich abändern, da er keine wichtige Linie gab und sich für das Haupt ein anderer Ruhepunkt unschwer herstellen liess. Es wird damit freilich ein ausdrucksvoller Zug beseitigt: der Schlaf ist so ein ruhigerer und minder sorgenvoller geworden.

Vor allem aber folgern wir: Ariadne selbst ist Bacche; und wenn sie auf Felsen schläft und wenn die Mänade auf Felsen schläft, so ist zwischen ihnen kein Unterschied. Dieselbe Figur kann für beides genommen werden und ist offenbar ganz beliebig unter beiden Namen gegangen. Der Statuentypus war gleichsam homonym; er war wie ein Wort mit zwei Bedeutungen.

Dessen sind sich auch unsere Dichter vollauf bewusst. Ovid, wenn er die auf Naxos verlassen Umirrende schildern will, sagt, sie sah aus wie die schweifende Mänade, Her. 10, 47:

Aut ego diffusis erravi sola capillis

Qualis ab Ogygio concita Baccha deo.

Wichtiger aber noch ist der zweite Vergleich; Catull c. 64 v. 61 citirt ausdrücklich ein Marmorwerk; die trauernde Verlassene sei wie das steinerne Bildniss einer Bacchantin anzuschauen: *Saxea ut effigies bacchantis*; und hierzu gibt uns gleichsam Ovid das Genauere, daselbst v. 49:

Aut mare prospiciens in saxo frigida sedi

Quamque lapsa sedes, tam lapis ipsa fui.

Also das Marmorbild einer erschöpft dasitzenden Ariadne; sie

¹ Furtwängler, a. a. O. S. 92 ff. Vgl. unten.

selbst so steinern wie ihr Felsensitz! Ein Exemplar dieses Sitzbildes kennen wir sehr gut. Es ist die sog. Dresdener Ariadne¹; man darf somit diese Statue ruhig so zu benennen fortfahren; die Ovidworte könnten wie ein Epigramm darunter stehen. Weil aber Ariadne Mänade ist, so war eben auch diese sitzende Statue gewiss homonym; *saxea ut effigies bacchantis*, so vergleicht sie auch Catull. Also wird die entsprechende lauschende Figur auf dem Marsyasarkophag Monum. instit. VI tab. 18 hiernach als eine Mänade und als eine Freundin des Marsyas interpretirt werden müssen, an dessen Schicksal sie Antheil nimmt; denn das Sitzmotiv ist hier getreu wiederholt. Dasselbe oder doch ein sehr ähnliches Bild erscheint dann nochmals als Ariadne auf dem Salzburger Mosaik mit Theseusdarstellungen.

Wir haben in Obigem die Verwendung des Nymphenititels etwas einzuschränken versucht und glauben vor allem, dass weibliche schlafende Figuren, am Wasser gelagert, vielfach als schlafende Bacchantinnen verstanden worden sind. Die Nymphe im Gefolge des Dionys wird selbst zur Mänade. Wenn ich also am Anfang meiner Ausführungen den ersten Typus liegender Frauenfiguren schlechtweg als Nymphen bezeichnet habe, so ist auch diese Bezeichnung nicht ganz sicher. Die Urne könnte den Zweck haben, das Lagern am Bach — in *herboso Apidano* — wie es Propertius für die Mänade als typisch gibt, zu einem plastischen Ausdruck zu bringen.

Aber auch andere Uebertragungen des Ariadnemotivs, die Propertius nicht erwähnt, lassen sich ohne Mühe nachweisen; nur meistens so, dass der Körper, wie öfters auch bei den Mänaden und auf den späteren Ariadnebildern, bis zu den Hüften entblösst gezeigt wird.

Ein Liebling des jüngeren Zeitgeschmacks ist der Hermaphrodit. Es lag nur zu nahe, gerade dies phantastische Geschöpf liegend und im Schlaf vorzuführen und sodann den erstaunten Späher daneben. Es ist dies zwar ein anderes Erstaunen als das des Bacchus, aber die Nachahmung im Bilde bot sich von selbst dar; so finden wir den Hermaphroditen auf geschnittenen Steinen; auch die Handstützung des Kopfes ist mit Treue beibehalten².

¹ Abgebildet bei Clarac IV pl. 584 n. 1263 ff. Vgl. dazu Matz-Duhn n. 833.

² Vgl. Roscher I S. 2336.

Besonders geschieht und deutlich zugleich ist die Umbildung in einer Frauengestalt des capitolinischen Puteal mit den Scenen aus Achill's Leben ausgeführt¹. Ein breites Bild zeigt hier rechts Achill unter den Lykomedestöchtern, wie er bewaffnet enteilen will. Links aber liegt einsam schlafend auf der Kline Deidamia; sie ist, nach jüngerem Geschmack, fast ganz entkleidet; das Motiv aber ist genau gewahrt, und auch die Stützhand fehlt nicht. Die Auslegung gibt sich uns hiernach von selber: wir sollen uns denken, dass Achill (als Mädchen) noch vor kurzem mit ihr vereint gelegen hat, wie Theseus mit Ariadnen. Achill aber hat sie, während sie schlief, verlassen und ist schon im Begriff, für immer zu enteilen, so wie dies Theseus gethan. Nun stürzt auf sie von links eine Dienerin herzu, um der sorgenvoll Schlummernden den Stand der Dinge anzuzeigen; und wir sehen, sie wird gleich geweckt werden.

Bei anderen Uebertragungen dagegen ist die Stützhand weggelassen und der frei gewordene Arm verschieden verwendet.

So liegt die Rhea Silvia, zu der Mars sich findet, auf dem Gemälde der Titusthermen² (s. Müller-Wieseler, *Denkm.* II 253; *Baumeister* n. 961); dieselbe ebenso auf der Ara Casali im Vatican, vierte Seite, oberster Streifen; dieselbe auf geschnittenen Steinen³. Eine Reliefplatte im Lateran aber (n. 46) bietet mit dem gleichen Motiv als Pendants auf der einen Hälfte die Rhea Silvia dar, auf der anderen den schlafenden Endymion, den Selene aufsucht⁴.

Und vor allem Endymion sieht man noch oft so; ich verweise auf den Sarkophag des capitolinischen Museums (bei Righetti I 64; *Baumeister* n. 523; Hypnos hat hier Stirnflügel); die Sarkophage bei Gerhard tab. 36, tab. 37, tab. 39; ebenda tab. 38 ist Endymion sogar bekleidet. Ferner *Galeria Giustiniana* I tab. 110; *Clarac* II pl. 170 n. 70 u. 71; denselben auf Gemälden bei Helbig n. 951 u. 952. Zugleich auf den l. Arm gestützt, Michaelis *Anc. marbl. Woburn Abbey* 86.

Andere Uebertragungen: ein pompejanischer Ganymed, bei Helbig n. 156 so beschrieben: 'Ganymedes ... die Linke über das Haupt legend, die Rechte mit dem Speer aufge-

¹ Abgebildet z. B. Wiener Vorlegeblätter Serie B Tafel 9.

² Sie liegt flacher gestreckt; der bärtige Hypnos hat Stirnflügel.

³ Vgl. Müller-Wieseler II n. 252.

⁴ Vgl. Gerhard *ant. Bildw.* tab. 40 n. 2.

stützt, liegt schlafend auf seiner rechten Chlamys. Unter seinen Schenkeln sieht man die Spuren . . . vielleicht des Hypnos'. Ferner die schlafenden Faune in statuarischer Behandlung bei Clarac IV pl. 715 u. f.¹, der schlafende Hirt, idyllisch gruppirt, im Vatican, bei Clarac IV pl. 741 n. 1784 (Helbig, Führer n. 168).

Ein weisses Glasrelief endlich auf der sog. Portlandvase im British Museum gibt als Gegenstück zu Peleus und Thetis (?) eine dreifigurige Scene (s. Millingen, Uned. Mon. I pl. A, Baumeister n. 1884 b), in der Mitte auf hoher Felsenbasis eine schlafende Frau in Ariadnestellung, die R. über dem Haupt; die L. ist herabgelassen und hält eine gesenkte Fackel; man hat auf Alkestis gerathen. Die Erfindung einer Schlafenden, von zwei beobachtenden Figuren umgeben, wird uns noch öfter begegnen und war offenbar schon auf dem ältesten Ariadnegemälde verwendet (s. oben S. 52).

Den meisten dieser Scenen ist ausser dem Armmotiv gemeinsam, dass sie Liebesscenen sind und dass die geliebte Person im Schlaf überrascht wird. Von Ariadnebildern scheint die Erfindung ausgegangen und auf andere Heroinen sowie auf geliebte Knaben übertragen. Dass dem so ist, bestätigt eben die vaticanische Ariadnestatue. Sie beansprucht muthmasslich ein höheres Alter als das Meiste, was wir sonst angeführt; sie oder doch ihr noch älteres Vorbild hat das Motiv berühmt gemacht.

(Schluss folgt.)

Marburg.

Th. Birt.

¹ Vgl. Anthol. Planud. n. 248.