

115  
DR. PHIL. BETTY KURTZ

DIE  
LANDSCHAFT  
IN DER  
KUNST DER ALTEN VÖLKER.

EINE  
GESCHICHTE DER VORSTUFEN UND ANFÄNGE

DER  
LANDSCHAFTSMALEREI

VON  
KARL WOERMANN.

MÜNCHEN.

THEODOR ACKERMANN.

—  
1876.



DIE  
LANDSCHAFT  
IN DER  
KUNST DER ALTEN VÖLKER.

EINE  
GESCHICHTE DER VORSTUFEN UND ANFÄNGE

DER  
LANDSCHAFTSMALEREI

VON  
KARL WOERMANN.

---

MÜNCHEN.

THEODOR ACKERMANN.

—  
1876.



HEINR. BRUNN

AUS DANKBARKEIT UND VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.



## VORWORT.

---

Als ich vor nunmehr vier Jahren die Reise nach dem Süden antrat, um mein Material für das vorliegende Buch zu vervollständigen, hoffte ich es schneller zu vollenden, als mir möglich gewesen. Die Gründe der Verzögerung liegen theils in meinen anderen Berufsarbeiten und Studien, neben welchen die Arbeit an diesem Buche nur nebenhergehen konnte, theils aber in einer späteren Erweiterung des Planes, indem ich mich entschloß, den Orient in meine Untersuchung hereinzuziehen.

Der ganze erste, den Orient behandelnde Abschnitt kann nicht in gleicher Weise, wie die beiden letzten, das griechische und römische Alterthum behandelnden und die größeren zwei Drittheile des Gesamtwertes umfassenden Abschnitte, beanspruchen, auf Originalstudien zu beruhen. Zwar bin ich selbst in Aegypten und Indien gewesen und habe das Chinesenthum wenigstens in seinen Kolonien in Singapore und in Batavia kennen gelernt; aber zu einer Zeit, in welcher ich noch nicht die Absicht hatte, eine Geschichte der Landschaft in der Kunst des Alterthums zu schreiben. Nur die allgemeinen landschaftlichen Eindrücke, die ich in jenen Gegenden empfangen, konnten verwerthet werden. Gleichwohl hielt ich es im Interesse meines Buches für dringend geboten, den Orient nicht mit Stillschweigen zu übergehen; und da die grofsartigen Publikationen des letzten halben Jahrhunderts, besonders über Aegypten und Assyrien, die eigene Anschauung der Originale fast ersetzen, ja, da dieselben auf die hier zur Sprache kommenden Fragen hin noch nie untersucht worden waren, und da mir natürlich die in den europäischen Museen befindlichen Originalgegenstände orientalischer Kunst doch zugänglich gewesen, so darf ich hoffen, dafs die betreffenden Kapitel trotzdem im Stande sein werden, ein selbständiges Interesse einzulösen. Will man sie aber nur als Einleitung zu den beiden viel umfangreicheren, unser klassisches Alterthum behandelnden Abschnitten gelten lassen, so habe ich auch Nichts dagegen.

Bei der Bearbeitung dieser Hauptabschnitte meines Buches bestand, dem sehr grofsen Material, das ich mitgebracht, gegenüber, die Hauptschwierigkeit darin, die richtigen Grenzen der Mittheilung einzuhalten

Von dem Gedanken, einen Katalog zu schreiben, kam ich sehr bald zurück. Wollte ich aber eine Geschichte schreiben, so mußte ich einen großen Theil des gesammelten Materials unbenutzt liegen lassen. Ich habe mich zu diesem Letzteren entschlossen und mich bemüht, für jedes einzelne Kapitel die diesem angemessene eigene Behandlungsweise zu finden. Dafs nunmehr die Einen in dem einen Kapitel zu wenig, die Andern in dem anderen Kapitel zu viel aufgezählt finden werden, war unter diesen Umständen nicht zu vermeiden. Ich konnte in dieser Beziehung nur dem eigenen Gefühle folgen und hoffe, dafs es mich nicht allzuoft irregeleitet hat.

Als ich mir die Aufgabe stellte, die Geschichte der antiken Landschaftsmalerei, vielleicht als ersten Band einer Gesamtgeschichte dieses Kunstzweigs, zu schreiben, war es mir noch unbekannt, dafs W. HELBIG in Rom im Begriffe stand, einen Hauptabschnitt dieses Thema's, die Landschaft in der kampanischen Wandmalerei in anderem Zusammenhange eingehend mitzubehandeln. HELBIG'S »Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei« sind inzwischen schon vor zwei Jahren erschienen; ja, HELBIG hatte mir mit nicht genug anzuerkennender Kollegialität schon früher, bei meiner Anwesenheit in Rom, einen Einblick in das Manuskript der betreffenden Kapitel seines Buches gestattet. Ohne diese Kenntnifs würde ich vielleicht in ausgesprochenerer Weise, als es jetzt geschehen, die kampanische Landschaftsmalerei zum Mittelpunkt meiner ganzen Darstellung gemacht haben. Da ich nun aber mit HELBIG'S Grundauffassungen übereinstimmte, so war mir gerade sein Buch ein Sporn, das meinige, anstatt es zu einer katalogartigen Erweiterung jener seiner Artikel zu machen, nach ganz anderen Seiten hin zu erweitern, so dafs die kampanische Landschaftsmalerei in meinem jetzt vorliegenden Werke kaum eine gröfsere Rolle spielt, als in HELBIG'S Buch die kampanische Landschaftsmalerei. Schon an eigentlichen Landschaftsgemälden bietet die alt-römische Wandmalerei, wenn auch weniger, so doch Bedeutenderes, als die unteritalische. Aber es galt selbst über die eigentliche Landschaftsmalerei hinaus eine Reihe angrenzender Fragen zu erledigen; es galt, den Versuch einer Geschichte der Widerspiegelung der landschaftlichen Natur in dem gesammten Kunstleben der alten Völker zu machen; und gerade unter diesen Umständen konnte es nicht ausbleiben, dafs ich zu einigen archäologischen Streitfragen Stellung nehmen mußte, die ich sonst vielleicht lieber in besonderen Aufsätzen behandelt hätte. Ich will in dieser Beziehung nur an die Philostratischen Gemälde, an die Theaterdekormationsmalerei, an die Perspektive erinnern. Man wird nicht sagen können, dafs ich die Gelegenheit gesucht, mich in diesen und anderen Fragen auszusprechen. Man wird vielmehr zugeben müssen, dafs der Gang meiner Untersuchungen mir dieselben unabweisbar aufdrängen

musste. Ich gebe mich aber der Hoffnung hin, daß mein Buch durch diese und ähnliche Epifoden an Interesse gewonnen habe.

Während der ganzen Zeit meiner Arbeit an dieser Schrift habe ich das Glück gehabt, von ausgezeichneten Gelehrten freundschaftlich unterstützt zu werden.

In erster Linie gebührt mein Dank dem verehrten Manne, mit dessen Namen ich das Widmungsblatt schmücken durfte. Wie viel Anregung ich seiner persönlichen Lehre, seinen mündlichen Winken verdanke, das wissen diejenigen zu würdigen, die mit mir und länger, als ich, seines Unterrichts und seines Umgangs genossen; wie viel Anregung ich aber seinen Schriften verdanke, davon wird manche Seite dieses Werkes offen Zeugniß ablegen. Ich bitte BRUNN, die Widmung dieser Blätter als ein Zeichen aufzufassen, daß ich wünschte, mich in vollerm Sinne als seinen Schüler bezeichnen zu dürfen, als es mir nach der verhältnißmäßig kurzen Zeit, die ich es wirklich gewesen, vielleicht zusteht.

Daß ich auch W. HELBIG in Rom den aufrichtigsten Dank für vielfache Unterstützung durch Rath und That schuldig bin, habe ich schon gesagt und wiederhole ich von Herzen. In Rom waren es außerdem besonders AD. TRENDELENBURG und G. HIRSCHFELD, die mir freundschaftlich zur Seite standen und hie und da helfen. In Neapel ist es besonders G. DE PETRA gewesen, der mir das Studium in einer lebenswürdigen Weise, für die ich ihm herzlich dankbar bin, erleichtert hat; in Athen hat O. LÜDERS mein Werk in jeder Weise gefördert. Besonderer Dank schulde ich AUG. EISENLOHR in Heidelberg für seine Nachweisungen zu meinem ägyptischen Kapitel, welches übrigens bereits im Sommer 1875 in LÜTZOW'S »Zeitschrift für bildende Kunst« (Bd. X, Heft 8 u. Heft 9) für sich abgedruckt worden ist. Endlich habe ich B. STARK in Heidelberg und H. HINCK in Greifswald für manche Unterstützung meinen Dank zu sagen. Mein Freund, der Maler H. C. KROHN in Weimar aber, der mir die prächtigen farbigen Kopien sowohl der antiken Odysee-landschaften, die ich als Werk für sich gleichzeitig mit diesem in Farbendruck publicire, als auch der Originale für die meisten der in dem vorliegenden Buche veröffentlichten Tafeln angefertigt hat, weiß, daß ich ihm dankbar bin, auch ohne daß ich es sage.

DÜSSELDORF, August 1875.

K. W.



# INHALT.

<i>Einleitung</i> . . . . .	Seite 1
-----------------------------	------------

## ERSTER ABSCHNITT.

### Die Landschaft in der Kunst des Orients.

<i>Vorbemerkungen</i> . . . . .	15
<i>Erstes Kapitel.</i> Die Landschaft in der ägyptischen Kunst . . . . .	19
<i>Zweites Kapitel.</i> Die landschaftlichen Darstellungen in der Kunst China's und Japans . . . . .	35
<i>Drittes Kapitel.</i> Die landschaftliche Naturanschauung der alten Indier . . . . .	52
<i>Viertes Kapitel.</i> Die landschaftlichen Andeutungen in der westasiatischen Kunst . . . . .	63
<i>Schlussbemerkungen</i> . . . . .	76

## ZWEITER ABSCHNITT.

### Die Landschaft in der griechischen Kunst vor Alexander dem Grossen.

<i>Erstes Kapitel.</i> Die griechische Landschaft und die nationale Naturanschauung der Hellenen . . . . .	81
<i>Zweites Kapitel.</i> Die Landschaft in den Anfängen griechischer Kunst . . . . .	100
<i>Drittes Kapitel.</i> Die landschaftlichen Andeutungen in der älteren Vasenmalerei . . . . .	111
<i>Viertes Kapitel.</i> Die landschaftliche Natur in der Plastik der griechischen Blüthezeit . . . . .	130
<i>Fünftes Kapitel.</i> Die Landschaft in der griechischen Wand- und Tafelmalerei bis auf Alexander den Grossen . . . . .	156
<i>Sechstes Kapitel.</i> Die Bühnenmalerei . . . . .	173
<i>Schlusskapitel</i> . . . . .	194

## DRITTER ABSCHNITT.

### Die Landschaft in der alten Kunst nach Alexander dem Grossen.

<i>Erstes Kapitel.</i> Die veränderte Naturanschauung . . . . .	201
<i>Zweites Kapitel.</i> Die alten Schriftquellen über Landschaftsmalerei . . . . .	215
<i>Drittes Kapitel.</i> Die anthropomorphische Naturanschauung in dieser Epoche . . . . .	236
<i>Viertes Kapitel.</i> Die Landschaft im Zusammenhange mit Figurendarstellungen in der Kunst nach Alexander dem Grossen . . . . .	267
<i>Fünftes Kapitel.</i> Wirkliche Landschaften in der Plastik, der Vasenmalerei und in Mosaiken . . . . .	294
<i>Sechstes Kapitel.</i> Landschaften in der Wandmalerei Roms und seiner Umgebung . . . . .	314
<i>Siebentes Kapitel.</i> Die Landschaften der kampanischen Wandmalerei . . . . .	344
<i>Achstes Kapitel.</i> Der Kunstwerth der antiken Landschaften. Schlussfolgerungen . . . . .	390



## EINLEITUNG.

Die »Landschaft« ist ein Stück der Erdoberfläche in Verbindung mit den Himmelererscheinungen, die sie beeinflussen.

Die physiognomische Erscheinung der Landschaft ist, abgesehen zunächst von diesen atmosphärischen Einflüssen, abhängig von der Gestaltung der anorganischen Massen, welche die Erdrinde bilden, und der Pflanzendecke, welche diese bekleiden.

Die Geologie und die Botanik sind daher unentbehrliche Hilfswissenschaften einer Physiognomik der Landschaft; und wir wissen es den Naturforschern Dank, die sich mit dieser Seite ihrer Wissenschaft beschäftigt haben <sup>1)</sup>.

Wie die Gestaltung der Erdoberfläche vor sich gegangen, wie, theils durch die Kräfte des Feuers, theils durch die des Wassers, die Erdrinde ihre heutige Gestalt gewonnen, wie der Pflanzenteppich entstanden, der sich über ihr ausbreitet, wie der Mensch sich aus der unbefehlten Natur losgerungen und seine jetzige Gestalt erhalten, das sind Fragen, die, so interessant sie an sich sind <sup>2)</sup>, für den Zweck dieser Schrift doch aus naheliegenden Gründen ausgeschlossen werden müssen. Weder die »urweltliche Landschaft« berührt uns, noch der »vorfündflutliche«, der fossile, der praehistorische Mensch, noch das Verhalten beider zu einander.

Erst der Mensch in seiner heutigen Gestalt und erst der Mensch in seiner historischen Erscheinung interessiert uns für die vorliegende Untersuchung, und wir dürfen es wohl als ausgemacht ansehen, daß die Erdoberfläche, als dieser historische Mensch sich auf ihr einrichtete, im Wesentlichen bereits ihre heutige Gestalt angenommen hatte. Denn wenn auch dieselben Naturkräfte, welchen die Erdrinde ihre heutige Gestalt verdankt, wie seit LYELL'S Forschungen mit einigen Beschränkungen <sup>3)</sup> allgemein zugestanden wird, noch fortwährend an ihrer Umgestaltung weiterarbeiten, so gehen diese Veränderungen doch so langsam vor sich, daß sie gegen den verhältnißmäßig kurzen Zeitraum, seit dem wir die Geschichte der Menschen verfolgen können, nicht in Betracht

<sup>1)</sup> »Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse« im zweiten Theile von A. v. HUMBOLDT'S Ansichten der Natur. — »Andeutungen zu einer Physiognomik der Gebirge« in der ersten Beilage zu C. G. CARUS' Briefen über die Landschaftsmalerei (Lpzg. 1831).

<sup>2)</sup> Vgl. COTTA, die Geologie der Gegenwart (1872) Kap. VIII »Geologie und Geschichte«, insbesondere S. 302 ff.

<sup>3)</sup> Sir Ch. LYELL: Principles of geology; 10. ed; Vol. I, pag. 106 ff. — Dagegen CARL VOGT, Lehrbuch der Geologie etc., (2. Aufl.) §. 1625.

kommen. Auch läßt die Zufälligkeit der Umriffe im Einzelnen bei einer regelmässigen Wiederholung des physiognomischen Hauptcharakters der verschiedenen Formationen <sup>4)</sup> es gleichgültig erscheinen, dafs schon in dem verfolgbaren Zeitraume unserer Geschichte sich eine nicht unbeträchtliche Reihe von Veränderungen der Erdrinde nachweisen lassen. Ihr geologischer Gesamtkarakter hat sich in dieser Zeit deshalb doch nicht verändert.

Aber nicht nur die anorganische Natur hat der Mensch bei seinem Erscheinen in der Geschichte in ähnlicher Gestalt vorgefunden, wie sie uns heute erscheint, auch die Vegetation, welche den grössten Theil des Erdbodens bedeckt, hat seit jener Zeit wahrscheinlich keine wesentlich neuen Formen und Formationen mehr hervorgebracht. »Der Zustand der Vegetation«, sagt F. Unger <sup>5)</sup>, »seit der Schöpfung des Menschen kann sich zu unbedeutend verändert haben, als dafs wir durch Vergleichung damaliger Zustände mit den gegenwärtigen auch nur über den kleinsten Punkt Aufklärung zu erhalten im Stande wären.« Freilich hat der Mensch selbst durch sein Eingreifen viel dazu beigetragen, die Pflanzendecke einzelner Länder und Distrikte ganz zu verändern, wie z. B. im ganzen Flachlande von China kaum eine einzige Pflanze wachsen soll, die nicht Kulturpflanze wäre <sup>6)</sup>; ja er hat durch Veredlung auch eine Reihe ganz neuer Gebilde aus ursprünglichen Formen der Natur zu schaffen gewußt; aber die von seiner Kultur unberührte Landschaft scheint doch heute noch im Wesentlichen mit denselben Formen von Gewächsen in denselben Formationen, d. h. denselben gefelligen Vereinigungen von Wäldern, Hainen, Wiesen, Haiden etc. ausgestattet zu sein, welche das Auge der ältesten historischen Menschen gefesselt haben.

Die Pflanzengeographie, welche besonders seit HUMBOLDT'S Anregungen einen bedeutenden Aufschwung genommen hat, beschäftigt sich mit der Verbreitung der Pflanzenformen in bestimmten Formationen über die Erde; sie sucht die ursprünglichen Zentren jeder Flora festzustellen und die Wanderungen der Pflanzen von einem Gebiete in's andere zu verfolgen <sup>7)</sup>. Sie ist die wichtigste der naturhistorischen Hilfswissenschaften zu der Lehre von der Physiognomie der Landschaften, weil der wichtigste Bestandtheil einer solchen Lehre die Physiognomie der Pflanzenwelt sein mußte. Denn »wenn auch«, wie A. v. HUMBOLDT <sup>8)</sup> sagt, »der Charakter der verschiedenen Erdräume von allen äusseren Erscheinungen zugleich abhängt; wenn Umrifs der Gebirge, Physiognomie der Pflanzen und Thiere, wenn Himmelsbläue, Wolken gestalt und Durchsichtigkeit des Luftkreises den Totaleindruck bewirken: so ist doch nicht zu läugnen, dafs das Hauptbestimmende dieses Eindrucks die Pflanzendecke ist.«

Verschiedenartige physiognomische Erscheinungen gehen aber auch aus der Verbindung von bestimmten Pflanzen- und Gesteinsformen hervor, wie wenn in italienischen Gegenden eine üppige Vegetation infelartig aus unbe-

---

<sup>4)</sup> Vgl. A. v. HUMBOLDT, Kosmos, S. 311, (dieselbe Seitenzahl in der Ausgabe von 1845 und von 1869).

<sup>5)</sup> Geschichte der Pflanzenwelt, Wien 1852, S. 42.

<sup>6)</sup> M. J. SCHLEIDEN, die Pflanze und ihr Leben, 4. Aufl., S. 325.

<sup>7)</sup> HUMBOLDT, Essai sur le géographie des plantes, 1807. — A. GRIEBACH, die Vegetation der Erde, Lpzg. 1872. — Populärere Bemerkungen in M. J. SCHLEIDEN'S Werke: Die Pflanze und ihr Leben, Kap. 12, 13, 14. — J. F. SCHOUW: die Erde, die Pflanzen und der Mensch. Lpzg. 1854.

<sup>8)</sup> Kosmos I. S. 371 (vgl. S. 374); und mit denselben Worten in den »Ideen zur Physiognomie der Gewächse«, S. 15.

lebtem ödem Gestein aufsprößt<sup>9)</sup>), wenn die Sanddünen der Nordseeküste mit spärlichen, blaugrünen Gräsern bekleidet erscheinen, oder wenn in deutschen Flußthälern der grüne Laubwald scharf kontrastirend bis an den Rand jäh abfallender Felsen sich erstreckt. Es ist unsere Aufgabe nicht, auf alle diese Verhältnisse einzugehen. Genug, die Pflanzendecke und die geologische Gestaltung der Erde sind es, welche zunächst den Eindruck der Landschaft bestimmen, und wir dürfen annehmen, daß die frühesten Menschen der Geschichte im Allgemeinen derselben so bestimmten physiognomischen Gestaltung der Erdoberfläche gegenüber gestanden haben, welche die moderne Landschaft aufweist, soweit sie nicht von der menschlichen Kultur verändert worden ist.

Ebenso sicher aber dürfen wir annehmen, daß auch die Himmelerrscheinungen, welche der Landschaft erst ihr Leben verleihen, seit jener Zeit keinen neuen Gesetzen unterworfen worden sind. Damals wie heute hat die Sonne den Tag, haben der Mond und die Sterne die Nacht erleuchtet, haben stürmische Winde die Wogen aufgewühlt und eilende Wolken zeitweilig den Glanz der Himmelskörper verhüllt. Damals wie heute haben die blauen Wellen des Meeres bei klarem Himmel und leicht säufelndem Winde die hellen Sonnenstrahlen tausendfältig wiedergespiegelt; damals wie heute konnte ein aus schwarzer Wetterwolke zuckender Blitz, von krachendem Donner gefolgt, die tausendjährige Eiche spalten und konnte der heulende Orkan den Urwald zu Boden strecken. Damals wie heute hüllte die niedergehende Sonne die Landschaft in ein glühendes Purpurlicht und bedeckte der herbstliche Morgennebel sie mit weißlichem Schleier.

Dürfen wir also dabei bleiben, daß die Menschheit, seit wir ihre Geschichte verfolgen können, im Allgemeinen durchaus ähnlichen landschaftlichen Eindrücken ausgesetzt gewesen ist, wie sie uns noch heute entgegen treten, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß die landschaftliche Physiognomie verschiedener Gegenden der Erde von Haus aus eine sehr verschiedene gewesen ist und daß daher auch die Eindrücke, welche die verschiedenen Landschaften auf ihre Bewohner gemacht haben, von Anfang an sehr verschieden gewesen sein müssen.

Schon die nächstliegende praktische Beeinflussung der verschiedenen Völker durch die Natur, in welcher sie wohnten, ist natürlich eine sehr verschiedene gewesen. Nur die fruchtbarsten Theile der tropischen Zone boten ihren Bewohnern ohne ihr Zuthun reichliche Nahrung, sodas sie in unmittelbarer Berührung mit der üppigen Natur bleiben konnten und keine Anstrengungen zu machen brauchten, um sich durch die Kultur über sie zu erheben. In den meisten Gegenden verhielt es sich anders. Schon der Jäger und der Fischer, welche die Wälder durchstreiften, bedurften bestimmter Geräthe, um der Natur ihre Beute abzugewinnen. Der Hirt wanderte von Ort zu Ort, um sich die besten Weideplätze für seine Heerden auszusuchen. Der Ackerbauer aber begann fogar, die Wälder zu lichten, um sich an der Stätte einstiger Wildnis inmitten feiner Felder häuslich niederzulassen. Je weiter die Kultur fortschritt, besonders seit den Städtegründungen, desto mehr wurde der Mensch der Natur entfremdet, aber desto mehr fühlte er sich auch als ihr Herr ihr gegenüber stehen und desto mehr beugte er sie unter sein Joch und veränderte er dadurch den landschaftlichen Charakter seiner Gegend.

<sup>9)</sup> HUMBOLDT, Ideen zur Physiognomik der Gewächse, S. 10.

Weite Länderstrecken sind jetzt mit wallenden Saatfeldern bedeckt; üppige Nutzgärten umgeben die blühenden Ortschaften; lange Kanäle durchziehen die fruchtbaren Niederungen; ganze Berge werden als Baumaterial fortgeschleppt; und das öde wilde Meer fogar belebt sich mit buntbewimpelten Maften und schwellenden Segeln.

Aber es ist nicht diese Seite des Verhältnisses der Menschen zur Natur, welche wir in dieser Schrift behandeln wollen; es ist nicht die Geschichte der praktischen und ökonomischen Wechselbeziehungen zwischen der menschlichen Kultur und der landschaftlichen Natur, welche hier geschrieben werden soll. Die landschaftliche Natur wirkt auch schon früh auf das Geistesleben der Menschen ein; und diese Einwirkung der landschaftlichen Natur auf den Menschen, seine Naturanschauung im weitesten Sinne des Wortes ist es, die uns interessiert, wenngleich es auch nur eine besondere Seite derselben ist, welche uns hauptsächlich beschäftigen soll.

Inmitten der Landschaft der Erdoberfläche, deren Gemälde ich in kurzen Zügen zu entwerfen versucht habe, findet sich der Mensch, er selbst ein Theil des Naturganzen. Im Bewußtsein seines Denkvermögens fängt er jedoch sehr bald an, sich der im Einzelnen gedankenlosen Natur gegenüber als selbständiges Wesen zu fühlen. Jene praktische Thätigkeit, durch die er, von der Natur selbst angereizt, die Erdoberfläche seinerseits zu bearbeiten und sich zu unterwerfen anfängt, zeigt ihn zwar in gewissem Sinne als Herrn der Erde; aber es bleiben viel zu viele Beziehungen übrig, in denen er nach wie vor in der größten Abhängigkeit von der Natur sich befindet, als daß er nicht die Ueberlegenheit der gesammten Naturkräfte anerkennen sollte. Der Blitz erschlägt dem Menschen seinen Bruder an seiner Seite; ein Hagelschlag zerstört die Früchte seines Feldes; eine Ueberschwemmung reißt seine Hütte fort; und die wohlthätigen fruchtbringenden Kräfte des Sonnenscheins und des Regens sind es doch, von deren unbeugbaren Einflüssen das Gedeihen seiner Arbeit abhängt. Das Abhängigkeitsgefühl von der Natur ist stärker als das Gefühl, sie beeinflussen zu können; und aus diesem Abhängigkeitsgefühl entspringen, scheint es, die ersten Anfänge der Religion. Die Religion ist die früheste Stufe der Naturanschauung. »Ein dumpfes, schauerliches Gefühl von der Einheit der Naturgewalten«, sagt A. v. HUMBOLDT<sup>10)</sup>, »von dem geheimnißvollen Bande, welches das Sinnliche und Ueberfinnliche verknüpft, ist allerdings selbst wilden Völkern eigen. Die Welt, die sich dem Menschen durch die Sinne offenbart, schmilzt, ihm selbst fast unbewußt zusammen mit der Welt, welche er, inneren Anklängen folgend, als ein großes Wunderland in seinem Busen aufbaut. Diese aber ist nicht der reine Abglanz von jener; denn so wenig auch noch das Aeußere von dem Inneren sich loszureißen vermag, so wirkt doch schon unaufhaltsam bei den rohesten Völkern die schaffende Phantasie und die symbolisirende Ahnung des Bedeutamen in den Erscheinungen. Was bei einzelnen mehr begabten Individuen sich als Rudiment einer Naturphilosophie, gleichsam als eine Vernunftanschauung darstellt, ist bei ganzen Stämmen das Produkt instinktiver Empfänglichkeit. Auf diesem Wege, in der Tiefe und Lebendigkeit dumpfer Gefühle, liegt zugleich der erste Antrieb zum Kultus, die Heiligung der erhaltenden wie der zerstörenden Naturkräfte.«

---

<sup>10)</sup> Kosmos I., S. 16.

Aus dieser religiösen Naturanschauung, die übrigens durch die Verschiedenheit der Völker und der Landschaften einen sehr verschiedenen Charakter erhält, fndern sich bei den Kulturvölkern in den höheren Stadien der Entwicklung zwei andere Richtungen der Naturanschauung ab, welche den beiden Richtungen des Geistes, der Vernunft und der Empfindung entsprechen. Die vernünftige Naturanschauung wird Naturwissenschaft, Naturforschung; die empfindende Naturanschauung aber wird zur künstlerischen Auffassung der Natur, die sich, insofern sie sich auf ein Stück der Erdoberfläche als Ganzes bezieht, am lebendigsten, aber erst spät, als eigentliche Landschaftsmalerei äußert.

Die Naturwissenschaft trennt sich Anfangs weder völlig von der Religion noch von der Kunst. In den Gedichten der alten Naturphilosophen sind alle drei noch eng verbunden. Aber je mehr das menschliche Wissen fortschreitet, desto mehr geht sie ihre eigenen Wege, ihrer eigenen Ziele sich bewußt; und in unserm Jahrhundert konnte es wohl nur dem hohen und freien Genius A. v. HUMBOLDT's gelingen, ein naturwissenschaftliches Werk zu schreiben, welches, zugleich ein Kunstwerk, den Naturforscher und den Kunstfreund in gleicher Weise zu fesseln weiß. Einzelne Naturforscher haben auch nach ihm in populären Schilderungen an die künstlerische Naturanschauung angeknüpft, im Allgemeinen aber hält die Naturwissenschaft der heutigen Zeit sich streng und objektiv an die Thatfachen; und es sei ferne von uns, sie deswegen tadeln zu wollen.

Die künstlerische Auffassung der Natur aber (und sie ist es, welche uns in diesem Buche allein oder doch hauptsächlich beschäftigen soll) hängt in manchen Beziehungen doch noch auf's Innigste mit ihrer Mutter, der religiösen Naturanschauung, zusammen. Wir werden die letztere daher bei der Besprechung des künstlerischen Naturfinnes keines Volkes ganz übergehen dürfen, wengleich sie bei den verschiedenen Völkern in verschiedener Weise und in ungleicher Ausführlichkeit zu behandeln sein wird.

Die künstlerische Auffassung der Natur selbst aber, oder um uns unserm Zwecke entsprechender auszudrücken, der landschaftlichen Natur, d. h. der Erdoberfläche in Verbindung mit den atmosphärischen Erscheinungen, kann mehr oder weniger in allen Künsten sich äußern; am wenigsten in der Musik und in der Architektur. Doch das sie sich auch in der Musik äußern kann, beweist gerade die neueste Richtung dieser Kunst, bewies schon HAYDN in seiner »Schöpfung« und BEETHOVEN in seiner Pastoral-symphonie; nur wissen wir von der Musik der alten Völker, die uns hier zunächst beschäftigen sollen, zu wenig, als das wir dieselbe in Bezug auf künstlerische Aeußerungen des landschaftlichen Naturfinnes untersuchen könnten. Das aber in der Architektur diese künstlerische Anlehnung an die Natur sich in gewisser Weise ganz wohl äußern kann, dafür wird uns gerade die Betrachtung einiger der ältesten Völker, der Aegypter und der Inder, Belege liefern.

Allein die eigentlich nachahmenden Künste, die Poesie und die bildenden Künste im engeren Sinne des Wortes, können eine künstlerische landschaftliche Naturanschauung doch in weit höherem Grade zum Ausdruck bringen.

Die Poesie hat hiebei ihre eigenen Wege zu gehen. Sobald sie mit der Landschaftsmalerei direkt wetteifern will, geräth sie auf Abwege. Doch kann sie nach gewissen Richtungen hin auch einen landschaftlichen Naturfönn im Sinne der Landschaftsmalerei wieder spiegeln. Ich habe mich über diesen

Punkt in den Vorstudien zu dieser Schrift<sup>11)</sup> ausführlich genug ausgesprochen, um mir hier eine Wiederholung sparen zu können. Nach anderen Richtungen aber kann die Poesie sogar in der künstlerischen Wiedergabe von Natureindrücken weiter gehen, als die Malerei. Sie kann die Naturkräfte in dramatischer Belebtheit darstellen: den Sturm, der auf die Stille folgt, die Stille, in die der Sturm zurücksinkt; den Ausbruch des Vulkans in der Aufeinanderfolge des dumpfen Grollens, des Steinschleuderns, des Ausflusses der glühenden Lava und des Afchenregens; die Flut, wie sie den Damm zerreißt, daß das Feld erbraut, oder den vom Schneewasser schäumenden Waldstrom, welcher Heerden und Hürden mit sich fortreißt; die Lawine, die sich donnernd in's Thal wälzt und die schnelle Aufeinanderfolge unaufhörlich zuckender Blitze. Auch kann sie die Pracht des Sternenhimmels vielleicht besser darstellen, als die Malerei und sich viel leichter, als diese, in die fernsten Nebelfernen des Weltalls vertiefen. Nur wo es eine eigentlich landschaftliche Naturauffassung gilt, d. h. die künstlerische Auffassung und Wiedergabe eines bestimmten festumrahmten Stückes der Erdoberfläche, da ist sie gegen die Malerei in entschiedenem Nachtheil. Daß wir poetische Naturbeschreibung in ungebundener Redeweise in diesem Sinne auch zur Poesie zählen, versteht sich von selbst.

Aber auch die Plastik, wenn sie mit der Landschaftsmalerei wetteifern will, geräth auf Abwege. Auch sie eignet sich zu einer landschaftlichen Naturabbildung gar nicht, sogar noch weniger, als die Poesie. Wo sie gleichwohl in der Geschichte Landschaften dargestellt hat, sind keine glücklichen Bildungen entstanden. Es bedarf hier keines Beweises, warum die Darstellung ganzer landschaftlich abgerundeter Theile der Erdoberfläche ihre Aufgabe nicht sein kann; am wenigsten, wenn wir uns erinnern, welche Rolle die atmosphärischen Erscheinungen und Licht und Schatten bei landschaftlichen Eindrücken spielen. Die Plastik kann, gerade umgekehrt, wie die Poesie, nur das einzelne aus der Natur herausgreifen, am besten sogar die vom Boden losgelösten Gestalten der Thierwelt und vor allen Dingen der Menschen. Die landschaftliche Natur wird sie also nur indirekt und nur bei denjenigen Völkern, welche wenn ich mich so ausdrücken darf, die Landschaft durch die Brille des Anthropomorphismus, d. h. der Umwandlung in menschliche Gestalten, ansehen, darstellen können. Wir werden aber sehen, daß die Plastik in dieser Beziehung gerade bei den Griechen eine höchst eigenthümliche und wichtige Rolle in der künstlerischen Wiedergabe von Natureindrücken spielt.

Eine eigenartige Zwischenstellung nimmt in dieser Beziehung die schöne Gartenkunst, die Landschaftsgärtnerei ein. Sie macht den Versuch, wie VISCHER<sup>12)</sup> sagt, mit wirklicher empirisch lebendiger Natur zu malen. »Der schöne Garten«, sagt dieser gedankenreiche Forscher, »d. h. der Garten, der nicht mehr dem landwirthschaftlichen Nutzen, sondern dem freien Ueberflusse des Nützlichen, dem Angenehmen dient und zu diesem Zwecke das Schöne herbeizieht, ist eine mit wirklicher Erde u. s. w. vorgetragene Landschaft«. In wie weit sie im Sinne der Landschaftsmalerei arbeiten kann, habe ich

<sup>11)</sup> Ueber den landschaftlichen Naturbegriff der Griechen und Römer. Vorstudien zu einer Archäologie der Landschaftsmalerei. München, Ackermann 1871. Ich werde diese Abhandlung im Verlaufe dieses Werkes einfach mit den Buchstaben L. N. zitiren S. I ff.

<sup>12)</sup> Aesthetik 2. 548.

bereits früher<sup>13)</sup> angedeutet. Andererseits darf nicht übersehen werden, daß ihr auch bedeutende plastische und gelegentlich sogar architektonische Mittel zu Gebote stehen. In ihrer höchsten Ausbildung hat sie die Bedeutung einer höchst genialen Verschmelzung von Kunst und Natur und ist in jeder Phase ein wichtiger Gradmesser für den landschaftlichen Natursinn eines Volkes. Wo sich die Gelegenheit bietet, werden wir die schöne Gartenkunst daher gern in den Kreis dieser Untersuchungen ziehen; doch habe ich sie in Bezug auf die Griechen schon in den genannten Vorstudien (L. N. S. 117—124) zu behandeln versucht, soweit es möglich und notwendig erschien; und HELBIG hat das dort Gesagte in seinen »Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei« (S. 280 ff.) vervollständigt.

Das eigentliche Gebiet der künstlerischen Darstellung landschaftlicher Natur wird aber stets die Malerei bleiben. Die vollendete Landschaftsmalerei stellt ein Stück der Erdoberfläche als Ganzes unter dem Einflusse der atmosphärischen Erscheinungen, in festbegrenztem Rahmen und in künstlerischer Auffassung dar. (L. N. S. 2.) Keine andere Kunst kann es ihr hierin gleichthun. Die Poesie ist, wie seit LESSING'S Laokoon nicht mehr bezweifelt wird, überhaupt nicht dazu angethan, ein ruhiges Nebeneinander der Dinge im Raume darzustellen. Die Plastik befolgt ihren innersten Gesetzen nach die Richtung auf's Einzelne statt der geforderten Richtung auf ein festbegrenztes Ganzes der Erdoberfläche. Die schöne Gartenkunst, die der Landschaftsmalerei noch am nächsten kommen könnte, entbehrt doch gerade der freien Verfügung über die Luft- und Lichterscheinungen, die der Landschaft ihre Seele einhauchen, und kann doch auch über das irdische Material nur in sehr beschränkten Grenzen verfügen. Es wird nach diesem zunächst negativ, durch die Unfähigkeit der anderen Künste, bewiesen, daß es gerade die Malerei, gerade die Kunst, welche die Erscheinungen auf eine Fläche bannt, ist, welche die landschaftliche Natur am vollendetsten abbilden kann. Daß eine Flächendarstellung sich zur Wiedergabe der weitauseinander, vor und hintereinander, über und unter einander gelegenen Gegenstände der Landschaft in ihrer Zusammenfassung zu einem künstlerischen Ganzen am besten eignen soll, ist auf den ersten Blick keineswegs so einleuchtend. Bei näherer Betrachtung aber ergibt es sich aus den natürlichen Gesetzen unseres Sehens von selbst. Die Optik lehrt uns, daß wir die Gegenstände so sehen, wie sie sich auf der Netzhaut unseres Auges abbilden; unser Auge selbst also ist in der That so eingerichtet, daß wir von einem und demselben Standpunkte aus die hintereinander befindlichen Gegenstände nebeneinander auf einer Fläche sehen. »Wenn wir uns von der flächenhaften Wahrnehmung zu einer Vorstellung der Tiefe des Raumes erheben«, sagt ein bekannter Physiker<sup>14)</sup>, »so ist das nicht Sache der Empfindung, sondern des Verstandes«. Die Malerei hat nun keinen anderen Zweck, als die Gegenstände so nachzuahmen, wie sie uns erscheinen; es ist daher natürlich, daß sie sich der Flächendarstellung bedient. Die Camera obscura und die Photographie sind handgreifliche Beweise der Richtigkeit dieser Sätze. Dazu kommt in Bezug auf die Landschaftsmalerei, daß die Farben das eigentliche Material der vollendeten Malerei sind, wie die koloristischen Erscheinungen auch der Landschaft ihren hauptfächlichen Reiz geben.

<sup>13)</sup> L. N. S. 117 ff.

<sup>14)</sup> JOH. MÜLLER, Grundriss der Physik etc. (7. Aufl.) S. 273.

Freilich aber gehört eine vollendete Malerei dazu, um die landschaftliche Natur richtig und originell darzustellen. Keine malerischen Darstellungen anderer Art fetzen eine so genaue Kenntniß der Perspektive voraus, wie die Landschaftsmalerei; ja hier, wo so viele Formen sich nach einem bestimmten Gesetze der Linearperspektive mathematisch schwer oder gar nicht konstruiren lassen, ist es doppelt nothwendig, das das Gefühl dafür, sowie für die Luftperspektive, die mathematisch überhaupt nicht konstruirt werden kann, dem Künstler so in Fleisch und Blut übergegangen sei, das er selbst »mit feinerem Leben die Lücken auszufüllen vermöge, welche die Mathematik der komplizirten Wahrheit gegenüber leergelassen hat«<sup>15)</sup>.

Ferner muß die Malerei, welche Landschaften zu wirklich malerischer Darstellung bringen will, im Vollbesitze eines reichhaltigen Farbenmaterials und im Stande sein, dieses Farbenmaterial in der feinsten Weise in einander zu vermischen, die zartesten Uebergänge und die am meisten kontrastirenden Töne herzustellen und die Licht- und Schattenwirkungen mit souveräner Freiheit zu beherrschen. Denn bei keiner Darstellung anderer Art kommt es, wie gesagt, so auf diese koloristischen Elemente des Bildes an, als bei den landschaftlichen Bildern, welche unter dem unmittelbarsten Einflusse der himmlischen Erscheinungen mit ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit von Beleuchtungswirkungen stehen, sodas das an ihren Anblick in der Natur gewöhnte Auge die geringsten Abweichungen von der Natürlichkeit im Bilde als Verstöße gegen die künstlerische Wahrheit empfindet.

Die Möglichkeit der höchsten künstlerischen Darstellung der landschaftlichen Natur, der eigentlichen Landschaftsmalerei, steht und fällt also weit mehr als die Möglichkeit anderer Gemälde mit der Ausbildung des eigentlichen malerischen Principes in der Malerei der Völker. Nur wo die Malerei die höchste Stufe ihres technischen Könnens erreicht hat, kann sie landschaftliche Gemälde mit vollendeter künstlerischer Bedeutung darstellen; denn gerade das seelische Element, welches wir in die Landschaft hineinlegen, liegt in denjenigen Erscheinungen, die nur durch die höchste Stufe technischen Könnens veranschaulicht werden können.

Die »Stimmung«, d. h. die seelische Stimmung, der »Dämmerchein des Geistes«, mit dem wir die Landschaft befeelen, sie liegen vor allen Dingen in den Lichteffecten, dann auch in der ganzen Abstufung des Kolorits, in der durch richtige Farbenperspektive bedingten »Haltung«, in der Zusammenstimmung der Farbentöne, die ihr Moll und Dur haben können, wie die Töne der Musik, und in jeder Stimmung eine Reihe von Tonarten, welche die des Klaviers übersteigen. Der Grund der Stimmung unserer Seele beim Anblick bestimmter koloristischer Effecte mag ein ähnlicher sein, wie der, welcher beim Hören von musikalischen Akkorden bestimmter Art unsere Seele in eigenthümlicher Weise ergreift. Welche Beherrschung der Farben aber dazu gehört, solche Effecte in zugleich naturwahrer und unsere Seele ergreifender Weise zu erzielen, das liegt wohl auf der Hand.

Wir dürfen daher nicht erwarten eine künstlerisch wirksame Landschaftsmalerei bei Völkern zu finden, deren Malerei überhaupt keinen hohen Grad selbständiger, d. h. eigentlich malerischer, Ausbildung erlangt hat, was keineswegs ausschließt, das dieselben Völker oder dieselben Epochen Figurenge-

<sup>15)</sup> M. UNGER, Das Wesen der Malerei, Leipzig 1851, S. 397 ꝛ. 113.

mälde von hoher künstlerischer und ethischer Bedeutung, die hier schon in den Umrissen sich aussprechen kann, aufzuweisen haben könnten.

Allein es liefse sich denken, dafs ein Volk oder eine Epoche im Vollbesitze des eigentlich malerischen Prinzips der Malerei sich befände und es dennoch zu keiner eigentlich selbständigen Landschaftsmalerei gebracht hätte. Das eigentlich malerische Prinzip wird freilich nicht darauf verzichten, die Gegenstände mit ihrer ganzen räumlichen Umgebung und unter den dadurch bedingten Licht- und Farbeffekten, im Freien vor sich gehende Situation also mit einem landschaftlichen Hintergrunde, der eine Rolle in der Gesamtentwicklung spielt, darzustellen; aber zu einer selbständigen Behandlung der landschaftlichen Natur braucht eine solche Richtung nicht nothwendiger Weise zu führen. TIZIAN war gewifs im Vollbesitz jener rein malerischen Technik sowohl nach der perspektivischen als auch nach der koloristischen Seite und freilich ragen die landschaftlichen Hintergründe auch in höchst bedeutamer und prächtiger Weise in die menschlichen Situationen seiner Gemälde herein; aber ein selbständiger, abgeforderter, auf eigenen Füfsen stehender Kunststoff ist die Landschaft unter seinen Händen darum doch nicht geworden: ein Landschaftsmaler im eigentlichsten Sinne des Wortes ist TIZIAN doch nicht gewesen. Freilich existiren von ihm, wie von RAPHAEL vortreffliche Landschaften in Zeichnungen; aber diese sind dann doch mehr als Studien zu Hintergründen aufzufassen. Weder von TIZIAN noch von RAPHAEL ist mir ein Oelgemälde bekannt, dessen selbständiger Zweck die Darstellung der Landschaft gewesen wäre.

Solche selbständige Landschaftsmalerei, d. h. eine Landschaftsmalerei, die, anstatt einen ansprechenden Hintergrund zu den hauptsächlich figürlichen Szenen zu bilden, vielmehr ihrerseits zur Hauptfache geworden ist und den figürlichen Theil zur Staffage, die dann auch fachlich aus dem natürlichen Inhalt der Landschaft hervorgehen mufs, herabgedrückt hat, eine solche selbständige Landschaftsmalerei wird sich nur bei den Völkern und zu den Zeiten entwickeln, deren ganze Naturanschauung in entschiedener und selbständiger Weise jene künstlerische Richtung eingeschlagen hat; deren Naturanschauung also weder eine nur religiöse geblieben ist, noch zur reinen Naturwissenschaft geworden ist, sondern mit Bewusstsein die Landschaft als Kunstobjekt auffasst. Eine nothwendige Bethätigung und daher ein Mafsstab dieser landschaftlichen Richtung der Naturanschauung wird die Empfindung sein, mit welcher der Mensch persönlich auch der wirklichen Natur gegenübertritt. Nur wer das Bedürfnis fühlt, zur Landschaft als solcher in persönliche Beziehung zu treten, die Landschaft als solche, die Natur in natura aufzufuchen, wie ich mir früher erlaubt habe, mich auszudrücken, wird auch das Bedürfnis fühlen können, sich in der Kunst die Landschaft selbst als abgefordertes selbständiges Kunstobjekt darzustellen oder darstellen zu lassen<sup>16)</sup>. Diese bewusste künstlerisch-landschaftliche Naturerscheinung wird, wenn sie zur Landschaftsmalerei werden soll, mit jener Ausbildung einer spezifisch malerischen Technik in der Malerei zusammentreffen müssen; sonst wird sie nur in der Poesie oder beschreibenden Prosa, in der Landschaftsgärtnerie oder in anderen Künsten in unvollkommener Gestalt zum Ausdruck kommen können. Aber diese bewusste künstlerisch-landschaftliche Naturanschauung, welche ihr Auge auf die Natur ihrer selbst willen gerichtet hat, ist auch die unerläfsliche

<sup>16)</sup> Vgl. meinen L. N. S. 10—12.

Vorbedingung, unter welcher allein die malerische Auffassungsweise in der Kunst zu einer Landschaftsmalerei führen muß.

Es ist also denkbar, daß ein Volk oder eine Zeit noch so innig mit der Natur verwachsen ist, noch so ganz und unbewußt von ihr abhängt, daß eine künstlerische Naturanschauung zwar gelegentlich wie zufällig zum Durchbruch und zum innig-lebendigen Ausdruck kommt, aber nie so selbständig und so bewußt auftritt, um eine Landschaftsmalerei zu ermöglichen. Ebenso ist es denkbar, daß ein Volk zur Natur mit zu heiliger und religiöser Ehrfurcht emporsieht, als daß seine Naturanschauung einen landschaftlich abgerundeten Charakter annehmen könnte. Es ist ferner möglich, daß ein rationalistisch angelegtes, zur Naturforschung geborenes Volk oder daß eine solche Zeit die Naturbetrachtung zu sehr auf den Zusammenhang von Ursache und Wirkung richtet, um zu künstlerischer Innigkeit durchzudringen. Auch kann es die einförmige Natur des Landes selbst fein, welche seinen Bewohnern einen freien künstlerischen Aufschwung der Naturanschauung ver sagt; ja es ist gar nicht unmöglich, daß auch in der schönsten landschaftlichen Umgebung und bei entschieden malerischem Talente, ein Volk oder eine Zeit der Natur doch viel zu praktisch nüchtern gegenübersteht, um sie als Landschaftsmalerei künstlerisch nachzubilden.

Als ein Beispiel solcher Verschiedenheit der Naturanschauung zu verschiedenen Zeiten desselben Völkerkreises kann uns, um vom Alterthume vorläufig abzusehen, die Entwicklung des landschaftlichen Naturfinnes im modernen Europa gelten. Daß unsere heutige Liebhaberei für wilde und romantische Alpenlandschaften, die sich in tausenden von Landschaftsgemälden hochgebirgigen Inhalts wieder spiegelt, erst verhältnißmäßig jüngerem Datums ist, ist bekannt und von verschiedenen Schriftstellern beleuchtet worden <sup>17)</sup>.

Als eines Beispiels der Verschiedenheit des Naturgefühls bei gebildeten Nachbarvölkern derselben Zeit aber will ich des großen Unterschiedes gedenken, der heutzutage in der landschaftlichen Naturanschauung zwischen uns Deutschen und den Italienern oder zwischen allen nordischen (germanischen) und den südlichen (romanischen) Völkern besteht. Ich weiß aus eigener Erfahrung, daß die herrlichen Landschaften des Sabinergebirges, welche alljährlich von ganzen Schaaren nordischer Naturfreunde durchwandert werden, kaum jemals von einem Italiener ohne praktischen Zweck bereift werden. Die Italiener verstehen uns gar nicht mit unserem Reifen der Natur Schönheiten wegen; und daselbe gilt von den Spaniern. Ein spanischer Schriftsteller selbst sagt über diesen Gegenstand: »In Spanien ist der Geschmack wie die Leidenschaft für landschaftliche Schönheiten wenig verbreitet; man pflegt dieselbe zu bewundern, ohne daß an dieser Empfindung Herz oder Enthusiasmus Theil hätten <sup>18)</sup>.« In der Renaissancezeit erwachte zwar in Italien mit dem Gefühl für die Außenwelt überhaupt auch ein Gefühl für die landschaftlichen Natur Schönheiten <sup>19)</sup>; aber dieser Naturfinn war doch weit weniger aus dem Volke, als aus klassischen Reminiscenzen entsprungen; er blieb auf den gelehrten Theil der Nation beschränkt und ward zeitweilig Modefache. Dem entsprechend hat die selbständige und höchste Landschaftsmalerei in Italien

<sup>17)</sup> Neuerdings wieder in hübscher Weise von L. FRIEDLAENDER »Ueber die Entstehung und Entwicklung des Gefühls für das Romantische in der Natur«, Leipzig 1873.

<sup>18)</sup> FERNAN CABALLERO bei FRIEDLAENDER a. a. O. S. 42.

<sup>19)</sup> J. BURCHHARDT, die Cultur der Renaissance in Italien, 2. Aufl. 1869, S. 233.

und Spanien denn auch nie geblüht. Die wunderbaren Landschaften der Hintergründe zeigen zwar einen lebhaften gelegentlichen Blick für die malerischen Reize der Landschaft, wie sie die spezifisch malerische Auffassung der betreffenden Künstler überhaupt beweisen; aber sie spielen doch keine selbständige Rolle. Die Landschaften AN. CARRACI'S sind doch mehr »geistreiche Dekorationen« nach KUGLER'S Ausdruck<sup>20)</sup>; seine Nachfolger gehen nicht über ihn hinaus; SALVATOR ROSA steht ziemlich allein da, als eine der Ausnahmen, welche die Regel bestätigen; und doch: wer möchte seine Landschaftsgemälde den Schöpfungen eines RUISDAEL und HOBBEEMA, eines REMBRANDT oder selbst des freilich ganz verschiedenen CLAUDE LORRAIN an die Seite setzen?

Nach Allem wird kein Zweifel darüber sein, daß die künstlerische Naturanschauung bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Zeiten in sehr verschiedenem Grade und in sehr verschiedener Richtung ausgebildet gewesen ist, daß sie nur unter ganz besonderen Bedingungen zu einer vollendeten künstlerischen Entfaltung der Landschaftsmalerei geführt hat.

Nun dürfen wir es wohl aussprechen, daß beide Richtungen der Naturanschauung, sowohl die wissenschaftliche, als auch die künstlerische, jede in ihrer Weise fest und sicher ihren eigenen Zielen nachgehend, im modernen nordischen Europa, besonders im Deutschland, England und Frankreich des gegenwärtigen Jahrhunderts, in so intensiver Weise neben einander auftreten, wie vielleicht zu keiner Zeit früher. Die Resultate beider Richtungen liegen in den praktischen und theoretischen Triumphen der Naturwissenschaften, sowie in den herrlichen Landschaftsgemälden, welche besonders die moderne französische und deutsche Kunst geschaffen haben, vor aller Augen.

Zugleich ist es ein Zug unserer Zeit, sich selbst in dem Spiegel der Vergangenheit zu beschauen; aus ihm zu lernen, durch ihn sich fortzubilden. Die historischen Wissenschaften treten neben den Naturwissenschaften in der hervorragendsten Bedeutung auf. Auch erkennt man, daß die Kulturgeschichte der wichtigste Theil der Weltgeschichte ist. Das Interesse für die historische Entwicklung derjenigen Seite der Kultur, welche im modernen Leben eine so wichtige Rolle spielt, der Naturanschauung im weiteren Sinne nämlich, braucht daher nicht erst geweckt zu werden. A. v. HUMBOLDT hat schon im zweiten Bande des Kosmos beide Richtungen der Naturanschauung, die künstlerische wie die wissenschaftliche, in großen Umrissen historisch dargestellt. Im Einzelnen blieb sehr vieles weiter auszuführen und nachzuholen. Die Geschichte der Naturwissenschaften ist auch in der That von den verschiedensten Gelehrten in ausführlicher Weise behandelt worden. Die Geschichte der künstlerischen Naturanschauung aber ist erst in einzelnen Richtungen weiter verfolgt worden. Es gibt noch nicht einmal eine zusammenhängende Geschichte ihrer Haupteinrichtung, der eigentlichen Landschaftsmalerei. Der Zweck des vorliegenden Werkes ist es, den Anfang in dieser Beziehung zu machen, den Versuch einer Geschichte der künstlerischen Naturanschauung der Völker mit besonderer Beziehung und steter Hinweisung auf ihre vornehmste Aeußerung, die eigentliche Landschaftsmalerei, zu unternehmen. Daß dieser Versuch mit den alten Kulturvölkern beginnen mußte, versteht sich von selbst; daß er vorläufig auf sie beschränkt worden ist, hat zeitliche und persönliche Gründe. Mir bleibt die Hoffnung, ihn auch auf die neuere Zeit auszudehnen.

<sup>20)</sup> Gesch. d. Malerei (3. Aufl.) III, S. 20.

Ein Publikum, welches selbst von Jugend auf einen lebhaften künstlerischen Naturfönn befeffen hat, welches selbst mit schwärmerischer Begeisterung, so oft es kann, den Städten entrinnt, um die landschaftliche Natur mit Bewußtsein zu geniefsen, — welches selbst, wenn es die Mittel dazu hat, durch die schöne Gartenkunst ein eigenes Fleckchen Erde, groß oder klein, in ein feiner Idee entsprechendes landschaftliches Naturbild umzuschaffen sucht, — welches landschaftliche Gemälde lieber kauft als alle übrigen Kunstwerke und in dilettantischer Weise sich selbst am frühesten mit der künstlerischen Aufnahme von Skizzen nach der landschaftlichen Natur oder mit verifizirten Ausdrücken feiner Naturempfindung beschäftigt, — ein solches Publikum bedarf einer ausführlicheren Einführung, als der gegebenen, in eine Geschichte der künstlerisch-landschaftlichen Naturanschauung und insbesondere der Landschaftsmalerei der Völker sicher nicht.

Es versteht sich übrigens von selbst, daß von den Völkern des Alterthumes die griechisch-römische Welt unser Hauptinteresse in Anspruch nimmt, so daß ihr die größeren zwei Drittheile des ganzen Werkes gewidmet sind, die orientalische Welt aber nur der Vollständigkeit und des Zusammenhanges wegen, mehr einleitungsweise, behandelt wird.

Sollten wir aber in dieser ganzen Untersuchung auf den höchsten Grad einer landschaftlichen Naturanschauung, wie wir ihn definirt haben, auf eine im höchsten Sinne des Wortes vollendete Landschaftsmalerei überhaupt nicht stoßen, so würde uns das unsere Arbeit nicht verdrießen. Die einfache Wahrheit ist die Aufgabe jeder wissenschaftlichen Untersuchung; sie ist sich Selbstzweck ohne Rücksicht auf ihre Resultate. Aber auch ein Resultat, welches uns zeigte, daß die alten Völker eine im höchsten Sinne des Wortes vollendete Landschaftsmalerei nicht befeffen, würde uns als solches nicht verdrießen; denn es würde einen eigenen Reiz für uns haben, den landschaftlichen Naturfönn in seinen verschiedenen Entwicklungsstufen verfolgen zu können; es würde unseren Gesichtskreis erweitern, ganz anderen, unserer Empfindung nicht geläufigen Richtungen der Naturanschauung zu begegnen, und es würde uns ein Trost sein, wenn wir einfähen, daß es doch ein Fach gäbe, in dem unsere moderne Kunst der mit Recht gerühmten Antike entschieden überlegen wäre.

I.

DIE LANDSCHAFT  
IN DER KUNST DES ORIENTS.

---



## VORBEMERKUNGEN.

Mit demselben Interesse, mit dem wir uns die Kindheitsgeschichten unserer Altvordern erzählen lassen, haben wir die Wiederentdeckung der uralten Wunderwelt des Ostens, der Wiege der Menschheit, durch die orientalischen Spezialforscher verfolgt. Dank ihrer trefflichen Publikationen und ausführlichen Beschreibungen und dank der Hilfsmittel, welche die moderne Verkehrserleichterung und die Weltmuseen unserer Hauptstädte dem Studium gewähren, sind auch wir, die wir die Erforschung des Orients nicht zu unserer Lebensaufgabe gemacht haben, in den Stand gesetzt worden, über die rein künstlerische Seite der Entdeckungen uns ein selbständiges Urteil zu bilden. Freilich ist die Kunst der Völker nur im Zusammenhang mit ihrer ganzen Kulturgeschichte recht zu verstehen, und in dieser Beziehung bleiben wir allerdings von den Uebersetzungen und Berichten der speziellen Orientalisten abhängig. Allein seit eine Reihe der besten Kräfte aller Nationen sich an diesen Spezialstudien betheiligt haben, können wir ihnen als zuverlässigen Gewährsmännern mit Vertrauen folgen, wo unser eigenes Urteil nicht ausreicht; ja wir dürfen es wohl aussprechen, daß die Verfolgung der Entwicklung einzelner besonderer Theile der Kunst und Kultur durch die ganze Geschichte hindurch erst möglich geworden ist, seit eine richtige Theilung der Arbeit, wie sie bei wachsendem wissenschaftlichen Material auf allen Gebieten immer nothwendiger wird, sowohl das Studium der ganzen Geschichte einzelner Völker oder Völkergruppen, als auch unser Studium einzelner Zweige der Kulturgeschichte aller Völker, zu geforderten Aufgaben gemacht hat.

So wenig nun auch im Allgemeinen die Methode einzelner Schriftsteller, welche jeden Gegenstand, über den sie schreiben, vom Anbeginn der Welt verfolgen zu müssen glauben, geschmackvoll zu nennen ist, ebenfowenig kann eine Betrachtung der Anfänge der Kunst bei den ältesten Kulturvölkern der Geschichte von dem vorliegenden Buche ausgeschlossen werden, welches gewissermaßen als Ganzes das erste Kapitel einer Gesamtgeschichte der Landschaftsmalerei oder doch der Widerspiegelung der Natur in den Künsten sein möchte. Von unmittelbarem Interesse für uns moderne Menschen ist freilich erst die Kultur der alten Griechen, mit welcher wir bewußt oder unbewußt und wir mögen es nun billigen oder nicht, doch noch im engsten Zusammenhang stehen. Der Zusammenhang der gesammten griechischen Kultur aber mit derjenigen der älteren Völker des Orients, wie er nach langen

Zweifeln und Kontroversen gerade durch die Spezialforschung in gewissen Grenzen bestätigt worden ist, läßt es auch bei der Erforschung einer besondern Seite des griechischen Kulturlebens doch im höchsten Grade wichtig und interessant erscheinen, zu erfahren, ob und in wie weit auch dieser spezielle Theil der Kulturgeschichte, in unserem Falle also die Stellung der landschaftlichen Natur zu der künstlerischen Empfindung der Völker, jenen Zusammenhang erkennen läßt.

Von den alten Kulturvölkern des Ostens, welche, soweit Asien in Betracht kommt, sich in die drei Gruppen der ostasiatischen (China und Japan), mittelasiatischen (Indien) und westasiatischen (Mesopotamien, Persien u. f. w.) Völker einteilen lassen und zu denen dann als viertes Volk in Afrika die Aegypter hinzukommen, sind aber doch nur diese letzteren und die westasiatischen Monarchien in unmittelbare Berührung mit dem Mittelmeere und dadurch mittelbar in Berührung auch mit unserer noch immer von der griechischen beeinflussten Kultur gekommen; und in der That sind es auch nur die Aegypter und die westasiatischen Völker, von deren Kunst jemals Jemand die griechische für beeinflusst gehalten hat. Dafs die alte indische Kunst (abgesehen natürlich von der Gemeinsamkeit der Ursprache), oder dafs die chinesische und japanische Kunst einen Einfluss auf die griechische Kunst gehabt hätten, ist glücklicher Weise nie behauptet worden und wird sich auch nie behaupten lassen, weil, außer dem Augenschein, schon die Chronologie der Kunst dieser Völker und die Entlegenheit und Abgeschlossenheit ihrer Länder einen solchen Einfluss von vornherein undenkbar machen.

Der Zusammenhang unserer Untersuchungen scheint daher nur ein Hereinziehen der westasiatischen Monarchien und Aegyptens nothwendig, eine Untersuchung der chinesischen, japanischen und indischen Kunst nach ihrem landschaftlichen Inhalt aber überflüssig zu machen. Dies mag richtig sein; aber was überflüssig ist, kann darum doch interessant sein; ja, aus dem auf den ersten Blick Ueberflüssigen können sich bei näherer Betrachtung doch sehr wünschenswerthe Parallelen mit dem Nothwendigen ergeben, Parallelen, die auch das letztere in klarerem Lichte erscheinen lassen. So dürfte es sich leicht auch mit einer Untersuchung der ost- und mittelasiatischen Kunst von unseren Gesichtspunkten aus verhalten.

Die Spuren der chinesischen Kultur können wir bis hoch in das Alterthum hinauf verfolgen, wenn auch gerade freilich ihre bildenden Künste, um die es sich zunächst für uns handelt, am wenigsten. Wenigstens sind die zahlreichen bemalten chinesischen Gegenstände unserer Museen und unserer Weltausstellungen zum größten Theile neueren Ursprungs. Die ältesten uns zugänglichen Porzellangefäße (mit der Kalmuspflanze im Boden als Fabrikzeichen) werden dem Ende des zehnten Jahrhunderts, also doch erst unserem Mittelalter zugeschrieben<sup>1)</sup>; doch auch diese scheinen selten genug zu sein, und die mit Bildern, die uns näher angehen, bemalten Porzellangefäße sind im höchsten Falle einige Jahrhunderte alt. Auch ist es mit der oft erwähnten Jahrtausende alten Stabilität der chinesischen Kunstübung sicher nicht so weit her, dafs wir von dem Inhalt der neueren Porzellan- und sonstigen Malereien ohne Weiteres auf einen ähnlichen Inhalt der chinesischen Kunst in der Zeit unseres klassischen Alterthums schliessen dürften. Es ist daher allerdings

---

<sup>1)</sup> TH. GRAESSE, Beschreibender Katalog der Dresdener Porzellanammlung (1873), hist. Einl. S. 34.

gewagt, diese chinesischen Malereien in den Kreis dieser auf die alte Welt beschränkten Untersuchungen hereinzuziehen. Allein die Stabilität der chinesischen Kultur ist doch immer groß genug, um, in Verbindung mit unserer Kenntniss altchinesischer Poesie und chinesischer Gartenanlagen aus dem Mittelalter, uns über die strenge Chronologie bei ihrer Behandlung hinweggehen zu lassen. Was uns aber vor allen Dingen veranlaßt, die chinesische Kultur hier auf ihr landschaftliches Gebiet anzusehen, ist gerade der vorwiegend landschaftliche Inhalt aller chinesischen Porzellangemälde und sonstiger Bilder. Landschaftsbilder, welche diesen Namen verdienen, werden wir außer bei den nachalexandrinischen Griechen und Römern vielleicht nur bei den Chinesen von allen in dieser Schrift behandelten Völkern finden. Wer sich daher überhaupt mit dieser Seite der Kunst- und Kulturgeschichte beschäftigt, wird sich auch für ihre Ausprägung im fernsten Osten interessieren, einerlei, ob sie räumlich und zeitlich mit den Erscheinungen auf diesem Gebiete bei den übrigen behandelten Völkern zusammenhängt, oder nicht. Auch liegt es der räumlichen Beziehung nach nahe genug, die Kultur der Chinesen mit denen der übrigen Asiaten zugleich zu untersuchen; und in zeitlicher Beziehung steht doch wenigstens soviel fest, daß die zu besprechenden Erscheinungen Ausflüsse der Kultur desselben uralten Chinesenvolkes sind, welches schon zur Zeit unseres klassischen Alterthums blühte und daß auch die besonderen landschaftlichen Ausdrücke des chinesischen Kulturlebens, die wir zu betrachten haben werden, jedenfalls der Entwicklung und Ausbildung des landschaftlichen Naturfinnes im modernen Europa vorhergehen. Ich habe aus diesen Gründen in der That eine Berechtigung, die betreffende Seite des chinesischen Geisteslebens in diesem Zusammenhange zu behandeln, und ich genüge den etwa noch nicht ganz gehobenen Skrupeln durch die ausdrückliche Erklärung, das Kapitel, welches die landschaftlichen Darstellungen in der chinesischen und japanesischen Kunst behandelt, nur als Exkurs von allgemeinem Interesse für dieses Buch, nicht aber als eine im nothwendigen Zusammenhange an der einzig richtigen Stelle eingereichte und völlig erschöpfende Abhandlung angesehen wissen zu wollen. — Die Behandlung der indischen Naturanschauung in dieser Schrift bedarf dagegen einer ähnlichen Rechtfertigung kaum. Ich sage: der indischen Naturanschauung; weil freilich, wie wir sehen werden, von einer Landschaftsmalerei der Inder nicht die Rede sein kann und weil wenigstens die erhaltenen Kunstwerke der älteren Inder überhaupt fast ganz mit der Architektur zusammenhängen und nur in sehr gewissem Sinne ein landschaftliches Interesse einflößen. Die Naturanschauung der Inder spricht sich vor allen Dingen in ihrer Poesie aus; und dieses poetische Naturgefühl werden wir auch im Zusammenhange dieser Schrift mit hohem Interesse verfolgen: nicht nur des zum Theil sehr hohen Alters und nicht nur des sprachlichen Zusammenhanges der indischen Poesie mit derjenigen aller arischen Völker willen, sondern auch wegen der großen Innigkeit und des bewußten Ausdrucks dieses ihres Naturgefühls, welches an Intensität von keinem anderen Volke des Alterthums erreicht worden ist.

Am unmittelbarsten interessiert uns vom Orient im Zusammenhange dieser Schrift aber freilich die Ausbildung jener Seite des Geisteslebens bei den alten Aegyptern und bei den alten westasiatischen Völkern: bei den Aegyptern sowohl des hohen und chronologisch bestimmbaren Alterthums der betreffenden erhaltenen Kunstwerke wegen, als auch weil die Griechen selbst mit Recht oder Unrecht eine Abhängigkeit ihrer Kultur von der ägyptischen behauptet haben, und weil die hellenistische, nach Alexanders des Großen Weltzügen

zunächst auf ägyptischem Boden erblühende Kultur in der That, wie wir in dem dritten Hauptabschnitte dieses Buches sehen werden, die Trägerin eines neuen und eigenartigen landschaftlichen Naturfinns geworden ist; bei den westasiatischen Völkern aber, weil wir den Zusammenhang ihrer alten Kultur mit den ältesten griechischen Versuchen in den bildenden Künsten, besonders des homerischen Zeitalter noch am klarsten nachzuweisen im Stande sind.

Den ersten Platz in der Reihenfolge der genannten Völker werden die Aegypter zu beanspruchen haben. In der That wird jede kunstgeschichtliche Forschung, welche sich die Aufgabe gestellt hat, ohne bei Vermuthungen aus vorhistorischer Zeit zu verweilen, ihren Gegenstand von den ältesten erkennbaren Anfängen an zu verfolgen, mit dem vom Nil durchmessenen Landstrich beginnen müssen; denn wenn eine wirkliche Geschichte, wie LEPSIUS sagt<sup>2)</sup>, nicht viel höher hinaufreicht, als ihre ältesten gleichzeitigen Quellen, so kann eine wirkliche Kunstgeschichte sicher nicht weiter zurückreichen, als die ältesten datirten Monumente. Die ältesten datirten Monumente sind aber nicht in Asien gefunden worden, wo wir gleichwohl den Stammsitz einer noch älteren Kultur vermuthen dürfen, sondern in Aegypten. Mit Aegypten hat daher auch meine Behandlung einer besonderen Seite der Kunstgeschichte zu beginnen.

Wenn ich sodann, in den folgenden Kapiteln dieses Abschnittes, mit China im fernsten Osten Asiens beginne und von dort nach dem Westen fortschreite, so geschieht das weniger der konsequenten Reihenfolge wegen, die sich chronologisch doch kaum begründen lassen würde und rein räumlich keinen Werth hat, als, weil ich den sofortigen Uebergang von den westasiatischen Völkern zum Hellenenthum, welches die beiden Hauptabschnitte dieses Buches in Anspruch nimmt, wie er der Sache nach in gewissen Grenzen nachweisbar ist, so auch in dem formalen Zusammenhang der Kapitel aussprechen möchte. Auch chronologisch freilich gebührt den jüngeren asiatischen Monarchien doch sicher die letzte Stelle vor dem Hellenenthum. Die chinesisch-japanesische Welt und Indien, nehmen daher, ohne das aus dieser ihrer Stellung Folgerungen gezogen werden sollen, in meiner Darstellung mehr isolirt die Mitte zwischen Aegypten und Westasien ein.

Es darf gehofft werden, das bei dieser Anordnung sowohl den einzelnen Kapiteln ihr selbständiges Interesse, als auch dem ganzen Werke der richtige Zusammenhang gewahrt bleibe.

---

<sup>2)</sup> R. LEPSIUS: Die Chronologie der Aegypter, S. 1.

## ERSTES KAPITEL.

## Die Landschaft in der ägyptischen Kunst.

Forfchen wir nach dem Grunde, weshalb gerade in Aegypten die ältesten Denkmäler der Kunst mit fester Zeitbestimmung erhalten sind, so werden wir unmittelbar auf den Gegenstand geführt, der für die uns angehende Seite der Kultur und Kunst von der höchsten Wichtigkeit ist: auf die landschaftliche Natur Aegyptens nämlich, auf die Beschaffenheit seiner irdischen Oberfläche und auf die Natur des Himmels, der sich über dem Nilthal wölbt. Denn die festen trockenen Wüstenfelsen, in denen die Aegypter ihren Todten die Ruhestatt bereitet haben, sind es, welche den Inhalt dieser Gräber vor der Zerstörung durch die Zeit oder durch Menschenhände bewahrt haben; und dem fast immer wolkenlosen Himmel besonders Oberägyptens entflammt jene Reinheit und Trockenheit der Luft, welche auch im Freien Tempel und Palastruinen in ihrer vollen alten Farbenpracht mit allen inschriftlichen Daten Jahrtausende lang erhalten hat.

Wenn die Natur irgend eines Landes einen Einfluss auf die geistige Entwicklung seiner Bewohner auszuüben vermag, so mußte der in hohem Grade eigenartige Natur des Nillandes eine solche Kraft gewiss innewohnen. Sie mußte die Aegypter zum Nachdenken über die Aufsenwelt anreizen und sie anspornen, durch thatkräftiges Eingreifen die besonderen Verhältnisse des Landes sich nutzbar zu machen, beides jedoch in gewissen Schranken, welche ebenso nothwendig durch die Natur des Landes vorgefchrieben waren.

Das Wunder, welches die ganze ägyptische Landschaft beherrscht, ist der Nil. Ohne den Nil würde Aegypten nicht entstanden sein und nicht haben bestehen können. Ohne den Nil würde an den Stätten uralten Menschentreibens nur eine trostlose, nackte, heiße Felsenwüste aus dem Innern Afrika's sich stufenförmig zum Mittelmeere hinabgefentk haben.<sup>1)</sup> Quer durch die Gebirgszüge Nubiens bricht der Nil sich feine Bahn gen Norden und macht in schäumenden Katarakten von Teraffe zu Teraffe den stufenförmigen Abfall des Gebirgslandes mit, bis er, zum letzten Mal mit dem Ungeflüm wilder Jugend, die Inseln Philae und Elephantine umbraußt, um sich bei Assuan, dem Syene der Griechen, in wasserfallartigen Strudeln in das eigentliche Aegypten hinabzustoürzen, durch welches er seinen segensbringenden Lauf in dem von ihm befruchteten Felfenthal stiller und mächtiger fortsetzt. In Oberägypten bestehen die zur Rechten des Nils fast fenkrech abfallenden, zur Linken nach breiterem Uferfaume schräg ansteigenden Felsen aus schönem rosenrothen Granit<sup>2)</sup>; weiter unten aus Sandstein, dem Material der ägyptischen Tempel; endlich aus Kalkstein, welcher der Landschaft einen besonders einförmigen Anstrich verleiht<sup>3)</sup>. Aus Kalkstein bestehen auch die Gebirge, die das breitere Thal des unteren Nilufers begrenzen, bis sie in einem rechten Winkel auseinandergehen und sich seitwärts verlaufen. Hier spaltet der Nil sich, be-

<sup>1)</sup> Vgl. RITTER, Erdkunde I, 2. Aufl., S. 517—882.

<sup>2)</sup> Der Syenit ist irrthümlich nach Syene so genannt. COTTA, Gesteinslehre, 2. Aufl., S. 114.

<sup>3)</sup> RITTER, Erdkunde, a. a. O. S. 697.

wässert die breite Ebene des Delta mit feinen verschiedenen Armen und ergießt seine sieben Mündungen matt und stich in die Wogen des Mittelmeeres. Ein Wunder mußte der Nil den Aegyptern erscheinen, weil er auf seinem ganzen Laufe durch ihr Land keinen Tropfen irdischen Zuflusses, kaum einen Tropfen atmosphärischen Niederschlags in sich aufnimmt; ein doppeltes Wunder, weil er trotzdem alljährlich zur bestimmten Zeit in mächtiger Anschwellung Thal und Ebene überflutet und mit dem wohlthätigen Schlamm, den er bei feinem ebenso regelmäßigen Abflusse zurückläßt, seine Ufer zu einer der fruchtbarsten Gegenden der Erde macht, während zu beiden Seiten die endlose, leblose Wüste sich dehnt: im Westen die libysche Wüste mit einzelnen Oasen; im Osten eine steinige Gebirgskette, von Transversalthälern durchschnitten, die den Verkehr mit dem rothen Meere vermitteln.

Eigenthümlich, wie die Landschaft, war auch die Thierwelt. Löwen und Schakale hausten in den Wüsten; im Nilthal selbst aber wohnten das Krokodil und das Hippopotamos, der Ibis und das Ichneumon, alles Thiere, die den Griechen und Römern der späteren Zeit so bezeichnend für den Nil erschienen, daß sie dieselben überall abbildeten, wo ein Bezug auf Aegypten angedeutet werden sollte.

Der Pflanzenwuchs war beschränkt und ebenfalls eigenthümlich. Mit allen Oasen der Sahara theilte »die wichtigste Oase Nordafrika's, die ägyptische«<sup>4)</sup> den ursprünglichen Besitz der Dattelpalmen und, jedenfalls schon im Alterthume, der Akazie<sup>5)</sup>. Von Akazienalleen im himmlischen Reiche berichtet das Todtenbuch<sup>6)</sup>, und Strabo weiß von einem Akazienhaine zu Abydos zu erzählen<sup>7)</sup>. Auch die in Aeste getheilte Dumpalme und die Sykomore kamen schon im Alterthume vor, wie sie heute vorkommen. In den ägyptischen Sümpfen und Seen aber wuchsen die Papyrusflaude und die Lospflanze, beides, nach Strabo's Ausdruck, etwa zehnfußige Stengelgewächse. Durch die menschliche Kultur kamen natürlich reiche Getreidefelder, Weiden für die Rinderheerden und an günstig gelegenen Orten reiche Fruchtgärten und Weinpflanzungen hinzu, wie sie auf den Monumenten nicht selten abgebildet sind. Der Oelbaum gedieh nur in den wenigsten Orten Aegypten's: in den Gärten zu Alexandrien wuchsen in der späteren Zeit zwar Oelbäume, aber sie lieferten kein Oel; nur in dem seiner Fruchtbarkeit wegen berühmten Arfinoitischen Nomos oberhalb Memphis wurde Oel geerntet. Nach der Beschreibung Strabo's (XVII, 1, 35) muß dieser Nomos, in welchem auch der meerfarbige See Möris lag, den anmuthigsten landschaftlichen Eindruck Aegyptens gemacht haben. Von Haus aus war die ägyptische Landschaft von Syene bis Alexandria im Uebrigen weder großartig noch anmuthig zu nennen. Den heutigen Eindruck faßt ein neuerer Reisender<sup>8)</sup> folgendermaßen zusammen: »Mais- und Durrafelder wechseln mit Palmengruppen und einzelnen Sykomoren ab, während die schwarzen Dörfer der »Fellahinen mit ihren hohen Taubenhäusern stellenweise die grüne Fläche unterbrechen und dem Auge angenehme Ruhepunkte darbieten. Ein langer, gelber Streif im Hintergrunde zeigt uns die Grenze an, wo das Reich der Wüste beginnt.«

Schon früh hatte die menschliche Kultur, von der Mündung des Nils

4) GRISEBACH, Die Vegetation der Erde (Lpzg. 1872) II., S. 82.

5) Vgl. GRISEBACH, a. a. O. S. 87.

6) Cp. 17. Siehe de ROUGÉ, Rituel funéraire in der Revue archéologique 1860 I., p. 69 ff.

7) STRABO XVII, cp. 1, § 42.

8) BRUGSCH, Aus dem Orient, I., S. 45.

fromaufwärts steigend, die ursprüngliche Physiognomie der Landschaft verändert. Schon Mena, der älteste historische König Aegyptens (ca. 4455 v. Chr.) wies dem Nil unweit des Delta eine andere Bahn an, um das Terrain für die Gründung von Memphis zu gewinnen<sup>9)</sup>. Kanal- und Deichbauten einerseits, Städtegründungen andererseits vollendeten die Umwandlung: im Gefolge jener sproffen Kornfelder und Weidetränken empor; in der Umgebung der Städte aber errichtete der monumentale Sinn jener uralten Zeit Denkmäler von Riefengröße, Denkmäler, wie die Pyramiden, die im Aufthürmen von Steinmassen mit der Natur wetteifern und noch heute, über fünf Jahrtausende nach ihrer Errichtung, ein so unzertrennliches Ganzes mit der Landschaft bilden, das man sie für einen notwendigen natürlichen Bestandtheil derselben hält<sup>10)</sup>. Zur Zeit der höchsten Blüthe des ägyptischen Reiches unter der 18. und 19. Dynastie (1706—1288 v. Chr. nach BRUGSCH), als das »hundertthorige Theben« Homer's die Hauptstadt des Reiches geworden war, muß das ganze Nilthal mit feinen in den lebhaftesten Farben strahlenden, gegen das ewige Blau des Himmels und den monotonen Hintergrund der wüsten Bergzüge in der leuchtenden Luft sich klar abhebenden Tempeln und Palästen, mit feinen Feldern und Gärten, Kanälen und Teichen einen noch immer höchst eigenthümlichen, wenngleich von dem ursprünglichen sehr verschiedenen Eindruck gemacht haben. Zur Zeit der Nilüberschwemmung aber, wenn die Schleusen der Deiche geöffnet, glich das Land einem weiten Landsee oder gar einem Stück der Meeresfläche, aus dem die Wohnungen der Menschen wie Inseln hervorragten, zwischen denen ein festlicher Verkehr mit Barken und Schiffen voll fröhlicher Menschen stattfand. »Aegypten«, sagt ein arabischer Schriftsteller<sup>11)</sup> »ist erst ein ungeheures Staubfeld, dann ein süßes Wassermeer und dann ein Blumenbeet.«

So eigenartiger und dabei doch so einfacher Natur waren die landschaftlichen Eindrücke, die das Auge der alten Aegypter empfing. Was außerhalb ihrer Oase lag, war wüste und leer. Kein Wunder, daß sie das Wenige, was ihre Oase bot, mit der sorgfältigsten Genauigkeit studirten und nicht nur praktisch verwerteten, sondern auch mit frommer Scheu betrachteten und in ihre ganze Anschauungsweise so verwoben, daß es sich überall wieder spiegelte; kein Wunder, daß sie, deren Existenz an das Naturgesetz, welches den Nil austreten und zurücktreten läßt, gebunden war, rechnen und messen lernten und ihr eigenes Dasein nach festen Gesetzen ordneten; kein Wunder, daß sie, deren Sonne so gut wie nie umwölkt war<sup>12)</sup>, ihren uralten Sonnenkultus zunächst in Bezug auf die verschiedenen Tageszeiten eintheilen, ihn eintheilen in die Verehrung der Tagsonne und der unsichtbaren Nachtsonne, Symbole zugleich des Lebens und des Todes, der zu neuem Aufgang führt<sup>13)</sup>;

<sup>9)</sup> BRUGSCH, Histoire d'Égypte, I., p. 17.

<sup>10)</sup> Zwischen Abusimbel und Assuan, abseit des Nilthales und an anderen Orten sollen sich umgekehrt isolirte steile pyramidale Felsen finden, die sich fast wie Menschenwerk ausnehmen. Man hat die Vermuthung ausgesprochen, daß diese den Pyramiden zum Vorbild gedient. RITTER, Erdkunde, I., 2. Aufl., S. 628—629.

<sup>11)</sup> Bei RITTER, Erdkunde, a. a. O. S. 821.

<sup>12)</sup> Nur bis in die Gegend von Memphis dringen die Winterregen vor. In den oberen Gegenden des Nilthals bis Assuan kommen nur an einzelnen Bergen plötzliche Gewitterchauer vor. Siehe RITTER a. a. O. S. 709 und vgl. GRISEBACH, Vegetation der Erde, II., S. 78.

<sup>13)</sup> PAUL PIERRET, Le dogme de la résurrection chez les anciens égyptiens. Paris, Franck, 1871, p. 2 und p. 17.

kein Wunder aber auch, daß für das profane Volk irdische und naherliegende Symbole des Ewigen erfunden wurden: die Thiere des Nils und von den Pflanzen besonders die Lotosblume, in deren Bewegungen beim Aufgang und Niedergang der Sonne man eine Handlung des Seelenlebens, eine Anbetung der Gottheit zu erblicken glaubte.

Von einer empfindameren Naturanschauung, wie sie uns modernen nordischen Völkern gegeben ist, oder auch nur in dem Maße, wie wir sie bei den Griechen finden werden, konnte in so einfachen und, bis auf den kaum heute erklärten Rest, welcher durch Glauben und Aberglauben ausgefüllt wurde, leicht durchschaubaren natürlichen und landschaftlichen Verhältnissen von selbst keine Rede sein. Keine Wolken jagten in verschiedenen und phantastischen Bildungen am Himmel dahin; keine wechselnde, die Landschaft befehlenden Beleuchtungen, wie sie den wechselnden Wolkenbildungen anderer Gegenden entspringen, zogen das Auge daher auf sich. Keine Laubwäldungen bedeckten mit kühlendem Schatten und geheimnißvollem Dunkel die Höhen, welche das Nilthal begrenzten; kein murmelnder Bach sprang aus klarer Waldquelle durch blumige Gründe zum heiligen Strome hinab. Einförmig, wie die ägyptische Natur, stets auf dieselben bekannten Gegenstände gerichtet, ist daher auch die Naturanschauung der alten Aegypter gewesen.

An Zeugnissen dieser Naturanschauung fehlt es schon in ihrer erhaltenen Literatur keineswegs ganz. Die ägyptische Prosa, wie sie uns z. B. in dem sehr alten Moraltraktat der Pariser Bibliothek <sup>14)</sup> oder in Briefen <sup>15)</sup> oder in den historischen Berichten der großen Monumente erhalten ist, ist an sich klar und nicht eben bilderreich, erhält aber durch die Häufungen von Titeln und Beiwörtern gelegentlich einen schwülzig orientalischen Anflug. Den behandelten Gegenständen nach ist sie natürlich in der Regel gar nicht geeignet, etwaige Naturanschauungen wiederzuspiegeln. Doch kommen in den Briefen hie und da Beschreibungen von Fruchtgärten und Feldern vor <sup>16)</sup>. Reifebeschreibungen pflegen in dieser Beziehung am ausgiebigsten zu sein, und ein glücklicher Zufall hat es gewollt, daß uns eine solche Reifebeschreibung eines ägyptischen Offiziers auf dem Papyrus Anastasi erhalten ist, wobei uns die aufgeworfene Frage, ob der Reisebericht fingirt sei, ziemlich gleichgültig sein kann. Natürlich ist es keine Vergnügungs-, sondern eine Berufsreise, die beschrieben wird; und so wenig wir Spuren einer freudigen Hingabe an die trostlose Natur, durch die der Reisende pilgerte, finden noch zu finden erwarten können, so sehr zeugen doch einige Stellen, in denen die Felsen, Schluchten und Kiesel, die Abgründe an der einen Seite, die senkrecht ansteigenden Berge an der anderen Seite des Weges beschrieben werden <sup>17)</sup>, von einer aufmerksamen, wenngleich keineswegs sympathischen Naturbetrachtung. Beschreibungen finden sich gelegentlich auch im Todtenbuche, z. B. im 110. Kapitel, wo der himmlische Nil mit seinen Kanälen als ohne Schlangen, Infeln und Fische charakterisirt wird, während Kornhalme von kolossaler Größe an seinem Ufer wachsen sollen <sup>18)</sup>. Das Märchen des

<sup>14)</sup> BRUGSCH, Histoire d'Egypte, I., p. 29.

<sup>15)</sup> G. MASPERO. Du genre épistolaire chez les Egyptiens.

<sup>16)</sup> MASPERO l. c. : p. 103.

<sup>17)</sup> Voyage d'un Egyptien par F. CHABAS, pag. 311 ff. Im Papyrus, I., 23, 3; 24, 3.

<sup>18)</sup> BIRCH's Uebersetzung in Egypt's place in universal history von BUNSEN, London 1867, Vol. V., p. 244.

Schriftstellers Annana, welches in dem fogenannten Papyrus d'Orbiney erhalten ist, bildet schon den Uebergang zur Poesie<sup>19)</sup>. Eigentliche Naturfchilderungen kommen in demselben nicht vor. Nur zeigt das Hineinziehen des Zedernbaumes und Niles (oder Meeres) in die Geschichte, das Bäume und Wasser doch ihre Rolle in der Phantasie der alten Aegypter spielten; ja, es kommt hier eine Art Belebung dieser natürlichen Gegenstände vor, welche die Mitte hält zwischen einer Befelung der Natur, wie sie schon früh bei den griechischen Dichtern vorkam, und einer eigentlichen Personifizierung, wie sie sich in der griechischen Kunst anfangs als Mythos, wie wir sehen werden, später als Reflexion geltend macht. In den poetischen Hymnen aber, wie sie hie und da den historischen Berichten einverleibt sind und sich häufig auf den Grabsteinen als Anreden des Verstorbenen an den Gott finden, läßt sich jene monotone aber keineswegs schwunglose Naturanschauung leicht erkennen. Schon der oft auch in bildlicher Darstellung wiederkehrende Vergleich des blauen Himmels mit dem blauen Ozean, auf dem die Sonnenbarke dahinfahrt, hat etwas Originelles<sup>20)</sup>. Dieser Vergleich aber, wie viele der sehr oft sich wiederholenden Vergleiche des Königs mit der Sonne, mit dem Löwen, mit einem goldenen Berge, der die ganze Erde erleuchtet, wie der Sonnenberg, u. dgl., ist von Haus aus mythisch und später typisch geworden; er entspringt keiner spontanen Naturanschauung mehr. Frischer und ursprünglicher lautet es, wenn auf dem zweiten Pylonen des Tempels von Medinet-Abu der schnelle Siegeslauf Ramfes' III. mit dem reisenden Fluge der Gestirne verglichen wird, oder wenn es von dem ägyptischen Heere heißt, es sei »wie ein brüllender Löwe auf den Bergen«<sup>21)</sup> oder wenn die Frauen einmal als »schöne Palme« bezeichnet werden, »deren Frucht die zarte Liebe ist«<sup>22)</sup>. Die selbständige Anschauung König Amenophis' IV., welcher den ganz reinen Sonnendienst wiederherstellen wollte, spricht sich auch in der natürlichen Empfindung aus, mit welcher es in einem der Gräber seiner Beamten in einem Loblied auf die Sonne heißt: Wenn sie aufgehe, so »verlassen die vierfüßigen Thiere ihr Lager und wandeln auf ihren Füßen, die Vögel erheben sich mit Freude in ihren Nestern und ihre Flügel breiten sich aus im Glanze der Sonnenscheibe<sup>23)</sup>.« »Anbetung dir, wenn du im Himmelsozeane strahlst, um Leben zu spenden«, heißt es auf einer großen Stele des Berliner Museums<sup>24)</sup>. Aber auch die Bäume werden gelegentlich in poetischen Verbindungen genannt. So lautet die Anrede an den Sonnengott auf einer anderen Berliner Stele: »Du Herr der Palme an Liebenswürdigkeiten<sup>25)</sup> und auf einem dritten Grabsteine des Berliner Museums widmet der Verstorbene, der das heilige Wasser des Lebens spendenden Sykomore der Nupte die Worte: »Ach Sykomorenbaum, der du angehört der Göttin Nupte, gib mir Wasser von dir!«<sup>26)</sup> Einige recht poetische Naturbilder kommen auch

<sup>19)</sup> Es findet sich vollständig überfetzt bei BRUGSCH, Aus dem Orient, II, S. 7 ff. Man vgl. bef. S. 16.

<sup>20)</sup> BRUGSCH, Histoire d'Egypte, I., p. 58. Derselbe: Aeg. Denkmäler des k. Mus. zu Berlin, S. 15 u. oft.

<sup>21)</sup> BRUGSCH, Hist., I., p. 187.

<sup>22)</sup> BRUGSCH, Aus dem Orient, II., S. 67.

<sup>23)</sup> BRUGSCH, Hist., I., p. 120.

<sup>24)</sup> BRUGSCH, Ueberf. Erklärg. der ägypt. Denkm. des k. N.-Mus. zu Berlin, S. 19 ad nr. 1373.

<sup>25)</sup> Ebenda, S. 18 ad nr. 1375.

<sup>26)</sup> Ebenda, S. 17 oben. Vgl. BOETTICHER, Baumkultus der Hellenen, S. 498, 2. 2.

in dem die Thaten Ramfes' II. verherrlichenden Epos des Pentaour vor, von dem ein Theil in dem von ROUGÉ in's Französische überetzten Papyrus Sallier erhalten ist. »Schleudre deine Flammen in's Antlitz deiner Feinde, wie die Sonne, wenn sie am Morgen aufgeht«, heist es an einer Stelle <sup>27)</sup>. Am Schluffe aber wird vom Ramfes Meiamoun gefagt, er ruhe nach feinen Kriegsthaten aus »in einem heiteren Leben, wie die Sonne in ihrer doppelten himmlifchen Wohnung« <sup>28)</sup>.

Man fieht, was die Aegypter poetifch besonders anregte, waren der Himmel und die Sonne. Ihre höhere religiöfe Anfchauung war natürlich, wie bei faft allen Völkern, auf's Engfte mit diefer ihrer Naturanfchauung verknüpft. Ihre Naturanfchauung, wie wir sie kennen gelernt, war überhaupt noch weit mehr eine religiöfe, als eine künstlerifche. Ihre nähere Umgebung im Nilthal fcheint denn auch ihr poetifches Naturgefühl weniger angeregt zu haben; sie war zu einfach, sie mußte ihnen zu alltäglich-trivial erscheinen, um in Redewendungen des hohen Stiles wiedergespiegelt zu werden.

Ganz anders aber verhält es sich mit den bildenden Künften. Hier kann der Künstler an der Wiedergabe des Bekanntesten und Gewöhnlichsten feine Meisterfchaft beweifen; und gerade in einem sich abgefchloffenen, gegen alles Fremde abstofsendem Lande, wie Aegypten, konnte er kaum anders, als seine Formensprache der einheimifchen Natur entlehnen. Es ist denn auch oft ausgesprochen worden, dafs die Kunst keines anderen Landes so eng mit dessen Natur verwachsen ist, wie die ägyptifche <sup>29)</sup>. Am Auffallendsten ist dies bei der Architektur. Auch die Architektur ist in Aegypten nur aus dem Wesen der Landesnatur zu erklären, nur im Zusammenhang mit ihr zu genießen: die schrägansteigenden Wände der Tempel erinnern an die Abhänge des libyschen Bergwalls; die Pyramiden mahnen an die isolirten Felsenpyramiden Unternubiens; bei den Säulen ist die Nachahmung von Pflanzen auf's Unzweideutigste ausgesprochen. Das Lotoskapital, als Lotosfrucht oder als Lotoskelch, ist eine unmittelbare Nachahmung des auf schlankem Stiel emporragenden Gewächses; ja, anstatt der dicken Säulenflämme, welche in der wirklichen Architektur mitunter aus zusammengehaltenen Rohrbündeln oder Lospflanzen bestehen, kommen in der von den statifchen Gefetzen wenigstens scheinbar emanzipirten, auf Wandbildern dargestellten Architektur Säulen vor, die, vielleicht auch in Nachahmung von Holzkonstruktionen, nur aus dem einfachen Lotosfengel mit dem einfachen Lotoskelche als Kapital bestehen <sup>30)</sup>, das beste Zeichen des natürlichen Ursprunges jener Säulenform. Ja, auch die Papyruslaude fcheint in einigen Fällen das Vorbild für die Säule abgegeben zu haben. Völlig realiftifch ausgearbeitet aber ist das Palmenkapital, von dem z. B. im großen Tempel zu Edfu vortreffliche Beispiele erhalten find. Die Blätter einer ganzen Palmenkrone find hier zum Korbe des Kapitals gebogen: fogar die Fruchtstiele der Datteln und die Schuppen des Ansatzes und Stammes

<sup>27)</sup> BRUGSCH, Hist., I., p. 144.

<sup>28)</sup> Ebenda, p. 145.

<sup>29)</sup> RITTER, Erdkunde, a. a. O. S. 754. SCHNAASE, Geschichte der bild. Künfte, I., 2. Aufl. von C. v. LÜTZOW. S. 377 ff.

<sup>30)</sup> Siehe z. B. ROSSELINI, I monumenti dell' Egitto e della Nubia, Vol. I., tav. LXVIII ff.; und PRISSE D'AVENNES, Atlas zur Histoire de l'art Egyptien und Architecture auf verschiedenen der (nicht numerirten) mit constructions en bois unterschriebenen Tafeln des großen unvollendeten Werkes, dessen Text noch gar nicht erschienen ist.

sind beibehalten. Ein Wechsel verschiedener Säulenformen in derselben Reihe vollendet den Eindruck der Mannichfaltigkeit des Pflanzenwuchses, ein Eindruck, der von SCHNAASE (a. a. O. S. 378) mit dem der Mischung der Blumen auf der Flur verglichen wird.

Wie die genannten wesentlichen Bestandtheile der Architektur, hält sich aber auch die ägyptische Ornamentik an die Naturnachahmung. Rein geometrische Verzierungen sind selten<sup>31)</sup>, mehr oder weniger stilisirte pflanzliche Formen bilden die Regel. Besonders die Lotosblume liefert hier in Stielen, Knospen, Blättern und Blüten einen unerföpplichen Reichthum von Motiven. An den Sockeln spriest sie hie und da wie in natürlicher Bildung aus dem Boden hervor, doch regelmäsig gereiht und in genauer Abwechslung von Knospen, Blüten und Früchten<sup>32)</sup>. Manchmal erscheint in blauen Zickzacklinien das Wasser darunter, aus dem die Stengel empor-schießen. In Verbindung mit anderen Blumen kommt sie auch an Friesen und am Kranzgesimse oft vor<sup>33)</sup>. Wenn ich die ornamentale Verwendung aller Naturgegenstände hier hervorhebe, so braucht das von Anderen betonte symbolische Element deshalb übrigens nicht ausgeschlossen zu sein. Im Innern einiger Tempel trägt ferner schon bei den alten Aegyptern die Decke das Abbild des Himmelsgewölbes, besonders des gestirnten Himmels, den zu erforschen ihre Astronomen sich früh angelegen sein ließen: so vor allen Dingen in dem auch mit astronomischen Wandgemälden geschmückten großen Tempel zu Denderah, wo goldne Sterne auf blauem Grunde die Decke des Säulenraumes schmücken, in einem inneren Gemache aber »alle extrazodischen Konstellationen dargestellt sind, auf der einen Seite die des nördlichen, auf der anderen die des südlichen Himmels«<sup>34)</sup>. Auch in Medinet-Abu befindet sich eine gestirnte Decke<sup>35)</sup>; und auch das Rameffeion zu Theben ist mit astronomischen Darstellungen geschmückt<sup>36)</sup>. Die Sonne dagegen, besonders als Symbol der Wahrheit mit Flügeln versehen, ist ein oft wiederkehrendes, bedeutames Ornament über den Tempeleingängen. — Wie sehr die ganze ägyptische Architektur in der Anlage sowohl wie im Schmucke auf Naturanschauungen, theils religiös-symbolischen, theils aber doch auch sicher künstlerisch gedachten, und zwar auf den Aegyptern zugänglichen Naturanschauungen beruht, dürfte durch das Gesagte wohl klar geworden sein. »Das ganze Gebäude ist«, wie SCHNAASE am angeführten Orte bemerkt, »gewissermaßen ein phantastisches Bild der Natur in ihrer Erstarrung«, und zwar, fügen wir hinzu, der ägyptischen Natur in allen ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten.

Eine künstlerische Naturnachahmung kann aber doch von allen Künsten am wenigsten der Architektur zukommen. Die Malerei allein besitzt die Mittel, die landschaftliche Natur mit dem Scheine der Wirklichkeit, oder sagen

<sup>31)</sup> Dafs sie gar nicht vorkämen, wie SCHNAASE, a. a. O. S. 377 annimmt, ist nicht richtig. Man sehe dagegen: PRISSE D'AVENNES a. a. O. unter Architecture, ornements des plafonds, auf versch. Tafeln, couronnements, bordures et soubassements, unten; auch SEMPER, Stil, I. Tfl. XI, 1, 2, 4, 5, 6 nach WILKINSON.

<sup>32)</sup> Auch an den Sockeln der gemalten pompejanischen Wände gehören derartige wie natürlich emporstehende Gewächsdarstellungen zu den beliebtesten Verzierungen.

<sup>33)</sup> Eine reiche Auswahl solcher pflanzlicher Ornamente sind in PRISSE'S genanntem unvollendeten Werke abgebildet.

<sup>34)</sup> RITTER, a. a. O. S. 765.

<sup>35)</sup> Nach CHAMPOLLION bei BRUGSCH, Hist., I., p. 188.

<sup>36)</sup> Ebenda, p. 161.

wir der Wahrheit wiederzugeben; aber freilich nicht jede Malerei, die sich so nennt, sondern nur die vollendete, ihrer eigenen Mittel sich bewußte Stufe dieser Kunst. Wir werden wohlthun, an die Unterfuchung der ägyptischen Malerei in dieser Beziehung mit beträchtlicher Skepsis heranzugehen.

Zu der Ausbildung einer Landschaftsmalerei gehört als Vorbedingung die Befähigung und der Wille des Künstlers, die Landschaft als selbständiges Ganzes aufzufassen und zu genießen. Die ägyptische Landschaft in ihrer räumlich beschränkten und monotonen Eigenartigkeit aber konnte einen solchen selbständigen landschaftlichen Naturfönn nicht begünstigen; und wir haben bei ihren Bewohnern, trotz aller religiösen Liebe, mit der sie den einzelnen Haupterscheinungen der Natur gegenübertraten, und trotz der Neigung, die Architektur unbewußt zu einem Stück der Landschaft zu machen, einen solchen auf das Ganze gerichteten und sich selbst genügenden Naturfönn denn auch in der That nicht gefunden. Vor allen Dingen aber gehört zu der Möglichkeit einer eigentlichen Landschaftsmalerei, daß die Malerei überhaupt technisch emancipirt und weit genug ausgebildet sei, um landschaftlich Zusammenhängendes wenigstens mit einigem Anschein der Wahrheit nachbilden zu können: daß ihr also ausreichende Farbentöne in ausreichenden Mischungen zu Gebote stehen; daß sie Licht und Schatten und Uebergänge im Kolorit darzustellen vermöge, in erster Linie aber, daß sie die Gesetze der Perspektive anzuwenden verstehe. Alle diese Voraussetzungen fehlen der ägyptischen Malerei. Wie die Architektur mit der Landschaft Aegyptens zusammenhängt, so hängt die Malerei dieses Landes mit seiner Architektur zusammen. Vom farbigen, wirklichen oder versenkten Relief kaum zu unterscheiden, steht sie, wie dieses, im Dienste der Architektur; ja der Bilderschmuck der ägyptischen Tempel und Gräber dient nicht nur der Architektur, er dient in vielleicht noch größerer Abhängigkeit der Geschichte. Die ägyptischen Gemälde wollen in erster Linie berichten, erzählen, beschreiben; oder sie sind gar nur Illustrationen zu den hieroglyphischen, von ihnen natürlich trotz ihrer Bilderzeichen streng zu unterscheidenden Riefenschriften, mit denen zugleich sie die Wände bedecken. Und ähnlich verhält es sich mit den vignettenartigen Darstellungen, welche den Papyruschriften illustrirend eingefügt sind und, auch wo sie einen Papyrus ganz ausfüllen, schwerlich eine völlig selbständige künstlerische Bedeutung haben.

Auch fehlen der ägyptischen Malerei die technischen Mittel zu einem völlig freien und echt malerischen Auftreten. Mit lebhaften, aber einfachen und die Natur nur annähernd nachahmenden Farben operirt sie. Von Licht- und Schattenwirkungen, von Modellirungen u. s. w. findet sich kaum eine Spur, wenngleich das Durchscheinen des Körpers durch leichte Gewänder nicht selten durch die gebrochene Farbe mit realistischer Intention dargestellt ist. Bei aller Bestimmtheit und Sicherheit innerhalb ihrer Grenzen bringt sie es doch nicht einmal dazu, Profilanfichten und Frontanfichten von Menschen völlig auseinanderzuhalten. Sie behält, soweit sie sich überhaupt von der Plastik emancipirt hat, doch immer noch etwas reliefmäßiges, oder, nach einem glücklichen Ausdrucke SCHNAASE'S, Silhouettenartiges.

Von Perspektive findet sich vollends keine Spur. Wo Figuren hinter einander gemalt werden sollen, werden die Umrisse verdoppelt, wobei es vorkommt, daß die entfernteren Figuren geradezu größer gemalt sind als die näheren; oder sie werden völlig übereinander gemalt, in ganzer Gestalt, die Füße des Hinterrannes noch durch einen Zwischenraum vom Kopfe des Vormannes getrennt; ein Verfahren, von dem man doch kaum behaupten

kann, daß es an die Naturbeobachtung anknüpfe, nach welcher entferntere Gegenstände bis zur Horizonthöhe höher zu liegen scheinen, als die näheren. Kurz, die ganze ägyptische Malerei ist aus lauter Eigenschaften zusammengesetzt, die das volle Gegentheil von den Voraussetzungen einer Landschaftsmalerei enthalten.

Es versteht sich daher von selbst, daß wir nach einer eigentlichen Landschaftsmalerei bei den Aegyptern nicht suchen dürfen.

Andererseits aber schreckt die ägyptische Kunst vor keiner Aufgabe zurück. In ihrer einfachen Weise, deren anfängliche Unbeholfenheit später zu einer Art Kanon geworden ist, stellt sie Alles dar, was es überhaupt gibt oder was es für die Zwecke und die Einbildungskraft der ägyptischen Künstler gab: Landschlachten und Seefschlachten, Jagdstücke und Schifferstücke, häusliche Szenen und Szenen aus dem Handwerkerleben, Verehrungen der Götter wie der Könige, das diesseitige wie das jenseitige Leben. Bei dieser Mannichfaltigkeit müssen wir es von vornherein für wahrscheinlich halten, daß auch die landschaftliche Natur gelegentlich mit dargestellt worden. Wie das aber geschehen, wie die Aegypter sich mit solchen gelegentlichen landschaftlichen Darstellungen, sei es in Hintergründen oder im Beiwerk zu Figurenbildern, sei es in selbständigerer (doch niemals den landschaftlichen Eindruck als Selbstzweck verfolgender) Weise, abgefunden haben, wie z. B. jene äußerst mangelhafte perspektivische Einsicht und wie die Vermengung von Front- und Seitendarstellungen sich bei landschaftlichen Gegenständen gestalten, das zu untersuchen wird unsere nächste und für den Zweck dieser Arbeit nicht unwichtigste Aufgabe sein. Da wir im Einzelnen bei ägyptischen Figurendarstellungen und noch mehr bei Thierbildungen, die gewissermaßen den Uebergang zur Landschaft bilden, übrigens eine keineswegs geringe, ja oft eine bei der allgemeinen Erlarrung der ägyptischen Kunst geradezu überraschende Naturwahrheit der Formen und Lebendigkeit der Auffassung finden, so werden wir hoffen dürfen, im Einzelnen auch unter den dargestellten landschaftlichen Gegenständen manche frische und natürliche Bildungen zu finden.

Soweit Darstellungen aus der landschaftlichen Natur lediglich als architektonisches Ornament verwandt sind, haben wir sie bereits besprochen. Wir können daher sofort zur Betrachtung der landschaftlichen Hintergründe bei den Figurendarstellungen übergehen.

Aus dem über die ägyptische Malerei im Allgemeinen Gefagten erhellt freilich sofort, daß von Hintergründen im eigentlichen Sinne des Wortes hier keine Rede sein kann. Es ist aber interessant zu sehen, wie die ägyptischen Künstler sich geholfen. Sie breiten die darzustellende Gegend im Grundriß landkartenartig aus, jedoch oft nur im Umriß, und zeichnen die einzelnen Gegenstände auf ihrer Grundlinie im Aufriss hinein, wobei es sich nur nach symmetrischer und anderer räumlicher Konvenienz zu richten scheint, ob diese Gegenstände nach oben oder nach unten, nach rechts oder links von ihrer Grundlinie fallen. Es ist ein ähnliches Verfahren, wie wenn sie die Figuren übereinander, statt hintereinander zeichnen. Ein gutes Beispiel aus der Blüthezeit ägyptischer Kunst in der 18. Dynastie gibt das Gemälde des Baues eines Ammon-Tempels zu Theben unter Thotmofis III., welches in einer Grabkapelle zu Abd-el-Qurna entdeckt wurde<sup>36</sup>). Es ist ein viereckiges im

<sup>36</sup>) Abgebildet: LEPSIUS, Denkmäler, Bd. V, Abthlg. III, Blatt 40. — BRUGSCH, Hist. d'Egypte p. 106; und auf einer schönen Tafel des Werkes von PRISSE D'AVENNES.

Grundriss gezeichnetes Bassin, aus dem zwei gelbe Leute in grossen Krügen Wasser schöpfen: der eine gebückt am Rande stehend, der andere bis an die Brust im Wasser. Das Wasser ist, wie fast immer, durch senkrechte Zickzacklinien in blauem Grunde angedeutet. Lotosblumen blühen darin. An allen vier Seiten ist das Wasserbecken von einem grünen Randstreifen eingefasst, in dem einige Gräser zur Andeutung des Rasens gezeichnet sind. Die Bäume aber, welche, 24 an Zahl, das Wasser an allen vier Seiten umgeben, stehen auch nach allen vier Seiten von der Grundlinie nach aussen hin ab: diejenigen des unteren Randes mit den Wipfeln nach unten u. s. w. Man sieht auf der Stelle, was der Maler gemeint; aber es ist das Gegentheil von perspektivischer Behandlung, von vornherein ein Verzicht auf den malerischen Schein. Ein klarer, nüchterner Sinn, dem es nur darauf ankommt, das, was er erzählt, auch verstanden werde, spricht sich in dieser Darstellungsweise aus.

Von einer verschiedenen Entwicklung dieser landschaftlichen Andeutungen in den sonst wohl zu unterscheidenden Epochen ägyptischer Kunst kann kaum die Rede sein. Schon in den Grabkammern der Pyramiden aus der vierten und fünften Dynastie sind die landschaftlichen Gegenstände auf den sehr häufigen Darstellungen von Fischzügen und Jagden auf Sumpfvögel in der stereotypen Weise der späteren Zeit dargestellt: das Wasser wird blau mit schwarzen senkrechten Zickzacklinien gebildet<sup>37)</sup>; auf dem Wasser, wenig oder gar nicht eingetaucht, schwimmt das Boot; der Sumpfvögel bunte, mannichfaltige Schaaren haufen im Lotosdickicht, das in langen Stengeln mit Blüten und Knospen emporspriest<sup>38)</sup>; auch Vogelnester sind auf einem herabgebeugten Stengel angebracht, und vierfüssige Thiere, Iltisse oder Ichneumone, laufen den Stengel hinan, um die Nester, in denen man Eier und Junge sieht, auszunehmen. Mitunter aber ist das Wasser auch durch die charakteristischen Thiere des Nils: durch Flusspferde, Krokodile und Fische bezeichnet<sup>39)</sup>. — Auch Obflesen von unbeholfen dargestellten Bäumen kommen schon in der fünften Dynastie vor<sup>40)</sup>; in der sechsten Körnernten, bei denen das Feld durch dichtgereichte lange gerade Aehrenhalme ganz natürlich bezeichnet ist und die Garbenbündel so übereinandergelegt sind, das sie übereinander zu schweben scheinen<sup>41)</sup>; ferner Dattelfesen in Körbe von ganz gut charakterisirten Palmenbäumen, idyllische Hirten- und Holzhackerzenen, in denen die Gaisböcke an den Bäumen emporspringen, u. dgl.<sup>42)</sup>. —

Wenig verschieden von der Behandlung der landschaftlichen Zuthaten auf Figurenbildern dieser früheren Zeit ist dieselbe auf den Bildern der zwölften Dynastie, von deren Malerei uns in den Gräbern von Beni-Hafsan so vortreffliche und wichtige Proben erhalten sind. Auch hier finden sich Fischzüge und Entenjagden auf ebenso dargestelltem Wasser, welches jedoch, um dem Jäger das Bücken zu sparen und den Fisch seiner Augenhöhe näher zu bringen, gelegentlich in einem schmalen senkrechten Streifen aus dem wagerechten Streifen, der die Hauptfläche des Wassers darstellt, emporgeführt ist<sup>43)</sup>. Auch hier finden sich Weinlesen, Fruchternten, Acker-

<sup>37)</sup> LEPSIUS, Denkmäler, Bd. III, Bl. 22, 45, 60, 62, 64bis; Bd. IV, Bl. 96 u. ö.

<sup>38)</sup> Ebenda, Bd. III, Bl. 12, 43, 60.

<sup>39)</sup> Ebenda, Bd. III, Bl. 43 u. 77; Bd. IV, Bl. 130.

<sup>40)</sup> Ebenda, Bd. III, Bl. 53 u. 61.

<sup>41)</sup> Ebenda, Bd. IV, Bl. 106—108.

<sup>42)</sup> Ebenda, Bd. IV, Bl. 111.

<sup>43)</sup> Ebenda, Bd. IV, Bl. 130.

bau, u. dgl.; oft ganz idyllische Szenen in ziemlich landschaftlicher Komposition<sup>44)</sup>; Alles aber doch belebter und naturfrischer, als in den früheren Bildern, zuweilen mit naiv der Natur abgesehenen kleinen Zügen. Sehr hübsch sind die Palmen in einer Darstellung der Fällung eines Palmenwaldes<sup>45)</sup>; humoristisch wirken die Paviane in dem Feigenbaum einer Ernteszene<sup>46)</sup>; voll mannichfaltigen Lebens ist die komplizirtere Fischerei- und Jagdszene von der Ostseite des zweiten Grabes, wo die lebhaft, bunt von Vögeln und Fischen wimmelnde Darstellung zu beiden Seiten der Thür streifenweise symmetrisch vertheilt ist<sup>47)</sup>; merkwürdig ist auf der Abbildung einer Feldbestellung die Darstellung dieses Feldes durch blaue Farbe mit schwarzen Zickzacklinien, fast wie Wasser, wahrscheinlich zur Andeutung der Nilüberfluthung, die das Feld befruchtet hat: höchst lebendig sind dabei der Pflüger, der Sämann, die Rinder vor dem Pfluge und das fein Bedürfnis mit aufgehobenem Schwanz befriedigende, munter hüpfende Kälbchen dargestellt<sup>48)</sup>. Es finden sich in Beni-Hafsan aber auch selbständigere Darstellungen landschaftlicher Dinge, die weiter unten besprochen werden sollen.

Unter den Darstellungen des neuen Reiches von der 18. Dynastie an nehmen die gewaltigen Kriegs- und Siegesbilder, welche die Tempelwände bedecken, das hervorragendste Interesse in Anspruch. Auch auf ihnen spielen die landschaftlichen Andeutungen manchmal eine ziemlich wichtige Rolle, besonders wenn sie zur Charakterisirung der Situation oder der Gegend beitragen konnten. Zu den wichtigsten Darstellungen dieser Art, auf denen Land und Wasser eine gleich große Rolle spielen, gehören die Abbildungen aus dem Terassentempel Der-el-baheri in Oberägypten. Sie stellen die Seeexpedition gegen Arabien dar, welche von der Schwester Thotmosis III. unternommen wurde<sup>49)</sup>. In verschiedenen Streifen übereinander bewegt sich der Zug; die Streifen selbst stellen das Wasser dar, längs dem der Zug sich bewegt; das Wasser ist, wie wir es gewohnt sind, durch senkrechte Zickzacklinien belebt und wimmelt von Schildkröten, Hummern und Fischen verschiedener charakteristisch gezeichneter Arten; am Ufer wachsen Bäume verschiedener Art, weniger natürlich dargestellt; Rinderherden fressen Kräuter im Schatten etwas besser dargestellter Laubbäume; mit den Wurzeln ausgegrabene Bäume werden auf die Schiffe transportirt, offenbar zur Andeutung der Verpflanzung eines Baumes von Arabien nach Aegypten; die bewegtesten Szenen aber sind die Theile der Abbildung, welche die Schiffe selbst darstellen, wie sie, bemastet und reichlich mit Tauwerk versehen, an den Bäumen des Ufers angebunden sind, mit der Beute beladen werden, oder mit geschwellten Segeln, denen kräftige Ruderer zur Hülfe kommen, auf der Heimfahrt begriffen sind — unter ihnen überall das von Fischen belebte Meer. — Aus den Schlachten Ramfes II., des Großen, sind dagegen in landschaftlicher Hinsicht besonders die Darstellungen im Hofe des kleinen Tempels zu Beit-Ualli in Nubien zu bemerken. Der König verfolgt auf dem Streitwagen das geschlagene Heer der Aethiopier;

<sup>44)</sup> LEPSIUS, Bd. IV, S. 127 und ROSSELLINI, Monumenti dell'Egitto e della Nubia Vol. II, tav. XL.

<sup>45)</sup> LEPSIUS, Denkmäler, Bd. IV, Bl. 126.

<sup>46)</sup> Ebenda, Bd. 127 = ROSSELLINI, Mon. II, t. 39, 2 u. 41, wo die einzelnen charakteristischen Pflanzen und ein Ziehbrunnen gefondert abgebildet sind.

<sup>47)</sup> LEPSIUS, Bd. IV, Bl. 130.

<sup>48)</sup> ROSSELLINI, Mon. II, t. 32.

<sup>49)</sup> J. DÜMICHEN, Histor. Inschriften altägyptischer Denkmäler, II, Tafel I—XXII.

und an der anderen Seite ist dargestellt, wie die jämmerlichen Gestalten der Neger in ihre heimatlichen Wälder zurückflüchten. Diese Wälder sind durch sehr charakteristisch gezeichnete fruchttragende Palmbäume, in deren großblättriger Krone Affen sitzen, veranschaulicht; in einer Umzäunung ist ein Weib mit Kochen beschäftigt; andere Weiber und Kinder eilen den Heimkehrenden entgegen; Alles wirkt zu einem anschaulichen Eindruck der äthiopischen tropischen Wälder zusammen<sup>50)</sup>. — Viel weniger lebendig, ja ganz konventionell ist der Laubwald auf dem großen Bas-Relief zu Karnak angedeutet, welches die besiegten Völker vor König Seti I. darstellt<sup>51)</sup>. Auch die Festung ist auf einer hiermit zusammenhängenden Darstellung landschaftlich recht unbeholfen gezeichnet: sie scheint umwallt, und vor ihr ist ein Wald durch zypressenförmige Bäume angedeutet, die ebenso kindlich dargestellt sind, wie in unseren Nürnberger Spielzeugschachteln. — Interessant ist wegen ihrer landkartigen Ausbreitung besonders die in zwei Abtheilungen getheilte Abbildung aus dem Leben Ramfes II. zu Ipfambul. Im oberen Streifen ist der König abgebildet, wie er mit seinem Streitwagen eine im Flusse gelegene Festung angreift; im unteren Streifen befindet sich das Feldlager mit dem königlichen Zelte, primitiv in der angegebenen Grundriffsartigen Weise, aber klar ausgedrückt. Das Flußbett, durch dessen Zickzackwasser die Soldaten schwimmen, ist landkartenartig gegeben; auf der Insel oder Halbinsel, welche von Wall und Graben umgeben scheint, ist die Festung durch sechs im Aufriß gezeichnete und mit Zinnen gekrönte Thürme dargestellt<sup>52)</sup>. — Aehnlich stellen sich Stromübergang und besetzte Insel mit buntem Schlachtgewühl am Ufer und im Strome auf dem Rameffeion zu Theben dar<sup>53)</sup>. —

Von den Kriegszügen Ramfes III. bieten besonders die lebendigen und einfachen Szenen an der Nordwand des Tempels von Medinet-Abu manche interessante Andeutungen der Natur: Sie zeigen z. B. den Pharao im Kampfe mit Löwen nahe bei einem Schilf- oder Papyrusdickicht<sup>54)</sup>, sowie die sehr bewegte Darstellung eines Schiffskampfes auf dem Meere, bei dem die mit Löwen am Bug geschmückten Schiffe der Aegypter mit Segeln und Rudern manövriren und der König vom Lande aus, über Leichen hinwegschreitend, seine Pfeile abschießt<sup>55)</sup>. — Sehr interessant in der uns angehenden Beziehung ist auch die halberhobene farbige Arbeit auf der Seitenwand der ersten Kammer zu Ipsambul<sup>56)</sup>. Hier greift der, wie gewöhnlich riesengroß dargestellte Pharao, gefolgt von seinen über einander zusammen nur ebenso groß, wie er, dargestellten Söhnen eine Festung an, welche auf einem Felsen liegt. In der grauen, in verschiedenen Abstufungen gethürmten und gezinnten Festung ist das gelbe Volk der Asiaten in Verzweiflung. Vor dem Thore knien die Einen mit flehend erhobenen Händen; die anderen sinken, von den Pfeilen des Königs durchbohrt, zusammen. Am Fusse des röthlichen Felsens aber

<sup>50)</sup> ROSELLINI, Mon. I, t. 75.

<sup>51)</sup> Ebenda, I, t. 46.

<sup>52)</sup> ROSELLINI, Mon. I, t. 87, 90, 91. Man vergl. LEPSIUS, Denkm., Bd. IV, Bl. 164 u. 165.

<sup>53)</sup> ROSELLINI, Mon. I, t. 109 u. 110.

<sup>54)</sup> ROSELLINI, Mon. I, t. 129. BRUGSCH, Hist. p. 185: septième tableau nach CHAMPOLLION.

<sup>55)</sup> ROSELLINI, Mon. I, t. 130.

<sup>56)</sup> GAU, Antiquités de la Nubie pl. 61. ROSELLINI, Mon. I, t. 80—82. Die Farbgebung ist auf beiden Nachbildungen eine sehr verschiedene.

ist eine fliehende Rinderherde mit dem in entsetzt abwehrender Geberde sich umschauenden Hirten dargestellt.

Alle diese landschaftlichen Andeutungen zu Figurenbildern sind, wie gesagt, weit entfernt davon, einen eigentlichen malerischen Hintergrund zu den historischen Szenen abzugeben. Sie bilden niemals ein malerisch geschlossenes Ganzes mit den letzteren. Auch der Himmel ist natürlich in diesem reliefartigen Silhouettenstil niemals dargestellt. Die Sonne greift nur auf einer gewissen Reihe von Darstellungen in die Handlung ein: auf den Bildern der Beamtengräber des Sonnenverehrsers Amenophis IV. nämlich, zu Tel-el-Amarna. Wir sehen hier Familienszenen aus dem Leben des genannten Königs in steter Beziehung zur Sonnenscheibe, die mit behandelten Strahlen (an die »goldhändige Sonne« der indischen Poesie erinnernd) in's irdische Treiben hereinreicht<sup>57)</sup>. —

Nach diesen Darstellungen aus der Blüthezeit des neuen Reiches ist die ägyptische Kunst mit geringen Schwankungen in ihrem Wesen sich gleich geblieben. In Bezug auf landschaftliche Andeutungen lassen auch die spätesten Darstellungen aus der Ptolemaierzeit und gar aus der Zeit der römischen Weltherrschaft keine veränderte Auffassung wahrnehmen.

Neben jenen landschaftlichen Andeutungen zu Figurenbildern haben wir aber noch einer Reihe selbständigerer landschaftlicher Darstellungen zu gedenken, die freilich auch nur in Beziehung stehen zu dem ganzen figurlichen Zyklus, dem sie eingereiht sind, und daher als wirklich für sich bestehende Landschaften in keinem Falle angesehen werden können. Auch stellen sie stets nur die durch Menschenhand in Anlagen verwandelte Natur dar und können also schon insoweit nicht als vollgültige freie Landschaften aufgefaßt werden. Immerhin aber kommt ihnen relativ der selbständigste und ausgesprochenste landschaftliche Charakter unter den ägyptischen Darstellungen zu.

Hierher gehören vor allen Dingen Darstellungen aus der 12. Dynastie zu Beni-Haffan und Darstellungen aus der 18. Dynastie zu Tel-el-Amarna. Die Art ihrer Darstellung ist die schon erwähnte. Es ist ein Gemisch von Grundrisssdarstellung und Aufrissdarstellung, bei Gebäuden sogar häufig mit einer Durchschnittsdarstellung verbunden, so daß man in das aufgedeckte Innere hineinblickt. Die im Aufriss in den Grundriss hineingezeichneten Gegenstände stehen hier aber doch in der Regel senkrecht vor dem Beschauer, nur in den felteneren Fällen weisen die Bäume mit dem Wipfel nach unten: öfter schon, wenn die Grundlinie senkrecht vor dem Beschauer steht, fallen die im Aufriss gezeichneten Gegenstände nach den Seiten. Von den Darstellungen dieser Art ist zunächst die Abbildung eines Feldes im Hofe und Garten eines Privathauses zu nennen. In der Gartenumhegung links sind Obstbäume verschiedener Art, Zypressen und eine Weinlaube in Reihen übereinander dargestellt, und das Aeußere des Hauses repräsentirt sich in der gedachten Weise, leicht drapirt, zeltartig und phantastisch<sup>58)</sup>. — Mächtiger ist eine andere umfangreiche Gartendarstellung, welche uns eine große, steife Anlage, etwas an moderne italienische Gärten erinnernd, veranschaulicht<sup>59)</sup>. In der Mitte befindet sich eine große viereckige Weinlaube, zu deren Rechten

<sup>57)</sup> LEPSIUS, Denkm., Bd. VI, Bl. 91 ff. BRUGSCH, Hist. p. 119 ff.

<sup>58)</sup> ROSSELLINI, Mon. II, t. 68.

<sup>59)</sup> Ependa, t. 69.

ein einfaches Gebäude mit Thür dargestellt ist, während zu ihrer Linken Stufengefelle für Blumentöpfe u. dgl. angebracht sind. Ein Mann scheint Lotoskelche anzubeten. Gerade Baumgänge von Palmen, unter denen die in Aeste getheilte Dumpalme, und von mannichfachen anderen Bäumen, die fogar pyramidal oder kugelförmig zugestutzt erscheinen und schwer zu erkennen sind, theils mit dunkelgrünem Laub, theils mit hellem, theils mit Früchten und theils ohne folche, ziehen sich nach allen Seiten hin; zwischen ihnen sind vier viereckige Teiche angebracht, mit Enten, Wasserpflanzen und Rafeneinfassung; an anderen Orten aber Luftzelte oder Pavillons ganz wie in modernen Gärten. — Aehnlich sind die Darstellungen zu Tel-el-Amarna. Eine regelmässige Anlage ist in PRISSE D'AVENNES' unvollendetem Werke (vgl. unf. Anm. 30) abgebildet: Ein mit Laubbäumen geschmückter Gartenkreuzweg; in den vier Ecken Gebäude mit Säulenhallen; der Haupteingang rechts vom Beschauer mit Thoren und einem von Säulen getragenen Portale geschmückt; vor demselben Bäume im Kasten; andere Thore mit Portalen und Pavillons an der hinteren Mündung des Kreuzganges, sowie zur Linken; ein besonderer Pavillon in dem Arm des Kreuzganges zu dem der Haupteingang hineinführt: Alles regelmässig und steif, wengleich in den entweder der Oliven- oder der Lorbeerform angehörigen Bäumen sich im Einzelnen manche Abwechslungen bemerkbar machen. — Auf einer anderen in demselben Werke abgebildeten sehr merkwürdigen Anlage ist das Haus ganz im Plan gezeichnet; im Garten aber stehen links oben zwei grüne Zypressen, daneben rechts zwei rothe Obelisk, darunter links ein Quarré von Blumenbeeten im Rafen, wie es scheint, und rechts ein blauer Streifen, augenscheinlich ein Kanal, zwischen einer Palmenallee in sehr merkwürdiger Anordnung, die das vollste Gegentheil perspektivischen Scheines zum Ausdruck bringt. Die Palmen diesseits des Kanals sind kleiner gezeichnet, als die jenseits deselben, die, obgleich sie derselben Grundlinie entspringen, die diesseitigen bedeutend überragen; der Kanal aber erscheint wie ein Barren, der zwischen beiden in der Luft schwebt; doch ist dadurch, dass die vorderen Stämme ihn überschneiden, während er seinerseits die hinteren Stämme überschneidet, das Motiv wohl klar genug ausgedrückt. (Die Darstellung ist auf unserer Tafel I reproduzirt.) — Am bedeutendsten ist die Darstellung einer königlichen Villa in derselben Art, abgebildet von PRISSE und von LEPSIUS<sup>60</sup>). Sie befindet sich auf der Hinterwand des zweiten Raumes des dritten Grabes der nördlichen Gräbergruppe zu Tel-el-Amarna. Baumalleen ziehen sich hier auf verschiedenen Wegen an den Wohngebäuden, Wirthschaftsbaulichkeiten und Hofanlagen vorüber; ein eigentlicher Obstgarten befindet sich oben links in der rechteckigen Gesamtanlage; in ihm wachsen Palmen und Frucht- und Blütenbäume verschiedener Arten, und in seiner Mitte befindet sich ein Wasserbassin, zu dem an einer Ecke eine Treppe hinabführt. Im Garten scheinen die Bäume im Boden zu wachsen, an den Wegen aber in Töpfen oder Kästen.

Alle diese Darstellungen sind von besonderem Interesse für uns, weil sie uns einerseits die nüchternverständige, in der Regel gewissen Zwecken dienende Gartenkunst der alten Aegypter zeigen, andererseits uns die besten Beispiele der Abfindung der ägyptischen Künstler mit der Abbildung landschaftlicher

<sup>60</sup>) LEPSIUS, Denkm., Bd. VI, Bl. 94. PRISSE D'AVENNES a. a. O. unter Architecture: Plan cavalier d'une villa royale.

Gegenstände vor Augen führen. Nichts ist vielleicht geeigneter, die Naturanschauung eines Volkes zu charakterisiren, als die Gartenkunst, in welcher es seine Natur nach seinem eigenen Geschmacke umwandelt und so zu fagen idealisirt. Eine ägyptische Gartenbeschreibung ist im großen Papyrus Harrys erhalten. Die Gartenkunst der Aegypter aber, wie sie sich in den angeführten bildlichen Darstellungen spiegelt, weist auf eine Naturanschauung hin, welche die umgebende Landschaft mit sehr nüchternem utilitarischen Auge ansah; was ein poetisch-religiöses Aufschau zum Himmel und zu der Sonne, als dem Ueberirdischen, oder zum Nil, als dem Wunderstrom, keineswegs auszuschließen braucht. Die Darstellungen selbst zeigen bei den hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten der Gesamtanlage, die durchaus unmalerisch, aber klar und verständlich ist, im Einzelnen eine ebenso treue Naturbeobachtung, wie die Figurenbilder. Aehnlich wie diese, scheinen sie bald zu einer Art Kanon erlarrt zu sein, welcher das Wasser ein für allemal durch die gebrochene Linie (auch als Deutbild in der hieroglyphischen Schrift von derselben Bedeutung) auf blauem Grunde darstellt und auch für die verschiedenen Bäume gewisse typisch gewordene Formen und Farben angenommen hat, bald aber ahmen sie in lebendigerer Wahrheit mit größerer Frische und Treue die einzelnen Gegenstände der landschaftlichen Natur nach. Einzelne Palmengruppen sind in der That mit einem so freien Naturalismus dargestellt, wie die Technik dieser Kunst ihn nur irgend zuließ.

Haben wir in den bisher betrachteten Darstellungen landkartenartig behandelte Landschaften gesehen, so haben wir zum Schluß noch die auf Papyrusrollen erhaltenen landschaftlich behandelten Landkarten der alten Aegypter zu betrachten, die in der That, da sie die Natur in ursprünglicherer, von der Kultur nicht völlig umgewandelter Gestalt vorführen, gewissermaßen als die selbständigsten landschaftlichen Darstellungen der Aegypter anzusehen sind. Hieher gehört die vielbesprochene »älteste Landkarte ägyptischer Goldminen«<sup>61)</sup> des Turiner Museums. Es ist eine wilde Berggegend, in die wir versetzt werden, ein von Bergkegeln eingeschlossenes Thal, in dem sich die Ansiedlung der Goldgräber befindet. Hier wiederholt sich jene Art der Auseinanderklappung der Landschaft, die ich schon früher besprochen habe und die sich fogar in hieroglyphischen Zeichen landschaftlicher Bedeutung, wie in der Hieroglyphe für Weg () , wo die Bäume einander die Wurzeln zuckern, wiederfindet. Die diesseitigen Berge sind mit den Gipfeln nach unten gerichtet, ihre Grundlinien aber befinden sich an der richtigen Stelle der Landkarte. In der Mitte des Thals auf einem tiefbraun kolorirten fünfeckigen Platze erhebt sich die weiße Stele König Seti des Ersten; daneben ist der im Grundriß dargestellte Brunnen durch die Wasserzickzacklinien in seiner grünen Fläche deutlich gekennzeichnet. Die Wege, welche sich im Thale kreuzen und zu den Gebäuden führen sind theils, wie diese, von blafsrother Färbung, theils, wo sie zum Nil hinabführen, lehmfarbig braun gemalt. »Dieselbe röthliche Farbe, aber etwas intensiver ist an der Masse der durch die Wege und sonstige schwarze Umrisslinien eingefassten

<sup>61)</sup> Abgebildet und beschrieben von LAUTH in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akademie d. Wissenfch. 1870 (vom 3. Dez.) farblich abgebildet bei F. CHABAS, Les inscriptions des mines d'or, pag. 30. In kleinerem Maßstabe bei BRUGSCH: Geographie des alten Aegyptens, Tafel VI oben.

Berge angebracht«<sup>62</sup>). »Einer der Berge ist chokoladefarbig in drei Abtheilungen schattirt.« In den verschiedenen Gegenständen, die den untersten Weg bedecken, glaubt LAUTH Andeutungen der Pflanzenwelt zu erkennen. Uebrigens bildet, nach der Bemerkung desselben Gelehrten<sup>63</sup>), diese »älteste Landkarte« von Goldminen nur ein Glied einer langen Reihe ähnlicher Darstellungen auf Papyrusrollen. Ganz ähnlich ist die »zweitälteste Landkarte«, welche ebenfalls nubische Goldbergwerke darstellt und ebenfalls im Turiner Museum aufbewahrt wird, aber nur fragmentirt erhalten ist<sup>64</sup>). Die Berge sind hier schwarz gemalt, die Wege ebenfalls mit Pflanzenandeutungen oder Muscheln oder Früchten bestreut. — Interessant als Pläne, aber ohne landschaftliche Bedeutung sind die Grundpläne von Gräbern, wie die des Grabes König Ramfes IV., mit verschiedenen in den Felsen gehauenen Kammern<sup>65</sup>). — Sehr wichtig aber ist die Darstellung der elyäischen Felder in der Vignette zum Kap. 110 des Todtenbuches. Der himmlische Nil mit feinen Kanälen »ohne Fische, ohne Schlangen, ohne Inseln, die fruchttragenden Kornähren, welche die Sterblichen um viele Ellen überragen, die Bäume am Ufer, der grüne Stromgott mit den Lotosblüthen auf dem Haupte«, Alles, grundplanartig in Streifen angeordnet, gibt ein recht anschauliches Bild dessen, was der Künstler darstellen wollte mit den sehr deutlichen Merkmalen der Schranken, die seinem künstlerischen Darstellungsvermögen gezogen waren<sup>66</sup>).

Fassen wir nunmehr das Ergebniss unserer Untersuchung über das Verhalten der bildenden Künstler Aegyptens zur landschaftlichen Natur zusammen, so sehen wir, dass die Aegypter, wie sie Alles in ihrer Weise klar und treu darzustellen suchten, ohne sich jedoch von hergebrachten stilistischen Normen befreien zu können, so auch der Darstellung landschaftlicher Gegenstände keineswegs aus dem Wege gingen, ebenfowenig aber sie ihrer selbst willen auffuchten, vielmehr sie darstellten, wo es die Erzählung, welche ihre Bilder illustrierten, erheischte oder die Verherrlichung des Königs, dessen Thaten dargestellt wurden, wünschenswerth machte, dass sie aber auch bei ihnen im Allgemeinen und besonders in der Komposition einer gewissen feststehenden Norm sich bedienten, die den Schein der Wirklichkeit in einem landschaftlichen Ganzen niemals, wohl aber gelegentlich in einem einzelnen Baume oder in kleineren, naturwahren Gruppen, aufkommen lassen konnte. War schon die aus der ägyptischen Landschaft selbst entspringende Naturanschauung wahrscheinlich einer höheren landschaftlichen Empfindung ungünstig, so verfiel die mangelhafte perspektivische und sonstige malerische Technik, verfiel die Unfreiheit der von der Architektur abhängigen Malerei des Nilthals vollends von vornherein die Möglichkeit einer eigentlichen, freien und selbständigen Landschaftsmalerei. Dagegen hatte die treue Naturbeobachtung, die man den Aegyptern sicher lassen muss, ein solches Anschließen der architektonischen Formen, im Ganzen sowohl wie im Einzelnen, an die Landschaft

---

<sup>62</sup>) LAUTH, a. a. O. S. 340.

<sup>63</sup>) A. a. O. S. 372.

<sup>64</sup>) Abgebildet bei J. LIEBLEIN, Deux papyrus hiératiques du Musée de Turin (Christiania 1868) Tafel V, und in anderer Anordnung mit ausführlicher Besprechung von LAUTH, Sitzungsbericht der bayr. Akad. 1871 Tafel I ad S. 190 ff.

<sup>65</sup>) Grundplan des Grabes des Königs Ramfes IV., von LEPSIUS, Berlin 1867. Derselbe: Auswahl von Urkunden Tafel XXII; und LAUTH, Sitzungsbericht von 1871 Tafel II.

<sup>66</sup>) Papyrus funéraire de Leyde, Pl. VII, Vgl. die Darstellung des Kanals von Heroopolis u. f. w. bei BRUGSCH, Geographie, Tafel 48.

zur Folge, daß man, wenn der Ausdruck nicht zu gewagt erschiene, sagen möchte, die Aegypter hätten zwar keine Landschaftsmalerei, wohl aber eine Landschaftsarchitektur gehabt. Von ihrer landschaftlichen Umgebung losgelöst, würde die ägyptische Architektur unverständlich und oft sogar barock erscheinen; in ihr und mit ihr aber bildet sie unter der klaren Beleuchtung des ägyptischen Himmels ein eigenthümlich zauberhaftes Ganzes. Sowohl in den plastischen und malerischen Bildwerken, deren Trägerin die Architektur ist, als auch in ihrer eigenen Formensprache und in ihrem Anschluß an die landschaftliche Natur spricht sich das Naturgefühl des ältesten bekannten Kulturvolkes der Erde in einer zwar nicht feeleovollen und innigen, aber doch eigenartigen, harmonischen und verständlichen Weise aus.

## ZWEITES KAPITFL.

### Die landschaftlichen Darstellungen in der Kunst Chinas und Japans.

In welcher Absicht eine Unterfuchung der Kunst des äußersten Ostens an dieser Stelle eingefaltet wird, ist in den Vorbemerkungen zu diesem Abfchnitte erörtert worden. Es genüge hier, zu wiederholen, daß diese Unterfuchung an dieser Stelle nicht beansprucht, für eine erschöpfende und chronologisch richtig eingefügte Abhandlung zu gelten, sondern daß sie nur als ein Exkurs von allgemeinem Interesse für unseren Gegenstand angesehen werden möchte.

Die Kunst Chinas und Japans interessiert uns unmittelbar wegen der wichtigen Rolle, die eine trotz mancher Schwächen doch wirklich so zu benennende Landschaftsmalerei in ihr spielt. Mit ihrer Besprechung beginne ich daher hier sofort, um andere Aeußerungen des Naturgefühls dieser Völker später zum Vergleiche heranzuziehen. Es sind uns so viele landschaftliche Darstellungen der Chinesen und Japanesen bekannt geworden, daß wir hier, ohne zunächst chronologischen Bedenken Gehör zu geben, mit diesen selbst sofort beginnen können, um erst zum Schluffe das gewonnene Resultat mit anderen, chronologisch besser bestimmbarcn Aeußerungen ihres Naturgefühls zu vergleichen.

Landfchaften finden wir nicht nur auf den chinesischen Wandbehängen, wie sie im vorigen Jahrhundert unsere Fürsten liebten und theuer bezahlten und wie sie sich in Schlössern aus jener Zeit noch vielfach erhalten haben, nicht nur finden wir sie auf seidenen und papiernen Tapetenstücken Chinas und Japans in reicher Auswahl dargestellt; sondern wir finden sie auch in unseren ethnographischen Museen, Weltausstellungen und Spezialfammlungen, ja neuerdings selbst in unseren bürgerlichen europäischen Wohnungen auf allen möglichen aus jenen Ländern importirten Gegenständen des Hausraths angebracht: vor allen Dingen in der größten Auswahl auf den chinesischen und japanesischen Porzellan-Vafen und Geschirren, die wir alle kennen, sei es daß wir ihre Bekanntschaft in den Porzellanfammlungen unserer Residenzen oder auch durch die echten oder nachgemachten Tafelservise wohlhabender Privathäuser gemacht haben; dann aber auch auf Ofenschirmen und »spanischen Wänden«, auf Tischchen und Theebrettern, auf Lampen und Fächern, auf Kisten und Kästen und auf Stickereien jeder Art und jeden Stoffes. Die

neueren Ausstellungen haben uns auch, besonders japanesische, Albums vorgeführt, in deren Bildern neben anderen Dingen die Landschaft eine selbständige Rolle spielt<sup>1)</sup>; und zum Ueberflus erfahren wir aus den Berichten der französischen Jesuitenmissionäre des 17. Jahrhunderts, das auch die Außenwände chinesischer Häuser oft mit inkrustirten landschaftlichen Darstellungen geschmückt worden sind<sup>2)</sup>.

Schon aus dieser Uebersicht geht hervor, das es sich in allen diesen Fällen weniger um Gegenstände einer freischaffenden Kunst, als des Kunsthandwerks handelt. Wir können höchstens einer Art Miniaturmalerei auf Reispapier und in Albums eine selbständige künstlerische Bedeutung zusprechen, wengleich auch die Mehrzahl wenigstens der chinesischen Werke dieser Art fabrikmäßig hergestellt wird. In den meisten Fällen schließt der praktische Zweck, dem die Malereien gewidmet sind, ihre freie künstlerische Selbständigkeit aus. Sogar die achtzehn großen Bilder von Peking auf der Wiener Weltausstellung<sup>3)</sup> scheinen, wie sie in der Gruppe »Bildungswesen« eingereiht waren, zu Unterrichtszwecken bestimmt zu sein. In den meisten Fällen handelt es sich nur um den malerischen Schmuck von häuslichen Geräthen. Der praktische und nüchterne Sinn der Chinesen und Japanesen scheint von einer Kunst, die sich Selbstzweck ist, überhaupt kaum einen Begriff zu haben. Wengleich zu bedenken bleibt, das z. B. ihre Porzellane als solche einen Werth haben, der sie Kunstwerken nähert, so schließt doch auch hier wieder der handwerks- oder fabrikmäßige Betrieb der Herstellung ihrer Gemälde, indem ein Maler die Figuren, ein anderer die Blätter, ein dritter die Blumen zeichnet u. s. w.<sup>4)</sup>, höhere und höchste Kunstansforderungen aus. Die Albums einiger japanesischer Künstler scheinen von den uns bekannt gewordenen Malereien sich freien Kunstschöpfungen noch am meisten zu nähern.

Finden wir also sowohl bei den Chinesen, als bei den Japanesen landschaftliche Gegenstände in bedeutender Mannichfaltigkeit dargestellt, so müssen wir, sobald wir den Stil dieser Malereien besprechen wollen, doch sofort zwischen den genannten beiden Völkern unterscheiden.

Die Chinesen, um mit dem älteren Kulturvolke zu beginnen, sind es vor allen Dingen, die ein wesentlich realistisch und rationalistisch angelegtes Volk zu nennen sind. Das auf dieser Anlage beruhende Streben, in der Malerei die Dinge so wiederzugeben, wie sie wirklich im Raume nebeneinander sich befinden, führt dazu, das die als im Freien dargestellten figürlichen Szenen nach malerischer Intention in der Regel von weitem landschaftlichen Rahmen umgeben sind. Immer ist dies freilich keineswegs der Fall; die Bilder auf Reispapier stellen vorzugsweise einzelne sogar vom Boden losgelöste Figuren oder Gruppen dar; ja, mir sind derartige Darstellungen z. B. einer Theebereitung bekannt geworden, in denen die einzelnen Figuren wie in der Luft schwebten und mit ihren Verrichtungen in gar keiner Beziehung zu

<sup>1)</sup> Vgl. E. MÜNTZ in LÜTZOW'S Zeitschrift für bild. Künste 1870 S. 209 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. SEMPER, Stil, I, S. 244 und S. 252.

<sup>3)</sup> Special-Catalog der chinesischen Ausstellung, III. Abtheilung (durch Ritter von Overbeck, Verlag der Gebr. Schönberger) S. 40. Man vgl. im Allg. auch JACOB FALKES kleinen Aufsatz über chinesische und jap. Kunstindustrie in seiner Schrift: Die Kunstind. auf der Wien. Weltausf. 1873, I, S. 198—208.

<sup>4)</sup> GRAESSE, Beschreibender Catalog der k. Porzellan- und Gefäßsammlung zu Dresden (1873). Historische Einleitung (nach STANISLAS JULIEN'S Werke: Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise. Ouvr. trad. du Chinois, Paris 1856). S. 40.

einer Theeplantage zu stehen schienen. Allein jene andere, malerischere, landschaftliche Richtung ist in den chinesischen Malereien, besonders auf Porzellanen und auf Tapeten, doch die vorherrschende; und mit ihr allein haben wir uns an dieser Stelle natürlich zu beschäftigen.

Zunächst ist der Mangel einer richtigen Perspektive in den weitgedehnten landschaftlichen Gründen der gedachten Art durchgängig und augenfällig, wogegen sich das Streben nach perspektivischer Anschaulichkeit, das Bewußtsein, in dieser Beziehung suchen und versuchen zu müssen, doch in den meisten dieser Darstellungen deutlich genug offenbart. Man hat oft behauptet, die Chinesen kennten die mathematischen Gesetze der Perspektive recht wohl und wendeten sie nur absichtlich nicht an, weil nach ihrer Ansicht die Dinge nicht dargestellt werden müssen, wie sie scheinen, sondern wie sie wirklich seien<sup>5)</sup>. Mir machte die chinesische Perspektive eher den Eindruck, als sei sie die traditionelle Erstarrung einer unbewussten früheren Unbeholfenheit. Geben die Chinesen wirklich selbst jenen Grund ihrer Ungenauigkeit an, so mögen sie damit nur ihre vollständige Unfähigkeit, sich aus den Banden ererbter Konvention zu befreien, entschuldigen wollen. An der Erseheinung ihrer Kunst ändert es Nichts und beweist nur, daß ihnen der Begriff von dem Wesentlichen des malerischen Prinzips überhaupt fehlt. — Der Standpunkt zu jenen Bildern scheint oft sehr hoch genommen zu sein, und die weite Landschaft bedeckt, fast wie aus der Vogelfchau gezeichnet, eine große Fläche, wobei dann die Bäume, Menschen oder Gebäude der Ferne keineswegs immer kleiner gezeichnet sind, als die vorderen, aber die Verbindung zu einem landschaftlichen Gesamteindruck doch in deutlicher Weise vollzogen ist, jedenfalls in viel höherem Grade, als bei den landschaftlichen Zuthaten der Aegypter und der Assyrer. Bei dem chinesischen Verfahren des Uebereinanderthürmens der hintereinander befindlichen Gegenstände hört übrigens natürlich jede Schranke auf; und so sehen wir denn z. B. auf Wandbehängen, Ofenschirmen und anderen hochgezogenen Gegenständen sich manchmal eine Landschaft über der andern, wie sie unmöglich zugleich sichtbar sein können, in einem Zusammenhange aufbauen, als sei eine einzige Landschaft dargestellt. Mitunter aber scheint die Horizontallinie doch ganz richtig angenommen zu sein, und im Einzelnen fehlt es, besonders bei Interieurs nicht an Linien, die sich richtiger perspektivischer Intention gemäß schräg gegeneinander neigen; nur fehlt die durch den Augenpunkt hervorgerufene perspektivische Einheit immer und scheint nur hie und da mehr durch einen glücklichen Zufall in annähernder Richtigkeit getroffen zu sein.

Die dargestellten Landschaften haben fast alle einen weiten, freien, anmuthig heiteren Charakter, nicht selten jedoch mit einem bizarren Anflug, wie ihn das ganze chinesische Wesen in unseren Augen leicht erhält. Darstellungen hoher Berge sind nicht ausgeschlossen. Im Gegentheil, lange, zackige Bergketten schliessen oft den Horizont ab; aber die Berge scheinen nicht in der Absicht, einen erhabenen Eindruck hervorzubringen, gemalt zu sein, sondern realistisch einfach, wie das große von Kanälen durchschnittene chinesische Tiefland in der That von hohen Berggipfeln überragt wird und auch die Flussthäler von Felsenlandschaften begrenzt sind. Gerade in den Gebirgspartien der chinesischen Landschaftsmalereien kommt aber auch das

<sup>5)</sup> Z. B. KUGLER, Handbuch der Kunstgeschichte, 5. Auflage 1872, Bd. I, S. 336.

bizarre Element am öftesten zum Durchbruch; und dazu stimmt es, daß die Felsenformationen der chinesischen Gebirge gerade an einigen Flußufern auch in der Natur sich durch seltsame Formen auszeichnen. »Die Chinesen«, sagt RITTER<sup>6)</sup>, »sind bei dem Stehn geblieben, was eine ältere ästhetische Theorie einst als höchste Aufgabe der Kunst überhaupt festzustellen beliebte: treue Nachahmung der Natur. Dieser Landschaftstil am Kiangstrome mit seinen seltenen Formen, mit den steilsten, barocken Felspartien, mit den vorüberfegenden Boten, mit den seltsam gebogenen Bäumen und Laubkronen in buntfarbigstem, grellstem Herbstschmuck, der für ein europäisches Klima zu völliger Unwahrheit wird u. s. w., ist derselbe der überraschend treu nachgebildeten chinesischen Kunstwerken, und ihr ganzer Farbenton entspricht auf das Frappanteste der Färbung des Kiangufers im Tone des Herbstschmuckes«. Dazu wäre nur zu erinnern, was weiter unten ausgeführt werden soll, daß auf manchen chinesischen Kunstwerken, besonders den Porzellan-geschirren, die bunten Farben doch häufig sicher ohne Absicht auf Nachahmung aus rein ornamentalen Gründen gewählt sind, sowie daß, auch wo die Absicht auf Nachahmung unverkennbar ist, doch die eigenthümliche, trotz ihrer Sicherheit vielfach beschränkte, Technik es oft zu einer treuen Wiedergabe der Naturformen oder der Naturfarben nicht kommen läßt.

Im Uebrigen duldet der nüchterne Geist der Chinesen nichts Unklares auf den Gemälden. Die Schatten werden daher mit Bewußtsein vermieden; Aufeinanderhäufungen von Häusern und Bäumen zu als landschaftliche Einheiten erscheinenden Formationen von Städten und Wäldern finden sich kaum; die Städte werden durch hübsch gefonderte, wenn auch oft in großer Anzahl nebeneinander und übereinander dargestellte Häuser, die Wälder durch ebenso gruppirte einzelne Bäume wiedergegeben; stets blickt die Sorge durch, die einzelnen Gegenstände möglichst klar auseinanderzuhalten; doch geht dies Bestreben keineswegs so weit, die hinteren Gegenstände, wenn sie nicht sehr entfernt sind, mit den unteren Enden über die oberen Enden der vorderen zu setzen, wodurch, wie zum Theile in ägyptischen und assyrischen Darstellungen, ein landschaftlich zusammenhängender Eindruck von vorneherein ausgeschlossen werden würde; sondern halbe Verdeckungen u. dgl. werden in soweit zugelassen, daß für das Auge des Beschauers der Schein des Zusammenhanges doch einigermaßen gewahrt bleibt. Die einzelnen Gegenstände dagegen, die Berge, die Bäume u. s. w. werden, soweit Auffassung und Technik reichen, recht naturgetreu, oft aber, scheint es, doch mit einem stark dekorativen, willkürlichen Schwunge abgebildet. Das Wasser darf kaum auf einer größeren chinesischen Landschaft fehlen. In ihm spiegelt sich das Fluß- und Kanaltreiben, das Meer- und Landseeleben der chinesischen Bevölkerung wieder. Auf den meisten größeren chinesischen Landschaften spielt es eine Hauptrolle, auch technisch, indem gerade das Wasser, nur durch ganz wenige Linien in freigelassenem Raume angedeutet, dazu dient, die Gegenstände in der gedachten Weise auseinanderzuhalten und so die landschaftliche Situation zu klären.

Selten oder nie auch kommt eine chinesische Landschaft ohne Spuren der menschlichen Thätigkeit vor, wie sich das aus dem allgemeinen Anbau des chinesischen Landes, der die Waldeinsamkeit und die Stille der Natur in die unwegsameren Theile der Gebirge zurückgedrängt hat, leicht erklärt<sup>7)</sup>.

<sup>6)</sup> Erdkunde, IV, S. 679.

<sup>7)</sup> GRISEBACH, Vegetation der Erde, I., S. 491. Vgl. SCHLEIDEN, die Pflanze und ihr Leben, (4. Aufl.), S. 325.

Tempel, Villen, die bekannten chinesischen Thürme oder einfache Hütten sind reichlich in die Szene verstreut, und das Wasser ist durch Bote und Fischer belebt. Durch Brücken verbundene Inseln, Theeplantagen und besonders Gartenanlagen gehören zu den Lieblingsdarstellungen dieser Art. Die figurliche Darstellung spielt oft eine solche Rolle, daß die Landschaft mehr nur als Hintergrund erscheinen würde, wenn sie nicht einen gar so großen Raum einnähme; aber auch so scheint sie in der Absicht des Malers sehr oft die Hauptfache zu sein, wenigstens wo sie, wie gar nicht selten, eine novellistische Handlung wiedergibt; während nur in seltenen Fällen die dargestellten Figuren im Sinne der Staffage unserer ausgebildeten Landschaftsmalerei sich auch geistig der Landschaft ein- und unterordnen. Fast immer dürfte es leicht sein, aus den dargestellten Figuren der chinesischen Landschaft eine zutreffende Unterschrift für das Bild zu erfinden.

Im Allgemeinen läßt die Verbindung des nüchternen Realismus mit dem Hange zum Barocken und läßt die Verbindung einer großen Klarheit und Sicherheit mit einer doch keineswegs künstlerisch genügenden Ausbildung der Technik einen wirklich künstlerischen Genuß bei der Betrachtung der chinesischen Landschaften kaum jemals aufkommen. Der Hang zum Barocken kann einen wahren Schwung der Phantasie und die bewundernswerthe handwerksmäßige Routine kann eine freie und vollendete Beherrschung der Darstellungsmittel nicht ersetzen. Daß wir unsere Betrachtung zunächst nur an Darstellungen aus dem Kreise der Kunstindustrie, die in keinem Lande das Höchste der Malerei leisten, anknüpfen konnten, erklärt die genannten Mängel; aber es entbehrt uns nicht.

Wenn wir auf einzelne Werke eingehen und uns noch weiter in's Detail einlassen wollen, so ist eine Selbstbeschränkung bei der mächtigen Fülle chinesischer Landschaften, die unsere Museen und Privathäuser aufbewahren, unerläßlich nothwendig. Was die neueren Ausstellungen in dieser Beziehung gebracht haben, findet man in offiziellen Berichten zusammengestellt und in Zeitschriften besprochen. Interessant ist unter Anderen der Bericht in LÜTZOW'S Zeitschrift für bildende Künste<sup>8)</sup> über die orientalische Ausstellung der Union centrale zu Paris. Hier wird als besonderer Merkwürdigkeiten z. B. der Ofenschirme in émail cloisonné gedacht »mit Landschaften, welche durch die Metallränder des Emails die Umrisse der Bäume und durch die farbigen Emailflächen selbst die mannichfachen Farbennüancen des Pflanzenwuchses nachzuahmen suchen.« Was die Wiener Weltausstellung gebracht, wird in dem offiziellen Ausstellungsbericht der Generaldirektion wohl zusammengefaßt werden. Der Anm. 3 angeführte Spezialkatalog aber schon gibt von den achtzehn großen Bildern von Peking eine ganz anschauliche Beschreibung. Die Gartendarstellungen (Bild I, III, VIII, IX, X) aus verschiedener Zeit sind von unserem Gesichtspunkte aus besonders interessant.

Da meine vorstehenden allgemeinen Bemerkungen zum größeren Theile in der chinesischen Vasensammlung des japanischen Palais zu Dresden gemacht sind, so will ich an ebendiese Sammlung auch noch einige kurze Detailbemerkungen anknüpfen, wozu ich mich um so mehr für berechtigt halte, da der Anm. 4 zitierte neue GRAESSE'sche Katalog auf die landschaftlichen Darstellungen so gut wie gar nicht eingeht, so daß es mir sogar unmöglich ist, die in Dresden vor dem Erscheinen des Katalogs von mir beschriebenen

<sup>8)</sup> 1870. S. 142—205 von E. M.

Bilder mit bestimmten Nummern zu identifiziren. In der Regel, wie Raum IV No. 807, V 291, 885, 1008, 1039, VI 422 wird die Landschaft von GRAESSE nur einfach als solche bezeichnet. Höchstens die Staffage wird angedeutet; und nur in einzelnen Fällen wird wenigstens der Charakter der Landschaft bezeichnet wie V 1164 »Gebirgslandschaft«, VI 56 »felsige Landschaft«, VII 323 »zwei Landschaften, darunter eine Rettungsszene bei Ueberfluthung.«

Die chinesischen Vasen der Dresdener Sammlung sind zum Theil einfach blau auf weißem Grunde bemalt. zum Theil buntfarbig, ebenfalls in der Regel auf weißlichem Grunde; doch gehen auch auf den letzteren die Farben nicht über eine bestimmte, durch den ornamentalen Zweck und durch die Technik beschränkte Skala hinaus. Das Wasser und die Wolken sind auf den Gefäßen dieser Art in der Regel roth, die Bäume mit seltenen Ausnahmen doch grün in zwei Nuancen und mit einigem Blau als Schattirung, die Umrisse der Berge grün und grau gehalten. Eine realistische Farbgebung ist nicht angestrebt. Die Farben richten sich nach der äußeren ornamentalen Harmonie des erstrebten Gesamteindrucks; wenn der Tellerahmen z. B. blau ist, erheischt es der beabsichtigte Effekt des ganzen Geschirres Wasser und Wolken der dargestellten Landschaft roth zu machen. In wie weit symbolische Gründe in der Farbgebung mitspielen, kann ich nicht beurtheilen<sup>9)</sup>. Von einer natürlichen landschaftlichen Farb Stimmung kann jedenfalls auf diesen farbigen Bildern ebenso wenig die Rede sein, wie auf jenen einfachen blauen. Die Sonne wird häufig als goldene Scheibe mitten in den Himmel hineingemalt.

Unter den blauen Vasen<sup>10)</sup> fiel mir besonders eine sehr große und schöne auf, die in ihrer ganzen Höhe und ihrem ganzem Umfange nach mit einer weiten, von sehr hohem Standpunkt gesehenen Landschaft bedeckt ist, einer Landschaft, die man nach der Analogie einer philostratischen Gemaldebefschreibung<sup>11)</sup> »die Inseln« benennen könnte. Aus dem das Ganze umschlingenden Meer ragt eine große Anzahl von felsigen Inseln hervor, die theilweise mit Gebäuden geschmückt sind, aber jede Insel nur mit je einer Hütte, einer Villa oder einem Thurme, theilweise aber mit Bäumen bewachsen und durch Brücken verbunden sind, auf denen Leute gehend und kommend sich begrüßen oder stillstehen und mit einander reden. Die Wassertrassen zwischen den Inseln sind reichlich mit Böten voller Menschen belebt. Das Ganze macht einen heiteren und lebendigen Eindruck. — Auf einer anderen Vase derselben Art fiel mir eine große phantastische Gebirgslandschaft in die Augen mit naturalistischen Bäumen und Bergen von ganz wilden und bizarren Formen. — Noch eine andere erinnerte mich an die philostratischen »Stümpfe«<sup>12)</sup>; und auf einer flachen Schüssel war am Wasser ein Garten

<sup>9)</sup> Nach GRAESSE'S Katalog, historische Einleitung, S. 44, »verfolgen die Chinesen in der Wahl ihrer Farben selbst gewisse Prinzipien; denn im Allgemeinen haben sie nur fünf Farben, und diese (sechs oder) fünf Farben sind symbolisch und ihre Zusammenstellung nicht zufällig«.

<sup>10)</sup> Die chinesischen Vasen sind nach ihren Fabrikzeichen chronologisch bestimmt worden. Vgl. W. CHAFFER'S, Marks and Monograms on Pottery and Porcelain (London 1863), p. 152 ff. mit GRAESSE a. a. O., nach STANISLAS JULIEN. Mich würde es hier zu weit führen und es fehlen mir die Mittel, im Folgenden auf die so bestimmte Chronologie einzugehen.

<sup>11)</sup> Phil. fen., II., 17.

<sup>12)</sup> Phil. fen. Im I., 9.

dargestellt, in dem links vor einem Tische unter einer Palme zwei Leute sitzen, deren Blick über's Wasser auf die Umrahmung nicht allzuferner Ufer schweift; die Ufer erscheinen in ganz besonders guter Perspektive und ihre Berge spiegeln sich im Wasser.

Unter den farbigen chinesischen Landschaften dieser Sammlung aber mögen drei besonders schöne Exemplare hier kurz beschrieben werden<sup>13)</sup>.

1. Die Fischer. Sehr schön und klar bei richtiger Zeichnung. Vorn im Wasser zwei Männer beim Fischen beschäftigt. Links im Mittelgrund eine Hütte von grünen Bäumen umgeben. Im Hintergrund Berge, Wasser und Wolken roth, Bäume grün.

2. Das überraschte Liebespaar. Dieses steht in zärtlicher Umarmung in einem Garten. Aus dem Gebüsch zur Rechten sieht ein altes Weib hervor. Der Garten zeichnet sich durch sehr hohe schlanke Bäume aus, welche, da rothe Wolken durch ihr Laub ziehen, als in den Himmel ragend gedacht zu sein scheinen.

3. Die Thee-Ernte. Sehr schön, inwendig in einer großen Schüssel. Im Vordergrund Thee-Ernte; im Mittelgrund rechts das Haus, links ein Fluß; im Hintergrund hohe Berggipfel, die über die Wolkenzüge hinausragen; am Himmel die goldene Sonnenscheibe. Die Farben auch hier willkürlich.

Von eigenthümlichem Interesse sind noch einige in China für die Holländer gemalten Vasengemälde, welche unter dem Namen porcellaine d'Amsterdam bekannt sind. Hier rechnet GRAESSE z. B. die Landschaften auf den Gefäßen No. 26—29 des Raumes VII mit holländischer Bauernstaffage. Ein offener Anachronismus aber ist es, wenn derselbe Kenner von der seltenen Darstellung der Taufe Christi im Jordan in chinesischem Stil<sup>14)</sup> behauptet, es sei eine 1465—87 in China verfertigte Arbeit und sie sei von den Jesuiten bestellt worden.

Wir haben bisher hauptsächlich chinesischer Landschaften gedacht, die ein größeres Stück der Erdoberfläche, in der Regel mit weitem, wenn auch von Gebirgen umschlossenem Horizonte darstellen. Ehe wir die chinesischen Landschaften verlassen, müssen wir noch der kleineren Naturbilder gedenken, welche häufiger noch, als auf dem Porzellangeschirr, auf anderen chinesischen Gegenständen gemalt vorkommen. Es sind Vordergrundstücke, in der Regel üppig wuchernde Blumen mit buntschillernden Vögeln, Schmetterlingen und Käfern, oft in seltsamer Weise mit Figurenbildern verschlungen und durchwoben. Zur eigentlichen Landschaftsmalerei sind sie nicht zu rechnen; aber es spricht sich in ihnen oft eine größere Poesie des Naturgefühls und auch eine höhere koloristische Begabung aus, als in jenen größeren, zusammenhängenderen Darstellungen. Jeder hat Darstellungen dieser Art gesehen und sich an ihnen erfreut.

Einzelne Naturgegenstände scheinen auch in symbolischer Bedeutung auf chinesischen Malereien angebracht zu sein. Doch es würde uns zu weit führen und es fehlen mir auch die Hilfsmittel, auf diese Seite näher einzugehen<sup>15)</sup>.

<sup>13)</sup> GRAESSE'S Katalog enthält aus dieser Klasse Landschaften auf den Gefäßen R. XV No. 16—18, 948, 1128, 1170, auf dem Ofenschirm No. 1270 und R. XVI No. 10, 33, 522; Flußfischer-Szenen auf Laternen No. 1318 und 1320 u. ö.

<sup>14)</sup> Raum XII No. 15, Seite 55 des Katalogs.

<sup>15)</sup> Vgl. GRAESSE'S Katalog, hist. Einleitung, S. 44—50.

Im Gegenfatze zu den chinefifchen Malereien zeichnen fich die japanefifchen in gewiffem Sinne durch eine größere Idealität aus, d. h. hier: durch eine weniger nüchterne, eine fchwungvollere, gelegentlich dafür aber auch völlig ornamental ftilifirte Naturnachahmung. In der chinefifchen Landfchaftsmalerei kann von einer fubjektiven Naturauffaffung kaum die Rede fein, wohl aber, fcheint es, in der japanefifchen. Zunächst ordnet fich die Darftellung der Landfchaft auf japanefifchen Vafen, Wandfchirmen, Kaften, Theebrettern u. f. w. in weit höherem Grade, als auf den chinefifchen, fchon der Zeichnung nach dem ornamentalen Zwecke unter: manchmal in fehr vereinfachter Gefalt, befonders auf den Holzgegenftänden, um das vortreffliche Lack in größeren Flächen zu felbftändiger Geltung kommen zu laffen; dabei faft immer in jener unftematischen Weife, die man als charakteriftifches Merkmal der japanefifchen Kunst anerkannt hat, ohne Gleichgewicht der verchiedenen Seiten und in diefer Eigenthümlichkeit oft von überraschender Kühnheit. Wo aber, wie in den berühmten japanefifchen Albums, landfchaftliche Darftellungen ohne ornamentalen Nebenzweck vorkommen, da erfcheinen fie von einer fehr eigenartigen, keineswegs poefilofen, aber auch nur mehr auf's Einzelne der Natur gerichteten und daher mit wenigem Charakteriftifchen in der Darftellung fich begnügenden Naturauffaffung.

Ueber japanefifche landfchaftliche Darftellungen der erfteren Art mögen hier ebenfalls einige Bemerkungen, die ich in der Dresdener Sammlung gemacht habe, Platz finden. Auf die technifchen Unterfchiede zwischen der chinefifchen und japanefifchen Porzellanmalerei einzugehen, dürfte hier jedoch nicht der Ort fein <sup>16)</sup>.

Die japanefifchen Vafen fcheinen in eine ältere und in eine jüngere Abtheilung zu zerfallen. Die älteren, im Treppenraume aufgeftellten, mögen nach GRAESSE 3—500 Jahre alt fein <sup>17)</sup>. Unter ihnen fchien mir von unferen Gefichtspunkten aus befonders ein fehr charakteriftifches Prachtexemplar eine nähere Befchreibung zu verdienen. Die Darftellung, welche die Vafe umzieht, ift eine grofsartige, wilde, aber fehr phantafifch dem Ornamente eingewebte Landfchaft. Wafferfälle, fich jäh durch die Ornamentik herabftürzend, bilden unten einen Strudel, in dem ein riefengroßer Fifch fich aufhält, während oben ein Hirfch über's Waffer fetzt. Felfen ftehen zur Seite; und zur Andeutung der Bäume ranken fich, ornamental verfhlungen, aber im Detail ganz realiftifch ausgeführt, einzelne Baumzweige von Laubholz und Nadelholz dazwifchen. Von Perfpektive findet fich keine Spur, und das Auge fchält fich die Landfchaft nur mühfam aus dem wuchernden Ornamente hervor; aber der Gefammteindruck ift reich, prächtig und die Phantafie anregend. — Auf den einfacher gehaltenen Vafen der jüngeren Art finden fich landfchaftliche Darftellungen überhaupt nicht fo oft, wie auf den chinefifchen; wo fie fich finden, erfcheint die Außenwelt in der Regel ganz ftilifirt; fogar die Bäume treten in fremdartigen Formen auf, und die einzelnen Dinge fchweben wie in der Luft ohne verbindende Linien, ohne äußeren Zufammenhang nebeneinander, wobei jedoch das perfpektivifche Hintereinander der Landfchaft beobachtet und daher eine Art landfchaftlich-natürlichen Gefammteindruckes gerettet wird. Oft find diefe Darftellungen auch reliefartig erhaben,

<sup>16)</sup> Hierüber GRAESSE'S Katalog, hift. Einl., S. 50 f.

<sup>17)</sup> A. a. O. S. I ad I., Treppenraum.

Der Totaleffekt des farbigen Schmuckes dieser japanesischen Vasen ist ein fatterer, ernsterer, schwungvollerer, prächtigerer, als derjenige der chinesischen.

Vielfach ähnlich sind die Darstellungen auf japanesischen lackirten Holzgegenständen, wie sie heutzutage nicht nur in unseren ethnographischen Museen und Ausstellungen paradiren, sondern auch, massenhaft importirt, in manchen unserer Häuser als Theebretter, Nähtischchen, Damenkästchen, Schalen u. dgl. sich zu praktischem Gebrauche eingebürgert haben. Auf ihnen wiegen die Darstellungen landschaftlicher Gegenstände in ornamentalen Farben, meist auf schwarzem Grunde vor; sei es, das nur wenige Vordergrundpflanzen mit Vögeln, Schmetterlingen oder Muscheln zu einem oft recht poetischen, strausartigen kleinen Bilde vereinigt sind, sei es, das, häufig nur in goldenen Umrissen auf dem prächtigen schwarzen oder rothen Lacke, ein bedeutenderer landschaftlicher Hintergrund, der jedoch stets nur andeutungsweise dargestellt ist, sich mit dem Vordergrunde in formell loser, sachlich aber anschaulicher Weise verbindet. Eine Darstellung der letzteren Art, nach einem in Japan gekauften Theebrette, etwas reliefartig erhöht, golden mit etwas Silber und Roth auf schwarzem Lackgrunde, reproduzirt unsere Tafel II. Mit dem durch wenige Linien angedeuteten Hintergrundsberge, dessen Form der japanischen Natur nachgebildet ist<sup>18)</sup> und den sehr sicher behandelten, doch aber in plastischer und ornamentaler Stilisirung vereinfachten kiefernartigen Bäumen des Vordergrundes und dem Kranichneste, gibt sie ein charakteristisches Beispiel der gedachten Behandlungsart. Doch sind diese Arbeiten notorisch ganz modern und für den europäischen Bedarf fabrizirt. Wie weit rückwärts sich ähnliche Darstellungen verfolgen lassen, vermag ich nicht anzugeben.

Am bedeutendsten jedoch müssen nach der Beschreibung des Berichterstatters über die orientalische Ausstellung der Union centrale zu Paris in der Zeitschrift für bildende Kunst<sup>19)</sup> die Landschaften der japanesischen Albums sein. Gegen ALCOCK, welcher bei aller Bewunderung für die japanesischen Albums behauptet, die Japanesen seien nicht stark in der Landschaft und hätten sich kaum jemals um Luftperspektive bekümmert, wird ausdrücklich polemisirt<sup>20)</sup>. Dann wird in Bezug auf diese Bilder im Allgemeinen gesagt (S. 208): »Die Japanesen erfassen von jedem Gegenstande die hervorragendste oder poetischste Seite und übertragen diese mit der grössten Treue auf den Stock. Ein Vogel, ein Zweig, eine Muschel reizt und entzückt sie, ohne das sie weiter nach dem Wie und Warum fragen. Die Einfachheit, die Bewegung der Wellen, der weitgedehnte Horizont, das verwiterte Aussehen eines alten Baumes, die flockige Erscheinung des Schnees interessirt sie hinreichend, um daraus ein kleines gezeichnetes Gedicht zu machen und sie in lange Betrachtung zu versenken. Hohe Auffassung, pathetische Empfindung sind weniger ihre Sache, nur bisweilen gibt das Auftreten eines Gottes oder eines Herrn der Darstellung einen höheren Schwung«. — Besonders gelobt werden die Albums des Künstlers Oak-Sai, welcher zu Anfang unseres Jahrhunderts gelebt haben soll<sup>21)</sup>. Zehn derselben befinden sich in der vormals kaiserl. Bibliothek zu Paris<sup>22)</sup>; und unter den in diesen

<sup>18)</sup> PH. FR. v. SIEBOLD, *Nippon* (Leyden 1832), Bd. I., Taf. 9; II., Taf. 36 und 38.

<sup>19)</sup> Siehe oben unsere Anm. 1) u. 8).

<sup>20)</sup> *Ztschrift f. bild. K.*, 1870, S. 209, erste Anmerkung.

<sup>21)</sup> Vgl. EUFEMIA v. KUDRIAFSKY, *Japan* (Wien 1874), S. 177. Hier heisst er Hok-Sai.

<sup>22)</sup> Abtheilung der Manuskripte, *Nouveau fonds chinois* No. 1796 in 3 Bänden.

gemalten Gegenständen werden auch Landschaften und träumerische Naturbilder von frappantester Wahrheit genannt. Außerdem werden die anonymen Landschaftsbilder der Sammlung PH. BURTY wegen ihrer Mannichfaltigkeit und der Meisterschaft der Darstellung hervorgehoben. »Sie veranschaulichen uns«, heisst es, »die vier Jahreszeiten, Sonnenaufgang, Regen, Schnee, Thauwetter, Meer, Wälder, den Anblick einer grossen Stadt u. f. w. Die Perspektive darin ist vorwiegend mit dem Gefühl gemacht<sup>23)</sup>. . . Die Farben sind auch etwas willkürlich; sie geben gleichsam eine freie Uebersetzung der Natur, ahmen sie nicht fklavisch nach. Wenn die Japanesen auch in der Darstellung der menschlichen Leidenschaften noch zurück sind, die Natur beherrschen sie vollkommen nach ihrer erhabenen wie nach ihrer anmuthigen Seite hin, und die Hand gibt treu wieder, was die Empfindung fühlt«. Eine neue Berichterstatterin<sup>24)</sup> redet von »Bergpfaden und einer Schifffahrt mit schöner Perspektive, Wasserfällen, Thalern mit aufsteigendem Nebel, oft wiederkehrenden Aesten und Zweigen voll Baublüthen, sowie stimmungsvollen Schilfbildern und Schneelandschaften, die uns zum Theile in die Gebirge des Salzkammergutes zu veretzen scheinen« in ähnlichen Darstellungen. Weiter heisst es: »In die Landschaften mit bewaldeten Hügeln und Flusswasser ist mit den einfachsten Mitteln und nur mit Zuhilfenahme eines leichten Tondruckes ein Effekt gebracht, der Nichts zu wünschen übrig läst«. Bei diesen auffallend günstigen, übrigens nicht ganz widerspruchsfreien Urtheilen über japanesische Landschaftsmalerei werden wir doch wohl zweierlei nicht vergessen dürfen: Erstlich, das man auch dem gediegensten Berichterstatter über einen neuen Gegenstand, der ihn interessiert und für den er Interesse erwecken will, einige unbewusste Uebertreibung zutrauen darf; zweitens das hier nur von ganz notorisch modernen, frühestens aus dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts stammenden japanesischen Landschaften die Rede ist, so das es, zumal bei der grösseren Beweglichkeit des japanesischen Geisteslebens, deren Augenzeugen wir sind, unzulässig wäre, aus diesen Albums auf ähnliche Erzeugnisse schon in den alten Zeiten, mit denen diese Schrift sich im Prinzip allein befassen wollte, zurückzuschliessen, und ich die Besprechung dieser Werke hier hätte ausschliessen müssen, wenn ich nicht in Bezug auf China und Japan von Anfang an die chronologische Frage ausgeschlossen hätte. Uebrigens gesteht jener zuerst genannte Berichterstatter gelegentlich doch selbst zu, das »hohe Auffassung« nicht Sache der Japanesen sei, das nur ausnahmsweise »höherer Schwung« sich in ihren landschaftlichen Darstellungen finde, das sie die Perspektive »nur mit dem Gefühl«, d. h. doch nur annähernd richtig darstellten und das das Kolorit »noch etwas willkürlich« sei. Dies sind gelinde Widersprüche zu dem ziemlich uneingeschränkten Lob, das den Landschaften der Albums im Allgemeinen gezollt wird; wenn wir annehmen, das der Berichterstatter bei seiner grossen Wärme für seinen Gegenstand jene Einschränkungen jedenfalls ernst gemeint, so ist der Unterschied zwischen der von ihm geschilderten Landschaftsmalerei der japanesischen Albums und der von mir geschilderten landschaftlichen Darstellungen auf Porzellanvasen und Holzgegenständen doch kein fundamentaler. Jedoch scheint klar zu sein, das in jenen Albums die Kunst unabhängig von ornamentalen oder anderen Nebenzwecken auftritt; und daher ist es auch selbstverständlich,

<sup>23)</sup> Vgl. KUDRIAFFSKY, a. a. O. S. 177, Anm. 30 zu S. 59.

<sup>24)</sup> In dem zitierten Werke S. 59, S. 66, S. 177.

dafs die in ihnen dargestellten Gemälde die höchste Stufe der japanesischen Leistungsfähigkeit bezeichnen.

Jedenfalls sehen wir soviel, dafs bei den Völkern des fernsten Ostens die Landschaft in keiner Weise fließmütterlicher behandelt wird, als die übrige Natur, dafs ihre Kunst sie vielmehr als vollberechtigt in den Kreis des Darstellbaren aufgenommen hat, ja sie in gewisser Weise begünstigt und dafs diese Kunst es daher in landschaftlichen Gemälden soweit gebracht hat, wie ihre Technik und ihr im Ganzen nüchterner Sinn es gestatteten.

Interessant ist es, zu sehen, wie das, was wir von anderweitigen Aeußerungen des Naturfinnes dieser Völker wissen, mit diesem Resultate übereinstimmt. Wir wollen uns in diesen weiteren Untersuchungen hauptsächlich an das ältere Kulturvolk, an die Chinesen halten<sup>25)</sup>.

Die alte Staatsreligion der Chinesen mit der Verehrung des Himmels, der Erde und der Ahnen kennt weder Dogmatik und Metaphysik, noch den Anthropomorphismus anderer Völker. Unmittelbar und einfach an die Natur lehnt sie sich an; und die Natur, um Opfer empfangen und Gebete erhören zu können, wird mit Geistern befehlt, die den einzelnen Dingen innewohnen. Die himmlischen Geister sind Sonne, Mond und Sterne; irdische Geister aber werden vor allen Dingen in den Bergen und Flüssen, dann aber auch in Wäldern, Hügeln, Thälern, Meeren, Quellen und Brunnen verehrt<sup>26)</sup>. Ohne Bildniss und ohne Tempel wird in der alten, reinen Religion gebetet und geopfert. Die für die Erde bestimmten Opfer werden vergraben, die den Flüssen gewidmeten in's Wasser versenkt. Selbst der Kaiser passirt keinen Berg und keinen Fluß ohne solche Opfer und Gebete darzubringen<sup>27)</sup>. Diese Religion war von Haus aus ebenso weit vom Monotheismus, wie vom eigentlichen Pantheismus entfernt. Nüchtern, wie Alles, was der chinesische Geist hervorgebracht, mußte sie für das ungebildete Volk fremden Kulte Thür und Thor öffnen, die dann auch menschliche und thierische Gestalten als Verkörperungen der Naturerscheinungen einführten, für die höher Gebildeten aber der gerade Weg zum Skeptizismus, zum Vermeiden jeder Metaphysik und alleiniger Ausbildung der Ethik wurden<sup>28)</sup>. Diese Geistesrichtung, welche die Dinge in der Natur womöglich so anschauen wollte, wie sie den Sinnen sich darstellten, konnte der Ausbildung eines landschaftlichen Naturfinnes nicht im Wege stehen; es lagen aber in ihr auch kaum Elemente, dem landschaftlichen Sinne eine gröfsere Tiefe und Wärme der Empfindung, der künstlerischen Auffassung der Natur einen höheren Schwung zu verleihen.

In der früheren Zeit der Chinesen können wir ihren landschaftlichen Naturfinn in zwei Richtungen verfolgen: in der Gartenkunst und in der Poesie.

Was zuerst die Gartenkunst der Chinesen anbetrifft, so haben wir über sie und ihre geschichtliche Entwicklung einen längeren Aufsatz in den Mémoires

---

25) Ueber den Einflufs Chinas auf Japan siehe man STEBOLD, *Nippon*, Bd. I., Abtheilung III., S. 7. Ueber japanesische Religion ebenda Abtheilung V.: »Pantheon von Japan«.

26) J. H. PLATH: Die Religion und der Kultus der alten Chinesen. Abhandlungen der bayer. Akad. d. W. Bd. IX., Abthlg. III., 1863, S. 733 ff.

27) PLATH, a. a. O. S. 746.

28) PLATH, a. a. O. S. 785, zum Theil gegen AD. WUTKE, Geschichte des Heidenthums, II., S. 10 ff.

concernant les chinois<sup>29)</sup>, aus denen auch A. v. HUMBOLDT seine einschlägigen, für unferen Zweck nur zu kurzen Bemerkungen im Kosmos<sup>30)</sup> geschöpft hat. Wenn ich es veruche, aus jenen breiten Memoiren einen übersichtlichen Auszug zu machen, so wird damit meines Wissens zum ersten Mal ein Abrifs der Geschichte der chinesischen Landschaftsgärtnerei in deutscher Sprache veröffentlicht.

Tfcheou, »der Nero China's«, soll der erste gewesen sein, der, etwa 1222 Jahre vor unferer Zeitrechnung, eine tolle Leidenschaft für Gartenanlagen gefasst hatte. Er vertrieb tausende von Landleuten von ihren Aeckern, um die Gärten seiner Vorgänger beliebig auszudehnen, Ebenen in Hügel und Berge zu verwandeln, ungeheure Bassins zu graben, denen das Wasser künstlich zugeführt wurde, und aus entfernten Gegenden schon ausgewachsene Pflanzen und Bäume herbeischaffen zu lassen. Ein Jahrhundert später soll Mou-Ouang seine Paläste mit Gärten nach einer neuen Mode umgeben haben; und auch in den folgenden Jahrhunderten sollen die Kaiser dem Beispiele Tfcheou's treu geblieben sein, ohne dafs wir Einzelheiten über die Gartenanlagen erfahren, bis die Tsai-Dynastie an's Ruder kam und die Gröfse der Gärten der vorigen Dynastie noch zu übertreffen suchte. Mehr als dreifsig Meilen im Umfang soll der neue Park gehabt haben mit über treitaufend verschiedenen Arten von Bäumen und voll von Thieren und Blumen aller Länder. Unter der Han-Dynastie soll die »kaiferliche Gartenprovinz« gar den Umfang von 50 Meilen erreicht haben. Dreifsigtaufend Sklaven, heifst es, seien bei der Pflege dieses Parks mit seinen Bergen, Schluchten, Grotten, Prachtgebäuden und Verzierungen angestellt gewesen, und die Provinzen hätten gewetteifert, ihm das Schönste an Blumen, Sträuchern und Bäumen zuzuführen, was die Jahreszeiten boten. — Etwa im siebenten Jahrhundert nach unferer Zeitrechnung hatten die Kaiser zwar den Umfang der Gärten beschränkt, aber um so gröfsere Kosten auf die Ueberfüllung derselben mit aller Herrlichkeit der Natur angewendet. Doch ist immer nur noch von einer mehr oder weniger treuen Nachahmung der Natur durch die natürlichen Mittel der Gartenkunst die Rede. Erst später, da die Kaiser ihre Vorgänger hierin nicht mehr übertreffen konnten, griffen sie zu künstlichen Mitteln und liefsen Bildsäulen, Porzellangeschirre, Vergoldungen, Gallerien u. s. w. mitwirken; ja, unter dem Kaiser Yang-ti ersetzte man die abgefallenen Blätter und Blüthen der Bäume durch neue, seidene, die mit künstlichem Dufte geschwängert waren. Die Tang-Dynastie endlich, heifst es, habe dem ganzen übertriebenen Gartenluxus ein Ende gemacht und sei zur Einfachheit, Schönheit und Natur zurückgekehrt. Nur noch durch den guten Geschmack der Anlage, die Schönheit der Blumen, die Seltenheit der Bäume und die Frische der Wasserwerke habe man die Gärten anziehend zu machen gesucht. In noch späteren Dynastiën aber sei man auf Treibhäuser verfallen, um alle Wonnen des Blüten schmuckes in allen Jahreszeiten genießen zu können, habe die Bäume in Gefäfsse gesetzt und sie in künstliche Gestalten gezogen. In dieser Zeit wird denn auch wohl das Lackiren der Baumstämmen mit dem vorzüglichen chinesischen Lacke erfunden sein, von dem wir aus anderer Quelle erfahren<sup>31)</sup>. Endlich, berichtet der französische Missionär

<sup>29)</sup> par les Missionnaires de Pe-kin. Paris 1782. T. VIII, p. 301—326.

<sup>30)</sup> Bd. II., A, III.

<sup>31)</sup> SEMPER, Stil, I., S. 120.

weiter, sei es der großen Dynastie der Ming vorbehalten gewesen, die Gestalt der chinesischen Gartenanlagen, wie sie bis auf den heutigen Tag sich erhalten habe, festzustellen und ein für allemal zu begründen. Dieser neue chinesische Gartenstil aber, den der Franzose in dem zweiten Abschnitt seines Aufsatzes behandelt, und den neuere Reisende ebenfalls gesehen und geschildert haben, ist ein anmuthiger und natürlicher, weit entfernt von der architektonischen Steifheit des Versailles Stils, an den die ägyptischen Gärten mehr zu erinnern scheinen, viel eher mit den sogenannten englischen Gartenanlagen zu vergleichen. Felsgruppen und Baumschlag sind zu schönen, der Natur abgesehenen Bildern geordnet; Seen und Bäche sind von blumigen Rändern eingefasst; Alles ist durch schönverchlungene Wege und zierliche Brücken zugänglich gemacht; und schattenspendende Pavillons sind an den schönsten Aussichtspunkten erbaut. Sehr interessant ist es, daß es in der That die Kunde von diesen chinesischen Gartenanlagen war, welche die englische Gartenkunst beeinflusst hat<sup>32)</sup>. Schon vor dem Erscheinen des bisher angeführten französischen Werkes, schon im Jahre 1757 hatte nämlich der englische Architekt CHAMBERS in einem damals sehr berühmten Werk<sup>33)</sup> zwar keine Geschichte der chinesischen Gartenkunst, wohl aber eine Beschreibung der chinesischen Gartenanlagen der letzten Periode veröffentlicht und Aufsehen mit dieser Veröffentlichung erregt. Nach CHAMBERS (p. 15) unterscheiden die chinesischen Gartenkünstler drei Arten von Gartenanlagen, die sie als Zauberärten. Schreckensärten und Lustärten bezeichnen. »Ihre Zauberlandschaften,« heißt es im englischen Text, dessen Uebersetzung ich hier gebe, »entsprechen in hohem Grade unserem sogenannten Romantischen; sie benutzen in ihnen verschiedene Kunstgriffe um Ueberraschungen zu bereiten. Manchmal lassen sie einen reisenden Strom unterirdisch dahinfließen, so daß sein wildes Rauschen das Ohr des Neueintretenden überrascht und er nicht weiß, woher es kommt; manchmal aber geben sie auch den Felsen, Gebäuden und anderen Gegenständen der Komposition eine solche Anordnung, daß der Wind, indem er durch die eigens zu diesem Zwecke in ihnen angebrachten Ritzen und Oeffnungen streicht, fremdartige und seltsame Klänge hervorbringt. Solche Szenen statuen sie mit den aufsergewöhnlichsten Bäumen, Pflanzen und Blumen aus, bilden künstliche und komplizierte Echo's und lassen monströse Vögel und vierfüßige Thiere los. In ihren »Schreckensszenen« bringen sie überhangende Felsen, dunkle Höhlen und ungestüme Wasserfälle an, die von allen Seiten von den Bergen herabstürzen; die Bäume sind misgestaltet und scheinbar von der Wucht des Sturmwindes zerrissen und zerzaust; einige sind zu Boden gestürzt und halten den Lauf der Bergwasser auf, als seien sie von dem Ungestüm der Fluthen heruntergerissen worden; andere sehen so aus, als ob ein Blitzstrahl sie zerplittert und zerschmettert hätte; von den Gebäuden liegen einige in Ruinen, andere sind halb vom Feuer zerstört, und einige elende in den Bergen zerstreute Hütten deuten zugleich die Existenz und das Elend der Bewohner an. Auf diese Landschaften folgen dann in der Regel die anmuthig-gefälligen. Die chinesischen Künstler wissen, wie mächtig Kontraste auf den menschlichen Geist wirken und bilden daher fortwährend plötzliche Uebergänge und einen auffallenden Gegensatz von

<sup>32)</sup> Vgl. Geschichte des modernen Geschmackes von JAC. FALKE, Lpzg. 1866, S. 336, 337 ff.

<sup>33)</sup> Designs of Chinese buildings etc., London, for the author; p. 14—19.

Formen, Farben, und Schattirungen. So führen sie uns von beschränkten Durchblicken zu weiten Ausichten, von Gegenständen des Schreckens zu Szenen der Luft, von Seen und Strömen zu Ebenen, Hügeln und Wäldern. Dunklen und melancholischen Farben setzen sie leuchtende entgegen, komplizirten Formen einfache; und sie vertheilen durch ein einfichtsvolles Arrangement die verschiedenen Massen von Licht und Schatten, so das sie die Komposition zugleich klar in der Auseinanderhaltung des Einzelnen und überraschend in der Gesamtwirkung machen.« Der englische Berichtsteller gibt dann noch weitere Schilderungen der chinesischen Gartenanlagen mit ihren kunstvoll arrangirten Durchblicken, ihren für verschiedene Tageszeiten bestimmten verschiedenen Plätzen, ihrem Reichthum an Wasser, ihren geschlängelten mit Wasserrädern geschmückten Flüssen, ihren Wasserfällen, ihren künstlich arrangirten Baumgruppen, unter denen die Trauerweiden an stillen Teichen eine Rolle spielen und den verschiedenen in ihnen angewendeten Kunststückchen. Unter den letzteren interessirt uns besonders, was von gewissen perspektivischen Wirkungen berichtet wird. »Obgleich die Chinesen«, heisst es p. 18, »keine guten Optiker sind, hat die Erfahrung sie doch gelehrt, das die Gegenstände kleiner werden und matter in der Farbe erscheinen, je weiter sie vom Auge des Beschauers entfernt sind. Diesen Entdeckungen verdankt ein Kunststück feinen Ursprung, welches sie manchmal anwenden. Sie bilden nämlich perspektivische Ausichten, indem sie Gebäude, Schiffe und andere Gegenstände, die sie anbringen, je nach ihrer Entfernung von dem Ausichtspunkte verkleinern; und um die Täuschung noch augenfälliger zu machen, geben sie den entfernten Theilen der Komposition einen grünen Anstrich und pflanzen in die entlegeneren Theile der Szenen Bäume von matteren Farben und kleinerem Wuchse, als die, welche im Vordergrund erscheinen. Auf diese Weise lassen sie gros und bedeutend erscheinen, was in Wirklichkeit klein und begrenzt ist«. CHAMBERS beruft sich übrigens mehr noch auf das, was ein gewisser LEPQUA ihm von chinesischen Gärten erzählt hat, als auf das, was er durch seine eigene, auf Canton beschränkte Anschauung, gelernt. Wie viel jener LEPQUA ihm im Einzelnen aufgebunden, ist daher nicht nachzuweisen. Im Ganzen aber ist an der Echtheit dieser Schilderungen, die mit denen der französischen Missionäre ziemlich übereinstimmen, nicht zu zweifeln. Der französische Berichtsteller aber, um zu ihm noch einmal zurückzukehren, betheuert<sup>34)</sup>, alle diese Nachrichten aus den besten historischen Quellen der unterrichteten Schriftsteller China's selbst entnommen zu haben, und er zitiert aus den Schriftstellern auch Aussprüche, welche zeigen, das die Chinesen sich der Aufgabe der Landschaftsgärtnerei vollkommen bewußt waren und mit voller Ueberzeugung von der Mustergiltigkeit ihrer Anlagen sie so gestalteten, wie sie es thaten. »In einem Lustgarten«, sagt Lieou-tscheou, »sucht man einen Ersatz für die traurige Entbehrung des immer lebenswürdigen, reizvollen und neuen Anblickes der Gefilde, die der natürliche Aufenthalt des Menschen sind. Ein Garten soll also das lebendige und befeelte Abbild alles Dessen sein, was man in der Natur findet, um in der Seele gleiche Gefühle zu erzetgen und den Blick mit gleichen Wonnen zu sättigen«<sup>35)</sup>. Bewußter kann sich die richtige Erkenntniss der Aufgaben der

<sup>34)</sup> Mémoires, l. c. p. 302.

<sup>35)</sup> Mémoires etc. p. 318. Eine andere Stelle dieses Zitats findet sich in HUM-BOLDT'S Kosmos a. a. O. Anm. 35 überfetzt.

höchsten Landschaftsgärtnerei als ächter Kunst und die Hinneigung der Menschen zur landschaftlichen Natur nicht wohl ausprechen.

An Seltsamkeiten und Schnurrpfeifereien fehlt es übrigens, wie auch aus CHAMBERS' Beschreibung hervorgeht, dem Charakter der Chinesen entsprechend, in ihren modernen Gärten neben der gefunden Gesamtanlage doch nicht. Ganz neuerdings aber ging die Nachricht durch die Zeitungen, der Kaiser von China habe einen französischen Gärtner mit einem Gehalte von 60,000 Fr. engagirt, um die kaiserlichen Gärten in Peking nach französischem Muster anzulegen. Ueber japanische Gärten bin ich nicht im Stande mit gleicher Ausführlichkeit zu berichten. Doch will ich an die reizende Art und Weise erinnern, wie die Japanesen ihre Zimmer und Höfe mit Blumen schmücken. Auf Behälter zum Einsetzen der Blumen wird ein großer Luxus verwandt. Unsere ethnographischen und Gewerbe-Museen weisen deren auf; und in SIEBOLD's großem Werke <sup>36)</sup> findet sich Verschiedenes der Art abgebildet. Eine zarte Naturpoesie, die besonders geschmackvoll im Arrangement einzelner Blüthenzweige sich offenbart, spricht aus diesen Gestaltungen, wie aus den oft wiederholten Abbildungen ähnlicher Zusammenstellungen auf Gegenständen des japanischen Kunsthandwerks.

Höchst interessant sind auch die Zeugnisse für den Naturinn der Chinesen, die wir einigen ihrer Dichter entnehmen können. Weit entfernt von dem phantastisch in's Unendliche schweifenden Naturgefühl der Juden und Inder, aber noch weiter entfernt von der die Natur in menschliche Gestalten auflösenden Anschauungsweise der Griechen, erinnern diese Dichter uns am meisten an die nüchterneren und reflektirenderen unter den modernen sentimentalen Naturpoeten Europa's.

Schon die älteste chinesische Volkspoesie pflegt ihre verständigen Lehren oder ihre auf's gegenwärtige Leben bezüglichen Betrachtungen an anmuthige Naturbilder anzuknüpfen, ähnlich wie Rückert es in seiner Weisheit der Brahmanen zu thun liebt. Mit dem Naturbilde heben die Lieder meist an; und daselbe Bild wiederholt sich am Beginn jeder folgenden Strophe, wobei es hervorgehoben zu werden verdient, daß schon diesen alten Liedern, die in fernen abgeschlossenen Orten lange vor Pindar und Anakreon gedichtet wurden, Vergleiche von Seelenstimmungen mit Naturvorgängen wohl bekannt sind.

In reicher Auswahl finden sich solche Anknüpfungen an Naturbilder in den Oden des Shi-king, wie sie mir im Originaltext mit englischer Uebersetzung in JAMES LEGGE'S großem Werke, »The Chinese Classics« <sup>37)</sup> vorliegen. Die Naturbilder passen hier oft sehr hübsch zu dem Gedankengange der folgenden Zeilen, wie I, book I, ode 6:

Der Pfirsichbaum ist jung und schlank,  
Reichliche Früchte wird er tragen.  
Diese junge Frau geht ein in ihre künftige Heimat  
Wohl ordnen wird sie Haus und Kammier.

Desgleichen I, book X, ode 6:

Einsam steht ein rothbrauner Birnbaum,  
Aber üppig sind seine Blätter;  
Einsam wandle ich und freudlos — u. f. w.

<sup>36)</sup> Nippon, Bd. I., Abthlg. IV., Tafel 4 und 5.

<sup>37)</sup> Hongkong and London 1871, Vol. IV., Part I and II.

Daselbe ist der Fall, wenn (I, b. XII, o. 8) der Glanz des aufgehenden Mondes mit der Schönheit der Jungfrau, wenn (II, b. IV, o. 7) die Majestät des hohen Felfengebirges mit der Erhabenheit des großen Herrschers, wenn (II, b. IV, o. 9) die Erschütterung, welche den Staat getroffen hat, mit Sturm und Erdbeben, oder wenn (II, b. V, o. 8) die wechselnde Laune des Gebieters mit dem Orkan, der auf das sanfte Wehen des Ostwinds folgte, verglichen wird, die Trauer des Herzens aber (II, b. VIII, o. 9), das feiner Hoffnung beraubt ist, mit der Bigoniapflanze, welcher die goldgelben Blüten abgefallen sind. Sehr bezeichnend ist in dieser Beziehung auch das folgende Gedicht <sup>38)</sup>:

Ein hoher Baum auf Nan dem Berge steht,  
Um den sich eine Blütenranke windet.  
Wie lieblich sich's fügt, wie schön es ergeht,  
Wenn Schönes mit Edlem sich findet und bindet.

Ein hoher Baum auf Nan dem Berge ragt,  
Um den sich eine junge Rebe windet.  
Wie hold es ergötzt, wie schön es behagt,  
Wo Hoheit zu fesseln der Anmuth gelinget.

Ein hoher Baum auf Nan dem Berge spriest,  
Um den sich eine zarte Winde schmieget.  
O Seligkeit, die ihr Verbundene genießt,  
Von schmeichelnden Lüften des Glückes gewieget.

In anderen Fällen ist der Zusammenhang zwischen dem Naturbilde, von dem der Dichter ausgeht, und dem Sinne, um den es sich handelt, weniger klar. Vielleicht aber würde bei tieferem Eingehen auf den Geist der Zeit und beim Zurückgreifen auf den Urtext der Zusammenhang auch in solchen Fällen sich ergeben. <sup>39)</sup> Auch fehlt es in diesen, wie in den größeren Oden keineswegs an ausgesprochenen Naturschilderungen oft sehr anmuthiger Art. <sup>40)</sup>

Am modernsten jedoch muthen uns die Gedichte an, die VICTOR DE LAPRADE in seinem Buche *Le sentiment de la nature avant le christianisme* <sup>41)</sup> mittheilt und deren Entstehungszeit in das frühere Mittelalter unserer Geschichte

<sup>38)</sup> SHIKING, überfetzt von Rückert, (Altona 1833) S. 8; man vgl. die Gedichte »das Pflanzenopfer«, S. 20; »der heilige Birnbaum«, S. 22; »das Glück des Baumes«, S. 127; »im Mondschein«, S. 149 und viele andere. Rückert's Nachdichtungen sind jedoch modernisirt und etwas germanisirt.

<sup>39)</sup> Auch in deutschen Volksliedern kommen übrigens in ganz ähnlicher Weise mitunter Vergleiche von loserem Zusammenhange vor. So heißt es in einem Volksliede aus Kärnthen:

Schön blan is' der See,  
Mei' Herz thut mir weh  
Es wurat wied'r g'fund  
Wann i di hab'n kunnt.

Ebenfowenig ist der Vergleich logisch in dem folgenden Verse:

Seind viel kalte Wasser,  
Aber nit alle drüab,  
Seind viel seheane Diandlen  
Aber nit alle liab.

Beide Verse entnehme ich der Sammlung: *Bleameln, Volkslieder aus Kärnthen*, illustriert von MARIE REICHENBACH, Lpzg., Arnold'sche Buchhandlung.

<sup>40)</sup> z. B. Chinese classics Vol. IV, part II, pag. 297, 303, 617. In mancher Beziehung interessant für unser Thema in noch A. PFIZMAIER'S Aufsatz »Aus dem Traumleben der Chinesen« in den Sitzungsberichten der kais. Akad. d. W. Wien, Phil.-histor. Classe 1870, Bd. 64, S. 698—752; z. B. Lieu-mo-tsch'i's Traum auf S. 713.

<sup>41)</sup> Paris, 2. ed., 1866, p. 226.

gefetzt wird. Von dem Dichter Li-tai-pe, dessen Muse sonst einen horazischen Anflug hat, gehört hieher die anmuthige Beschreibung des Königspalastes mit seiner zauberischen Umgebung (p. 234). Li-tai-pe's Freund Thou-fou dagegen scheint geradezu der Matthiffon China's zu sein. Das Gedicht (p. 242), welches »Vor den Ruinen eines alten Schlosses« überschrieben ist, erinnert schon durch die Ueberschrift an Matthiffon's bekannte Elegie »in den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben«; und auch die Beschreibung, die Stimmung und der Gedankengang sind stellenweise ganz ähnlich. »Schäumend fließt der Bach dahin, der Wind heult heftig durch die Tannenwipfel . . . wie hieß der Fürst, der vormals dieses Schlosses erbaut? Weiß heute noch Jemand, wer diese Ruinen am Fusse des jähen Berges uns hinterlassen? . . . Des Herbstes Schauspiel stimmt mit dem Trauerbilde überein . . . Tiefe Traurigkeit überfällt mich . . . u. f. w.« Den Beschluß macht eine allgemeine Betrachtung über die Vergänglichkeit alles Irdischen. — Noch sentimentaler, an Lamartine erinnernd, ist die Herbstklage (p. 241), während das »Frühlingsregen« überschriebene Lied (p. 240) heiter und anmuthig dagegen absteht. Das Gedicht Thou-fou's endlich, welches eine Spazierfahrt auf dem See Mei-pei schildert (p. 236—237), entrollt ein großartiges Naturgemälde vor unseren Blicken. Die Berge, das Ufer und ihr Spiegelbild im Wasser, die Lotosblume und die Wasservogel des Vordergrundes, die untergehende Sonne, der aufgehende Mond, Alles ist hübsch aneinandergereiht; und die elegische weltchmerzliche Stimmung, die auch hier vorwaltet, spricht sich, fast erschreckend modern, in den Zeilen aus: »Großartig war die Landschaft; ich fühlte mich begeistert, aber von traurigen Gedanken begeistert, die schmerzlich sich häuften.« Der französische Akademiker, dessen Schrift diese Mittheilungen entnommen sind, klagt, daß diese chinesischnen Landschaftsbildern die Tiefe des religiösen Hintergrundes fehle; und gerade in diesem Mangel sucht er den Hauptgrund ihrer auffallenden Aehnlichkeit mit modernen Naturgedichten, die einer ähnlichen Stellung des Individuums zu Gott und Welt ihren Ursprung verdanken. »Der beiden Epochen gemeinsame Skeptizismus«, sagt er (p. 240), »verwischt die Unterschiede der Zivilisation und der Rasse«. »Das Auge (des Skeptikers) sieht die Landschaft, wie sie ist; die Einbildungskraft nuancirt sie nach ihrer eigenen Weise (guise); der Geist läßt ihr Schatten oder Licht zukommen, jenachdem er selbst trüber oder heiterer ist.« »Der Unglaube, die Philosophie des Nihilismus in dem seit Jahrhunderten skeptischen China wie in dem Frankreich Voltaire's führen zu demselben Epikureismus oder zu derselben Herzenstraurigkeit beim Anblick der Natur (p. 243).« Wir können die Parallele LAPRADE'S vielleicht gelten lassen, auch wenn wir seine dogmatisch angehauchte Abneigung gegen den Geist des modernen Europa's nicht theilen. <sup>42)</sup>

<sup>42)</sup> Aus dem beschreibenden Gedichte des Kaisers Kienlong um die Mitte des verfloffenen Jahrhunderts führt HUMBOLDT (a. a. O. Anm. 37) nach Amiot's Uebersetzung noch Stellen an, welche nicht nur ein lebhaftes Naturgefühl im Allgemeinen, sondern auch sorgfältige Schilderungen des physiognomischen Eindruckes der unbelebten Natur enthalten. Eine Zusammenstellung von überfetzten Bruchstücken chinesischer Literatur findet man jetzt auch in WOLLHEIM'S Nationalliteratur sämtlicher Völker des Orients (BERL. 1873) Bd. II. Auch die Japanesen haben in diesem Sammelwerke einen Abschnitt, Bd. II, S. 771 ff. In einem 1821 geschriebenen Romane des Japanesen Tanefiko findet sich, nach PEIZMAIER'S Uebersetzung, eine stimmungsvolle Schilderung des »Sumpfes der aufsteigenden Schneefen.« Ebenda S. 781.

Zwischen den Landschaften der chinesischen Porzellanvasen und den Landschaften dieser alten chinesischen Dichter ist freilich ein gewaltiger Abstand. Das Gemeinsame zwischen beiden, aus dem sich zugleich ihr Unterschied ableiten läßt, ist nur die Unbefangenheit der chinesischen Naturanschauung, dieselbe Unbefangenheit, über die LAPRADE als über eine Entgötterung und Entweihung der Natur klagt. Führt diese Unbefangenheit die alten Dichter dazu, ihre eigenen subjektiven Gefühle in die Natur hineinzulegen, so führt sie den Kunsthandwerker dazu, die Landschaft nüchtern und klar abzumalen, wie er sie sieht oder zu sehen glaubt. Wäre die Malerei bei den Chinesen eine Kunst, mit der die tiefen Geister der Nation sich beschäftigen, wie mit der Poesie, so würden wir auch in ihren Landschaftsmalereien statt ornamentaler Oberflächlichkeit vielleicht einer tieferen Naturauffassung begegnen. Da aber das Umgekehrte der Fall ist, da wir chinesische Landschaftsmalereien fast nur als Verzierungen beliebiger Hausrathsgegenstände kennen, so dürfen wir uns nicht wundern, hier von jener Vergeistigung der Natur das Gegentheil zu finden. Die Verknöcherung des ganzen chinesischen Kulturlebens, die erst nach der Zeit jener Dichter eingetreten ist, mag das Ihre dazu gethan haben.

Uebrigens ist auch die Naturanschauung jener Dichter offenbar mehr der Reflexion als einer spontanen Wärme der Empfindung entsprungen. Es ist nicht das dunkle Gefühl einer Einheit zwischen Geist und Natur, dem ihre Naturbetrachtungen ihre Entstehung verdanken, sondern eher das Bewußtsein eines Gegensatzes, welcher doch nur künstliche Parallelen zuläßt. Nichts wird dieses Verhältniß klarer machen, als eine Betrachtung der indischen Naturanschauung, bei der das Gegentheil der Fall ist.

### DRITTES KAPITEL.

#### Die landschaftliche Naturanschauung der alten Inder.

Wenn wir uns mit unserer Untersuchung von China nach Indien versetzen, so finden wir uns hier fast in dem entgegengesetzten Falle, wie dort. Kein einziges wirkliches indisches Landschaftsbild besitzen wir, von keinem einzigen haben wir Kunde<sup>1)</sup>; und dennoch haben wir so beredte Zeugnisse des tiefen landschaftlichen Naturfinnes der Inder, daß wir sie und nur sie von allen alten Völkern vielleicht als ebenbürtige Vorläufer der modernen Naturanschauung mit ihrer ganzen Begeisterung und Träumerei ansehen dürfen.

Es ist die volle heiße Tropenwelt, die uns mit dem Eintritt in Indien aufnimmt, und das tropische Leben wuchert hier über einer Gestaltung der Oberfläche, die an Majestät und Reichthum ihres Gleichen nicht hat. Gegen Norden von den wolkenumfchleierten Eisgipfeln des höchsten Gebirges der Erde abgegeschlossen, an den übrigen Seiten von den dunklen Fluthen des

<sup>1)</sup> Daß eine Gemäldebefchreibung in Kalidasa's Sakuntala die Bedeutung eines eigentlichen Landschaftsbildes, die man ihr beigelegt hat, nicht haben kann, wird weiter unten im Texte auseinandergesetzt werden.

immerwogenden Ozeans umspült, dessen Brandung an den Küsten zu Zeiten die Landung unmöglich macht, bildet die vorderindische Halbinsel eine Welt für sich. In grosartiger Mannichfaltigkeit der Gestaltung senken sich die südlichen Abhänge des Himalayagebirges von den unnahbaren höchsten Höhen des Erdballs zu den tiefen Niederungen des nach Westen in's Meer sich ergießenden Indusstromes und des nach Osten in's Meer sich ergießenden Gangesstromes hinab. Gewaltige Ebenen sind es, die von diesen beiden Stromsystemen bewässert werden; und lang und schmal dehnen zu beiden Seiten der Halbinsel die flachen Säume der Malabarküste im Westen und der Koromandalküste im Osten sich aus. Aber einen noch grösseren Raum nimmt südlich von jenen Stromgebieten das von den Küstenstreifen begrenzte hohe Tafelland von Dekan ein, mit den grosartigen Berglandschaften der Ghatgebirge, die sich, ohne zwischenliegende Tiefthäler in geschlossener Majestät infelartig erheben. »Und alle diese grossen Naturscenen der indischen Landschaft werden von einer unzähligen Menge von strömenden Wasseradern in tausend und tausenden Bergklüften, Felspalten, Thalgründen, Einsenkungen und Einspülungen von den grössten Höhen bis zum flachen Strande der entgegengesetzten Meeresgestade durchzogen.«<sup>2)</sup>

Das tropische Pflanzenleben aber, welches dieses imposante Gerüst der Landschaft überzieht, wenn es auch auf dem vorderindischen Festlande hinter dem Reichthume Ceylon's und des Archipels zurückbleibt, ist doch auch hier von einer grossen Mannichfaltigkeit und Schönheit. Zwar dehnt an der Indusmündung die trostlose Sindwüste sich aus, in welcher glühende Winde mit losem Flugfande ihr Spiel treiben, zwar kommen öde Moräste von der Ausdehnung der Sumpfflächen von Kutsch und weite nur mit Bambusrohr und Dorngestrüpp bedeckte Marschen vor; ja auch in den Gebirgen des Tafellandes sind kahle, kaum bewachsene Bergkuppen und nackte Felsenwüsten keine Seltenheit; aber der grössere Theil des Landes ist, wenn auch nicht überall mehr bewaldet, so doch mit einer kräftigen Pflanzendecke bekleidet. Reichangebaute Gegenden, die ursprünglich der tropischen Steppenform der Savanen mit ihrem hohen Graswuchs und ihren zerstreuten Baumgruppen angehört haben, wechseln mit jenen Jungles genannten Dickichten ab, in deren undurchdringlichem Dunkel Tiger und Schlangen haufen. Die höherstrebenden Bäume Indiens aber gedeihen in den verschiedensten Formationen zum kräftigsten Wuchse, sei es, das sie, wie in angebauteeren und öderen Gegenden, nur in Gruppen um die Dörfer vereinigt sind, sei es, das sie zu grösseren Waldungen verbunden sind: von den angepflanzten Nutzpalmwäldern der Uferäume an bis zu dem zaubervollen Urwald des Gebirges mit feinem unglaublichen Reichthum an Laubbäumen, Palmen, Schlinggewächsen und Blüten. Indien eigenthümlich sind die Banyanen- und Mangroveformen mit ihren vielverzweigten Luftwurzeln, welche die Laubkronen unter einander organisch verbinden, Baumformen, innerhalb derer ein einziger Baum mit seinen Abzweigungen zu einem ganzen Walde anwachsen kann; ferner der Teakbaum, die indische Eiche, mit Riefenblättern, die in der trockenen Jahreszeit abfallen, und eine ganze Reihe anderer Sykomorenformen, Lorbeerformen, Mimosen und gar Koniferen.<sup>3)</sup> Dazu die alles umschlingenden Lianen,

<sup>2)</sup> RITTER, Erdkunde, 2. Aufl., V., S. 432. Vgl. von S. 424 an.

<sup>3)</sup> GRISEBACH, Die Vegetation der Erde II., 20. Auf den ganzen »Indisches Monfungebiet« überschriebenen Abschnitt des trefflichen Buches ist hier zu verweisen.

»am Stamme haftend, wie der Epheu, ihn umwindend, wie der Hopfen, sich durch Ranken befestigend, wie der Weinstock«<sup>4)</sup>, Laub und Blüten in den Kronen der umfchlungenen Bäume verbergend; und die atmosphärischen Orchideen mit ihrem mannichfaltigen Blütenbau von unendlichem Reize, mit ihrer Farbenpracht, die in allen Abstufungen schillert, mit ihrem Dufte, der mit den Wohlgerüchen der Gewürzgärten wetteifert! Die Farrenkräuter, die am Fusse der Riesenbäume wuchern, die Lotosblumen, die auf dem Wasser ausgebreitet schwimmen, überhaupt eine Flora, in der fast alle Pflanzenfamilien der Erde vorkommen<sup>5)</sup>, vollenden das Bild der tropischen Fülle und Mannichfaltigkeit.

Die würzige Gluth des Duftes der Zimmtpflanzen weht von einigen Küsten aus, wie ich selbst es in der Nähe Ceylons verspürt, dem Reisenden entgegen, noch ehe er das Land zu Gesicht bekommen. Wer das Glück gehabt hat, einmal in den Wäldern des indischen Monfungebietes zu wandeln, wird den Eindruck nie vergessen, den diese Fülle von Form, Farbe und Duft, diese Ueppigkeit des von rauschenden Bächen und Wasserfällen durchströmten Pflanzenlebens auf alle Sinne machen. Das Ganze bildet eine Landschaft, die auch dem nüchternsten Sinne ihre Herrlichkeit einprägen muß.

Kein Wunder daher, daß sie einen mächtigen Eindruck auf das reichbegabte, den europäischen Völkern stammverwandte Volk machte, welches in diese Gegenden einwanderte und hier seinen Wohnsitz aufschlug; — kein Wunder, daß die Majestät der Natur sich im Geiste dieses Volkes identifizierte mit der Majestät eines noch dunklen Gottesbegriffes; kein Wunder, daß die Religion der alten Inder, in allen ihren Phasen trotz aller Verzerrungen, Veränderungen und philosophischen Umdeutungen im Grunde immer einen pantheistischen Zug sich bewahrt hat, der wenigstens im Brahmanenthum, dem die indische Poesie angehört, klar genug ausgesprochen ist, während der von Haus aus mehr atheistische Buddhismus auch eine Abkühlung der Naturanschauung zur Folge gehabt hat. Das Brahmanenthum, als Träger der poetischen Naturanschauung der Inder, wird uns hier denn auch vorzugsweise beschäftigen.

Hier steht der Mensch nicht, wie in China, nüchtern und verständig den einzelnen Naturerscheinungen und den einzelnen Bergen, Bäumen und Flüssen gegenüber, hier ist die ganze Natur, das ganze All zu einer großen Einheit verbunden, die als »der auseinandergefaltete Gott«<sup>6)</sup> angesehen wird, und von einer einzigen Seele durchdrungen, als deren Theile nur die Menschen-seelen aufgefaßt werden, die daher wandern können auf Erden von einer Gestalt in die andere, bis sie endlich zurückfließen in die gemeinfame Weltseele. Daher findet sich hier kein Gegensatz zwischen Geist und Natur, der durch sentimentale Betrachtungen zu Überbrücken wäre, wie bei einigen chinesischen Dichtern; daher hat jede Erscheinung und Lebensäußerung der Natur hier eine den Lebensäußerungen des menschlichen Geistes fast gleichstehende Bedeutung; daher ist es natürlich, daß hier der Weise aus dem Wechsel der irdischen Erscheinungen in die Einsamkeit der unberührten Natur sich zurückzieht, daß er Einsiedler wird und in die Wälder flüchtet, und daß er hier ebenso gut seine Seele in die Seele des All verfenken kann, wie mit den Einzelercheinungen, den Thieren, Pflanzen und Quellen auf brüderlichem Fusse wie mit seines Gleichen vertraulich zu verkehren vermag.<sup>7)</sup>

4) GRISEBACH, a. a. O. S. 27.

5) GRISEBACH, a. a. O. S. 70.

6) AD. WUTKE, Geschichte des Heidenthums, II, S. 263.

7) Zu vergleichen: LASSEN, Indische Alterthumskunde, I, S. 412—415.

Konnte die Majestät der landschaftlichen Natur Indiens eine solche Weltanschauung begünstigen, wenn nicht gar hervorrufen, wobei die tropische Gluth der Sonne und die berauschende Pracht der Färbung zugleich das phantastische Traumleben der Inder erzeugen mußten, so müßte umgekehrt eine solche Weltanschauung, auch wenn sie ursprünglich Nichts mit der landschaftlichen Umgebung, in der sie entstanden, zu schaffen gehabt hätte, doch zu einer ähnlichen liebevollen Naturanschauung, zu einem ähnlichen Sichverfenken in die Erscheinungen der als gleichberechtigt gedachten äußeren Natur stehen. Jedenfalls ist der innigste Zusammenhang einer pantheistischen Weltanschauung mit einer gemüthvollen und warmen Begeisterung für die Schönheiten der landschaftlichen Natur, wie ich schon an anderer Stelle angedeutet habe<sup>8)</sup>, ebenso sehr in der Sache begründet, als durch die historische Erfahrung bestätigt. In diesem Sinne sagt auch MORIZ CARRIERE<sup>9)</sup>: »Es ist der Bund der Menschenseele und der Weltseele, der in Indien geschlossen ward, die Grundlage jeder künstlerischen Landschaftsmalerei.«

Freilich folgt daraus noch nicht, daß die indischen Künstler diese Grundlage benutzt haben, um eine Landschaftsmalerei auf ihr zu errichten. Die Inder haben in der Poesie Bedeutenderes geleistet, als in den bildenden Künsten. Es muß uns daher zunächst genügen, jene »künstlerische Landschaftsmalerei« in der indischen Poesie sich entfalten zu sehen, soweit die natürlichen Grenzen zwischen Poesie und Malerei dies zulassen<sup>10)</sup>. Und in der That, keine andere Poesie keines anderen Volkes und keiner anderen Zeit ist so durchweht von Naturanschauungen, spielt sich auf so ausgeführten landschaftlichen Hintergründen, zwischen so üppigen Vordergründen ab und zeigt uns den Menschen in so bewußter und dem wärmsten Gefühl entsprungener Zuneigung der Natur gegenüberstehen, wie die indische. Doch lassen sich drei Epochen der indischen Poesie in Bezug auf die Entwicklung des Naturgefühls unterscheiden, drei Epochen, die wir an der Hand eines Kenners<sup>11)</sup> durchwandern wollen.

Die erste derselben ist die vorepische Zeit der Veden, deren Hauptgegenstand die Verehrung der Natur ist. Mit kindlichem Staunen schaut der priesterliche Sänger empor zu den Wundern des Weltalls. Die Natur schilderungen sind noch allgemeiner Art, sie entbehren der Lokalfärbung, sie beziehen sich fast nur noch auf den Himmel, auf die Wolken, auf die Morgenröthe, auf Sonne und Sterne; oder es werden »die Wasser, welche von des Berges Rücken entsprangen«, die Wälder und Schluchten im Allgemeinen zu Vergleichen mit Vorgängen des äußeren oder inneren Lebens herbeigezogen. Der schlichten aber erhabenen Schilderung der Morgenröthe in den Rigveden und des an HOMER'S rosenfingerige Eos erinnernden Ausdrucks »goldhändige Sonne«, zu dem wir auf ägyptischen Bildwerke eine passende Illustration gefunden haben, ist von verschiedenen Schriftstellern gedacht worden. CARRIERE und LAPRADE<sup>12)</sup> haben besonders die Bilder

<sup>8)</sup> Landseh. Naturf. S. 68.

<sup>9)</sup> Kunst im Zusammenhang der Kulturgeschichte, I, S. 520 (1. Aufl.)

<sup>10)</sup> Meine Ansichten über diesen Punkt habe ich im L. N. S. 5—12 des Längeren ausgesprochen.

<sup>11)</sup> THEODOR GOLDSTÜCKER; in HUMBOLDT'S Kosmos Bd. II, A., I; Anm. 62 (zu S. 41 der Ausgabe von 1869). Ueber indische Chronologie, LASSEN, Ind. Alterthumskunde, II, S. 51 ff.

<sup>12)</sup> M. CARRIERE, a. a. O. I, S. 378—379. V. LAPRADE: Le sentiment de la nature avant le christianisme p. 19 24.

ausgeführt, unter denen die Naturgegenstände aufgefaßt werden, Bilder, die dem einfachen Hirtenleben der alten Zeit entnommen sind: die Winde ziehen am Himmel hin, wie Rinder ohne Hirten; die regenspendenden Wolken gleichen milchgebenden Kühen; die Strahlen des Lichtes ergießen sich, wie Zweige eines Baumes; aber wenn der Sturm und der Kampf der Elemente angedeutet werden sollen, werden auch kühnere Bilder gebraucht: dann thürmen die Wolken sich als Berge auf, rauben als Ungeheuer die Sonnenstrahlen und kämpfen als feuerpeiende Drachen mit dem Lichtgott. Der Mensch fühlt sich noch so abhängig von der Natur, er lebt noch so ganz in ihr und durch sie, daß er zu einer künstlerischen Objectivirung und Individualisirung der Landschaft noch nicht gelangen kann.

In reichem Mafse tritt dagegen die bereits lokalifirte Landschaft in der Poesie der zweiten, der epifchen Epoche auf, in den Heldengedichten *Ramayana* und *Mahabharata*<sup>13)</sup>. »In beiden Dichtungen«, sagt GOLDSTÜCKER, »ist die Natur nicht mehr, wie in den Veda's, das ganze Gemälde, sondern nur ein Theil derselben. Zwei Punkte unterscheiden die Auffassung der Natur in dieser Epoche der Heldengedichte wesentlich von derjenigen, welche die Veda's darthun. Der eine Punkt ist die Lokalifirung der Naturschilderung; der andere Punkt, mit dem ersten nahe verbunden, betrifft den Inhalt, um den sich das Naturgefühl bereichert hat. Die Sage und zumal die historifche brachte es mit sich, daß Beschreibung bestimmter Oertlichkeiten an die Stelle allgemeiner Naturschilderung trat. Die Schöpfer der großen epifchen Dichterformen: sei es Valmiki, der die Thaten Rama's besingt, seien es die Verfasser des *Mahabharata*, welche die Tradition unter dem Gesamtnamen *Vyasa* zusammenfaßt: alle zeigen sich beim Erzählen wie vom Naturgefühl überwältigt. Die Reise Rama's von Ayodhya nach der Residenzstadt Dschamaka's, sein Leben im Walde, sein Aufbruch nach Tanka, wo der wilde Ravana, der Räuber seiner Gattin haßt, bieten, wie das Einsiedlerleben der Panduiden, dem begeisterten Dichter Gelegenheit dar, dem ursprünglichen Triebe des indifchen Gemüthes zu folgen und an die Erzählung der Heldenthaten Bilder einer reichen Natur zu knüpfen. — Ein anderer Punkt, in welchem sich in Hinsicht auf das Naturgefühl diese zweite Epoche von der der Veda's unterscheidet, betrifft den reicheren Inhalt der Poesie selbst. Dieser ist nicht mehr, wie dort, die Erscheinung der himmlifchen Mächte; er umfaßt vielmehr die ganze Natur: den Himmelsraum und die Erde, die Welt der Pflanzen und der Thiere in ihrer üppigen Fülle und ihrem Einflusse auf das Gemüth des Menschen.« Dieser klaren Charakteristik wüßte ich nur wenig hinzuzufügen. Bei der gewaltigen Ausdehnung der genannten Gedichte und bei der Fülle der Naturschilderungen, die sie enthalten, würde es zu weit führen, einzelne Stellen zu zitiren. Nur auf die innige Art und Weise, mit welcher in den indifchen Epen die Naturerscheinungen mit den Bewegungen der Seele in Zusammenhang gebracht werden, und an das völlig bewußte empfindungsvolle Auffuchen und Geniefen der Natur, dessen ihre Helden fähig sind, muß noch besonders aufmerksam gemacht werden. Welcher griechifche Held würde sich über den Verlust seines Reiches in waldiger Berg einsamkeit mit der Schönheit der Landschaft zu trösten gewußt haben, wie Rama auf dem Berge Tschitrakuta? »Wenn ich, o Sita, diesen herrlichen Berg betrachte«, so redet er seine Gefährtin an, »so denke ich nicht

13) THEODOR GOLDSTÜCKER und V. DE LAPRADE an den angeführten Orten.

mehr an den Verlust meines Königreichs, so vergeße ich, daß ich von meinen Freunden getrennt bin; und er ergiebt sich darauf in einer ausführlichen, farbenprächtigen und lebensvollen Beschreibung der Schönheiten der Natur<sup>14)</sup>. Welcher griechische Held würde, wie Rama, auf den Einfall kommen, zu sagen: »Diese dunklen und unwölkten Nächte ohne Mond und Sterne stimmen zu den Schmerzen der Liebe«, oder »die Sonne, verfleiert von Wolkenmassen und wie erloschen, scheint heute ganz betrübt zu sein, wie ich selbst es bin, vom Schmerze gebeugt«<sup>15)</sup>!

In der dritten Epoche der poetischen Literatur Indiens endlich herrschen die Natureindrücke noch unbefchränkter; ja, in einigen Gedichten, wie in *Nal* und *Damajanti*, geht der Ausdruck des Naturgeföhls geradezu in's Maßlose über<sup>16)</sup>. In übertriebener Weise, wengleich oft wunderbar anmuthig und poetisch, ist denn auch die dramatische Literatur Indiens mit Naturbildern durchflochten<sup>17)</sup>. Der Reichthum an Schilderungen und Befehlungen der Natur ist oft erlaunlich. *Kalidasa* weit die Natur zu den Vorgängen seines Drama's und zu den Stimmungen seiner Personen in eine so innige Beziehung zu setzen, wie, außer etwa in einigen ganz modernen Erzeugnissen, kein Dramatiker eines anderen Volkes es gethan. Seine Dramen *Sakuntala* und *Wikrama* und *Urwasi* sind allbekannt in dieser Beziehung. Die bunte tropische Farbenpracht und der würzige Duft, die in den Blüthenhainen mancher Szenen dieser Dramen wehen, die Innigkeit der Liebe, mit welcher die Gestalten, die in ihnen auftreten, sich in die Schönheit der Natur verkenft haben, die Fülle zarterster Vergleiche der Körperföhneheit mit den schönsten Erzeugnissen des Pflanzenlebens und geistiger Vorzüge mit Naturerscheinungen, alles Dieses ist zu bekannt, als daß es nöthig wäre, bei einzelnen Stellen zu verweilen. In *Kalidasa's* »Jahreszeiten« wie in seinem »*Wolkenboten*« ist die Beeinflussung der menschlichen Geföhle durch die Natur der Kernpunkt der Darstellung. Im »*Wolkenboten*« (*Megadhuta*) bittet der auf einsamem Berge in der Verbannung Trauernde die vorüberziehende Wolke, seiner Geliebten Nachricht von seinem Schmerze zu bringen, und indem er der Wolke den Weg bezeichnet, den sie nehmen soll, schildert er die Landschaft, nach *GOLDSTÜCKER'S* Ausdruck: »wie sie sich in einem tief aufgeregten Gemüthe abspiegelt«. — Noch mehr beinahe, als *Kalidasa*, leistet in dieser Beziehung der südindische Brahmane *Bhava-bhuti*; wenigstens sind seine landschaftlichen Schilderungen noch anschaulicher und malerischer umgrenzt. Die schon von Anderen in diesem Sinne angezogene Beschreibung der Aussicht von dem *Vindhyan-Gebirge* im Beginne des neunten Aktes seines Drama's *Malati* und *Madhava* übertrifft in der That wohl Alles, was vor dem vorigen Jahrhundert in dieser Beziehung geschrieben worden ist.

<sup>14)</sup> *Ramayana*, *Ayodhyakanda* p. 103. Bei *LAPRADE*, a. a. O. S. 55—57.

<sup>15)</sup> *LAPRADE*, a. a. O. S. 61; nach der Beschreibung der Regenzeit, *Ramayana*, Buch IV, *Kiskindhyakanda* cp. 27.

<sup>16)</sup> Näheres bei *GOLDSTÜCKER* a. a. O.: und bei *LAPRADE* p. 81—101.

<sup>17)</sup> *LAPRADE* (p. 90) hat wohl Recht, wenn er sagt: *Le sentiment de la nature et les descriptions y tiennent une place qui leur est refusée sur tous les théâtres peuplés de vraies créations dramatiques*. Wenn er aber das Gefühl *Kalidasa's* selbst oberflächlich nennt (p. 88), so ist das wohl auf Rechnung seines dogmatischen Standpunktes zu setzen, der nur ein Naturgeföhle, welches den persönlichen Gott in der Natur erkennt, für be-rechtigt hält.

Wie weit dehnt sich die Aussicht! Berg und Felsen  
 Und Städte, Dörfer, Wälder, Silberflöme!  
 Dort, wo der Para sich und Sindhü winden,  
 Erscheinen Padnavati's Thürme, Tempel,  
 Gezünnte Thore und Pagodenspitzen  
 Verkehrt im Spiegelbild der klaren Fluth,  
 Wie eine Stadt, herabgestürzt vom Himmel.

Die Schilderung muthet uns so modern an, daß SCHNAASE, der sie in etwas anderer Verdeutschung von WILSON's englischer Uebersetzung anführt<sup>18)</sup>, fragen zu müssen glaubt, ob der englische Uebersetzer das Bild nicht einigermaßen ausgeschmückt habe. Die Schilderung wird aber im Verlaufe noch viel weiter und lebendiger ausgeführt; und auch in anderen Dramen finden wir beim Anblick landschaftlicher Schönheiten poetische Ergüsse, die kaum hinter dem angeführten zurückbleiben<sup>19)</sup>.

Daß die indische Poesie in der That ein so bewußtes, intensives und durchgeistliges Naturgefühl offenbart, wie es der moderne Landschaftsmaler nicht inniger, geistiger und bewußter empfinden kann, dürfte nach diesen Ausführungen wohl nicht mehr bezweifelt werden. Das Naturgefühl der Inder war also allerdings zwar quantitativ ausreichend, aber es fragt sich, ob es nicht qualitativ zu phantastisch, zu erregt, zu ungerichtet war, um eine künstlerische Landschaftsmalerei zu erzeugen, und, trotz seines bewußten Ausdruckes in der Poesie, zu innig mit dem Gesamtbewußtsein des indischen Geistes verwachsen, um sich in selbständig abgeforderter Richtung objektiviren zu können. Daß dem in der That so war, wird eine kurze Betrachtung der bildenden Künste der Inder leicht ergeben.

Schon die indische Architektur<sup>20)</sup> ist in dieser Beziehung höchst lehrreich und charakteristisch, besonders ihr Grottenbau, dem vor Allem wir daher eine etwas eingehendere Betrachtung widmen wollen<sup>21)</sup>. Konnten wir dazu kommen, der ägyptischen Architektur in gewissem Sinne einen landschaftlichen Charakter zu vindiciren, so ist das auch bei dieser indischen Architektur der Fall, nur in gerade entgegengesetztem Sinne. Der Aegypter mit seinem ausgeprägten Sinn für Maß und Ordnung ist in hohem Grade architektonisch begabt; die Architektur ist die leitende Kunst der Aegypter; indem sie von der landschaftlichen Natur, von Bergen und Pflanzen, ihre Einzelformen entlehnt, müssen diese Naturgestaltungen sich dem architektonischen Gesetze fügen. Der phantastisch und poetisch für die Natur schwärmende Inder dagegen besitzt nur sehr wenig Sinn für Maß, Ordnung und künstlerische

<sup>18)</sup> Gesch. der bild. Künste; 2. Aufl., I, S. 141, wofelbst noch eine andere, eine zarte Naturempfindung ausdrückende Stelle angeführt ist.

<sup>19)</sup> WORKS of H. H. WILSON, London 1871, Vol. XII, S. 95–97. Andere schöne Natur schilderungen der indischen Dramen in WILSON's Uebersetzung sehe man ebenda, Vol. XI, S. 87, 90, 103, 214, 320 u. oft.

<sup>20)</sup> LASSEN, Indische Alterthumskunde, II, S. 513 ff., S. 1167 ff., IV, S. 855 ff.

<sup>21)</sup> Insofern die buddhistischen Topes oder Dagops die Wasserblase nachahmen und auch die Chaitya-Grotten sich an Naturformen anschließen, ist doch ausschließlich ein symbolischer Sinn, ist — keineswegs eine ursprüngliche Naturanschauung in ihnen ausgedrückt. Die Schöpfungen des nüchternen Buddhismus interessieren uns hier überhaupt weniger. Auch von den Grottenanlagen, die doch buddhistischen Ursprungs zu sein scheinen, sind es die späteren, phantastischeren, brahmanischen, auf die unser Text sich hauptsächlich bezieht. Das von ihnen Gefagte läßt sich in entsprechender Umkehrung auch auf die brahmanischen Pagoden anwenden. Das Brahmanenthum repräsentirt uns überhaupt weniger den durch Reflexion angekränkelten, den natürlichen und daher auch den künstlerischen Volkscharakter der Inder.

Haltung; er hat sehr wenig Begabung für die Architektur und die statischen Gesetze, die sich in ihr ausdrücken. Seine »Landschaftsarchitektur«, wenn ich diesen Ausdruck noch einmal gebrauchen darf, geht nicht von der Architektur, sondern von der Landschaft aus, an die er seine Bauwerke anlehnen will, und die Architektur muß sich daher, gerade umgekehrt, wie bei den Aegyptern, nach den Naturformen richten, die bearbeitet werden sollen. Sie muß es, sage ich, aber sie kann es auch, weil alle statischen Skrupel von selbst wegfallen oder doch sehr beschränkt werden, wo die Innenräume des Gebäudes aus dem ausgehöhlten natürlichen Felsen bestehen und das Äußere, welches keinen konstruktiven Gedanken mehr zu vertreten hat, daher in der beliebigen Weise, ganz unabhängig vom Innern, phantastisch und ausschweifend dekoriert werden kann<sup>22)</sup>. Die indische, besonders die spätere brahmanische, Grottenbauarchitektur hat von dieser Freiheit in ausgedehntestem Maße Gebrauch gemacht. Von festen mathematischen Formen ist hier keine Rede mehr: im besten Wechfel, im wilden Taumel mischen die dekorativen Ornamente sich durcheinander. »Uebrigens aber«, sagt SCHNAASE, »fehlt nicht bloß der Grund der Regelmäßigkeit, sondern die Phantasie wird sogar durch die zufälligen Formen des Gebirges zu größerer Willkür gereizt. Jeder weiß ja, wie wunderliche Formen sich in den Felsen bilden; hereinbrechende Fluthen oder Regenbäche, frühere Erdrevolutionen, unbekannte Kräfte mancher Art haben, in einander spielend, die regelmäßige Krystallisation, die Lage der Steinschichten mannichfaltig modifiziert. Kommt etwas dazu, was unsere Phantasie mehr als gewöhnlich anregt, etwa das unsichere Licht der Dämmerung oder des Mondscheins, so knüpfen sich Erinnerungen an diese Felsengebilde, drängen und schieben sich ineinander und bringen abenteuerliche, verwirrte Gestalten vor unsere Seele. Ebenso mußte es auch dem uralten Werkmeister ergehen, der, angefüllt mit den Bildern einer wilden mythologischen Tradition, aus dem Stein das Haus seines Gottes herauszuhauen begann. Dazu kam noch, daß die zufällige Gestaltung des Steines benutzt werden konnte und mußte, um die Arbeit ausführbar zu machen oder zu erleichtern. Das Naturspiel war daher die Grundlage der architektonischen Form; und die Phantasie ließ ihm nur den Schein einer Regel, die nicht vorhanden war.« Selbst der Anblick des tropischen Urwaldes mit seiner bunten Mannichfaltigkeit und Ueberfüllung konnte, wie ich SCHNAASE'S geistvoller Ausführung hinzufügen, den architektonischen Sinn nicht in dem Grade anregen, wie z. B. unsere nordischen Buchen- und Eichenwälder, deren von hohen, schlanken, glatten Stämmen getragene Laubkronen oft den Eindruck der von ähnlichen Pfeilern getragenen Hallen eines gotischen Domes machen.<sup>23)</sup> Vielmehr mußte auch von dieser Seite das wilde, üppige, ausschweifende Element der Tropennatur die Phantasie des von der Natur noch nicht emanzipirten Künstlers in einer Weise anregen, die weit eher der Poesie, als den bildenden Künsten zu Gute kommen konnte. Mindestens aber sollte man erwarten, daß diese Fülle vegetativen Lebens sich in reicher Weise in der Ornamentik jener Architektur abspiegelte, daß die Pflanzenformen den Hauptbestandtheil jener üppigen und willkürlichen Verzierungsart ausmachten. Allein auffallender Weise ist das Gegentheil der Fall. Ausgenommen an den Siegessäulen des Açoka, an denen der westasia-

<sup>22)</sup> Vgl. SCHNAASE, *Gesch. d. b. K.*, 2. Aufl., I, S. 99.

<sup>23)</sup> Vgl. GRISEBACH, *Vegetation der Erde*, II, S. 18.

tische Einfluß leicht erkennbar ist<sup>24)</sup>, finden sich Pflanzenformen in den architektonischen Ornamenten verhältnißmäßig recht selten verwandt. Auch hier kann ich nicht umhin, den trefflichen SCHNAASE, der gerade die Abspiegelung der landschaftlichen Natur in der indischen Kunst sehr eingehend behandelt hat, weiterreden zu lassen. »Charakteristisch ist es«, sagt er, »dafs sich wenig Pflanzenformen unter den Verzierungen dieser Monumente finden. Bei allen anderen Völkern ist dies gewöhnlich und es liegt wohl auch in der Natur der Sache. Wenn man von der einfachen strengen Regelmäßigkeit der wesentlichen Glieder des Baues zur Ornamentik übergeht, sich leichtere Ausweichungen von der geraden Linie erlaubt, dann entlehnt ganz von selbst etwas den Pflanzen Aehnliches, welches man gern durch Anschließen an die Naturform vollendet. Auch liegt eine innere Wahrheit darin, dafs auf den großen Massen der unorganischen Natur sich das heitere Spiel des Vegetabilischen zeige. Bei den Indern kam noch die fast religiöse Verehrung und das gesteigerte Mitgefühl hinzu, mit welchem sie sonst die Pflanzen betrachten. Dennoch nehmen in der Felsenarchitektur nur wenige Verzierungen die Gestalt des Blattes an, und es scheint, dafs die wildschaffende Phantasie der Hindu's selbst an die freiere Regelmäßigkeit der Pflanze sich nicht anknüpfte«<sup>25)</sup>. Auch in dieser Beziehung sehen wir also den vollsten Gegensatz dieser indischen Architektur zur ägyptischen, die alle ihre Ornamente mit nur seltenen Ausnahmen der Pflanzenwelt entlehnte. Die indische Grottenbauarchitektur greift aber in die Landschaft selbst noch tiefer ein, als die ägyptische, besonders durch die äufsere Ausmeißelung des Felsens mit Ornamenten wird an einigen Stellen, wo eine große Anzahl solcher Grotten vereinigt sind, wie in Ellora bei Bombay und in Mahamalaipur bei Madras<sup>26)</sup>, der Landschaft ein höchst eigenthümlicher, künstlich phantastischer Charakter aufgedrückt. Der Eindruck der ersteren besonders, welche in einem felsigen Bergkranz, der über eine Stunde weit sich ausdehnt, in Terrassen und Stockwerken übereinander, durch Treppen, Gallerien und Brücken verbunden, ausgehauen sind, ist ein unbefreiblicher. Man weifs auf den ersten Blick nicht, wo die Kunst anfängt und die Natur aufhört. »Kunst und Natur«, sagt RITTER<sup>27)</sup>, »Mensch-, Thier-, Götter- und Pflanzenwelt erscheinen hier noch in einem brütenden Chaos.«

Man wird nach diesem verstehen, was ich meinte, wenn ich sagte, auch diese indische Architektur habe in gewissem Sinne einen landschaftlichen Charakter, nur in gerade entgegengesetztem Sinne, wie die ägyptische.

Die indische Plastik, soweit sie erhalten und soweit sie der Wissenschaft zugänglich gemacht ist, schließt sich im Wesentlichen als Reliefdecoration an die Architektur an. Dafs in diesen phantastisch verworrenen Reliefs, besonders der brahmanischen Tempelverzierungen, in denen Thier- und Menschenleiber, letztere oft vielköpfig und vielarmig, in wildem Knäuel durch-

<sup>24)</sup> Abgebildet z. B. bei I. FERGUSSON, History of Architecture (London 1867), p. 459.

<sup>25)</sup> Auf die Kleinkünste leidet dies jedoch keine Anwendung; denn sowohl in den Stickereien und Webereien, als auf Gefäßen, werden, wenigstens heutzutage, pflanzliche Motive in großer Anzahl und Mannichfaltigkeit verworthen: in feltener Pracht und fatter Harmonie der Farbzusammenstellung und in einer höchst geschmackvollen, dem jedesmaligen Gebrauch entsprechenden, Stilisirung.

<sup>26)</sup> Jene bei LANGLES, Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan, II, Tafel 67 bis 69 u. 54 ff., diese Tafel 23 abgebildet.

<sup>27)</sup> RITTER, Erdkunde, 2. Aufl., V, S. 680.

einandergemengt sind, sich nur wenig Anklänge an die unbelebte Natur, an die Pflanzenwelt und somit an die Landschaft finden, ist bereits gefagt worden. Nur wo geschlossenere Darstellungen vorkommen und in ihnen der Baum historisch oder symbolisch zur Handlung gehört, wird er unutilitirt und natürlich mitabgebildet, wie z. B. in einigen Reliefs am Indratempel zu Ellora<sup>28)</sup>. Die Thier- und Menschengestalten selbst dagegen sind in einem reichen und weichen Durcheinander dargestellt, welches an die Fülle des von Schlinggewächsen durchwucherten tropischen Urwaldes erinnert, und auch im Einzelnen hat die weiche, träumerische, biegsame Ausbildung der menschlichen Formen gewissermaßen einen pflanzlichen Charakter. Die Menschen selbst scheinen eher aus Pflanzenkeimen entsprossen, als auf dem natürlichen Wege erzeugt zu sein<sup>29)</sup>. »Fast willenlos«, sagt ein neuerer Forscher, »wie die Blume sich auf ihrem Stengel schaukelt, wie das Blatt sich im Winde bewegt, mühen sie uns an«<sup>30)</sup>. Insofern also macht sich auch hier das pflanzliche Leben geltend.

Auf den der buddhistischen Frühperiode angehörigen nüchterneren und historischeren Skulpturen des großen Tope von Sanchi in Zentralindien kommen dagegen auch Ansichten von belagerten Städten mit Thürmen, Thoren, Gallerien u. s. w. vor, ähnlich wie wir sie an den westasiatischen Reliefs, von denen sie beeinflusst sein mögen, finden werden<sup>31)</sup>. Diese Städteansichten haben ein größeres Interesse für die Geschichte der alten Architektur, als für die Geschichte landschaftlicher Darstellungen. In unserem Sinne lassen sich schlechterdings keine Folgerungen aus ihnen ziehen<sup>32)</sup>.

Das eigentliche Gebiet landschaftlicher Darstellungen ist die Malerei. Von alter indischer Malerei aber ist so gut wie Nichts auf uns gekommen. Die Malereien der Grotte von Ayunta scheinen landschaftliche Andeutungen nicht zu enthalten, es müßte denn etwa zu den Jagdscenen sein, von denen wir Kunde haben<sup>33)</sup>.

Dagegen finden sich auf indischen Miniaturen, die aber freilich sehr modernen Ursprungs zu sein scheinen, landschaftliche Hintergründe keineswegs ausgeschlossen. Unter den von LAGLÈS (a. a. O.) veröffentlichten Darstellungen dieser Art kommt z. B. die Toilettenzene einer indischen Dame vor dem mit Springbrunnen versehenen Wasserteich ihres Gartens vor: im Hintergrunde ist das zierliche Wohnhaus gemalt, zu dessen Seiten Bäume herübertagen<sup>34)</sup>. — Noch üppiger ist die Darstellung des Gottes Indra in seinem Paradiesgarten<sup>35)</sup>: Der zierliche Blumentepich des Gartens, die leichten Hallen des Palastes, dahinter das felsige Hochgebirge und verschiedene Bäume, — die ganze Landschaft erinnert in perspektivischer Hinsicht und Auffassung einigermaßen an italienische Malereien des Mittelalters, etwa noch

<sup>28)</sup> LAGLÈS, Monuments, II, pl. 40.

<sup>29)</sup> Vgl. die Darstellung der Geburt Brahma's auf einer Pariser Miniatur, bei LAGLÈS, Mon. I, Tafel bei S. 175.

<sup>30)</sup> LÜBKE, Gesch. d. Plastik, 2. Aufl., S. 16.

<sup>31)</sup> I. D. CUMINGHAM im Journal of the Asiatic society of Bengal T. XVI, II, p. 739. LÜBKE, a. a. O. S. 14. KUGLER, Handbuch, 5. Aufl., S. 308. SCHNAASE, a. a. O. S. 136.

<sup>32)</sup> Ueber Münzen, auf welchen die Sonne, von Planeten umgeben, dargestellt ist, siehe LASSEN, Ind. Alterthumskunde, II, S. 1094.

<sup>33)</sup> I. E. ALEXANDER, bei RITTER a. a. O. V, S. 686.

<sup>34)</sup> I, Tafel zu Seite 139.

<sup>35)</sup> I, zu S. 191.

Fiesole's. In alterthümlicherer Weise dagegen ragt der durch einzelne Baumtypen dargestellte Wald jenseit der Mauer in eine historische Szene herüber<sup>36)</sup>. — Auch unter den Berliner Miniaturen befinden sich verschiedene, in denen landschaftliche Darstellungen vorkommen, so die, in denen Büsser in der einsamen Natur von Weltmenschen Besuche empfangen und andere<sup>37)</sup>. —

Jedenfalls sind diese Miniaturen von der Blüthezeit des alten Inderthums soweit entfernt, daß es nur die Unsicherheit der chronologischen Anhaltspunkte in der indischen Kunstgeschichte überhaupt entschuldigen kann, wenn wir auch an diese Darstellungen hier wenigstens erinnern.

In Bezug auf Kalidasa's Zeit hat man endlich noch großes Gewicht auf die Beschreibung eines Gemäldes in der Sakuntala gelegt<sup>38)</sup>, Jedoch darf daselbe für die Existenz einer eigentlichen Landschaftsmalerei in jener Zeit sicher nicht angeführt werden. Katurika hat dem verliebten Könige ein Bild von Sakuntala gemalt. Dem Könige gefällt das Bild; aber er wünscht noch mehr auf ihm dargestellt zu sehen: er wünscht die Landschaft, in welcher er Sakuntala zuerst traf, ihre Lieblingslandschaft mitdargestellt zu sehen:

»Der Fluß Malini muß gemacht werden mit einem auf einer Sandbank sich befindenden Flamingopaare; auf beiden Seiten deselben an den Himalaya grenzende Hügel, auf denen Gazellen lagern. Unter einem Baume, an dessen Aesten Baumrindengewänder hängen, wünschte ich ein Gazellenweibchen zu bilden, das ihr linkes Auge am Horne des Männchens riebe<sup>39)</sup>.«

Man sieht also, daß die Malerin die Landschaft eben nicht gemalt hat, daß es nur die Phantasie des Königs ist, welche sie gemalt sehen möchte. Folgt daraus, daß der König die Malerei eines solchen Hintergrundes doch für möglich gehalten habe, so muß man doch bedenken, daß die dichterische Einbildungskraft hier mehr verlangen kann, als die Hand mit dem Pinsel auszuführen vermag. Auf keinen Fall darf uns die schöne Darstellung Kalidasa's glauben machen, daß die Malerin die Landschaft im Verhältniß ebenso schön gemalt haben würde. Mehr als auf den genannten neueren Miniaturen darf man von landschaftlichem Hintergrunde auf Bildern dieser Art zu Kalidasa's Zeit nicht vermuthen; und das ist wenig genug. Das Porträt der Geliebten bleibt übrigens die Hauptsache, so daß von einem wirklichen, feiner selbst wegen gemalten Landschaftsgemälde hier schon so wie so von vorneherein keine Rede sein kann.

Trotz der innigen und ausgedehnten Naturempfindung der Inder, finden wir also eine eigentliche Landschaftsmalerei bei ihnen nicht; ja, keine Spuren, die auf eine solche schließen lassen; und wir dürfen auch kaum vermuthen, daß sie jemals eine besaßen. Denn mit aller ihrer Liebe und Hinneigung zur Natur (und vielleicht gerade wegen derselben) stehen die Inder der Landschaft doch kaum objektiv genug gegenüber, um sie in abgefondertem Bilde zur Darstellung zu bringen. Sie sind so mit ihrer landschaftlichen Natur verwachsen, daß dieselbe, in frommer Schwärmerei verehrt und aufgesucht, zwar ihre ganze Poesie durchdringt und hier auch gelegentlich in einer so bewussten Weise gepriesen wird, daß man mit Recht das indische Naturgefühl für dem Grade nach ausreichend zur Begründung einer Landschaftsmalerei erklären konnte;

<sup>36)</sup> I, zu S. 202.

<sup>37)</sup> KUGLER, a. a. O. S. 326—327.

<sup>38)</sup> SCHNAASE, a. a. O. S. 140. CARRIERE, a. a. O. S. 520.

<sup>39)</sup> Kalidasa's Ring-Sakuntala, herausgegeben, übersetzt etc. von OTTO BOEHLINGK, S. 90.

allein ihr Gefühl für die Landschaft schießt über das Ziel hinaus. Die Poesie kann die ganze Wucht der Empfindung in allen Schattirungen ausdrücken; die Malerei aber muß erst von der Empfindung den Weg durch die Hand und den Pinsel machen; und es gehört eine große Summe technischen Kennens und Könnens dazu, um auf der Fläche das Bild, welches in der Seele lebt, zur Darstellung zu bringen; ja das Bild selbst muß im Geiste des Künstlers schon sehr feste Grenzen und Umrisse gewonnen haben, ehe er es malerisch wiederzugeben vermag. Muß nun schon bezweifelt werden, daß die Inder, phantastisch aufgeregt, wie sie waren, im Stande gewesen, ein landschaftliches Bild in ihrem Geiste völlig klar zu komponiren, so ist auf der andern Seite gewiß, daß ihre künstlerische Technik nicht so weit reichte, um ein auch noch so klar vorgestelltes landschaftliches Bild richtig auf die Fläche eines Gemäldes zu übertragen.

#### VIERTES KAPITEL.

#### Die landschaftlichen Andeutungen in der westasiatischen Kunst.

Zu der phantastisch-barocken indischen Kunst tritt die nüchtern realistische Kunst der tonangebenden westasiatischen Völker wieder in einen vollen Gegensatz.

Die bildende Kunst der Westasiaten, wie sie von der mesopotamischen Ebene als babylonisch-assyrische Kunst ausgegangen ist und die eroberten Mittelmeerküsten sowohl wie die erobernden Perser überschwemmt hat, darf, obgleich sie arischen sowie semitischen Völkern angehört, wenn wir von der Architektur absehen, als ein geschlossenes Ganzes angesehen werden. Sie ist uns von besonderer Wichtigkeit, weil ihr Einfluß auf Kleinasien und durch Kleinasien auf die noch unentwickelte hellenische Kunst heute als erwiesen angesehen werden darf. Aus eben diesem Grunde aber ist es uns hier unmöglich, Erscheinungen, die mehr unserem Mittelalter, als dem Alterthume, oder die gar der Neuzeit angehören, in der Weise in den Kreis unserer Untersuchung hereinziehen, wie wir das bei der abgeschlossenen und chronologisch schwer einzureihenden Kunst der Ostasiaten und der Inder nicht vermeiden konnten, ohne auf ihre Betrachtung überhaupt zu verzichten. Vielmehr müssen wir bei der Behandlung der westasiatischen Kunst, die Grenze des Alterthums wieder strenge innehalten; und wir werden daher hier eine Kunstentwicklung vor uns haben, die zur Zeit der feindlichen Berührung der Perser und Griechen bereits völlig abgeschlossen war, ja, sich um jene Zeit schon in dem Grade ausgelebt hatte, daß in Zukunft von einem Einfluß ihrerseits auf die nunmehr selbständig und herrlich erblühende griechische Kunst nicht mehr die Rede sein konnte. Die Perserkriege bedeuten ebenföhr die ein für allemal vollendete, wengleich schon viel früher begonnene künstlerische, wie die politische Unabhängigkeit Griechenlands von dem Osten, dessen Einwirkungen auf das Hellenenthum jedenfalls einer viel früheren Zeit angehören. Die westasiatische Kunst dieser früheren Zeit, wie wir sie seit den englischen und französischen Ausgrabungen vor allen Dingen aus den assyrischen Bildwerken kennen gelernt haben, ist es, die uns in diesem Kapitel beschäftigen soll.

Von der ersten der fünf Monarchien, deren Hegemonie in Westasien bis zum Untergange des persischen Reiches wir verfolgen können<sup>1)</sup>, von dem alten Chaldäerreich der unteren mesopotamischen Ebene können wir in Bezug auf Naturfönn und landschaftliche Auffassung in der Kunst nicht reden.

Auch von dem später an dieser Stelle blühenden neubabylonischen Reiche, der dritten der genannten Monarchien, gilt fast daselbe. Nur der babylonischen Gärten können wir gedenken. Es ist bekannt, daß die »hängenden Gärten« von Babylon zu den Wundern der alten Welt gerechnet wurden. J. OPPERT hat ihre Stätte in Tell Amran Ibn Ali wiedererkannt<sup>2)</sup>. In mächtigen Terrassen ansteigend, mit kühlen Grotten, Wasserwerken, Felsen, Rafenplätzen, Bäumen und Blumen reichlich geschmückt<sup>3)</sup>, erhoben sie sich wie ein Gebirge am flachen Ufer des Euphrat; ja, Diodor erzählt, daß ihrer Herstellung die direkte Absicht zu Grunde lag, die mit Terrassengärten geschmückten persischen Gebirge nachzuahmen; und Nebukadnezar's Gemahlin Amyitis soll es gewesen sein, welche aus Sehnsucht nach den Bergwiesen ihrer Heimath ihren Gatten zu dem Wunderwerke veranlaßte<sup>4)</sup>. Somit ist freilich klar ausgesprochen, daß wir in der Herstellung dieser Gärten kein landschaftliches Naturbedürfnis der Babylonier zu erkennen haben, wie denn auch die sonstigen Gärten der Riesenstadt mehr praktischem Nutzen als Zierzwecken gedient zu haben scheinen<sup>5)</sup>. Allein es ist in Bezug auf Babylon so oft von Gärten schlechthin die Rede, daß diese der Stadt doch einen Theil ihrer Physiognomie gegeben haben müssen. Auch in der Bibel<sup>6)</sup> heißt es in Bezug auf Sufanna: »Und ihr Mann war sehr reich, und hatte einen schönen Garten an seinem Hause.« Wir haben daher keinen Grund zu läugnen, daß es auch Lustgärten in Babylon gegeben, daß auch zur Zierde Baumgruppen an dem babylonischen Häusermeere angepflanzt gewesen seien, und daß die außerdem von Obst- und Blumengärten, ja von Kornfeldern durchbrochene prächtige Euphratstadt einen Gesamtblick von hoher malerischer, auch landschaftlichen Reizes nicht entkleideter Bedeutung dargeboten haben müsse<sup>7)</sup>. Die Palme und die Zypresse, welche zu den wenigen einheimischen Bäumen der mesopotamischen Ebene gehörten, werden unter den Pflanzenformen jedenfalls diejenigen gewesen sein, welche mit ihrer charakteristischen Gegensätzlichkeit dem landschaftlichen Bilde seine Physiognomie gaben<sup>8)</sup>. Im flachen Lande soll nach Strabo (a. a. O.) außer der Palme sogar nur Strauchwerk gewachsen haben, wogegen derselbe Schriftsteller (ebenda 411) der Zypressen der Götterhaine und Lustgärten gedenkt<sup>9)</sup>. Außer-

1) Geschichte, Kultur und Kunst dieser fünf Monarchien sind in trefflicher und eingehender Weise in G. RAWLINSON's großem Werke »The five great Monarchies of the ancient eastern world.« (London 1862—1867) behandelt worden.

2) Expédition scientifique en Mésopotamie, Paris 1863, I, p. 156—167. Dasselbst auch eine Zusammenstellung der wichtigsten auf sie bezüglichen Nachrichten.

3) DIODORUS SICULUS II, 10; Berosus fr. 14; STRABO Lib. XVI, cp. I §. 5; Q. CURTIUS V, 5.

4) Vgl. RAWLINSON, III, p. 592. (In dieser Weise werde ich diesem Kapitel das Anm. 1) angeführte Werk des englischen Gelehrten zitiren.)

5) RAWLINSON, III, p. 341.

6) Historie von der Sufanna und Daniel, Vers 4.

7) Q. CURTIUS, V, 4.

8) RAWLINSON, I, p. 46.

9) Ueber die gegenwärtige landschaftliche Physiognomie des mesopotamischen Steppengebietes, vgl. man GRISEBACH, Vegetation der Erde, I, S. 419.

halb der Stadt mit ihren Wundern also wird das Auge der Babylonier kaum malerisch fesselnden Eindrücken begegnet sein. Kanäle, Geftrüpp, Kornfelder und Palmenwälder müssen ein recht monotones Bild gegeben haben; denn selbst den Palmen ist, wenn sie zu Wäldern vereinigt sind, trotz der Schönheit der einzelnen Palme, »der höchsten und edelsten aller Pflanzengestalten«, nach HUMBOLDT's Ausdruck<sup>10)</sup>, kaum ein landschaftlicher Reiz abzugewinnen. — Von den bildenden Künsten der Babylonier ist nur sehr wenig erhalten. Doch wissen wir aus den Beschreibungen der Alten, dass die Mauern Babylons mit Malereien bedeckt gewesen; und die neuere Forschung hat klar gestellt, dass es Ziegelemalgeme gemalte gewesen, welche der heiligen Stadt der Chaldäer ihren bunten Farbenglanz verliehen haben. Nur Bruchstücke solcher farbig emaillirter Ziegel sind wieder aufgefunden worden. Doch beweisen die Reste von Thieren, Bäumen und Bergen neben denen menschlicher Figuren, dass in den Jagden und ähnlichen Darstellungen die Andeutungen des landschaftlichen Hintergrundes nicht ausgeschlossen gewesen sind. Die Gebirge sind auf dem ockergelben Grunde durch eine schuppenähnliche konventionelle Strichlage, wie auf den assyrischen Reliefs, angedeutet; ja, nach OPPERT sollen die Wälder und Bäume sich deutlich aus den Resten rekonstruiren lassen und sollen bläuliche Wellenlinien vielleicht das Wasser dargestellt haben<sup>11)</sup>. Doch es fehlt uns an allen Mitteln, diese babylonischen Ziegelgemälde in ihrem ganzen Zusammenhange uns zu veranschaulichen.

Um in dieser Beziehung ein deutlicheres Bild von der mesopotamischen Darstellungsweise zu bekommen, müssen wir uns sofort der nördlichen Nachbarmonarchie Babyloniens, der zweiten der fünf großen Monarchien, müssen wir uns dem assyrischen Reiche zuwenden, dessen landschaftliche Physiognomie von derjenigen der südlicheren Gegenden zwischen Euphrat und Tigris zwar nicht wesentlich verschieden war, doch durch die Hügelketten, die sich in's Land hinabziehen, immerhin ein anderes Element aufgenommen und durch die höheren Gebirge, die an seinem Horizonte auftauchen, eine scharfumrissene, großartigere Umrahmung erhalten hatte. — Ehe ich mich jedoch der Betrachtung der bildenden Künste dieses Landes hingebe, will ich eine kurze Bemerkung über die gesammte assyrisch-babylonische Poesie hier einschalten. Kürze ist hier schon aus dem Grunde geboten, weil es wenig genug ist, was durch die Forschung von Männern wie OPPERT, RAWLINSON, HINKS, dann TALBOT, SMITH, LENORMANT den Keilinschriften mit einem genügenden Grade von Sicherheit an Verständnis wieder abgewonnen ist. Wenigstens ist der Inhalt nur weniger entzifferter Produkte der assyrisch-babylonischen Literatur darnach angethan, für unsere Untersuchung in Betracht zu kommen. Aus diesem Wenigen aber leuchtet der semitische Geist, wie wir ihn aus der hebräischen Poesie, auf die ich zurückkomme, kennen, klar genug hervor. Proben assyrisch-babylonischer Epik und Lyrik hat neuerdings E. SCHRADER dem deutschen Publikum zugänglich gemacht<sup>12)</sup>. Dem Epos ist wenigstens einmal ein großer Naturvergleich, der an die Psalmen David's erinnert, zu entnehmen. »Gleich großen gewaltigen Wasserbächen,

<sup>10)</sup> Ideen zur Physiognomie der Gewächse in Ansichten der Natur, II, (1860, S. 19).

<sup>11)</sup> J. OPPERT, Expedition etc. p. 144. Derselben Schriftstellers »Grundzüge der assyrischen Kunst« (Zürcher Vortrag, Basel 1872), S. 18 u. S. 23.

<sup>12)</sup> Die Höllenfahrt der Ishtar. Ein altbabylonisches Epos. Nebst Proben assyrischer Lyrik. Von Dr. EBERHARD SCHRADER, Prof. der Theologie in Jena etc. Gießen 1874.

gleich Bergströmen (möge es über sie kommen)«, heisst es<sup>13)</sup>. In dem affyrischen Königspfalme lautet der Ausdruck »möge ein Land mit Silberhimmel ihnen zu Theil werden«<sup>14)</sup> aber nach SCHRADER's eigener Erklärung<sup>15)</sup> in der deutschen Uebersetzung wohl landschaftlicher, als er gemeint ist. Dagegen heisst es in dem Bittgebet No. 2<sup>16)</sup> wieder ganz mit biblischem Naturgefühl: »Herr, deinen Diener lass nicht sinken in den Wassern der tosenden Flut! Seine Hand ergreife!« Daselbe gilt von einer Stelle des Lehrpfalms<sup>17)</sup>, an der es von dem Bösen heisst: »wird dem Rohr gleich abgeschnitten; gleich dem Sterne des Himmels zieht er ein den Glanz, gleich Wassern der Nacht verschwindet er«. Anrufe, wie »Herr des Lichts!«<sup>18)</sup> fanden wir schon im Aegyptischen. Wir kennen die affyrisch-babylonische Poesie zu bruchstückweise, um endgültige Resultate zu ziehen; allein eine Beobachtung der Naturerscheinungen mit einem zu höherem Fluge gestimmten Sinne spricht doch unzweifelhaft aus diesen Bruchstücken.

Nüchterner erscheint der Geist, der sich in den bildenden Künsten der Affyrer ausdrückt. Es wird schwer sein, die genannten Ausbrüche der Poesie mit dem Naturgefühl der letzteren in Einklang zu setzen. Ich darf in dieser Beziehung vielleicht im Voraus bemerken, dass das ähnliche Naturgefühl der Juden bei diesen ebenfowenig in den bildenden Künsten Ausdruck gewann, so dass es scheint, als seien die affyrischen Meissler und Maler von anderen Ausgangspunkten zu ihrer Kunst gekommen, als die Schriftgelehrten. Immerhin aber ist der Unterschied kein durchgreifender. Die Wasserströme, die Berge, die Wälder spielen auch in den landschaftlichen Hintergründen ihrer bildlichen Darstellungen, wie wir sehen werden, eine bedeutende Rolle.

Die Mauern der Paläste Ninive's und der Nachbarstädte waren nur in ihren oberen Theilen mit Gemälden, in ihren unteren Theilen aber mit reichfigurirten Reliefplatten bekleidet; und diese Reliefplatten, wie sie in Nimrud, Khorabad und Koyundschik wieder zu Tage gefördert sind und jetzt theils noch an Ort und Stelle, theils aber (von wenigem Zerstreuten abgesehen), in den Museen von London und Paris aufbewahrt werden, sind es, denen wir ein zusammenhängendes Bild der mesopotamischen Kunst verdanken. Wenn diese Schätze auch noch nicht vollständig durch Abbildungen Jedermann zugänglich gemacht worden sind<sup>19)</sup>, so genügt doch schon das bisher Publicirte, um einen guten Ueberblick über die affyrische Kunst zu gewinnen und auch die Behandlung landschaftlicher Gegenstände in derselben kennen zu lernen.

Unserer Aufgabe kommt es sehr zu Statten, dass einer der besten Kenner Affyriens, das RAWLINSON gerade in der Entwicklung der landschaftlichen Hintergründe auf den affyrischen Bildwerken ein Hauptmerkmal ihrer verschiedenen Epochen sieht.

Die früheste Periode affyrischer Kunst wird in den älteren Palästen, die im jetzigen Nimrud ausgegraben sind, erkannt. Ausser Gebäuden kommt ein Hintergrund auf den Bildern dieser Zeit kaum vor; nur einige Male ist der Versuch gewagt, Bäume darzustellen, die dann aber in seltsam unnatürlicher

<sup>13)</sup> A. a. O. Avers 1833, S. 11.

<sup>14)</sup> V. 29. A. a. O. S. 75.

<sup>15)</sup> A. a. O. S. 81; wörtlich »Land der Himmelsgegend des Silbers«.

<sup>16)</sup> A. a. O. S. 90. V. 3.

<sup>17)</sup> V. 6. A. a. O. S. 97.

<sup>18)</sup> Bittgebet V. 3; a. a. O. S. 89.

<sup>19)</sup> Viele Abbildungen existiren nur in Handzeichnungen des britischen Museums. Siehe RAWLINSON, I. p. 438.

und unbeholfener Gestalt erscheinen <sup>20)</sup>; und auch das Wasser, wo es vorkommt, ist noch in sehr roher Weise wiedergegeben <sup>21)</sup>.

In der zweiten Periode assyrischer Kunst dagegen, die nach RAWLINSON von 721—667 v. Chr. anzusetzen ist und deren Werke in Khorfabad und Kuyundschik zu Tage gefördert worden sind, bilden die landschaftlichen Hintergründe die Regel. Man braucht nur die zweite Serie von LAYARD'S Monuments of Nineveh (1853) aufzuschlagen <sup>22)</sup>, um sich davon zu überzeugen, in welcher Weise der landschaftliche Hintergrund auf allen diesen Platten die ganze Darstellung überwuchert: gewiss nicht zum Vortheil des plastischen Relieffils, aber zum grossen Vortheil unserer Untersuchung. — Ist in den Pflanzendarstellungen dieser Zeit auch ein bedeutender Fortschritt zu konstatiren, wie besonders die Dattelpalme, ein Nadelholzbaum (Zypresse?) und der Weinstock ganz geschickt dargestellt werden, wogegen andere Arten schwerer zu erkennen sind, so ist doch ein grosser Konventionalismus in ihnen nicht zu verkennen. Ein Baum derselben Art sieht stets fast genau so aus, wie der andere; von freierer Belebung und Individualisirung findet sich keine Spur. Ganz konventionell sind auch stets die Berge und die Gewässer dargestellt: die Berge mit jenem schuppenartigen Liniennetze überzogen, welches aus der Naturbeobachtung schwer zu erklären ist, die Ströme durch Parallelinien mit reichlich eingestreuten, stets nach derselben Seite gerichteten Spirallinien, das Meer dagegen, dem die strömende Richtung fehlt, durch ganz unregelmässig durcheinandergewürfelte volutenartige Wellenglieder der genannten Art, offenbar um sowohl den grösseren Ungeflüm der Meereswogen, als auch ihre Unabhängigkeit vom Stromlauf anzudeuten <sup>23)</sup>. Alle Wasserdarstellungen sind dabei reichlich mit Fischen verschiedener Art, Schildkröten, Krebsen und fabelhaften Seewesen angefüllt, und es ist sehr augenfällig, dass sie einen grossen Fortschritt gegen die einfachen senkrechten Zickzacklinien bezeichnen, welche auf den ägyptischen Bildern regelmässig das Wasser andeuten. Von den einzelnen Bäumen lässt sich nicht daselbe sagen: wir fanden auf ägyptischen Darstellungen einzelne Vegetationsformen, die fast frei von allen Fesseln der konventionellen Schablone dargestellt waren. In charakteristischer Ausprägung der Thiertypen aber wetteifern die Assyrer dieser Zeit mit den Aegyptern, ja, ihre wilden Thiere, besonders ihre Löwen, zeichnen sich durch ein noch grösseres Leben und energischer Bewegung aus. OPPERT meint, die assyrischen Thierdarstellungen seien überhaupt unerreicht <sup>24)</sup>. In der Gesamtkomposition der Landschaft zeigen die assyrischen Künstler sich, so wenig auch sie es hier zu wirklich malerischer Gestaltung gebracht haben, den ägyptischen ebenfalls bedeutend überlegen. Von einer richtigen Perspektive freilich ist auch auf den assyrischen Reliefs noch nicht im Allerentferntesten die Rede. Wo Bäume und Menschen im Hintergrunde kleiner gezeichnet sind, wie auf der Abbildung in LAYARD'S Nineveh and Babylon p. 588, so dass das Bild auf den ersten Anblick den perspektivischen Schein gewahrt zu haben scheint, sind in Wirklichkeit doch nur Gründe willkürlicher

<sup>20)</sup> LAYARD, Monuments of Nineveh (Erste Serie, 1849), Pl. 13, 14, 33.

<sup>21)</sup> Ebenda Pl. 15, 16, 33, 39b. Vgl. RAWLINSON, I, S. 453, 433 ff. Auf Seite 483 sind Baumformen des älteren roheren Typus abgebildet.

<sup>22)</sup> Vgl. RAWLINSON, I, p. 432 ff.; II, p. 460.

<sup>23)</sup> Man vgl. die Meeresdarstellung bei BOTTA et FLANDIN, Monument de Ninivé, I, pl. 32, 33, 34 mit den Flussdarstellungen pl. 68, 70, 77, 88 u. oft. Auch den Text deselben Werkes Vol. V p. 102.

<sup>24)</sup> Grundzüge der ass. K. S. 14 oben.

Raumdisposition maßgebend gewesen, wie die große Anzahl der entgegenstehenden Beispiele beweist. Im Hintergrunde größere Bäume und Figuren finden sich z. B. bei LAYARD, Second series of Monuments pl. 40 abgebildet. Indessen erscheinen die verschiedenen Gründe, erscheint das Vorn und Hinten doch verbundener übereinandergestellt, als auf ägyptischen Darstellungen; und die grundrifsartige Ausbreitung, der es in Aegypten gleichgültig war, nach welcher Seite die einzelnen im Aufriß auf ihr gezeichneten Bäume, Berge und Häuser fielen, kommt hier nur noch in einzelnen Fällen und wenigen Anklängen vor. Eine planartige Ausbreitung findet sich z. B. noch in den bei BOTTA II pl. 146 und bei LAYARD (Second series) pl. 24 abgebildeten Zeltlagern, sowie in der Stadt auf pl. 36 u. 49 des zuletzt genannten Werkes. Auch die Thürme der vorderen Mauern sind hier nach unten gekehrt. Die Bäume strecken ihre Wipfel nach unten bei LAYARD a. a. O. pl. 40 und in deselben Niniveh and Babylon p. 341 u. 342. In der letzteren Darstellung ist fogar nach Art der ägyptischen Landkarten der Versuch gemacht, ein Flußthal dadurch zu charakterisiren, daß die Berge der vorderen Seite mit Allem, was auf ihnen wächst, mit dem oberen Theile nach unten gewandt dargestellt sind<sup>25</sup>). Oefter wohl kommt es vor, daß die Bäume in divergirender Richtung vom Hügel abstehen, wie auf der ganz anmuthigen Landschaft, die bei BOTTA et FLANDIN II pl. 114 abgebildet ist<sup>26</sup>), wozu REBER<sup>27</sup>) bemerkt, daß auch bei uns Kinder glauben, auf einem Hügel können feiner vermehrte Oberfläche wegen mehr Bäume wachsen, als auf einer feiner Basis entsprechenden Ebene. Die Regel aber bildet in der assyrischen Kunst dieser an landschaftlichen Darstellungen so reichen Zeit entschieden die natürliche und aufrechte Stellung aller Gegenstände. Jene Abweichungen von dieser Regel zeigen zunächst nur, daß der Konventionalismus, den wir in der Darstellung der einzelnen Bäume, Berge und Ströme durchgeführt sehen, sich der Komposition des landschaftlichen Ganzen doch keineswegs bemächtigt hat. Vielmehr sehen wir in dieser Beziehung ein oft recht rathloses Umhertappen. Bald wird dieser Ausweg eingeschlagen, bald jener. In der Regel bleibt es bei der einfachen, jedoch hier nie mehr zusammenhanglosen Uebereinandersetzung der vorn und hinten befindlichen Gegenstände. Wenn man so dargestellte Städte mitunter als mehrstöckige Gebäude aufgefaßt hat, so war das eben ein Mißverständniß<sup>28</sup>). Innerhalb des so zusammengestellten Ganzen gelangen einzelne Gruppen landschaftlicher Gegenstände, wie die vom Schilf umwachsenen Sümpfe<sup>29</sup>), die festen Burgen an den Bergen<sup>30</sup>) und die mit Bäumen bepflanzten Flußufer<sup>31</sup>), oft zu ganz natürlich anprechendem Ausdrucke. Die Wälder werden durch nebeneinandergestellte Bäume bezeichnet: da es aber fast immer darauf ankam, einen Vorgang mit menschlichen Gestalten im Walde darzustellen, so sind die Bäume, die das Waldesdickicht bezeichnen sollen, niemals sehr dicht aneinandergereiht; sondern, wo Durchzüge durch den Wald dargestellt werden sollen, wechseln sie mit den Männern oft einfach und regelmäßigs ab, so daß

<sup>25</sup>) Vgl. BRUGSCH, Geographie der alten Aegypter S. 38 und Tafel VI.

<sup>26</sup>) Text p. 151—152.

<sup>27</sup>) Kunstgeschichte des Alterthums S. 88.

<sup>28</sup>) Vgl. REBER's Bemerkung a. a. O. S. 69 u. S. 75 oben.

<sup>29</sup>) LAYARD, Second series of monuments pl. 25.

<sup>30</sup>) Ebenda pl. 39, BOTTA et FLANDIN, I pl. 77.

<sup>31</sup>) LAYARD a. a. O. pl. 12.

sie mehr eine fleife Allee, als einen Wald zu bilden scheinen<sup>32)</sup>; in anderen Fällen, wo ein Kampf im Walde stattfindet, sind Menschen und Bäume ziemlich bunt und regellos durch einander gewürfelt<sup>33)</sup>; in noch anderen Fällen aber, in denen die Szenerie, von der Handlung abgefondert, sich in einer oberen Reihe befindet, bedecken die wohlausgeprägten Bäume in großer Mannichfaltigkeit die Berge und Thäler, und es scheint nur die natürliche Folge des plastischen Reliefs zu sein, so schlecht derselbe auch sonst gewahrt ist, daß die Bäume hier nicht zu einer kompakten Waldmasse zusammengeschlossen werden. In Szenen dieser Art sind Nadelhölzer, Weinstöcke und Feigenbäume am besten, die eigentlichen Laubbäume der Wälder aber am schlechtesten charakterisirt<sup>34)</sup>. Am unbeholfensten jedoch sind die Erhebungen des Erdbodens dargestellt. Die einzelnen Fälle, in denen die vorderen Berge nach ägyptischer Art nach unten gewendet erscheinen, drücken den Gedanken verhältnismäßig noch am klarsten aus. Auf vielen Platten erkennt man die Berge nur an der Schuppenschablone, mit der sie über und über bekleidet sind, und höchstens ganz oben am Rande an den sehr oberflächlich charakterisirten Gebirgskonturen<sup>35)</sup>. Die Ortschaften dagegen, fast immer belagert oder berannt, oft in Flammen aufgehend, liegen, durch einen größeren oder kleineren Häuserkomplex angedeutet, oft ganz malerisch und romantisch an den Bergabhängen und an den Flusufern<sup>36)</sup>. — Geschlossene landschaftliche Gruppen dieser Art haben wir auf den ägyptischen Denkmälern nicht gefunden. Wir können sagen, daß das höhere Stilgefühl der Aegypter diese vor ähnlichen Ausschreitungen bewahrt habe, wogegen die realistisch angelegten Affyrer sich in der Darstellung der Außenwelt durch keine architektonischen oder plastischen Stilgesetze gebunden erachteten<sup>37)</sup>. Doch kommt es uns hier zunächst mehr auf die Thatfache selbst, als auf deren Begründung an; und in dieser Beziehung werden wir nicht läugnen können, daß die assyrische Kunst, mögen wir es ästhetisch billigen oder nicht, in der Darstellung landschaftlich zusammenhängender Szenen sehr bedeutend über die ägyptische Kunst hinausgegangen ist. Sobald freilich die assyrische Kunst größere Zusammenhänge des landschaftlichen Hintergrundes darstellen will, zeigt auch sie sich noch von einer sehr unbeholfenen Seite und oft verdirbt sie geradezu in dieser ihrer zweiten Epoche, von der wir reden, die Klarheit der durch Figuren und Thiere ausgedrückten Handlung durch das Uebergewicht des nichts weniger als stilvoll angeordneten landschaftlichen Hintergrundes, dessen Einzelheiten der Beschauer doch oft erst zusammenfuchen und im Geiste perspektivisch ordnen muß, um ein anschauliches Landschaftsbild zu erhalten. Jedoch finden wir einige zusammenhängende landschaftliche Kompositionen, die so wohl geordnet erscheinen, daß wir sie noch besonders hervorheben müssen, wobei wir von der figürlichen Darstellung, deren Hintergrund sie bilden, ganz absehen wollen.

<sup>32)</sup> LAYARD a. a. O. pl. 26, 32, 35, 42. In einigen Beispielen dieser Art, am Fluß oder Kanalufer, ist übrigens augenscheinlich wirklich eine fleife Allee dargestellt.

<sup>33)</sup> A. a. O. pl. 45 u. 46.

<sup>34)</sup> A. a. O. pl. 14 u. 15.

<sup>35)</sup> A. a. O. 20, 22, 23.

<sup>36)</sup> A. a. O. pl. 17, 40, 42.

<sup>37)</sup> KUGLERS Formel: »in der ägyptischen Kunst sei mehr Stilgefühl, in der assyrischen mehr Lebensgefühl« (Handbuch d. K. 5. Aufl. S. 66) ist oft wiederholt worden. Sehr weit aber geht OPPERT, wenn er die Affyrer geradezu als »die Holländer des Alterthums« bezeichnet. (Grundzüge S. 14.)

Hierher gehören aus Khorfabad: die Belagerungsszene einer Bergfestung<sup>38)</sup>; die von der Seeseite angegriffene Stadt am Meeresufer<sup>39)</sup>; das Heiligthum am Flusufer und am Fusse eines bewaldeten und von Vögeln belebten Berges, auf dessen Gipfel ein Denkmal steht<sup>40)</sup>, ein besonders anmuthiges landschaftliches Ganzes, welches unsere Tafel III wiederholt; und das weniger gut komponirte, aber romantisch gedachte Bild einer Berggegend mit Bäumen, Häusern und dem von dem ifolirten Berge sich herabstürzenden Strome<sup>41)</sup>. Aus Koyundschik aber, dem Hauptort für landschaftliche Hintergründe, sind, außer vielen der schon genannten Tafeln, besonders hervorzuheben: die eine Szene aus dem Stiertransport, wo das Dorf mit seinen Kuppeldächern am Abhang des bewaldeten Berges und in der Nähe des Baches sich ganz maleirisch gruppirt<sup>42)</sup>; vor allen Dingen aber die Plünderungsszene einer am fischreichen Strome unter hohen, von Vögeln durchschwirrten Bäumen auf waldiger, schroffer Berghöhe gelegenen Stadt<sup>43)</sup>. Hier muß besonders die Art und Weise hervorgehoben werden, wie der Fluß hinter dem am diesseitigen Ufer gelegenen Berge, auf dem die Festung liegt, ganz richtig verschwindet, um rechts und links von dem Berge, wo die diesseitigen Ufer flach sind, voll zum Vorschein zu kommen. Es ist dies vielleicht das schwierigste landschaftliche Motiv, welches die assyrische Kunst einigermaßen richtig dargestellt hat. — Alles dieses bezieht sich, wohlverstanden, nur auf die zweite Epoche assyrischer Kunst.

Die höchste Vollendung erreichte nach RAWLINSON<sup>44)</sup> die assyrische Kunst in ihrer dritten, von 667—640 v. Chr. gerechneten Periode<sup>45)</sup>. Als erstes Kennzeichen dieser Periode führt der englische Forscher, neben der wundervollen Freiheit, Mannichfaltigkeit und Lebendigkeit der Thierformen, den weniger konventionellen Typus der dargestellten Bäume und Pflanzen an. Doch werden diese im Ganzen als viel feltener, denn in der vorigen Epoche bezeichnet. Die Künstler sind zu den einfacheren Hintergründen der ersten Periode zurückgekehrt: besonders in den Jagdszenen, denen die landschaftliche Beigabe jetzt oft ganz fehlt<sup>46)</sup>. In Prozeffionen und Kriegsstücken fehlt die Landschaft nicht, doch ist sie sparsam verwendet, dafür aber in um so schöneren Formen. »Dann und wann jedoch«, fährt RAWLINSON fort<sup>47)</sup>, »ist die Landschaft in solchen Szenen zum Gegenstande besonderer Sorgfalt geworden: sie wird zur Hauptsache und die menschlichen Figuren werden zur Nebensache; und gerade auf diesem Gebiete ist der Fortschritt in der Kunst besonders auffallend. Auf einer Reihe der Platten scheint ein Garten dargestellt zu sein. An Bäumen, die entweder Tannen oder Zypressen sein

<sup>38)</sup> BOTTA et FLANDIN, a. a. O. pl. 61.

<sup>39)</sup> A. a. O. pl. 32—35.

<sup>40)</sup> A. a. O. pl. 114.

<sup>41)</sup> A. a. O. pl. 78.

<sup>42)</sup> LAYARD, Second series, pl. 17.

<sup>43)</sup> LAYARD, a. a. O. pl. 40.

<sup>44)</sup> A. a. O. I p. 438 ff.

<sup>45)</sup> Die hierhergehörigen Werke vom Nordpalast zu Koyundschik sind zum Theil nur in Gestalt von nicht allgemeinen zugänglichen Handzeichnungen nach Europa gekommen. Man sehe RAWLINSON I p. 438. Viele der schönsten und reichsten Platten sind noch unpublizirt.

<sup>46)</sup> Vgl. auch LÜBKE's auf eigene Anschauung gegründeten Bemerkungen in seiner *Gesch. der Plastik*. 2. Aufl. 1871 S. 43 unten.

<sup>47)</sup> A. a. O. I S. 140. Siehe die Abbildungen auf dieser und auf der vor. Seite.

konnen, werden Weinflöcke gezogen, welche ihren Stengel elegant um sie herumfchlingen und zu beiden Seiten ihre mit Früchten beladenen Zweige herabhängen lassen. Blätter, Aeste und Ranken sind ebenso wahr wie fein ausgeführt gezeichnet, und es wurde auf diese Weise eine höchst angenehme und anmuthige Wirkung erzielt. Unregelmäßig unter den Bäumen zerstreut aber kommen Liliengruppen vor, einige in Knospen, andere in voller Blüthe, alle natürlich, anmuthig und geistreich.« Ich konnte hier, wo mir die Mittel fehlen, selbst zu vergleichen, nicht mehr thun, als RAWLINSON'S Ausführung überfetzen. Einer idyllischen Szene, die in diese Reihe zu gehören scheint, gedenkt auch LÜBKE<sup>48)</sup>: »Zedern und Palmen, durch üppige Weinranken verbunden, bilden eine schattige Laube über der Gruppe (des auf prächtigem Lager ruhenden Königs und der ihm gegenüberfitzenden Königin), und selbst die Bäume sind mit Vögeln belebt, deren einer auf eine benachbarte Heuschrecke lauert, um ihr daselbe Schicksal zu bereiten, das eben dicht daneben ein andres dieser Thierchen durch einen zweiten Vogel erfährt. Dafs endlich von einem Baumzweige ein abgehauenes Menschenhaupt herabhängt, kann die Gemüthlichkeit des orientalischen Herrschers nicht flören, eher erhöhen.« Eine große Garten- und Fischeich-Szene ist bei RAWLINSON I p. 288 (vgl. II S. 147) abgebildet. Endlich gehört hierher die großartige Löwenjagd in einem Flusse, welche bei RAWLINSON I p. 447 und bei PLACE, Ninivé et l'Assyrie, pl. 50<sup>bis</sup> No. 3 abgebildet ist.

Das zuletzt genannte Werk enthält überhaupt noch eine Reihe landschaftlich interessanter assyrischer Reliefplatten<sup>49)</sup>, sowie einige Fragmente bemalter Ziegel, auf denen ein Fruchtbaum in blauem Grunde mit grünen Blättern und Stamm und Früchten von goldgelber Farbe dargestellt ist<sup>50)</sup>.

Wie dagegen die Bemalung des Reliefs gewesen, ist für unsere Frage natürlich von hervorragender Wichtigkeit. Die Ansichten der Forscher aber gehen in diesem Punkte auseinander. Die Einen<sup>51)</sup> wollen nur eine theilweise und mäßige Polychromie zugefehen, die Anderen<sup>52)</sup> nehmen eine durchgängige Bemalung in lebhaften Farben an. Gewifs ist, dafs nicht unbedeutende Farbenreste an den Darstellungen der Reliefplatten gefunden sind und dafs solche Farbenfpuren sich auch an dem Beiwerk, auch an dem landschaftlichen Hintergrunde befunden haben. Auf einigen der im Werke von BOTTA und FLANDIN abgebildeten Tafeln sind die Stämme von einigen und die Früchte von anderen Bäumen roth, die Blätter oder die Nadeln blau gemalt gewesen<sup>53)</sup>; an den Flammen der brennenden Städte haben sich häufig rothe Farbenreste gefunden<sup>54)</sup>. Dagegen fehlt die rothe Farbe nach OPPERT<sup>55)</sup> den emailirten Ziegeln Babylons fast gänzlich. — Um ein selbständiges Urtheil in dieser Frage zu haben, müßte man die Originalplatten an Ort und Stelle genau unterfucht haben; und selbst eine solche Unterfuchung würde heute schwerlich noch zu einem endgültigen Resultate führen können. Doch schein-

<sup>48)</sup> Gesch. der Plastik, 2. Aufl., S. 45.

<sup>49)</sup> Pl. 43; 50; 51, 3; 52<sup>bis</sup>, 1; 56, 1; 61.

<sup>50)</sup> Pl. 31.

<sup>51)</sup> OPPERT, Grundzüge, S. 17; RAWLINSON I p. 450. Ihnen folgt z. B. REBER, Kunstgesch. des Alterthums S. 92 und SCHNAASE, Gesch. d. bild. K. I S. 182.

<sup>52)</sup> LAYARD, Monuments of Nineveh (erste Reihe), description of the plates p. 1. FERGUSSON, Nineveh and Persepolis p. 267 u. 353. SEMPER, Stil I S. 359 ff.

<sup>53)</sup> Tome II pl. 110, 113, 114. Vgl. RAWLINSON I p. 451—452.

<sup>54)</sup> BOTTA et FLANDIN I pl. 61.

<sup>55)</sup> Grundzüge der aff. Kunst. S<sup>9</sup> 24.

nen mir schon die Farbenreste an den landschaftlichen Hintergründen für eine durchgängige Bemalung zu sprechen, und ich gestehe, daß ich mich daher der besonders von SEMPER (siehe Anm. 52) begründeten Ansicht zuneige. Jedoch versteht sich von selbst und es geht aus den gefundenen Farbenresten hervor, daß der polychrome Schmuck der landschaftlichen Hintergründe ebenso konventionell gewesen ist, wie die plastische Umrissgebung. Die Farbenskala der assyrischen Denkmäler scheint eine viel beschränktere gewesen zu sein, als die der ägyptischen, und von einem die Natur treu nachahmenden Kolorite kann daher hier auch nicht im Allerentferntesten die Rede sein.

Die landschaftlichen Hintergründe der assyrischen Kunst zeugen von einer lebhaften Beobachtung der äußeren Natur, von einer scharfen Auffassung der landschaftlichen Gruppierung und von einer Kunstrichtung, die sehr geneigt war, das Beobachtete und Aufgefaßte zu reproduzieren; aber sie zeugen, auch bei aller gelegentlich gelobter Feinheit der Ausführung im Einzelnen, doch für ein mangelhaftes Stilgefühl in Bezug auf die Grenzen des im Relief Darstellbaren der Landschaft, für eine schablonenhafte Erstarrung in der Wiederholung auch vieler einzelnen Typen und für ein in Beziehung aufs Ganze bei vielem guten Willen doch noch in den Windeln der Kindheit liegendes Darstellungsvermögen. Von einer geistigen Auffassung der Landschaft finden sich doch wohl, trotz der gerühmten idyllischen Szenen aus der dritten Epoche assyrischer Kunst, keine Spuren. Eine selbständige Landschaftsmalerei, die höheren Anforderungen genügt hätte, scheint hier kaum im Keime verborgen gewesen zu sein<sup>56</sup>).

Von den semitischen Völkern Westasiens können wir nicht scheiden, ohne kurz desjenigen Volkes zu gedenken, welches zuletzt zwar nur einen Bestandtheil der großen westlichen asiatischen Reiche bildete, welches aber doch eine hohe Eigenartigkeit der Weltanschauung in allen Phasen seiner Unterdrückung und zum Theil in seiner gegenwärtigen Zerstreung über die ganze Erde bis auf den heutigen Tag sich bewahrt hat, ohne der Juden zu gedenken, deren Kultur doch in weit intensiverer Weise in die heutige Weltkultur hereinragt, als die aller übrigen westasiatischen Völker zusammengenommen. Doch müssen wir uns fast damit begnügen, die Abwesenheit einer landschaftlichen Naturmalerei zu konstatieren. Daß ein Volk, welches überhaupt kaum eine bildende Kunst besaß, auch keine Landschaftsmalerei besaß hat, versteht sich freilich von selbst. Aber auch in der hoch ausgebildeten und in reicher Fülle bis auf den heutigen Tag erhaltenen Poesie der Juden spricht sich ein eigentlich landschaftliches Naturgefühl im

<sup>56</sup>) Ehe wir die assyrische Kunst verlassen, müssen wir die Bemerkung einschalten, daß sich, neben den realistisch gemeinten Pflanzenformen der landschaftlichen Hintergründe, doch als eigentliche architektonische Ornamente sehr streng stilisirte Pflanzenformen finden: besonders Palmetten, Rosetten und Lotos-Blüthen und Knospen, lauter einheimischen Pflanzen entnommene Formen. Hierbei ist denn auch des bei dargestellten Kulturhandlungen sehr oft vorkommenden f. g. heiligen Baumes zu gedenken, der, von symbolischer Bedeutung, in seiner vielfach verschlungenen Gestalt ein streng stilisirtes Gepräge trägt. Ueber die Ornamente vgl. bes. RAWLINSON I S. 412—418; SEMPER, Stil. I S. 385, u. SCHNAASE a. a. O. S. 174; über den f. g. heiligen Baum: SEMPER, a. a. O. S. 383 u. S. 78; BOETTICHER, Baumkultus der Hellenen, S. 507 unten.

Sinne der Landschaftsmalerei nicht aus<sup>57)</sup>. Man mißverstehe mich nicht: Wohl weht ein mächtiges Naturgefühl durch alle hebräischen Dichtungen; aber dieses Naturgefühl ist nur zu erhaben, zu weit, zu sehr auf's grofse Ganze des Kosmos gerichtet, um jemals ein klares landschaftliches Bild im Geiste des Dichters aufkommen zu lassen. Von Bergspitze zu Bergspitze trägt die jüdische Phantasie ihren Dichter; sie trägt ihn auf Flügeln der Morgenröthe bis ans äußerste Meer; sie läßt ihn im Sturm und Gewitter den Odem Jehovahs spüren: sie geht nach dieser Richtung noch weiter über das Ziel der landschaftlich abgerundeten Naturanschauung hinaus, als selbst die vielleicht innigere, aber nach anderen Seiten ausschweifendere Naturphantasie der Inder. Zu einer selbständigen Wiedergabe der Landschaft in der bildenden Kunst ist die jüdische Anschauung so wenig geeignet, wie die indische; ja, bei dem auch sonst den Juden mangelnden bildenden Vermögen noch weniger geeignet<sup>58)</sup>. Bei allen Unterschieden könnte man vielleicht sagen, daß sich die Juden in Bezug auf die Naturanschauung zu den Assyern in Westasien etwa verhalten, wie die Inder zu den Chinesen in den östlicheren Theilen dieses Welttheils. Nur waren die Inder zu sehr mit der Natur verwachsen, um sich von ihr emanzipiren und sie sich dadurch wieder objektiviren zu können, wogegen die Juden mit ihrem reinen Monotheismus sich zu sehr über die Natur erhoben, in allen Naturerscheinungen zu sehr nur den Ausfluß der über ihr schwebenden göttlichen Allmacht fahen, um sie in den Rahmen eines abgeschlossenen Landschaftsbildes zu zwingen.

Das Erbe der großen semitischen Reiche Westasiens traten unter Kyros die Perfer an. Die landschaftliche Natur ihrer Heimath mit ihren weiten, sonnigen Hochebenen, ihren schroff ansteigenden Schneegebirgen, ihren bedeutenden, aber mehr in vertikaler als in horizontaler Richtung sich bemerkbar machenden klimatischen Unterschieden, ihrem glühenden Sommer, ihrem blüthenduftenden Frühling, ihrem eiskalten Winter war an sich wohl geeignet, einer künstlerischen Naturanschauung Nahrung zu geben. Aber es scheint, daß die Phantasie der Perfer zunächst durch die meteorologische Seite dieser Naturerscheinungen frappirt wurde, vor allen Dingen an den Himmelercheinungen haften blieb und, da der schroffe Gegensatz ihrer kalten und warmen, ihrer dunklen und hellen Jahreszeit sie mächtig ergriff, in erster Linie den Unterschied von Licht und Finsterniß, der mit dem Unterschied von Reinem und Unreinem, von Gutem und Bösem identifizirt wurde, innerlich verarbeitete; es war eine Richtung der Phantasie, welche der religiösen Seite der Naturanschauung weit mehr Nahrung geben mußte, als der künstlerischen. Unsere Mittel, uns die künstlerische Naturauffassung der alten Perfer zu vergegenwärtigen, sind übrigens sehr dürftig. Von den beiden Künsten, in denen ein landschaftlicher Sinn am leichtesten sich

<sup>57)</sup> Vgl. WOERMANN, Ueber den landschaftl. Naturfilm etc. S. 6.

<sup>58)</sup> Die jüdische Poesie ist so oft besprochen worden, ja sogar auf unseren Gesichtspunkt hin von Naturforschern und Kunstforschern so eingehend untersucht worden, daß ich hier nicht nochmals auf sie einzugehen brauche. Es genüge daher auf die im Sinne unserer Untersuchung geschriebenen Ausführungen Anderer zu verweisen, wie die von A. v. HUMBOLDT in Kosmos II (1860) S. 45—49; von LAPRADE im Sentiment de la nature S. 140—165; von SHNAASE, a. a. O. S. 234—240, und von M. CARRIERE in seinem Werke, »Die Kunst im Zusammenhang der Kulturgeschichte« 1863 I S. 290 ff.

wieder spiegelt, von der Poesie und der Malerei der alten Perfer haben sich kaum Spuren erhalten, und auch die erhaltenen Reliefs sind im Vergleich zu den assyrischen gering an Anzahl und von untergeordneter Bedeutung.

Von der altperfischen Literatur ist die Zend-Avesta, das Gesetzbuch Zoroasters, auf uns gekommen. Aber für Poesie wird Niemand das Buch ausgeben wollen: es ist die Religion, die sich in ihm spiegelt; es ist die religiöse Naturanschauung der alten Perfer, in die wir durch dasselbe einen Einblick erhalten. Zu Naturbeschreibungen eignet in der That der erhaltene Theil der Zend-Avesta sich vielleicht weniger, als einige ihrer verlorenen Bücher es gethan haben würden<sup>59)</sup>. Nicht das Wolken, Bäume, Gewässer, Erde u. s. w. in der Avesta nicht genannt würden; aber, wo sie erwähnt werden, geschieht das in der Regel ohne die Absicht, sie als solche zu schildern oder ohne ihnen irgend eine unmittelbare künstlerische Beziehung zu geben. Oft geschieht es nur, um das Lokal kurz und ganz allgemein anzudeuten, oder der praktischen Zwecke wegen, die auf Erden an diesen Dingen verfolgt werden sollen, oder, um die Vorschriften des Kultus zu bezeichnen<sup>60)</sup>. Der Kultus und damit das religiöse Element bringen, wie sie das ganze Werk beherrschen, auch Naturgegenstände am öftesten zur Anschauung, in der Regel als fromme Anrufe zu Kultuszwecken, als Gebete oder als Ausdrücke der Verehrung. In dieser Weise kommt in erster Reihe der Preis und der Anruf der Sonne, des Lichtes, des Glanzes, des glänzenden Himmels oft vor; dann auch der Anruf der Morgenröthe, der »anfangslosen Lichter«, des Neumonds und Vollmonds; endlich des reinen Wassers, dessen Preis oft rührend zum Ausdruck kommt, der reinen Bäume und Gewächse, aller Berge, die mit reinem Glanze versehen sind und alle reinen Orte und Landstriche überhaupt<sup>61)</sup>. Uebrigens werden auch Naturvergleiche nicht ganz vermieden, wengleich sich selten Gelegenheit bietet, sie anzuwenden. So heist es, VENDIDAD VIII, 95: »Das heilige Gesetz nimmt alle schlechten Gedanken, Worte und Handlungen eines reinen Mannes hinweg, wie der starke schnelle Wind den Himmel von der rechten Seite her reinigt.« Und YAÇNA IX, 101, heist es vom Geiste der kuppelnden Buhlerin, er gehe vorwärts »wie eine Wolke, die vom Winde getrieben wird«. Die Naturanschauung der Avesta ist im Allgemeinen durchaus religiös. So rein und rührend sie sich daher ausspricht, von einem künstlerischen Anfluge hat sie keine Spuren und beweist Nichts für eine künstlerisch-landschaftliche Naturauffassung der Perfer, wie wir sie suchen. Auch im Schah-Nameh Firdusis übrigens, welches ja wenigstens dem Inhalte nach die alte Zeit in episch-poetischer Form wiedergibt, spielen Naturbilder keine bedeutende Rolle<sup>62)</sup>.

Von den bildenden Künsten der Perfer, von ihrer Plastik und Malerei, ist nur sehr wenig auf uns gekommen. Wir werden uns auch hier fast ausschließlich an die erhaltenen Reliefs halten müssen. Es fällt sofort auf, daß sich landschaftliche Hintergründe in der Weise derer von Koyundschik

<sup>59)</sup> Ich zitiere die Zend-Avesta nach SPIEGELS Uebersetzung, Leipzig 1852—63.

<sup>60)</sup> VENDIDAD I, 9, 10; II, 54, 55; III, 13, 14; XXI, 3, 12, 13, 14, 31.

<sup>61)</sup> VENDIDAD XIX, 114—119; VISPERED VIII, 20; XXII, 8; YAÇNA II, 49, 59; VII, 50; VI; IX, 101; X, 1—10; KHORDA AVESTA VII, 2 und die Gebete LIX, LX u. LXI. Ueber den Baumkultus bei den Perfern vgl. BOETTICHER, Baumkultus der Hellenen, S. 508 ff.

<sup>62)</sup> Das Nähere über die Naturanschauung dieser mittelalterl. Dichtung bei LAPRADE, Le sentiment de la nature avant le Christianisme, p. 182 u. 184—216.

auf keinem einzigen von ihnen befinden. Wie ihnen das energische Leben der assyrischen Nachbarkunst, an die sie sich doch anschließen, fehlt, so fehlt ihnen auch die realistisch gemeinte Wiedergabe der unbelebten Natur. Nur in einigen der Prozessionen an den Treppenrampen der Palastfronten von Persepolis sind Bäume dargestellt: Zypressen und Palmen, die, gleichsam als Lückenbüßer, ebenso steif und willenlos, wie die Figuren, mit in Reihe und Glied zu marschieren scheinen, oder in leer gebliebenen Winkeln zur Ausfüllung des Raumes, vielleicht auch mit symbolischer Bedeutung, dienen. Die Zypressen sind im Umriss ganz roh angedeutet; doch, wie sich in den dargestellten Kleidern der Perfer (als entschiedener Fortschritt in hellenisirendem Sinne gegenüber den assyrischen Bildwerken) schon der Faltenwurf geltend macht, so sind hier im Inneren der roh umrissenen Zypressenform die Zweige und Früchte mit nicht unbedeutendem Lebensgefühl angegeben. Die Palmen dagegen sind ganz unrealistisch gebildet: die eigenthümliche Form des Stammes ist in übertriebener Weise charakterisirt, die Krone aber geradezu als Palmettenornament stilisirt. Wenn es möglich wäre, an dem Ursprunge dieses Ornamentes zu zweifeln, die dargestellten Palmen von Persepolis würden es über allen Zweifel erheben, daß diese architektonische Verzierung in der That nur die stilisirte Palmenkrone ist<sup>63)</sup>. Es muß diese Stilisirung doch in der Absicht des Künstlers gelegen haben; er muß sie, wie die Rosetten in den Trennungstreifen der verschiedenen Figurenreihen, in dieser Gestalt für eine passendere Verzierung an der architektonischen Fronte gehalten haben, als natürlich gebildete Pflanzenformen. Denn daß auch die Perfer natürlichere Palmen zu bilden vermochten, beweist z. B. die Palme vom Palmenhain, in dem die Löwenjagd des Dareios Hyfaspis auf einem diesem gehörigen Siegelzylinder stattfindet<sup>64)</sup>. Ob übrigens auch symbolisch religiöse Vorstellungen bei jener Stilisirung mitgewirkt haben, wie bei dem »heiligen Baum« der Assyrer, wage ich nicht zu entscheiden.

Hiermit ist schon erschöpft, was sich über landschaftliche Andeutungen in der alten persischen Kunst sagen läßt. Die an solchen (und viel freier gebildeten) bedeutend reicheren Darstellungen der Eberjagd mit Elephanten und der Hirschjagd in Tak-i-Bostan<sup>65)</sup> gehören dem Saffanidenreiche an und sind viel zu eklatante Beispiele der Einwirkung griechisch-römischer Kunst auf das spätere Persien, als daß sie in diesem Zusammenhange auch nur beschrieben werden dürften.

Mit jenem dürftigen Material über das Naturgefühl der alten Perfer aburtheilen zu wollen, wäre jedoch mehr als gewagt. Griechische und römische Schriftsteller gedenken der großartigen Parks, der mit persischem Ausdruck *παράδεισοι* genannten Thier- und Baumgärten der persischen Könige<sup>66)</sup>, der Gartenanlagen, welche Gebäude, wie das Grabmal des Kyros, umgaben und der prächtigen, mit der landschaftlichen Natur zu einem malerischen Ganzen verwachsenen, terrassenförmig die Bergabhänge hinangebauten Anlagen der Paläste und Städte. Wenigstens nach dieser Seite hin scheinen die alten Perfer also mit einem lebhaften Geschmacke für die Schönheiten der land-

<sup>63)</sup> FLANDIN et COSTE, Voyage en Perse. Perse ancienne. PLANCHES: II, 91, 96, 102, 103, 110; III, 136.

<sup>64)</sup> RAWLINSON IV p. 322.

<sup>65)</sup> FLANDIN et COSTE, Voyage en Perse, 1 pl. 10 u. 12.

<sup>66)</sup> Vgl. die Zitate bei W. HELBIG, Untersuchungen über die camp. Wandmalerei, S. 278 ff.

schafflichen Natur, die ihr Land in schroffen Gegenätzen in großer Fülle bot, begabt gewesen zu sein. Wenn wir ferner erfahren, daß jene medische Prinzessin sich in Babylon so nach den Bergen ihrer Heimath sehnte, daß ihr Gemahl gezwungen war, ihr am Euphratufer das Wunder der hängenden Gärten zu bauen, — wenn wir hören, daß Dareios auf seinem Griechenzuge einen chakedonischen Berg bestieg und die Aussicht über den Bosphoros betrachtete<sup>67)</sup>, oder wenn wir von der starken Liebe des Xerxes zu einer schönen Platane in Lydien lesen, der er einen eigenen Wächter zurückließ<sup>68)</sup>, so müssen wir geradezu eher ein besonders inniges, als ein schwaches Naturgefühl dieser Völker annehmen. Die Einfachheit ihres Gottesdienstes, der sich fast nur auf das reine Feuer<sup>69)</sup> und das reine Wasser bezog, und die religiöse Anschauung, die eine Vorliebe für eine allgemeine gestaltenlose Fülle von Glanz und leuchtender Pracht hervorrief, ließen, wie sie den Künften überhaupt ungenügend waren, am wenigsten abgefloßene und charakteristische Landschaftsbilder zur Darstellung kommen. Solche setzen ein gleich liebevolles Eingehen auf alle Naturerscheinungen voraus. Wo daher Gutes und Böses, Reines und Unreines, Licht und Finsternis in der Natur als in stetem Kampfe gedacht werden, da darf der Künstler Beides nicht zu einem einheitlichen Bilde vermischen; und nur den Erscheinungen, die als hell, gut und rein gelten, darf der Mensch seine Liebe widmen.

#### SCHLUSSBEMERKUNGEN.

Eine Zusammenfassung der in den einzelnen Kapiteln dieses Abschnittes gewonnenen Resultate zu einem gemeinsamen Bilde der Stellung der Landschaft im Kunstleben der orientalischen Völker ist bei dem geringen inneren Zusammenhange dieser Ergebnisse unter einander nicht wohl möglich. Ihre kurze und übersichtliche Nebeneinanderstellung wird aber doch vielleicht zu Parallelen führen, die wir nicht übergehen dürfen. Nur auf China und Japan, die sich ihrer ganz isolirten Stellung wegen kaum zu einem derartigen Vergleiche mit den übrigen Ländern des Orients eignen, will ich nicht zurückkommen.

Eine tiefe poetische Naturanschauung, eine wirkliche Begeisterung für die Schönheiten der Landschaft, fanden wir bei zwei Völkern, die doch dem Raume und dem Stamme nach sonst nichts miteinander gemein haben: bei den Indern nämlich und bei den Juden. Bei beiden Völkern aber schloß dieses im Einzelnen doch wesentlich unterschiedene Naturgefühl über das Ziel einer für die bildenden Künste verwertbaren landschaftlichen Naturanschauung hinaus. Maßlos und phantastisch, schweifte es bei den Juden zu sehr in's Weite, ging es bei den Indern zugleich zu sehr auf Einzelheiten ein, die sich zu einem verwirrten Ganzen vereinigten, als daß es zu einer Landschaftsmalerei hätte führen können. Jedoch spiegelt bei den

<sup>67)</sup> HERODOT IV, 85.

<sup>68)</sup> HERODOT VII, 31. Das monströse sinnliche Element in dieser Neigung werden die späteren griechischen Schriftsteller wohl hinzugefabelt haben.

<sup>69)</sup> Das Feuer findet sich auf den persischen Monumenten auch oft genug abgebildet, z. B. FLANDIN et COSTE a. a. O. IV pl. 172—178.

Indern immerhin eine Art ihrer Architektur in einer höchst wunderbaren Weise die Naturanschauung wieder.

Dieses letztere aber ist nicht nur bei den Indern, es ist auch bei den mesopotamischen Völkern, und es ist vor allen Dingen auch bei den alten Aegyptern der Fall. Bei allen drei Völkergruppen oder Völkern ist es die Architektur, wie sie freilich die bildende Kunst überhaupt beherrscht, welche die landschaftlichen Eindrücke in gewisser Weise wieder spiegelt; bei allen drei Völkern können wir daher, wenn wir das Wort nicht scheuen, vielleicht von einer Landschaftsarchitektur reden; nur bei jedem von ihnen in einem ganz verschiedenen Sinne. Bei den Aegyptern, welche einen hervorragenden architektonischen Sinn hatten, tritt die Architektur sofort als solche in die landschaftliche Umgebung hinein und entlehnt nicht zwar ihre mathematische Strenge und Regelmäßigkeit, wohl aber ihre Formensprache (mehr noch im Einzelnen, als im Ganzen) durchaus der Landschaft, in welcher sie entstanden ist und mit welcher sie zu einem anziehenden Ganzen sich vereinigt. Bei den Indern dagegen, welche kaum einen architektonischen Sinn hatten, ist es die Landschaft als solche, welche wenigstens die Grottenarchitektur in sich aufnimmt und daher, indem sie dieselbe von eigentlich architektonischen Gesetzen emanzipirt, sie landschaftlichen Kompositionsgesetzen unterordnet, die freilich den Namen von Gesetzen überhaupt nicht mehr verdienen, sondern der fehlerhaftesten Willkür der Formenbildung Thür und Thor öffnen. Bei den mesopotamischen und westasiatischen Völkern endlich kann man von einer Landschaftsarchitektur vielleicht insofern reden, als sie die Landschaftsgärtnerei als solche mit der Architektur verbindet. Die hängenden Gärten zu Babylon sind das treffendste Beispiel dieser Art. Aber auch die großartigen Terrassenanlagen der persischen Könige ließen sich in ähnlichem Sinne deuten.

Die Architektur beherrscht, wie gesagt, in dieser alten Zeit orientalischer Kultur überhaupt die Künste. Es ist daher natürlich, daß in ihr, wie sie die meisten Seiten des Kulturlebens dieser Völker am charakteristischsten wieder spiegelt, auch die landschaftliche Naturanschauung am ehesten zum Ausdruck kommt. Plastik und Malerei treten fast nur in Abhängigkeit von der Architektur, als integrierende Bestandtheile derselben auf. Doch schließen auch diese Künste hier, so wenig sie als Ganze irgendwie eine landschaftliche Bedeutung haben, im Einzelnen eine gelegentliche Darstellung, d. h. Mitdarstellung landschaftlicher Gegenstände keineswegs aus. In dieser Beziehung müssen wir nur die Inder, deren architektonische Skulpturen den Pflanzendarstellungen überhaupt abhold waren, wiewohl sie in kleineren Gemälden landschaftliche Hintergründe sicher nicht ausgeschlossen haben, auscheiden und die Parallele auf die ägyptische und die westasiatische, besonders die assyrische Kunst beschränken.

Beide, sowohl die ägyptische, wie die assyrische Kunst, stellen in ihren Wandreliefs (von denen in dieser Beziehung die ägyptischen Wandmalereien nicht zu sondern sind) gelegentlich, d. h., wo zur Verdeutlichung der Handlung oder der Situation die Lokalbedeutung wünschenswerth erscheint, die landschaftlichen Gegenstände in ziemlicher Ausführlichkeit mit dar, die Assyrer besonders in der zweiten Periode ihrer Kunst. Beide befehligen sich dabei in den Grenzen ihres technischen Könnens einer gewissen Naturtreue, die von einer Idealisirung im künstlerischen Sinn weit entfernt ist, beide aber kommen in kanonischer oder konventioneller Erstarrung dabei, so wenig wie bei ihren Figurendarstellungen, über einen gewissen Schematismus hinaus.

Dieser Schematismus aber äußert sich in den landschaftlichen Darstellungen der Aegypter und der Assyrer in verschiedener Weise. Bei den Aegyptern ist besonders die Gesamtkomposition in ihrer eigenthümlichen Verbindung von Grundriss- und Aufrissdarstellung, bei der die einzelnen Bäume, wenn der Raum es erheischt, ungenirt auf den Kopf gestellt werden, an ein konventionelles Schema gebunden. Im Einzelnen dagegen, mit Ausnahme etwa des stets schematischen Wassers, stellen die Aegypter die landschaftlichen Gegenstände oft mit großer Wahrheit und Lebendigkeit dar. Bei den Assyrern dagegen ist es besonders die Darstellung der einzelnen Gegenstände, mit Ausnahme mancher Thierdarstellungen ihrer letzten Epoche, welche konventionell bestimmt erscheint. Die Berge werden stets durch Schuppenzeichnung dargestellt, die Bäume werden in ganz bestimmter, wenn auch wohl erkennbarer Weise von einander unterschieden, das Wasser, wenngleich natürlicher, als das ägyptische, wird das eine Mal so dargestellt wie das andere. Dagegen lassen die Assyrer in der Gesamtkomposition des landschaftlichen Hintergrundes eine größere Freiheit walten. Mitunter, aber doch selten, scheint hier ägyptifizirt zu werden. In der Regel wird das perspektivische Hintereinander (freilich unvollkommen genug) durch ein entschiedenes und rücksichtsloses, aber doch durch eine Fortsetzung des landschaftlichen Grundes zusammenhängendes Nebeneinander ausgedrückt, so daß hier und da eine Art Vogelperspektive zum Vorschein kommt. Die Folge dieses Unterschiedes der assyrischen von den ägyptischen Landschaftsdarstellungen ist, daß die Assyrer überhaupt öfter und in größerem Maßstabe als die Aegypter einen zusammenhängenden und ausgedehnten landschaftlichen Hintergrund hinter ihren Figurendarstellungen ausbreiten, wogegen die Aegypter die einzelnen landschaftlichen Zuthaten nicht nur in viel größerer Lebendigkeit, sondern auch in viel reichhaltigerer Mannichfaltigkeit darzustellen wissen. Schon die unvergleichlich größere Verschiedenheit und Reichhaltigkeit der auf erhaltenen ägyptischen Wänden dargestellten figürlichen Gegenstände bringt natürlich diese viel größere Mannichfaltigkeit auch der landschaftlichen Zuthaten hervor. Selbständige Landschaftsgemälde aber haben weder die Assyrer noch die Aegypter dargestellt. Die Darstellungen des Landbaues und Gartenbaues auf ägyptischen Monumenten, sowie einige idyllische Szenen der letzten Epoche assyrischer Kunst, grenzen hier und da vielleicht an solche selbständigere Landschaftsbilder; aber bei näherer Betrachtung ist es doch auch in diesen Fällen stets die menschliche Thätigkeit oder der Reichthum und das Wohlleben des Königs, auf deren Veranschaulichung es dem Künstler ankam.

Von einer eigentlich malerischen Kunst- und Naturanschauung hatten alle Völker des Orients noch keinen Begriff. Eine landschaftliche Kunst setzt aber eine solche Erkenntnis des eigentlich malerischen Darstellungsprinzips voraus. Es ist daher kein Wunder, daß im alten Orient (von den isolirten ostasiatischen Völkern bis zu einem gewissen Grade abgesehen) von einer eigentlichen Landschaftsmalerei, trotz mancher interessanter Erscheinungen auf angrenzenden Gebieten, nicht geredet werden darf.

II.

DIE LANDSCHAFT

IN DER GRIECHISCHEN KUNST

VON

ALEXANDER DEM GROSSEN.



## ERSTES KAPITEL.

### Die griechische Landschaft und die nationale Naturanschauung der Hellenen.

Der Nordländer, welcher, von der blauen Adria getragen, in Corinthen landet, wird hier auf der grünumlaubten, buchtenreichen, von hohen Bergspitzen überragten Insel, der alten Korkyra kriegerischen Andenkens, zum ersten Male die griechische Sprache vernehmen und einer griechischen Landschaft gegenüberstehen. Er wird von dort entweder den herrlichen langgestreckten Golf von Korinth hinauf feinem Ziele, der attischen Hauptstadt, entgegensteuern, oder das von den himmelanstrebenden Gipfeln des Taygetos beherrschte Vorgebirge Tainaron, die der Aphrodite geheiligte Insel Kythera und das Kap Malea umschiffen und an den tiefeinschneidenden messenischen und lakonischen Golfen vorübersegeln, um über das ägäische Meer den Hafen des Peiraieus zu erreichen. Dann wird er von der Höhe der attischen Akropolis, im Schatten der Säulen des Parthenon, hinausschauen über die inselreichen, von schön profilirten Felsenufeln umschlossenen Buchten, — zurückschauen auf die einzelnen Berge und Bergketten, welche das attische Land schützend umringen: den isolirt über der neuen Stadt aufragenden Lykabettos, den prächtig gestreckten Rücken des honigreichen Hymettos, die entlegeneren Gipfel des marmornen Pentelikon und, jenfeit der Bucht von Eleufis, des fernen Riefen Parnassos, — hinabsehen auf den Marmortempel, welcher Jahrtausende überdauert, den alten, vom Kephifos durchströmten, silbergrünen Olivenwald und das trockene Felsenbett des Ilifos; — und dieser Blick wird genügt haben um die hellenische Landschaft in dem ganzen Zauber ihrer Eigenthümlichkeit vor ihm zu entfalten. Von der bayerischen Hochebene, von der sandigen Fläche der Mark oder gar der grauen Nordseeküste binnen weniger Tage in diese so ganz verschiedene Landschaft versetzt, wird er sich auf's Lebhafteste ergriffen fühlen, von dem scharfen Gegenfatze, der zwischen dieser Landschaft und derjenigen seiner Heimath herrscht; er wird, mit nordisch-innigem landschaftlichen Naturfönn begabt, diesen Naturfönn in ganz neuer, von den gewohnten Eindrücken grundverschiedener Weise erregt fühlen; und er wird sich bei einigem Ueberlegen sofort sagen, daß das Volk, welches in dieser Landschaft gewohnt, aus dieser Umgebung seine Kultur herausgebildet, in dieser Natur seine Kämpfe gekämpft hat, wahrscheinlicher und konsequenter Weise auch seine Naturanschauung und seine landschaftliche Empfindung in einer von dem modernen nordischen Landschaftsgeföhle recht verschiedenen Weise ausgebildet haben muß.

Diese mächtigen, schneebedeckten Gebirgsstöcke des inneren Festlandes, welche weidereiche Hochebenen, isolirte Thäler und sumpfige Landseen umschließen, diese scharfumrissenen, gegen den blauen Himmel in festen Kon-

turen sich abhebenden Bergzüge und Felsenrücken, welche sich als langgedehnte Vorgebirge in die schimmernden Wogen hinauserstrecken und so die beiden hauptsächlich griechischen Halbinseln, die Peloponnesos, die nach STRABO hierdurch die Gestalt eines Ahornblattes erhält <sup>1)</sup>, und den nördlichen Theil des Festlandes in unzählige andere gröfsere und kleinere Halbinseln zergliedern, — diese den Landspitzen entsprechenden Buchten, welche tief in die Felsenufer einschneiden, die ganze griechische Küste mit einer Reihe ausgezeichneter Häfen umgeben, Orte zugänglich machen, die ohne sie in felsiger Isolirtheit unnahbar wären, und, indem sie die feuchte und kühle Seeluft in das Binnenland tragen, Leben und Freudigkeit ausströmen, — diese zahllosen Inseln und Inselchen, welche in engeren und weiteren Kreifen die Küsten der Halbinseln umgeben und vor den Buchten sich lagern, — sie alle vereinigen sich, der gesammten griechischen Landschaft ihren eigenthümlichen Charakter zu verleihen, einen so eigenthümlichen Charakter, wie keine zweite einflige oder gegenwärtige Kulturlätte der Erde ihn aufweist, einen Charakter, der sich einerseits in schroffem Gegenfatze zu der von einem einzigen Strome durchflossenen und von diesem abhängigen ägyptischen, zu der in grofsartigen Massen einfach gegliederten indischen und zu der in endlosen Stromebenen sich dehrenden mesopotamischen Landschaft befindet, andererseits aber auch mit den Landschaften der modernen Kulturländer, den Landschaften Deutschlands, Englands, Frankreichs und Norditaliens in der auffallendsten Weise kontrastirt. Das Wesen des eigenthümlichen Charakters der griechischen Landschaft aber besteht in seiner die einzelnen Thäler, Gauen, Bergfelsen, Buchtenküsten und Inseln isolirenden Zerfplitterung, die jeden Theil des Ganzen zu einer zu selbständigen Wirkung gegen den in der Regel heiteren Himmel und den gleichmäfsigen Untergrund der Meeresfläche kommen läfst, als dafs zusammenhängendere, auf sanfte Uebergänge und verschwimmende Tinten gestützte Wirkungen möglich wären. Man kann diese Eigenthümlichkeit des Charakters der griechischen Landschaft als einen Zug zur Isolirung, zur Individualisirung, zum Partikularismus auffassen. Für unsere Zwecke aber werden wir ihn am passendsten und treffendsten als plastischen Charakter bezeichnen. Denn wenn wir uns des Unterschiedes zwischen dem malerischen und dem plastischen Prinzip bewußt sind, so wird es uns klar sein, dafs die nordischen und die orientalischen Landschaften mit ihren in grofsen Parteien gleichmäfsiger bewaldeten Höhen, ihren weiten Steppenebenen, langgedehnten Stromufern, und monotonen Küstenfäulen, kurz ihren mehr massenhaft als in scharfumgrenzten Formen wirkenden Gegenfätzen, dafs vor allen Dingen die nordischen Landschaften, welche, bei öfter unwölktem Himmel und dadurch mannichfaltigerer, wechselnderer und doch einfacherer Beleuchtung, diese einfachen Gegenfätze der Formen zu entsprechenden Bildern vereinigen, sich zu einer malerischen Darstellung auf einer Fläche eher eignen, als die griechische Landschaft, in welcher jeder Gegenstand, wie die Werke der Plastik, von allen Seiten betrachtet und in seiner eigenthümlichen Schönheit gewürdigt werden will. Sogar unseren grofsen Maler KARL ROTTMANN den doch die plastischen Formen in der Landschaft vor Allem anzogen, sind, scheint es, die griechischen Landschaften ohne weitere Zuthaten zu einfach plastisch für malerische Darstellungen gewesen, und er hat daher in seiner bekannten Serie der neuen Pinakothek zu München durch künstliche und

<sup>1)</sup> STRABO, Lib. VIII, cap. II, §. 1.

nicht immer ungekünstelte Beleuchtungen ihnen in malerischem Sinne aufzuhelfen gefucht. Mindestens wird man zugeben, daß die Flächendarstellung der griechischen Landschaft mit den Inseln vor den Hafeneingängen, den Burgbergen in der Mitte der Städte, den in verschiedenen Abstufungen den Horizont abschließenden Gebirgen, dem, von Abendeffekten abgesehen, gleichmäßig klaren Himmel, der auch das Meer gleichmäßig blau erscheinen läßt, eine weit feinere Beobachtung der strengsten perspektivischen Gesetze erfordert und daher weit schwieriger ist, als diejenige der von Natur mehr malerisch angelegten nordischen Landschaften der geschilderten Art, und daß daher auf ihre Flächendarstellung die sie bewohnenden Künstler weniger leicht verfallen konnten, als die Künstler, deren Heimathlandschaften fast nur durch einfache koloristische Gegenätze wirken, Gegenätze, die in ihrem wechselnden Lichte auf den Beschauer den Eindruck feelischer Stimmungen machen.

Nur das Meer ist das Element, welches die verschiedenen plastisch isolirten Theile der griechischen Landschaft vereinigt. Keine oder fast keine griechische Stadt, welche die Trägerin eines Kulturgedankens der antiken Welt gewesen ist, lag weit vom Anblick des Meeres entfernt. Die meisten lagen unmittelbar am Meere oder hatten doch von ihrer Akropolis aus den Blick auf die wogende blaue Fläche. Bei den Inseln, die einen höchst bedeutenden Antheil an der hellenischen Kulturarbeit genommen, versteht sich das von selbst. Aber auch die Küste Kleasiens, welche von dem Hochland des Inneren scharf geschieden ist und, wie sie von griechischen Stämmen bewohnt war, auch der Bildung der Landschaft nach sich von dem übrigen Griechenland nicht unterscheidet<sup>2)</sup>, nimmt an dieser Abhängigkeit vom Meere Theil. Aehnliche Buchten schneiden auch hier tief in das gebirgige Küstenland hinein, und hier, wie dort, ist die Küste von einem reichen Kranze größerer und kleinerer Inseln umfaßt. In der That besteht das Griechenland der Kulturgeschichte hauptsächlich aus dem westlichen Küstenstreifen Kleasiens, der östlichen Küste der gegenüberliegenden Halbinsel und dem zwischen beiden sich erstreckenden Archipel. Der Archipel aber ist nicht der kleinste, nicht der unbedeutendste Theil dieses Griechenlands. Wer es jemals durchfurcht hat, dieses Inselmeer, wer sie hat auftauchen sehen eine nach der andern, diese schöngeformten Inseln, theils mit freudig grünem Uferfaume bekränzt, theils in nackten, oft felsam ausgehöhlten Felsen emporsteigend, an deren Fuß das blaue Meer in weißen Schaum zerbrandet, Aegina, Syros, Melos, Andros, Paros, Naxos, Tenos und Mykonos, Lesbos und Chios, wie sie sich auf der Fahrt von Athen nach Smyrna und von Smyrna nach dem Vorgebirge Malea dem Reisenden darstellen, und wer sich dabei erinnert hat der Rolle, welche diese Inseln in der griechischen Kulturgeschichte gespielt haben, die einen als Geburtsstätten großer Dichter oder Künstler, die anderen als Heiligthümer angesehener Gottheiten, noch andere als Hauptstellen wichtiger Bodenerzeugnisse, viele auf's engste verknüpft mit den Lieblingsmythen des griechischen Volkes, alle wichtig als vermittelnde Ankerplätze zwischen dem östlichen und westlichen Festlande der althellenischen Welt, — dem wird die Bedeutung dieser Inselgruppen für die alte Kultur und die Bedeutung des Meeres als ihrer Vermittlerin und Verbreiterin sich

<sup>2)</sup> Vgl. die Ausführung im ersten Kapitel von ERNST CURTIUS' griechischer Geschichte (2. Aufl. S. 1—15). CURTIUS, Peloponnes, I, S. 21—60, II, S. 460. GRISEBACH, Vegetation der Erde (Lpzg., 1872), I, S. 261. Im Allg. BURSIAN, Geographie von Griechenland, Bd. I, 1860, Bd. II, 1868.

von selbst und mit Entschiedenheit aufdrängen. Eine Landschaft aus der Blüthezeit des Hellenenthums ohne Meer also läßt sich kaum denken.

In malerischer Beziehung aber, in dem speziellen landschaftlichen Sinne, in dem wir reden, ist diese hohe verbindende und zusammenfassende Kraft des Meeres ohne Bedeutung. Mit feinem einförmigen Blau trennt es in landschaftlich-malerischer Beziehung die einzelnen Inseln nicht nur, sondern auch die einzelnen Küsten derselben Buchten mehr von einander, als daß es sie verbände. Wie man hinter Werken der Plastik eine einfarbige Wand anbringt, von der die Formen sich entschiedener abheben sollen, so wirkt auch das Meer in Verbindung mit dem Himmel nur als Untergrund und Folie für die Einzelgestaltungen der griechischen Landschaft und erhöht somit den plastischen Eindruck, den wir dieser Landschaft zuerkennen haben.

Auch die griechische Vegetation, die wir nicht übergehen dürfen, stimmt zu diesem Charakter. Sie spielt wenigstens heutzutage und an den Stätten der alten Kultur, die der Fremde zumeist besucht, nur eine untergeordnete Rolle. Mögen noch heute abgelegene Gegenden mit üppigerem Pflanzenwuchs bedeckt sein, mag der Athos über seiner immergrünen Region mit Kastanien, Platanen, Eichen, Kiefern und Edeltannen bis über 5000' hoch bewachsen sein<sup>3)</sup>, mag der Pindus im Schmucke nordischer Buchenwälder prägen<sup>4)</sup>, Arkadien an saftigen Wiesen mit den Alpenmatten wetteifern<sup>5)</sup>, mögen manche Gegenden der Peloponnesos jetzt dichtere Eichen- und Fichtenwälder tragen, als früher<sup>6)</sup> und Inseln, wie die heutigen ionischen Inseln und wie Euböia zum großen Theile üppiger bewachsen sein, als der Norden, — dies Alles hindert nicht, daß der Reisende an den Ostküsten des griechischen Festlandes, den Hauptstätten der alten Kultur, und in dem größten Theil des Archipels den Eindruck starrer Oede und Dürre, felsiger Kahlheit und Unfruchtbarkeit empfängt. Nicht daß ihm die von den Naturforschern gerühmte große Mannichfaltigkeit des griechischen Pflanzenwuchses<sup>7)</sup>, welcher mit den Lorbeerformen der eigentlichen immergrünen Mediterranflora die Buchen-, Linden- und Nadelholzformen des Nordens und die Palmen Afrika's verbindet, ganz entginge; aber er sieht diese Bäume fast nie in solchen Massen zusammen auftreten, daß sie den Charakter der Landschaft wesentlich beeinflussen, sondern nur als einzelne, oft plastisch sehr schön ausgebildete Exemplare, als Heine, oder als künstliche Pflanzungen, denen man den Garten oder das Feld oder die Plantage sofort anmerkt. Ganze Inseln, Halbinseln und Gebirge des Festlandes aber steigen auch wirklich in völliger vegetationsloser Kahlheit aus den blauen Wogen oder der blaßgrünen Olivenpflanzung der Thalebene empor. Die Vegetation zerstört also nicht nur nicht den plastischen Eindruck der geologischen Formationen der griechischen Landschaft, sondern auch sie selbst erscheint, wo sie überhaupt auftritt, weit öfter in plastisch selbständigen Gestaltungen, als daß sie sich in malerischer Weise mit der Landschaft zu einem Ganzen vereinigte.

Da wir jedoch nicht von dem heutigen Griechenland, sondern von dem Hellas, wie es vor etwa 2400 Jahren ausah, reden wollen, so müssen wir

<sup>3)</sup> GRIEBACH, a. a. O. S. 355.

<sup>4)</sup> Vgl. ERNST CURTIUS a. a. O. S. 4 mit GRIEBACH a. a. O. 329.

<sup>5)</sup> GRIEBACH a. a. O. S. 259.

<sup>6)</sup> V. HEIN: Kulturpflanzen und Hausthiere in ihrem Uebergang aus Asien nach Griechenland etc., (Berlin 1870) S. 4.

<sup>7)</sup> GRIEBACH, a. a. O. S. 258 ff., S. 367

sofort die Frage aufwerfen, wie die damalige Vegetation sich zu der heutigen verhalten habe. Die Frage wird hier nicht zum ersten Male aufgeworfen. Sie hat schon manche Natur- und Alterthumsforscher beschäftigt und ihre Beantwortung ist keineswegs immer im gleichen Sinne ausgefallen. Pessimisten haben die Ansicht verbreitet, als sei das ganze Hellas in der Zeit seiner nationalen Blüthe herrlich bewaldet und belaubt gewesen, erst allmählich sei es ausgefogen, entwaldet und verödet worden und jetzt sei bei absoletter Unfruchtbarkeit des Bodens keine Vegetation für alle Zeiten dahin<sup>8)</sup>. Gegen diese Ansicht haben sich aber, besonders in neuerer Zeit, verschiedene Stimmen sowohl von Naturforschern, als von Alterthumsforschern erhoben<sup>9)</sup>; und mir scheint, mit Recht. Dafs Griechenland freilich in irgend einer weit zurückliegenden Zeit weit mehr bewaldet war, als jetzt, vielleicht völlig bewaldet war, soll nicht geleugnet werden. Es fragt sich nur, wann? Zur Zeit der ersten arischen Einwanderer stellt HEHN<sup>10)</sup> sich die griechische Landschaft vor als »von einer dichten schwer zu durchdringenden Waldung düsterer Fichten und immergrüner oder laubabwerfender Eichen bedeckt, dazwischen in den Flussthälern mit offenen Weidestrecken, auf denen die Rinder der Ankömmlinge sich zerstreuten, reich an nackten und kräuterbewachsenen Felsabflürzen, an denen die Schafe rupfend auf- und abkletterten und, von deren Gipfel hin und wieder das öde unfruchtbare Meer sichtbar wurde.« Aber mit dieser weit entlegenen und vorhistorischen Zeit haben wir uns nicht zu beschäftigen. Uns kümmert erst das Griechenland Homers, das Griechenland des Perikles, und das jüngere Griechenland, in diesem Abschnitt bis zur Zeit Alexanders des Großen. Wie die Vegetation dieses Griechenlands beschaffen war, können die Alterthumsforscher aus den alten Schriftstellern, die Naturforscher wohl zum Theil aus der Bodenbeschaffenheit, zum Theil aus dem Klima schliessen. Freilich, die Reisebeschreibung des PAUSANIAS, welcher nur in ganz seltenen Fällen auf Wälder oder grössere Baumbestände, wie den Eichenwald Skotitas an der lakonischen Grenze<sup>11)</sup>, den Eichenwald Soron in Arkadien<sup>12)</sup>, den Fichtenwald am Anigros in Elis<sup>13)</sup>, und einen wilden mit Fruchtbäumen vermischten Wald in Bötien<sup>14)</sup>, sehr oft aber auf Haine verschiedener Bäume und einzelne durch ihr Alter, ihre Schönheit oder ihre mythische Beziehung interessante Exemplare<sup>15)</sup> gestossen ist, kann für die uns in diesem Abschnitt angehende Zeit kaum mehr maßgebend sein, da freilich die Verödung Griechenlands zu seiner Zeit, der Zeit Hadrian's und der Antonine, bereits weit fortgeschritten war. Aber schon zweihundert Jahre früher, zur Zeit des STRABO, scheint Griechenland im

<sup>8)</sup> Diese Ansicht ist z. B. von FRAAS in seiner Schrift: Klima und Pflanzenwelt in der Zeit (Landshut 1847) vertheidigt und von manchen Philologen und Naturforschern angenommen — und variirt worden. Auch M. J. SCHLEIDEN, die Pflanze und ihr Leben, 4. Aufl., S. 331.—334 theilt sie.

<sup>9)</sup> UNGER, Wissenschaftliche Ergebnisse einer Reise in Griechenland und in den ionischen Inseln (1862) S. 187—198. J. F. SCHOUW, Die Erde, die Pflanzen und der Mensch, S. 257. HERMANN, Griech. Privatalterthümer, 2. Aufl. von STARK, §. 2, wofelbst die ältere Literatur angemerkt ist. GRISEBACH, die Vegetation der Erde, I, S. 259—260. HEHN, Kulturpflanzen etc., S. 3—10.

<sup>10)</sup> A. a. O. S. 10—11; vgl. UNGER, a. a. O. S. 189.

<sup>11)</sup> PAUS., III, cp. XI, §. 1.

<sup>12)</sup> Dasselbst VIII, cp. 23, §. 8 u. 9.

<sup>13)</sup> Dasselbst V, cp. 6, §. 4.

<sup>14)</sup> Dasselbst IX, cp. 19, §. 2.

<sup>15)</sup> Dasselbst VIII. cp. 23, §. 4, 5, 6.

Ganzen einen ähnlichen Eindruck gemacht zu haben, wie heute. STRABO nennt wenigstens kaum Wälder in Griechenland, dagegen redet er sehr oft von einzelnen Hainen<sup>16)</sup>, und stellt eine ganze Reihe von Gegenden, die heute kahl und felsig sind, als ebenso zu seiner Zeit dar, und das oft in einem Tone, als seien sie stets so kahl und felsig gewesen. So schildert er Attika unter Berufung auf Thukydides als ein mageres und rauhes Land<sup>17)</sup>; so werden Helikon und Parnassos felsig und mit Schnee bedeckt genannt<sup>18)</sup>. Von der Insel Aegina heißt es ausdrücklich, ihre Oberfläche sei steinig, besonders die Ebene und daher sei die ganze Insel kahl, wenn auch Gerste gebaut werde<sup>19)</sup>. Der Boden von Korinth wird nicht besonders fruchtbar, uneben und rauh genannt<sup>20)</sup>. Die kleine Insel Pfyttalia, jetzt Lipfokatalia, war zu STRABO'S Zeiten ebenso wüst und felsig, wie heutzutage<sup>21)</sup>; und auf der Insel Delos erhob sich schon damals kahl und rauh der Berg Kynthos<sup>22)</sup>. Nun erscheint es schon an sich nicht unwahrscheinlich, daß kahle, unfruchtbare, felsige Strecken, die es zu STRABO'S Zeiten gewesen, auch einige Jahrhunderte früher schon ihren unfruchtbaren Felsenboden befehen haben. Von einigen Gegenden liegen auch hierfür ausdrückliche Zeugnisse vor. Von Attika berichtet Thukydides (I, 2), daß es nicht sonderlich fruchtbar sei und DION. CHRYSOSTOMOS<sup>23)</sup> erzählt, daß es bis zur Zeit des Pisistratos kahl und baumlos gewesen und erst damals mit Oelbäumen bepflanzt worden sei, wie der Oelwald des Kephissostales ja auch heute fast die einzige zusammenhängende Baumpartie Attika's ist. Auch aus dem Eingange zu Platons Kritias (pag. 111) geht hervor, daß Attika damals einen unfruchtbaren und öden Eindruck gemacht. Salamis erscheint schon in den Persern des Aeschylos als kahles Felseneiland<sup>24)</sup>. In Sophokles' ganzem Philoktet wird das Gestade von Lemnos als durchaus öde, felsig und unwirlich geschildert; und derartige Belege ließen sich leicht vermehren. Auf der andern Seite aber werden auch gelegentlich Wälder angeführt, die heute gelichtet oder ganz verschwunden sind. STRABO (XIV, 6, 5) erzählt nach Eratosthenes, daß in Kypros vor Alters die Ebene so voll dichter Waldungen gewesen sei, daß man kaum Ackerbau habe treiben können. Der Chor in Sophokles' Ajas (v. 1170) singt:

»O könnt' ich hin, wo waldig des Berges Haupt,  
Von Meerwogen umspült, sich hebt,  
Unter Sunions hohen Fels.«

Und auch diese Beispiele ließen sich leicht vermehren.

Als Gesamtbild wird sich aus der Betrachtung der alten Schriftsteller ergeben, daß die griechische Landschaft gegen das Ende der romanisirten Welt, und vielleicht schon früher, ebenso dürr und baumlos gewesen, wie heutzutage, daß sie aber in der Blüthezeit der hellenischen Kultur doch

<sup>16)</sup> STRABO, X, cp. 5 §. 11; VIII, cp. 3, §. 12 u. 13; §. 20; §. 30; cp. 5, §. 1; cp. 6, §. 19; §. 22, cp. 7, §. 5.

<sup>17)</sup> VIII, cp. 1, §. 2.

<sup>18)</sup> IX, cp. 2, §. 25.

<sup>19)</sup> VIII, cp. 6, §. 16.

<sup>20)</sup> VIII, cp. 6, §. 28. i. f.

<sup>21)</sup> IX, cp. 1, §. 14.

<sup>22)</sup> X, cp. 5, §. 2.

<sup>23)</sup> Or. XXV p. 281 c., vgl. HEHN a. a. O. S. 4.

<sup>24)</sup> Vgl. V. 284, 292, 372.

im Ganzen wohl belaubter und bewaldeter gewesen, als wir sie heute sehen. Jedenfalls aber ist auch dieser Unterschied von einigen neueren Forschern übertrieben worden. Wenn einige Gegenden heute kahl sind, die damals belaubt waren, so sind andere Orte, die heute bewaldet oder mit Buschwerk bestanden sind, vielleicht damals nicht bewaldet gewesen<sup>25)</sup>. So glaube ich, wie ich hier wohl anführen darf, auch eine mündliche Aeusserung des Professors der Botanik an der Universität zu Athen, Dr. HELDREICH'S, im Jahre 1872 verstanden zu haben.

Was die in Griechenland vorkommenden und vorgekommenen Vegetationsformen betrifft, so würde es unzulässig sein, an dieser Stelle auf die Einwanderung der schon zu Homer's Zeiten einheimischen Kulturpflanzen wie des Weinstocks<sup>26)</sup>, des Oelbaums<sup>27)</sup>, des Feigenbaums<sup>28)</sup>, oder auch des Lorbeers und der Myrthe<sup>29)</sup>, der Palmen<sup>30)</sup>, Platanen<sup>31)</sup>, Zypressen<sup>32)</sup> und Pinien<sup>33)</sup> einzugehen. In Bezug auf letztere Bäume scheint HEHN (siehe die Anmerkungen), überhaupt nicht genau mit GRISEBACH übereinzustimmen, der wenigstens ihre wichtigsten Arten für einheimisch in der Mediterranflora hält<sup>34)</sup>. Alle die genannten Bäume der immergrünen Mediterranflora sind zur Zeit der nationalhellenischen Kulturblüthe bereits so gut charakteristische Bestandtheile der griechischen Landschaft gewesen, wie heute; und zu ihnen kamen damals wie heute in den Gebirgen die nordischen Baumformen und an begünstigten Stellen tropische Gewächse hinzu. Die Palme auf Delos hat schon Homer besungen. Am Strande von Aulis sah wenigstens Pausanias (IX, 19, 8) Palmen vor dem Tempel der Artemis. Heute aber wie damals gehören Dattelpalmen zu den Seltenheiten in Griechenland.

Wenn wir daher von den Orangen, Zitronen und Pomeranzen, von den Agaven und Kaktusarten absehen, die notorisch erst später in die südeuropäische Vegetation eingeführt sind<sup>35)</sup>, so sind also auch die Vegetationsformen im klassischen Griechenland von den jetzt dort vorkommenden kaum verschieden gewesen.

Jedenfalls ist weder die Verschiedenheit der Vegetationsformen, noch die der Vegetationsformationen bedeutend genug gewesen, um den plastischen Charakter, welcher der griechischen Landschaft ihrer geognostischen Beschaffenheit nach anhaftet, zu verändern. Viel eher wird die Vegetation ihn damals wie heute erhöht haben, so dafs wir uns nach Allem für vollberechtigt ansehen dürfen, die Landschaft des klassischen Hellas so gut wie die des heutigen griechischen Königreiches als selbständig und individuell im Einzelnen, als wesentlich plastisch im Gegensatz zu dem malerischen Verschwimmen der Landschaften anderer Himmelsstriche zu bezeichnen.

In dieser plastischen Landschaft, deren Schönheit, so poetisch anregend sie wirken mochte, sich der malerischen Darstellung und daher der

<sup>25)</sup> GRISEBACH, a. a. O. I, S. 330.

<sup>26)</sup> HEHN, Kulturpflanzen, S. 21 ff.

<sup>27)</sup> Dasselbst S. 41 ff.

<sup>28)</sup> Dasselbst S. 47 ff.

<sup>29)</sup> Dasselbst S. 143 ff.

<sup>30)</sup> Dasselbst S. 180 ff.

<sup>31)</sup> Dasselbst S. 198 ff.

<sup>32)</sup> Dasselbst S. 192.

<sup>33)</sup> Dasselbst S. 205.

<sup>34)</sup> Vegetation der Erde, I, S. 313—319.

<sup>35)</sup> HEHN a. a. O. S. 321 ff. u. 385. GRISEBACH, c. a. O. S. 289 u. S. 321.

SCHOUW, Die Erde, die Pflanzen und der Mensch, S. 42.

bildenden Kunst gegenüber spröder verhielt, erwuchs und wohnte ein Volk, welches vor allen Völkern der Erde durch die plastische Leibes Schönheit seiner Individuen ausgezeichnet war, wie es die Abbilder bezeugen, die sie von sich der Nachwelt hinterlassen haben und wie es noch heute in der Schönheit einzelner Menschen auf den griechischen Inseln und unter der griechischen Bevölkerung der einst ionischen Küste Kleinasiens sich offenbart. »Wie bei anderen Völkern Schönheit«, sagt ERNST CURTIUS<sup>36)</sup>, »so war bei den Griechen Unschönheit das Auffallende, die Ausnahme von der Regel.«

Ist es ein Wunder, ist es nicht vielmehr natürlich, daß dieses plastisch schönste Volk der Erde, welches in einer zu künstlerischen, weil zu Flächen-Darstellungen weniger geeigneten Landschaft wohnte, vor Allem mit Entzücken bei der menschlichen Schönheit verweilte, die künstlerische Darstellung dieser menschlichen Schönheit als höchste Kunst ansah, kurz auch in der Kunst sich vor allen Dingen der Plastik zuwandte? Der Plastik widerstrebt die Darstellung landschaftlicher Gegenstände oder gar ganzer Landschaften. Ein hervorragend plastischer Kunstsinne wird daher jederzeit vor allen Dingen in menschlichen Formen schwelgen und die landschaftlichen Gestaltungen als solchen nur eine geringe Beachtung schenken.

Daß die bildenden Künste der Griechen während ihrer nationalen Blüthezeit, d. h. nachdem sie sich aus den orientalischen Windeln ihres Säuglingsalters befreit und bis die Eroberungszüge des makedonischen Feldherrn eine, wenn ich mich dieses Wortes bedienen darf, internationalisirende Rückwirkung auf das Griechenthum gehabt, daß sie während ihrer nationalen Zeit in der That jene vorzugsweise plastische und daher dem Menschlichen zugewendete, vom Landschaftlichen abgewandte Richtung beibehalten haben, wird sich aus den folgenden Kapiteln im Einzelnen ergeben; als muthmaßliches Resultat darf es hier im Voraus ausgesprochen werden.

Die bildenden Künste sind aber nicht die erste Kulturäußerung eines Volkes. Die durch eine eigenthümliche Natur der Landschaft und des Volkes selbst hervorgerufene eigenthümliche Naturanschauung spiegelt sich in ihnen nicht aus erster Hand wieder. Vorher geht die Religion, vorher geht die Poesie. In ihnen spricht sich die Naturanschauung früher aus, als in den bildenden Künsten. Wir werden daher die Stellung der bildenden Künste der Hellenen zur Landschaft erst richtig würdigen können, nachdem wir uns darüber klar geworden sind, wie ihre Religion und wie ihre Poesie sich zur landschaftlichen Natur verhalten. In beiden Beziehungen aber kann ich mich hier kurz fassen. Denn beide Beziehungen sind bereits früher an anderen Stellen genügend erörtert worden. Wenn ich die Naturanschauung der griechischen Religion, wie sie sich besonders in der Götterlehre ihrer Mythologie ausdrückt, hier erschöpfend behandeln wollte, so müßte ich die von L. PRELLER, WELCKER und Anderen gethane Arbeit noch einmal thun, ohne daß ich sie besser thun oder Wesentliches hinzufügen könnte. PRELLER erklärt in seinem mythologischen Hauptwerke ausdrücklich im Voraus<sup>37)</sup>, daß es ihm vorzüglich darum zu thun ist, die Begründung der griechischen Mythologie in dem älteren Naturglauben des griechischen Volkes zu entwickeln. Man wird es daher natürlich finden, daß ich in diesem Zusammenhange den Ausführungen

<sup>36)</sup> Griechische Geschichte, 2. Aufl., I, S. 25.

<sup>37)</sup> Griechische Mythologie, (3. Aufl. 1872), I, S. 90. Man vergl. im Allgemeinen F. G. WELCKER, Griechische Götterlehre, I, S. 214 ff.; SCHOEMANN, Theogonie, S. 191.

PRELLER's den Vorzug gebe. Es ist mir dabei wohl bewußt, daß die neuere Forschung<sup>38)</sup> sich mit Recht gegen die Uebertreibung der Erklärung aller mythologischer Geschichten aus Naturkräften und Naturerscheinungen auflehnt; und wenn ich sagte, ich vermöchte den Ausführungen PRELLER's in dieser Beziehung Nichts hinzuzufügen, so sollte damit nicht gesagt sein, daß ich von denselben nicht Manches streichen möchte. Aber eine Reihe der fundamentalen Naturdeutungen PRELLER's wird auch von den Gegnern nicht bestritten werden können<sup>39)</sup>, so daß es mir trotzdem hier, wo es sich ebenfalls nur um einige fundamentale Andeutungen handeln kann, geflattet sein muß, die Ausführungen des genannten Gelehrten zu Grunde zu legen.

Wenn ich aber den Naturfinn der griechischen Poesie an dieser Stelle ausführlich behandeln wollte, so könnte ich außer Anderen, auch mich selbst nur wiederholen. Ich habe das Thema in meiner Schrift »Ueber den landschaftlichen Naturfinn der Griechen und Römer«<sup>40)</sup> abichtlich im Voraus eingehend bearbeitet, um hier Raum zu gewinnen und die dort gewonnenen Resultate, denen auch W. HELBIG zugestimmt hat<sup>41)</sup>, hier ohne Weiteres verwerthen zu können. In beiden Beziehungen genügt an dieser Stelle daher eine kurze Erinnerung in Gestalt eines zusammenfassenden Refumé's.

Auf den Ursprung des Götterglaubens im Allgemeinen kann hier nicht eingegangen werden. Die große Verschiedenheit der Gottheiten der verschiedenen Religionen läßt wohl mit Sicherheit auf eine Verschiedenheit ihres Ursprungs schließen. Bald mag das historische, bald das ethische, bald das physische Moment vorwiegen. Ganz ohne Mitwirkung physischer Momente ist aber wohl kein Gottesglaube entstanden. Und gerade in der griechischen Göttermythologie ist der hervorragende Antheil, den die Naturanschauung an ihrer Entstehung gehabt, evident. Wenn man annimmt, daß die Vorfahren der Griechen vor und bei ihrer Einwanderung in die Stätten ihrer späteren Kulturbüthe ohne Bild und Tempel und ohne persönlichen Namen den höchsten Gott angebetet haben<sup>42)</sup>, so kümmert uns das hier nicht. Wir haben es mit den in ihrem neuen Vaterlande heimisch und ihrer eigenen Nationalität sich bewußt gewordenen Griechen zu thun, mit Anschauungen erst, wie sie in den homerischen und hesiodischen Gedichten uns aufbewahrt sind. Wenn sie, ehe die eigenthümliche Natur des Archipelagos und der umliegenden Festländer ihre Wirkung auf sie haben ausüben können, anderen Anschauungen gehuldigt haben, so bestätigt das unsere Auffassung.

Zu diesen anderen und früheren Anschauungen gehört auch der Baumkultus soweit er noch unabhängig von der Verehrung der Gottheiten in menschlicher Gestalt auftrat, überhaupt die Verehrung von Naturmalen, die wie BOETTICHER<sup>43)</sup> ausgeführt hat, den Uebergang vom tempellofen Kultus des unsichtbaren Einen zu dem anthropomorphischen Polytheismus gebildet hat. Wenn auch die alten Schriftsteller selbst<sup>44)</sup> diese Auffassung der Ursprünglichkeit der Verehrung von Hainen, Höhlen, Quellen und vor allen

<sup>38)</sup> Z. B. HANS FLACH, das System der hesiodischen Kosmogonie. (Lpzg., Teubner, 1874), S. 2, 3, 24, 25, 26, 29, 65, 70, 71, 72, 73 u. öfter.

<sup>39)</sup> FLACH, a. a. O. S. 2, 26, 42, 43, 67, 70, 71, 88, 89.

<sup>40)</sup> München, Th. Ackermann 1871.

<sup>41)</sup> Untersuchungen über die kamp. Wandmalerei (Lpzg. 1873), S. 269 u. 282.

<sup>42)</sup> Vgl. z. B. E. CURTIUS, Griechische Geschichte, I<sup>2</sup>, S. 43. BOETTICHER, Baumkultur der Hellenen, S. 2.

<sup>43)</sup> Baumkultur S. 1—6 u. 7—8.

<sup>44)</sup> A. a. O. S. 9 ff.

Dingen Baumen ohne Bilder in menschlicher Gestalt bezeugen, so fehlt es uns doch an einer klaren Anschauung der Zeit, in welcher, und der näheren Verhältnisse, unter welchen dieser Kultus in seiner Reinheit und Ausschließlichkeit stattgefunden hat. Die heiligen Bäume mit ihrem Schmucke von Binden und Weihgeschenken, ihren Annexen von Götterbildern und Baulichkeiten, spielten freilich während des ganzen Alterthums eine höchst bedeutende Rolle. Sie begegnen uns nicht nur in den Dichtern, sondern auch in den erhaltenen Werken der bildenden Künste, in Reliefs, in Vasengemälden, und noch in campanischen Wandbildern in reicher Fülle. Wie sie daher in der That der von Menschen bewohnten Landschaft einen eigenen Charakter aufgedrückt haben, so werden sie auch in der Geschichte der landschaftlichen Darstellungen der Alten eine gewisse Rolle zu spielen haben und werden wir oft genug auf sie zu sprechen kommen müssen. Allein in weitaus den meisten dieser Fälle treten sie doch nicht mehr abgefondert von dem sonstigen Götterglauben auf; vielmehr, auf's Engste mit ihm verbunden, erscheinen sie in der Regel in Beziehung zu einem bestimmten Gotte, dem sie geweiht sind, als wesentlicher Bestandtheil des Gesamtkultus der polytheistischen griechischen Volksreligion. Obgleich daher der frühere, hie und da vielleicht auch nie erloschene, selbständigere Baumkultus (sowie der selbständige Kultus anderer Naturgegenstände) für unser Thema von großem Interesse wäre und in seiner an einzelnen landschaftlichen Gegenstände haften bleibenden Empfindung sehr wohl als Vorläufer der späteren nationalhellenischen in menschlicher Weise individualisirenden Naturempfindung angesehen werden könnte, so fehlen uns doch die Mittel, auf ihn, als einen abgefonderten, für sich bestehenden Bestandtheil religiöser Naturanschauung näher einzugehen. Unter Verweisung auf BOETTICHER'S anregende Einzelausführungen gehe ich daher sofort zur Betrachtung der eigenthümlichen Naturanschauung über, die sich in dem Mythos des griechischen Polytheismus ausdrückt, wie er uns doch in den Gedichten Homer's und Hesiod's bereits in voller Blüthe entgegentritt.

Die zunächst in die Augen springende Eigenthümlichkeit dieser hellenischen Götterlehre besteht darin, das ihre Götter und Göttinnen Menschen sind, Menschen zwar, die gelegentlich mit manchen übernatürlichen Eigenschaften ausgestattet werden, die im Wesentlichen ihrer Erscheinung und Empfindung aber doch Menschen waren, wie die alten Griechen selbst: schön, sinnlich, leidenschaftlich, intrigant und herrschsüchtig. Hat in einer anderen Religion die Gottheit den Menschen nach ihrem Bilde geschaffen, so schuf in der griechischen Religion umgekehrt der Mensch die Götter nach seinem Bilde<sup>45)</sup>. Jene plastische Begabung, welche den Griechen durch die eigene Schönheit und auch durch die Natur ihrer Landschaft angeboren war, spricht sich in ihrem Götterglauben schon viel früher aus, als die Kunst des Bildhauers die Gestalten in festen Umrissen darzustellen vermochte. Wir brauchen nur unseren Homer aufzuschlagen, um uns von den menschlichen Eigenschaften der griechischen Götter zu überzeugen, wengleich sich hier in der Dichtung oft genug noch übermenschliche Züge mit den rein menschlichen vermischen. Das es aber in der That ursprünglich Naturerscheinungen waren, welche in sehr vielen, wenn nicht in den meisten dieser Götter in menschlicher Gestalt auftreten, das es also im Wesentlichen eine anthropo-

<sup>45)</sup> Ich entdecke nachträglich, das schon E. BRAUN in seiner »Vorshule der Kunstmythologie« sich dieses Vergleichs bedient hat.

morphische Naturanschauung war, welche in der griechischen Götterwelt sich wiederpiegelte, wird auch von denen nicht geleugnet werden können, die mit Recht vor einer einseitigen Anwendung dieser Anschauung gewarnt haben. Schon viele Götternamen der Theogonie, um auf diesen Theil zuerst einzugehen, weisen darauf hin. Freilich ist man gerade in der physischen Deutung von Namen des hesiodischen Werkes zu weit gegangen<sup>46)</sup>; aber der Persönlichkeiten und Vorgänge, deren Deutung sicher an Naturerscheinungen anknüpfen muß, bleiben immer noch genug übrig. Wenn Okeanos von Homer als der Anfang aller Dinge bezeichnet wird<sup>47)</sup>, so wird hierbei sicher noch mehr an das Element des Wassers selbst, als an dessen mythische Personifikation gedacht. In den Namen aber, mit welchen bei fortgeschrittener Entwicklung die »höchste Macht des Himmels in drei verschiedenen Personen auftritt«, spricht sich auch die Naturbeobachtung deutlich aus. Uranos ist der Himmel als Gatte der Gaia, der Erde<sup>48)</sup>; Kronos wird wenigstens von Einigen, wie PRELLER, als derselbe Himmelsgott aufgefaßt, »aber in der Bedeutung des Reifenden, Zeitigenden, Vollendenden«, wogegen sich später jedenfalls auch andere Beziehungen in diesem Gotte geltend machen, so dafs er gelegentlich als Erdengott oder Unterweltsgott erscheint. »Endlich Zeus, dessen Name den lichten Himmel bedeutet, ist der wahre und alte National- und Kultusgott alles himmlischen Segens und aller himmlischen Herrschaft«<sup>49)</sup>. Dafs man in den Namen der Kinder aus der Ehe des Uranos und der Gaia, d. h. aus der Vereinigung von Himmel und Erde, in den Namen der einzelnen Titanen, Kyklopen und Hekatoncheiron Naturkräfte verfinnbildlicht hat, bedarf keines Beweises<sup>50)</sup>. Die Thatfache ist zu evident, um bestritten werden zu können. Und wie die Namen, so weisen die Handlungen, welche der Mythos diesen Urgöttern beilegt, oft genug auf Naturvorgänge hin. Wie die Ehe des Uranos und der Gaia aufzufassen, spricht Aeschylos in dem zitierten Fragment deutlich aus. In einer einem Aufsatze von E. MÜLLER entnommenen Uebersetzung lautet sein Anfang:

»Der Himmel sehnt sich nach der Erd' in keuscher Gluth,  
Und Sehnen faßt die Erde nach des Himmels Kufs,  
Da strömt vom sehnuchtsvollen Himmel Regengufs,  
Er küßt die Erd', und sie gebiert den Sterblichen,  
Der Lämmer Grafung und Demeters Segensfrucht.«

Der Titanomachie aber liegen aufser den Elementen ältester Philosophie auch deutlich bestimmte Naturbeobachtungen zu Grunde. Diese führten, wie PRELLER sagt<sup>51)</sup>, »zur Wahrnehmung gewaltiger Naturkrisen, besonders vulkanischer, wie Griechenland und seine Inseln und Kleinasien denn in alter Zeit offenbar ein Schauplatz der gewaltigsten Ausbrüche vulkanischer Kraft und ebenso gewaltiger Erdbeben gewesen sind.« Dafs auch im Mythos vom Typhon die Gewalt des unterirdischen Feuers personifizirt ist, liegt zu klar auf der Hand, als dafs ein Wort darüber zu verlieren wäre.

<sup>46)</sup> FLACH, a. a. O. S. 70, 71, 72 ff.

<sup>47)</sup> II. XIV, 201, 246, 302. PRELLER, a. a. O. 267.

<sup>48)</sup> Vgl. das schöne Fragment des AESCHYLOS (Dind. Fr. Aesch. 38, Nauck 43)  
»Ἐρᾷ μὲν ἄγνος οὐρανὸς τρώσσει χθόνα u. s. w.«

<sup>49)</sup> PRELLER, S. 37—38.

<sup>50)</sup> A. a. O. S. 39—42.

<sup>51)</sup> A. a. O. S. 37. Vgl. S. 55, womit auch FLACH, a. a. O. S. 88—89, übereinstimmt.

Aber auch in der vollendeten Götterwelt, die der olympische Zeus als Sieger beherrschte, ist die Naturanschauung, welche sie in der griechischen Phantasie geboren hat, vielfach noch klar zu erkennen, wengleich ihre Vermenschlichung mit der fortschreitenden Kunstentwicklung stets zunahm, und CONZE<sup>52)</sup> nicht mit Unrecht sagt: »Was nicht aufhört, an erster Stelle Naturerscheinung zu sein, wo sich die Menschwerdung mit Verdunkelung oder ganz Vergeffen der alten Naturbedeutung nicht vollzieht, dem ist der Weg zum vollen Leben nicht eröffnet und zum lebendigen Bilde.« Von dieser völligen Mensch- und Bildwerdung aber sehe ich hier noch ab. Deutlich scheiden jedenfalls alle Götter sich in die Götter des Himmels, des Meeres und der Gewässer und des Erlebens.

Was zunächst die himmlischen Hauptgötter betrifft, so spricht sich, wie schon bemerkt, in ihrem König und Herrscher Zeus die Naturbedeutung, die seinem Wesen zu Grunde liegt, nach wie vor klar genug aus. Bei aller Verschiedenheit der örtlichen Kulte und bei allen im höchsten Gotte notwendigen ethischen Beimischungen bleibt er stets der Herr des Himmels, der Wolkenfammer und Regenspender, der Blitzer und Donnerer<sup>53)</sup>, der donnerfrohe Kronion. In Hera, seiner Gattin, deren Name wahrscheinlich auf den Glanz des Lichtes deutet, aber ist, wie PRELLER (S. 128) es ausdrückt, »die weibliche Seite des Himmels dargestellt«, d. h. »die Luft, die Atmosphäre, das zugleich fruchtbare, aber auch am meisten wandelbare Element der himmlischen Elementarkraft«. In dem Bilde der Athene spiegelt sich nach demselben Schriftsteller (S. 150) der blaue klare Himmel wieder, der über Attika sich wölbt; Apollon ist der himmlische »Lichtgott, schlechthin im Lichte geboren und im Lichte wohnend«, (daf. S. 188); Artemis repräsentirt das vielgestaltige bläusere Mondlicht (ders. S. 237); im Ares dagegen zeigt sich das »Bild des durch Sturm und Ungewitter aufgeregten Himmels« (ders. S. 263); in Hermes wird der unablässige Wandel der Himmelsercheinungen personifizirt (ders. S. 307—308); Hephaistos und Hestia repräsentiren die Kraft des Feuers, und Aphrodite ist »die Göttin der Liebe in einem so weiten Umfange des Wortes, wie ihn nur die Natur-Religion zu fassen vermochte«<sup>54)</sup>.

Diese Naturbedeutungen der himmlischen Hauptgötter, für so sicher sie gelten mögen, treten im Einzelnen der Verehrung und des Mythos, vor allen Dingen aber in der Kunst jedoch häufig modifizirt auf. Sie sind an verschiedenen Orten verschieden gefasst worden und verschwinden oft ganz vor dem ethischen Momente, welches sich in der Idee des Gottes ausdrückt. Ja, ich will nicht läugnen, das mir PRELLER, dem ich gefolgt bin, in der Detailirung der Naturbedeutung der einzelnen himmlischen Hauptgötter zu sicher vorzugehen scheint. Schon in der homerischen Welt treten die Götter zu den Menschen zunächst nur in ethische Beziehungen. Allein die ursprüngliche Naturbedeutung auch der Hauptgötter des vollendeten Systems wird doch als gesichert betrachtet werden müssen.

Viel klarer und unmittelbarer sind es die himmlischen Nebengötter, in denen die Naturerscheinungen in anthropomorphischer Weise umgebildet auf-

<sup>52)</sup> Heroen- und Göttergestalten, (Wien 1874), Text S. 6.

<sup>53)</sup> *νεφεληγερέτης, ὄμβριος, κελαινεφής, ἀστεροπητής, τετρακέρανος*, und wie seine Beinamen im homerischen Epos alle lauten. Das Gewitter ist sein eigentliches Element. Vgl. WELCKER, a. a. O. II, S. 193.

<sup>54)</sup> Die weitere Ausführung dieses Gedankens bei PRELLER, a. a. O. S. 271 ff. Der orientalische Ursprung der Aphrodite wird damit nicht in Frage gestellt. Vgl. übrigens: BERNOUILLI, Aphrodite (1873), S. 1.

treten. Helios, Eos, Selene, wir brauchen blos diese Namen zu nennen und wir sehen die leuchtende Sonnenscheibe ihre Bahn am Azurhimmel dahinziehen, wir sehen die dunkle Nacht von dem Silberlichte des Mondes erhellt und wir sehen die Morgenröthe »rosenfingrig«, und »weißflügelig«, »im Safrangewande« dem Meere enttauchen<sup>55)</sup>. Phosphoros und Hesperos, Morgenstern und Abendstern, wie trauliche Schatten der Dämmerung breiten sie über die Fluren aus! Orion, Sirios, Plejaden, Hyaden, alle die übrigen Sternbilder, wie funkelnd erhellen sie die laue Nacht, zugleich die verschiedenen Jahreszeiten vorstellend und daher verschiedene Naturstimmungen in unserer Seele anregend! Die Himmelskörper und die Naturerscheinungen selbst tragen hier noch keine anderen Namen, als ihre Personifikationen. Ihre Bedeutung ist daher ohne Weiteres klar. Und ähnlich verhält es sich mit den Winden und Wolken, mit Boreas, Notos, Zephyros und Euros, den vier Hauptwinden, und den bei Aristophanes als ein ganzer Chor von Göttinnen auftretenden Wolken. »Gebirge und Gewässer sind ihre Wiege, der Olymp mit seinen heiligen schneebedeckten Gipfeln, die Gärten des Vaters Okeanos, wo die Wolken mit den Nymphen zu tanzen pflegen, die Strömungen des Nil, wo sie mit goldenen Kannen Wasser schöpfen, der Maotische See oder die schneebedeckte Felskuppe des Mimas«<sup>56)</sup>.

Gehen wir sodann zur Betrachtung der Gottheiten der Gewässer und des Meeres über, so ist in ihnen die Naturbedeutung womöglich noch klarer, als in den himmlischen Göttern. Das Meer mit seinen Wundern, seinen Schrecken und Wonnen, mußte die Phantasie eines vom Meere so abhängigen Volkes, wie die Griechen es waren, auf's Lebhafteste in Anspruch nehmen; und die göttliche Verehrung der Flüsse theilten die Griechen mit allen Völkern, die ihren Glauben durch die Natur haben bestimmen lassen. Wenn Okeanos und Tethys im fernen Westen, »wo die Quellen der Dinge sind«, in göttlicher Abgeschlossenheit ihre alten Tage verbringen, während ihr Geschlecht sich über die ganze Erde ausgebreitet hat und dieselbe »in tausend Flüssen, Bächen und Quellen wie ein feines Geäder umgibt und durchdringt«<sup>57)</sup>; wenn »Pontos«, der Erde Sohn, den wohlwollenden Meerereis Nereus, den Thaumatos, den Inbegriff aller Wunder des Meeres, und Phorkyos und Keto, die Personifikationen seiner Schrecken, erzeugt hat; wenn Nereus, der freundliche alte Meerergott, als Vater der Nereiden erscheint, deren Namen alle anmuthigen Seiten des Meerlebens und der Küstenercheinungen ausdrücken und von dem Dichter sogar so gruppiert werden, daß sie ganze kleine Landschaftsbilder, wie »die Windstille mit glänzendem Farbenschimмер«, »die Wogenschnelle mit der bergenden Grotte«, »das Wellengeflüster am Strande mit der rings umflossenen Insel« personifiziert zusammenstellen<sup>58)</sup>; wenn Triton und die Tritonen, wenn Glaukos, Ino-Leukothea, Proteus, Skylla, die Sirenen, die Plankten und Symplegaden u. s. w. als lauter göttliche Repräsentanten verschiedener Meeres- und Küsteneigenschaften erscheinen; wenn endlich Poseidon, der eigentliche Hauptherr des ganzen flüssigen Elementes, mit seinem Dreizack das Meer aufwühlt oder dem harten Felsen sprudelnde Quellen ent-

<sup>55)</sup> Vgl. WELCKER, a. a. O. I, S. 681 ff.

<sup>56)</sup> PRELLER, a. a. O. S. 390.

<sup>57)</sup> PRELLER, a. a. O. S. 446.

<sup>58)</sup> Man sehe die hübsche Zusammenstellung und Ausführung bei PRELLER, a. a. O. S. 454 ff., vgl. dagegen jedoch auch FLACH, a. a. O. Kp. II, Z. 4, 5, 6. Ueber Glaukos: R. GAEDCHENS, Glaukos der Meerergott, 1860.

lockt, die Erde, die er gebaut hat, wie Atlas, trägt und stützt, oder in Begleitung des ihm heiligen, wie die Wogen sich bäumenden und dahinjagenden Rosses verehrt wird; — so bedarf es in fast allen diesen Fällen nicht erst des Nachweises, daß die menschlich geformten (und hier oft fogar nur halb menschlich geformten) Göttergestalten nichts weiter sind, als die Erzeugnisse einer eigenthümlichen Naturanschauung durch die plastisch thätige Phantasie des hellenischen Geistes. Am allerdeutlichsten aber tritt dies bei den verschiedenen Quell- und Strom-Gottheiten hervor. Das Bild des Gottes ist hier in der Regel an das örtlich bestimmte Gewässer gebunden und wenn der Dichter seinen Namen nennt, so sind wir nicht immer klar, ob er sich den Fluß in seiner natürlichen landschaftlichen Gestalt oder in seiner mythischen Personifikation vorgestellt hat. In vielen Fällen bedarf es der bildenden Kunst, um uns zum Bewußtsein zu bringen, daß von einem menschlich gestalteten Wesen die Rede ist; und auch dann noch kann die plastische Phantasie fogar des Bildhauers, wie wir später sehen werden, sich von dem landschaftlichen Eindrücke des flüssigen Elementes nicht frei machen.

Endlich haben wir den Gottheiten des Erdelebens, soweit sie uns angehen, unsere Aufmerksamkeit zu schenken. Daß Gaia, die eigentliche Erdgöttin, eine unmittelbare mythische Naturpersonifikation ist, darüber brauchen wir keine Worte weiter zu verlieren. Rhea Kybele dagegen ist »nicht die gewöhnliche Erde der fruchtbaren Thäler und Ackergründe, sondern sie ist wesentlich Gebirgsgöttin, die in der geheimnißvollen Zurückgezogenheit des Waldgebirges thronende und als solche in mystischen und orgiastischen Gottesdiensten verherrlichte Mutter Natur«<sup>59)</sup>. In ihrem Gefolge erscheinen als mehr dienende Daimonen die Kureten, Korybanten und idäischen Daktylen: die Kureten ursprünglich als friedliche Bewohner des Waldes und Gebirges, lustige Tänzer, Jäger, Bienenzüchter und Waffenschmiede; die Korybanten vor allen Dingen als Vertreter der aufregenden Seite der Natur, die zum Schalle ihrer gellenden Blasinstrumente und ihrer dumpfen Handpauken eklatante taumelnde Tänze ausführten; die Daktylen aber als eigentliche »metallurgische Geister des Waldgebirges«<sup>60)</sup>.

Dieser Gruppe tritt Dionysos als Vertreter mehr des vegetativen Erdelebens gegenüber, besonders »der vegetativen Schöpfungen, sofern sie saftige Frucht und feurige Wirkungen zeigen«<sup>61)</sup>. Der Weinstock ist die köstlichste seiner Gaben, aber nicht die einzige. »Vielmehr bedeutet er«, wie PRELLER sagt, »den Saft und die Kraft des Erdelebens überhaupt, wie es sich in Busch und Wald, in quellenden Bergen, fruchttragenden Bäumen, feuchten Gründen offenbart, und der Weinstock ist wohl nur deshalb das Gewächs des Dionysos schlechthin, weil sich die eigenthümliche Verschmelzung von Flüssigkeit und Feuer, von Erdfeuchte und Sonnenwärme, in ethischer Uebertragung von Weichheit und Muth, Ueppigkeit und Kraft, die das ganze Wesen dieses Gottes durchdringt, in diesem Gewächs am sichtbarsten darstellt«. »Es ist kein anderer Kultus«, bemerkt derselbe Gewährsmann weiterhin, »wo der durch die ganze Naturreligion ausgebreitete Pantheismus und Hylozoismus auf so vielgestaltige Weise und in gleich lebhaften und treffenden Zügen zu Tage träte«. Wie wir es aber bei dem Götterkreise des Himmels und des Gewässers gesehen haben, daß die Naturbedeutung der Hauptgötter manch-

<sup>59)</sup> PRELLER, a. a. O. S. 527.

<sup>60)</sup> PRELLER, a. a. O. S. 539—544.

<sup>61)</sup> Diefes und das Folgende nach PRELLER, a. a. O. S. 544 ff.

mal durch ethische Beziehungen in den Hintergrund gedrängt wird, während sie in den Nebengöttern oder gar in den untergeordneten Dämonen desselben Kreises am unverfälschtesten zu Tage tritt, so tritt die landschaftliche anthropomorphische Naturanschauung auch im Kreise der Gottheiten des Erdelebens, welches in der landschaftlichen Natur doch die wichtigste Stelle einnimmt, noch weit unmittelbarer, frischer und individueller in den untergeordneten Gottheiten, als selbst in dem herrlichen Naturgott Dionysos hervor. Die Satyrn und Silene einerseits, die Nymphen andererseits sind es, welche von allen Gestalten der griechischen Mythologie, die Flussgottheiten etwa ausgenommen, am engsten mit der landschaftlichen Natur verknüpft sind und die anthropomorphische Naturanschauung der Griechen am treuesten und lebendigsten zum Ausdruck bringen. Die Satyrn und Silene repräsentiren die derberen, mehr thierischen Seiten des Naturlebens, die Nymphen vertreten feine weicheren, anmuthigeren und zarteren Beziehungen. Die Satyrn sind die eigentlichen Berg- und Waldgeister. Sie schwärmen, wie das Wild des Waldes, durch Berge und einsame Holzungen, sie lärmten und tanzen in der grünen Einsamkeit der Gebirge, sie schlossen sich den Zügen des Dionysos an oder treiben ihr neckisches tolles Wesen mit den Nymphen und zuweilen sogar in der Nähe der menschlichen Wohnungen mit den Menschen selbst. Die Silene wurden in der späteren Zeit nur als ältere Satyrn angesehen, doch scheinen sie in ihrer kleinasiatischen Heimath ursprünglich mehr die Vertreter der Quellenthäler, Wiesengründe und fruchttragenden Gärten, als gerade der einsamen Wald- und Gebirgsnatur gewesen zu sein<sup>62)</sup>. In den Kentauren endlich und im Pan schlossen sich schon halbthierisch gestaltete Wesen dieser Reihe an. Die Nymphen dagegen bewohnen als Najaden die Flüsse, Quellen und üppigumblühten Grotten, als Oreaden die Gebirgsabhänge und Felsenhöhlen, als Dryaden und Hamadryaden die Bäume der Haine und des Waldes. Sie kommen im Allgemeinen überall vor, wo die Silene und Satyrn ihr Wesen treiben; aber sie stellen in glücklich empfundenem Gegenfatze ihnen gegenüber die weibliche Seite des Naturlebens, das zarte, geheimnißvolle, die Menschen unwiderstehlich anziehende Element des Lebens und Webens in der einsamen Natur vor. Sogar der leichte Schall, der Hauch des Echo erscheint als Nympe in weiblicher Menschengestalt. Nirgends spricht der eigenthümliche landschaftliche Naturfinn der Griechen sich tiefer und verständnisinniger, aber auch frischer und klarer aus, als in allen diesen Gestaltungen ihrer Mythologie.

Wir könnten dieses Thema noch weiter verfolgen: wir könnten die verschiedenen Fabeln, welche die Göttergestalten unter sich und mit Heroen in Handlung fetzen, an der Hand derselben Forscher auf Naturvorgänge deuten; wir könnten versuchen, unter den Heroenmythen, in denen das historische und ethische Moment im Ganzen überwiegt, diejenigen, welche an Naturerscheinungen anknüpfen, herauszufinden; wir könnten dem ganzen Gegenstande bis in seine feinsten Einzelheiten nachgehen; aber wir dürfen die uns durch den Zweck dieser Schrift gesetzten Grenzen nicht überschreiten; ein Abriss der ganzen griechischen Mythologie würde nicht hierhergehören; das Gefagte muß genügt haben, um die heutzutage auch wohl nicht mehr geleugnete Wahrheit zu illustriren, daß im griechischen Götterglauben die anthropomorphische Naturanschauung wenn nicht die Hauptrolle so doch wenigstens eine Rolle von hervorragender Wichtigkeit spielt.

<sup>62)</sup> Vgl. PRELLER a. a. O. S. 603.

Aber nicht nur auf die Feststellung dieser anthropomorphischen Naturanschauung der Griechen im Allgemeinen kommt es uns hier an. Wir möchten auch erfahren, ob und wie die ganz besonders und eigenartig geartete griechische Landschaft sich in dieser mythischen Naturanschauung wieder spiegelt. Dafs dieses in der That und in hohem Grade der Fall ist, ergibt sich aus einem grofsen Theil des Gefagten schon von selbst. Wir wollen aber, um uns diesen Punkt lebhafter zu vergegenwärtigen, uns einiger hiergehöriger Hauptzüge noch besonders erinnern.

Schon die ganze Dreitheilung der griechischen Götterwelt in Götter des Himmels, der Gewässer und der Erde, besonders die hervorragende Rolle, welche die Meergottheiten spielen, weisen unverkennbar auf die Eigenthümlichkeit der griechischen Landschaft hin. Nur aus einer vom Meere so durchdrungenen und vom Meere so abhängigen Landschaft, wie der griechischen, heraus, konnte sich ein so ausgebildeter Kreis göttlicher Meerwesen herausbilden; und ich brauche nur an die erwähnten Nereidennamen zu erinnern, um klar zu machen, dafs es auch die eigenthümliche Natur gerade des griechischen Meeres mit seinen schroffen Felsenküsten, seinen unzähligen Inseln, seinem im Ganzen frischen und freundlichen Charakter war, welcher sich in den Personifikationen des Meermythus aussprach. Die verführerischen Mufen der See, die Sirenen, würden in der rauen unfreundlichen Nordsee ein Widersinn sein; die Skylla setzt Meeresstrudel in engem Felsenfunde voraus; Plankten und Symplegaden, Schlag- und Prallfelsen, konnten nur in einem Meere mit jähren Felsenbuchten mythisch personifizirt werden. Ebenso verhält es sich mit einem grofsen Theil der mythisch personifizirten Gestalten des Erdelebens. Gestalten, wie die Satyrn, konnten nur in so wilden Fels- und Waldlandschaften entstehen, wie die Gebirge Griechenlands sie aufweisen; in der mesopotamischen Stromebene, an den flachen Küsten der Nordsee oder in der tropischen Wüste wären diese knorrigen, leichtsinnigen, derben Dämonen sicher undenkbar gewesen. Pan, der bocksfüfsige, ist ganz speziell der Repräsentant des arkadischen Gebirgsweidelandes; und so spiegelt sich der individualisirende, in verschiedene selbständige und abgeglichene Bezirke sich zerplitternde Charakter der griechischen Landschaft, in einer ganzen Reihe von Lokalgottheiten wieder, die nur aus dem eigenthümlichen Charakter einer besonderen Gegend sich erklären lassen. Wie Pan in Arkadien zu Haufe ist, sind die metallurgischen Daktylen im kretischen Ida heimisch, gehört Priapos ursprünglich den fruchtbaren Gegenden am Hellespont und der Propontis an u. s. w. Die Flüsse und Städte halten geradezu ihre Lokalgottheiten, die, besonders bei den Städten, oft keinen mythischen sondern nur noch einen reflektirten Ursprung haben. Doch kommen solche aus der Reflexion entstandene Personifikationen erst in der Zeit nach Alexander dem Grofsen häufiger vor. In der vormakedonischen Zeit, die allein wir in diesem Abschnitt behandeln, sind sie verhältnismäfsig selten und dann in der Regel auch wohl noch mit den uralten Lokalfagen innig verknüpft. — Uebrigens spricht schon in der Theogonie die Eigenthümlichkeit der griechischen Landschaft sich deutlich genug aus. Dafs die Titanomachie Naturkrifen vulkanischer Art verfinnlicht, wie sie gerade in Griechenland, den Inseln und Kleinasien in früher Zeit stattgefunden haben müssen, ist schon erwähnt worden<sup>63</sup>); und auch wie in der Beschreibung des Kampfes bei Hesiod die örtliche

<sup>63</sup> Vgl. PRELLER a. a. O. S. 37.

Naturanschauung ein wichtiges Element bildet, hat schon PRELLER ausgeführt. »Die gefegnete Landschaft von Theffalien«, sagt er, »ist nämlich erst dadurch entstanden, daß die Gewässer durch das felsige Tempethal und die Mündung des Peneios einen Abzug gewannen; und daß dieses erst in Folge eines gewaltigen Erdbebens geschehen, lehrt nicht allein der Augenschein, sondern es hatte sich davon auch in den religiösen Ueberlieferungen der ältesten Bevölkerung ein Andenken erhalten. Die Titanomachie des Hesiod ist nur eine malerische Ausführung dieses alten Naturkampfes, worüber die höhere Bedeutung des theogonischen Weltkampfes keineswegs verloren geht«<sup>64</sup>).

Genug, nach allem Gefagten muß es als feststehend angesehen werden, daß die griechische Mythologie zum großen Theile der Ausfluß einer eigenthümlichen Naturanschauung und zwar einer anthropomorphischen Naturanschauung gewesen ist und nicht nur einer anthropomorphischen Naturanschauung im Allgemeinen, sondern in vielen Einzelzügen die Anschauung speziell der eigenartigen griechischen landschaftlichen Natur in menschlicher Individualisirung<sup>65</sup>), eine Anschauung, welche sicher eben durch die eigenthümliche plastische Beschaffenheit der griechischen Landschaft selbst und durch die plastische Schönheit der sie bewohnenden Menschen beeinflusst ist, wie sie die durch beide erzeugte hervorragend plastische Empfindungsweise der Griechen deutlich wieder spiegelt.

Unsere fernere Hauptaufgabe wird sein, nachzuweisen, wie diese griechische Empfindungsweise und die durch ihre Götterfage bezeugte Naturanschauung sich in ihren bildenden Künsten, in der Plastik und vor allen Dingen in der Malerei gestaltet hat. Aber die bildenden Künste haben doch zum großen Theile erst aus der Poesie geschöpft. Die Poesie ist jedenfalls älter, als die Entwicklung der bildenden Künste auf nationalhellenischer Basis. Die Poesie ist ja fogar unsere Hauptquelle für unsere Kenntniß der griechischen Mythologie, die, von ihr in mannichfaltigster Weise verarbeitet, ihren hauptsächlichsten Inhalt bildet. Eine deutliche Vorstellung von der Gestaltung des landschaftlichen Naturfinns in der griechischen Poesie wird daher als nothwendige Vermittlerin zwischen unserer Behandlung der Naturanschauung der griechischen Mythologie und unserer Hauptaufgabe sich einschleiben müssen.

Daß aber, da die Mythologie ein Hauptstoff der griechischen Poesie ist, eben jene der Mythologie eigene anthropomorphische Naturanschauung, auch die ganze Poesie durchdringt und einen wesentlichen Bestandtheil ihres Inhalts bildet, auch wo der Dichter die Naturbedeutung über die Fabel vergessen hat, versteht sich von selbst. Wir haben darauf nicht weiter einzugehen. Einzugehen aber haben wir gerade auf die Frage, ob und inwiefern, abgesehen von dieser mythologischen Naturanschauung, die landschaftliche Natur in der Poesie der Griechen sich wieder spiegelt, d. h. ob und in wie weit die Landschaft auch unmittelbar als solche in der Poesie zum künstlerischen Ausdruck gelangt. Nach welchen Gesichtspunkten die griechische Poesie zu diesem Zwecke zu untersuchen, von welchen Seiten sie darauf hin anzusehen ist, habe ich in meiner schon genannten Abhandlung über den landschaftlichen

<sup>64</sup>) A. a. O. S. 48.

<sup>65</sup>) Der fremde Ursprung mancher griechischer Kulte soll damit nicht geläugnet werden. Selbst solche fremde Kulte konnten im Sinne lokaler Naturanschauung umgedeutet und umgebildet werden.

Naturfönn der Griechen und Römer des Weiteren auseinander gefetzt<sup>66</sup>). Zu dem dort gewonnenen Refultate habe ich hier nur wenig hinzuzufügen.

Zunächft müffen wir die Thatfache anerkennen, dafs die griechifche Poesie, auch wenn fie von Naturerfcheinungen als folchen reden will, diefe doch oft durch die mythifchen Perfonifikationen bezeichnet, wo die neuere Dichtkunft die landschaftliche Wirkung ohne Weiteres fchildern würde. Homer läßt die »rofenfingrige Eos« erfcheinen, wo wir die Purpurgluth fchildern würden, welche das Morgenroth über die Landfchaft ausgießt; er läßt den Sonnengott aus dem Meere emportauchen, damit er den Unfterblichen leuchte und den fterblichen Menfchen, wo wir bei der Wirkung des plötzlichen Lichtglanzes auf Meereswogen, Bergkuppen und Waldeswipfeln verweilen würden. Die fpätere Poesie der Griechen hat fich öfter der modernen Schilderungsweise bedient<sup>67</sup>), aber ganz überwunden hat fie felbft in der nachalexandrinifchen Zeit die Gewohnheit der anthropomorphifchen Naturanfchauung keineswegs.

Daneben jedoch müffen wir fofort anerkennen, dafs in manchen anderen Fällen die griechifche Poesie fich zu keiner Zeit gefcheut hat, die landschaftlichen Gegenstände beim rechten Namen zu nennen und zu unmittelbaren Lokalfchilderungen zu benutzen. Schon bei Homer, um von den zu allen Zeiten häufigen Vergleichen abzufehen, kommen gelegentlich höchft anfchauliche und farbenreiche landschaftliche Befchreibungen vor (L. N. S. 19), befonders in der Odyffee, in deren Abficht es liegen mußte, die von dem göttlichen Dulder befuchten verschiedenen Gegenden zu veranfchaulichen. Die Lyriker hatten feltener Gelegenheit zur Entfaltung folcher landschaftlicher Hintergründe und abfichtlich aufgefucht haben fie diefelben nicht (L. N. S. 24). Um fo öfter aber mußten die Tragiker anfchauliche Perfpektiven in den landschaftlichen Schauplatz ihrer Stücke eröffnen, fei es, dafs die handelnden Perfonen auf die wirklich in der Szenerie vorhandene Landfchaft hinwiefen (Kap. VI), fei es, dafs in Botenfchilderungen ferne Gegenden veranfchaulicht werden (L. N. S. 33 ff.). Einzelne folche Naturfchilderungen der Tragiker, wie die des Aefchylos im Prometheus und in den Perfern, die des Sophokles im Philoktetos und befonders im Oedipus auf Kolonos, die des Euripides in der taurifchen Iphigeneia und im Rhefos, haben fogar auch bei uns eine gewiffe Berühmtheit erlangt. Ein Fortfchritt in der Ausführlichkeit und Liebe der Behandlung von der Ilias bis zu Euripides ift in diefer Beziehung unverkennbar. Die nachalexandrinifchen Dichter, welche auch über Euripides noch hinausgehen, gehören nicht in diefen Abfchnitt. Sie bezeichnen eben, wie wir fehen werden, die neue Epoche. Jedenfalls aber find auch die Dichter der nationalhellenifchen Blüthezeit landschaftlichen Lokalfchilderungen nicht aus dem Wege gegangen.

Ja, wir können noch weiter gehen, wir können behaupten, dafs die altgriechifchen Epiker, Lyriker und Tragiker, indem fie bereits Vorgänge des menfchlichen Seelenlebens mit landschaftlichen Naturerfcheinungen vergleichen

---

<sup>66</sup>) L. N. (fo werde ich die Schrift im folgenden zitiren) S. 1—12. Die Literatur über den Gegenftand hat fich feit dem Erfcheinen meiner Schrift befonders in fchwer zugänglichen Programmen wieder vermehrt. Das Herforder Programm von TH. BERNDT (1873) berücksichtigt meine Schrift nicht und fufst ausdrücklicly auf der MOTZ'fchen geiftvollen Abhandlung, die ich bei aller Anerkennung ihrer Verdienfte doch widerlegt zu haben glaube, insofern fie die nothwendige Periodifirung des antiken Naturgeföhls ganz außer Acht läßt. Ueber HELBIGS Auffatz fche Anm. 41 und unten.

<sup>67</sup>) L. N. S. 70.

oder den letzteren direkt menschliche Empfindungen beilegen, wie wenn sie die blauen Wellen im Sonnenscheine lachen, die vom Sturme gepeitschten Wogen feußen und stöhnen lassen, verrathen, daß ihnen eine wesentliche Seite der künstlerischen Verklärung der Landschaft durch die Malerei, die Kunst nämlich, feelische Stimmungen in sie hineinzulegen, keineswegs fremd war. Nur folgt daraus nicht, daß der damalige Maler im Stande gewesen wäre, daselbe in dieser Beziehung zu leisten, wie der Dichter. Auch finden sich im Epos noch kaum Spuren solcher Befehlungen der Landschaft. Erst in der Melik werden sie ausgebildet, und das Drama findet mannichfache Gelegenheit sich ihrer zu bedienen<sup>68)</sup>.

Wie denn aber? Wenn schon die altgriechischen Dichter der vormakedonischen Zeit gelegentlich grofsartige und fein ausgeführte Landschaftsbilder geschildert, wenn sie die Landschaft fogar mit menschlichen Stimmungen zu befehlen verstanden haben, folgt daraus nicht, daß ihr Naturfönn sich von dem unfrigen nicht unterschieden hat, daß die antropomorphische Naturanschauung nur als ein Plus neben der uns geläufigen Auffassung herging und daß die Griechen schon der in Rede stehenden Zeit, wenn technische Gründe sie nicht gehindert haben, ebenfogut eine Landschaftsmalerei ausbilden konnten, wie das siebzehnte Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Ich denke, Alles dieses folgt, auch abgesehen von der malerischen Technik, doch wohl nicht so ohne Weiteres. Es kann sich hier zunächst in der That um ein Mehr oder Minder handeln. Der Trieb, landschaftliche Darstellungen in's Leben zu rufen, ist doch auch bei den griechischen Dichtern der Zeit, von der wir reden, selten intensiv genug, um uns völlig klare und abgerundete Bilder vorzuführen; und die feelischen Stimmungen werden doch nur einzelnen landschaftlichen Gegenständen und diesen meist nur durch einzelne Ausdrücke beigelegt; von einer Durchdringung der ganzen Landschaft mit »dem ahnungsvollen Dämmerfchein des Geistes« (OTFR. MÜLLER) ist bei ihnen doch noch keine Rede. Wenn wir die dichterischen Beschreibungen und Befehlungen der Landschaft, die der gegenwärtigen Periode blühender Landschaftsmalerei vorausgehendes sind, zum Vergleiche heranziehen, so werden wir uns des Unterschiedes leicht bewußt werden und gern zugeben, daß in dieser Frage die gröfsere oder geringere Intensität des Auftretens derselben Richtung sehr wohl entscheidend sein kann.

Sodann aber — und das ist die Hauptsache — fehlt der ganzen voralexandrinischen Poesie jegliche Hindeutung auf eine wesentliche Vorbedingung jeder eigentlichen Landschaftsmalerei, auf die Vorbedingung nämlich, daß der Künstler im Stande sei, die Landschaft als solche ihrer selbst willen, nicht nur als Hintergrund oder Beiwerk zur Lokalillustration einer Fabel oder einer Handlung, sondern als selbständig interessirendes Ganzes aufzufassen. Eine persönliche Hinneigung zur landschaftlichen Natur als solcher, die Sehnsucht, sich in sie zu verfenken, die bewußte, absichtliche Freude an ihrer Schönheit muß vorausgehen. Nun ist es zunächst eine notorische Thatfache, daß selbständige poetische Landschaftsbeschreibungen in der uns angehenden Zeit, in der Zeit vor Alexander dem Grofsen, nicht vorkommen. Die Lokalschilderungen tragen überall den Charakter des Hintergrundes oder des mehr gelegentlichen und zufälligen Schmuckes, nirgends spielen sie eine Rolle, die von selbständigem Interesse sein könnte, wenngleich eine Zunahme

<sup>68)</sup> Vgl. L. N. S. 4 mit S. 15, 19; 26, 29; 36, 40, 45 f.

ihrer Bedeutung und ihrer Selbständigkeit gegen das Ende dieser Epoche nicht gelehnet werden kann. Ferner aber spricht sich auch in der ganzen voralexandrinischen griechischen Literatur kein einziges Mal in unzweideutiger Weise jene Sehnsucht nach der Natur ihrer selbst willen bei irgend einem Menschen aus. Scheinbar entgegenstehende einzelne Stellen sind un schwer auf ihren wahren Werth zurückzuführen gewesen<sup>69)</sup>. Die Menschen waren nicht unempfänglich für die Schönheiten der Natur; aber sie lebten noch zu sehr im Einklange mit der Natur, um sich dieser Schönheit als einer selbständig anstrebenswerthen Sache bewußt zu werden; und andererseits waren sie künstlerisch mit der Durchbildung des sie ungleich mehr interessirenden Menschen und seiner Schicksale viel zu sehr beschäftigt, als daß sie Zeit gehabt hätten, die Landschaft selbständig künstlerisch darzustellen. Außerdem eignete sich, wie wir im Eingange dieses Kapitels gesehen haben, ihre plastische Landschaft nicht sonderlich zu malerischen Flächendarstellungen, die doch aus verschiedenen und naheliegenden Gründen für eine ganze Landschaft die einzig mögliche Form künstlerischer Reproduktion sind. Endlich wirkte die anthropomorphische Naturanschauung, wie sie sich auch in der griechischen Mythologie ausdrückte, einer landschaftlichen Naturanschauung, wo sie sich zeigte, sofort wieder entgegen, und es bedurfte erst der völligen Ueberwindung des alten Volksglaubens in der Mehrzahl der Gebildeten, um das Feld für eine intensivere und selbständige landschaftliche Naturauffassung zu säubern.

Kurz, alle in diesem Kapitel gewonnenen Einzelresultate wirken zusammen zu dem Gesamtergebnisse, daß der landschaftliche Naturbegriff der voralexandrinischen Griechen wahrscheinlicher Weise, so hübsch er hier und da in der Poesie zum Durchbruch kam, doch nicht ausreichte, nicht intensiv und nicht selbständig genug war, um eine eigentliche Landschaftsmalerei zu ermöglichen<sup>70)</sup>.

Ob und in wie weit die kunstarchäologische, zugleich die kunsthistorische, Forschung diese Wahrscheinlichkeit zur Gewissheit erheben wird, soweit Gewissheit in diesen Dingen überhaupt zu erreichen ist, das müssen die folgenden Kapitel lehren.

## ZWEITES KAPITEL.

### Die Landschaft in den Anfängen griechischer Kunst.

So vielverschlungene Pfade uns auch auf griechischem Boden an der Hand der alten Sage und der neuen Forschung hinaufführen in uralte, kindliche Zeiten, ein klares und lebendig abgerundetes Bild hellenischen Thuns und Treibens, Dichtens und Denkens erhalten wir erst aus den Gefängen Homers und Hesiods. Wohl können wir den Kulten des Zeus, der Athena, des Apollon und anderer Götter Züge der ältesten Naturanschauung entlehnen,

<sup>69)</sup> Vgl. über diesen letzteren Punkt L. N. S. 17, 18, 19; 29; 37, 38, 40, 41, 42, 46, 47 ff. Ueber die ganze Frage der Vorbedingung jeder selbständigen Landschaftsmalerei vgl. L. N. S. 10 ff. mit den zitierten Seiten.

<sup>70)</sup> Vgl. L. N. S. 10—12 mit S. 64 u. S. 125 u. 126.

welche in grofsartig einfachen Bildern ein geistiges, verständnisinniges Beobachten der elementaren Naturvorgänge und eine lebhaft empfundene Wechselwirkung zwischen den Erscheinungen des Himmels, der Erde, des Meeres und dem Menschen ausdrückt, aber wir können auf diesem Gebiete mehr ahnen und vermuthen, als uns und Anderen klar vor Augen stellen. Ja, auch die erst seit einigen Jahren als solche erkannten ältesten Reste der Malerei auf griechischem Boden, welche, wenn auch vielleicht nicht der Ausführung, so doch sicher dem Stil und der Erfindung nach in jene vorhomerische, von orientalischen Einflüssen, die in der homerischen Welt sich so deutlich nachweisen lassen, noch unberührte Zeit gesetzt werden müssen, auch die älteste »pelasgisch«, »arisch« oder wie man will zu nennende, hauptsächlich aus linearen Ornamenten bestehende Vasenmalerei <sup>1)</sup> zeigt von jener ältesten noch halballegorischen und erst halbmythischen Naturanschauung auch nicht den leisesten Abglanz: die mathematische Regelmässigkeit der Schachbrettmuster, Mäander, Zickzacklinien und Kreise scheint fogar eine völlige Abwendung von der Naturbeobachtung anzuzeigen, dem Pflanzenleben entlehnte Verzierungen kommen nur ausnahmsweise vor <sup>2)</sup> und die bildlichen Darstellungen, welche ohne Angabe des Bodens den symmetrischen Linienornamenten wie eingewebt <sup>3)</sup> sind, lassen noch keine sinnliche Verkörperung aus dem Bereich der mythenbildenden Naturanschauung erkennen, sondern bewegen sich auf ganz reellem Gebiete, indem sie entweder nur Hausthiere und Hirsche, oder, in gröfseren Kompositionen, Leichenbegängnisse, Aufzüge und Seeschlachten <sup>4)</sup> vorstellen. Am interessantesten darunter sind die Seeschlachten, die leider nur in Fragmenten erhalten sind. Sie zeigen, dafs die Bewohner Griechenlands schon damals gewandte Meerfahrer waren; und sie beweisen für unseren Zweck, dafs dieser ältesten Kunstübung auf griechischem Boden in Uebereinstimmung mit der nationalhellenischen Kunst der Blüthezeit und im Gegensatz zu der ächt orientalischen Kunst, zu der orientalisirenden Kunst Homer's und zu der ebenfalls orientalischen Einflüssen nicht unzugänglichen alexandrinischen Kunst jene Richtung eigen war, ihre Gestalten aus der Landschaft loszulösen und den landschaftlichen Hintergrund nur ganz bescheiden, am liebsten auch nur durch lebende Wesen anzudeuten. Denn die Zickzacklinien, welche auf dem Fragmente neben dem Schiffe gemalt sind <sup>5)</sup>, dürfen wir hier nicht nach Analogie der ägyptischen Darstellungsweise als Bezeichnung des Wassers auffassen, weil dieselben Zickzacklinien, wie sie der Ornamentik dieser Vasen überhaupt eigen sind, auch zwischen schreitenden Figuren auf anderen Darstellungen <sup>6)</sup> vorkommen und hier wie dort ihren nur raumausfüllenden Charakter deutlich zur Schau tragen; vielmehr ist auf dem genannten Fragment das Wasser nur durch einen unter dem Schiffe gemalten Fisch, die Luft, vielleicht die Seeluft, durch den auf einem andern Fragmente <sup>7)</sup> dem Schiffe nachziehenden Vogel, vielleicht eine Seemöve, bezeichnet.

<sup>1)</sup> A. CONZE, Zur Gesch. der Anfänge griechischer Kunst. In den Sitzungsberichten der Wiener Akademie d. Wiss., Jahrg. 1870, S. 505—535. — Dazu G. HIRSCHFELD'S wichtige Ergänzungen in dem Aufsatz Vasi arcaici Ateniensis, annali dell' Inst. 1872, p. 131 sq.

<sup>2)</sup> Monum. dell' Inst. vol. IX, pl. 40, Fig. 2 b. Vgl. HIRSCHFELD'S Aufsatz, p. 150, No. 71. CONZE, S. 520.

<sup>3)</sup> Vgl. CONZE, a. a. O. S. 522.

<sup>4)</sup> G. HIRSCHFELD, a. a. O. pag. 164.

<sup>5)</sup> Mon. Inst. IX, tav. 40 No. 3. HIRSCHFELD'S Verzeichnifs a. a. O. No. 77.

<sup>6)</sup> Mon. IX, tav. 39 u. 40.

<sup>7)</sup> Mon. IX, 40, Fig. 4.

Eine Beziehung zwischen den Resten griechischer Malerei und jener muthmaßlichen vorhomerischen Naturanschauung läßt sich nicht herstellen. Es muß genügen, auf diese ältesten Erscheinungen aufmerksam gemacht zu haben.

Erfst in der homerischen Welt geht uns ein Kulturleben auf, welches wir, Dank der poetischen Gestaltungskraft der ionischen Griechen, von verschiedenen Seiten betrachten und in seinem keineswegs einfachen Zusammenhang wenigstens einigermaßen erkennen können.

In den Dichtungen Homers und Hesiods<sup>8)</sup> hat sich der Prozeß der Vermenschlichung der Naturkräfte, ihrer Umgestaltung zu Göttergestalten mit menschlichem Antlitz und menschlichem Leibe schon vollständig vollzogen; aber es haften ihnen noch Spuren genug des heimatlichen Elementes an; je tiefer sie als Götter stehen, desto mehr; so das die untergeordneten und dienenden Unsterblichen, wie die Nymphen der Haine, Grotten und Quellen, die Nereiden des Meeres und die Windgottheiten hier noch in dem engsten Zusammenhange mit der Natur erscheinen, als wären ihre mythischen Personifikationen erst vor Kurzem aus der plastischen Werkstatt des hellenischen Volksgeistes hervorgegangen. Die Landschaft als solche wird darüber freilich keineswegs vergessen, ihre Schilderung spielt, besonders in der Odyssee, eine anmuthige Rolle, theils in Vergleichen, theils in Beschreibungen, ja vereinzelte Spuren einer direkten Befelung der Natur durch menschliche Stimmungen kommen vor; aber im Ganzen tritt uns auch die Landschaft in kleinen Gruppen mehr plastisch entgegen; es kann keine Rede davon sein, das sie ebenso liebevoll behandelt wäre, wie die Helden, die uns in ganzer Gestalt und als ganze Charaktere entgentreten; und von einer absichtlichen Hingabe an die Reize der landschaftlichen Natur lassen sich keine sicheren Spuren entdecken<sup>9)</sup>. Es läßt sich hören, wenn man sagt, das die homerischen Menschen in viel zu alltäglicher Berührung mit der Natur standen, als das sie das Bedürfnis, sie absichtlich aufzufuchen oder sie abgefondert künstlerisch zu reproduziren, hätte geltend machen können; aber der Hauptantheil an dieser mangelnden Neigung, die wir bei Juden und Indern doch stark vertreten fanden, muß der anthropomorphischen Richtung der griechischen Phantasie zugeschrieben werden. Diese griechische Phantasie war in der That eine plastische Werkstatt, aus welcher alle Natureindrücke in schönen menschlichen Gestalten, den Ebenbildern des Menschen, der seine eigene Schönheit mit flauender Bewunderung entdeckt hatte, wiederhervorgingen.

So sehen wir, das in der Empfindung und in der Poesie als der ersten der von den Griechen national ausgebildeten Künste, schon in der homerischen Welt jener eigenthümliche, plastische, weil zur Auffassung aller Gegenstände unter menschlicher Gestalt geneigte Grundzug des späteren hellenischen Kunstschaffens sich geltend machte, während zur gleichen Zeit, nach allem was wir den homerischen Dichtungen und der Vergleichung wahrscheinlich gleichzeitiger Monumente entnehmen können, die bildenden Künste sich vom Kunsthandwerk noch nicht emanzipirt hatten und mit diesem noch in wesentlicher Abhängigkeit von der hauptsächlich von Mesopotamien aus beeinflussten Kunst des Orients standen<sup>10)</sup>. Diese durch den vielfachen Wechsel

<sup>8)</sup> L. N. S. 13—21.

<sup>9)</sup> L. N. S. 17—19.

<sup>10)</sup> In Folgendem schliesse ich mich an H. BRUNN'S Schrift, Die Kunst bei Homer (Abhandlungen der bay. Akad. d. W., I Cl., XI. Bd., III. Abthg.) an.

verkehr zwischen dem Osten und dem griechischen Westen zu einer Zeit, wo der griechische Kunsttrieb noch nicht stark genug war, um alle fremden Einflüsse abzuweisen, erzeugte Abhängigkeit ist unzweifelhaft; aber sie ist doch keineswegs vollständig. Die Ideen der homerischen Kunstwerke sind bereits griechisch, nur den Stil der Ausführung müssen wir uns nach orientalischem Vorbild denken. Die Griechen, sagt BRUNN (a. a. O. S. 10) »entlehnten von den Asiaten die Schrift der Kunst; aber auch in der Kunst redeten sie von Anfang an ihre eigene Sprache«.

In der uns angehenden Beziehung sehen wir zunächst, daß die Gefäße, deren Homer gedenkt, im Gegensatz zu den oben besprochenen sogenannten »pelasgischen« Vasen, die des Pflanzenschmuckes fast baar sind, als blumenreiche, d. h. mit Blumenornamenten geschmückte bezeichnet werden<sup>11)</sup>. Zur Vergegenwärtigung dieses Schmuckes müssen wir an orientalische Ornamente, dürfen aber wohl weniger an den reichen Blumen schmuck der ägyptischen Gefäße, als an die Behandlung pflanzlicher Ornamente in der affyrischen Kunst denken<sup>12)</sup>, wie es denn ja auch allbekannt ist, daß die alterthümlichen Vasen, welche man jetzt in die zweite Altersklasse setzt und als orientalisirende bezeichnet<sup>13)</sup>, hauptsächlich mit Pflanzenornamenten, außer den ornamental behandelten Thiergestalten geschmückt sind: mit raumausfüllenden Rosetten (z. B. München 946, 943, 949 und oft), mit Palmetten, welche gelegentlich Bäume andeuten sollen (z. B. München 940 B, 948) und stilisirten Blütenkelchen verschiedener Art (z. B. verschiedene aus der Reihe München 916 bis 966).

Weit wichtigere Denkmäler der homerischen Zeit, als die mit Pflanzenornamenten verzierten Gefäße, lernen wir aber durch die Beschreibungen des Schildes des Achilleus und des Schildes des Herakles kennen: wichtiger nicht nur für unsere Anschauung der Kunst bei Homer im Allgemeinen, sondern auch insbesondere für die Behandlung landschaftlicher Gegenstände in der damaligen Kunst. Die Götter- und Heldenmythen, wie sie aus dem Epos bekannt sind, treten nur erst in geringem Maße in den Kreis dieser Darstellungen hinein: es sind Szenen aus der Wirklichkeit und dem täglichen Leben, welche abgebildet sind: Szenen, wie sie zum Theil ähnlich auf den erhaltenen Monumenten der affyrischen Kunst vorkommen. Nach BRUNN's einleuchtender Darlegung<sup>14)</sup> würde es überflüssig sein, auf dieses Verhältniß im Allgemeinen zurückzukommen. Nur die landschaftliche Seite müssen wir hier, unserer Aufgabe gemäß, näher in's Auge fassen.

<sup>11)</sup> II. XXIII., 885, λέβητ' ἀνθεμύεντα. — Od. III, 440 ἐν ἀνθεμύεντι λέβητι. — Od. XXIV, 275, κοητήρα ἀνθεμύεντα. — OVERBECK, Schriftquellen 205, 206, 207.

<sup>12)</sup> LAYARD, Monuments of Nineveh. 2. series, Pl. 57—68. Pl. 56.

<sup>13)</sup> BRUNN, Probleme in der Gesch. der Vasenmalerei. (Abhdlg. der bay. Akad. d. W., I. Cl., XII. Bd., II. Abthlg.) S. 23. O. JAHN, Einleitung in die Beschreibung der Münchener Vasensammlung S. CXLV, wofolbst frühere Literaturangaben.

<sup>14)</sup> Kunst bei Homer, bef. S 11 ff. Andere Gelehrte sind anderer Ansicht. Wenn von den Gegnern des Schildes z. B. MATZ (Philologus XXXI, 4, S. 616) fragt: »Und wann sollte denn der antike Hörer überhaupt zum Bewußtsein oder gar zur klaren Anschauung jener Disposition kommen?«, so ist darauf allerdings nicht zu antworten. Es ist aber auch sicher nie Jemandem eingefallen, zu behaupten, Homer habe bei seinen Hörern eine Anschauung der Disposition seines Schildes hervorrufen wollen. Ihm konnte es als Dichter nur darauf ankommen, seine Zuhörer durch eine Schilderung der dargestellten Gegenstände poetisch anzuregen. Aber daß seine Worte trotzdem Rekonstruktionen von der Bedeutung der BRUNN'schen zulassen, beweist doch, daß dem Dichter selbst der Schild in sehr fester Gestalt vorgeschwebt haben muß. Mir genügt übrigens, daß ein solcher Schild existirt haben konnte.

Gleich im Zentrum des Schildes des Achilleus finden wir ein, der Beschreibung nach <sup>15)</sup>, großartig zusammenfassendes Naturgemälde.

Drauf nun schuf er die Erd', und das wogende Meer, und den Himmel,  
Helios auch, unermüdet im Lauf, und die Scheibe Selenes;  
Drauf auch alle Gestirne, so viel sind Zeichen des Himmels,  
Auch Plejad' und Hyad', und die große Kraft des Orion,  
Auch die Bärin, die sonst der Himmelswagen genannt wird,  
Welche sich dort umdreht, und stets den Orion bewachtet,  
Und sie allein niemals in Okeanos Bad sich hinabtaucht.

Haben wir uns diese Darstellung persönlich, durch Personifikationen der genannten Gegenstände, oder unpersonlich vorzustellen? Die Art der Schilderung scheint keinen Zweifel darüber zu lassen, daß keine menschlichen Gestalten gemeint sind; wengleich die zitierte Vossische Uebersetzung dem Meere die Eigenschaft des Wogens und der Selene die Scheibengestalt hinzu dichtet. Zwei andere Erwägungen aber sind entscheidend: Erstlich, die homerische Ausdrucksweise. Die Worte: »*Γαῖα, Οὐρανός, Σελήνη, Ἥλιος*« kommen in den homerischen Gedichten zwar schon persönlich vor, nicht aber, scheint es, *θάλασσα*, und zu der personifizirten Selene würde auch das Beiwort *πλήθουσα* kaum stimmen. Zweitens aber, würde es allen unseren Begriffen von der Entwicklung der griechischen Kunst in's Gesicht schlagen, wenn wir annehmen wollten, jene göttlichen Personifikationen der Erde, des Himmels, des Mondes, der Sonne seien zur Zeit Homer's in der bildenden Kunst schon vorgekommen, und gar so ausgebildet, daß man sie hätte erkennen können. Daß dies Naturgemälde ein unpersonliches gewesen, hat man denn auch, scheint es, von jeher angenommen. Voss' Uebersetzung weist darauf hin; die Druckart der Anfangsbuchstaben jener Gegenstände in unseren griechischen Ausgaben zeigt die Uebereinstimmung der Philologen; FRIEDERICH'S <sup>16)</sup> knüpft an diese Voraussetzung seine Polemik gegen die Realität des homerischen Schildes; BRUNN <sup>17)</sup> setzt sie bei seiner Widerlegung FRIEDERICH'S voraus. FRIEDERICH'S rief a. a. O. aus: »Wo gäbe es für das erste Bild, welches Himmel, Meer und Erde unpersonlich darstellte, eine Analogie nicht nur in der alten, sondern in der griechischen Kunst überhaupt? und wie könnte es dafür eine Analogie geben?« Wenn FRIEDERICH'S sich der assyrischen Monumente und ihrer Verwandtschaft mit den griechischen der in Rede stehenden Zeit erinnert hätte, würde er so vielleicht nicht gefragt haben. In der That finden wir, worauf schon BRUNN (S. 14) hingewiesen hat, auf zwei erhaltenen Bronzefchalen Assyriens gerade das Zentrum durch eine sehr massive Darstellung irdischen Bodens ausgefüllt <sup>18)</sup>; das Meer dagegen finden wir, von anderen häufigen Wasserdarstellungen abgesehen, am deutlichsten auf einem von BOTTA und FLANDIN (I, pl. 32—34) publizirten Reliefe dargestellt, und Sonne, Mond, Sterne und Planetengloben <sup>19)</sup> kommen nicht selten auf den Siegelzylindern der Assyrer vor; auch darf hier wohl an die größeren himmlischen Darstellungen, die wir in ägyptischen Tempeln gefunden haben, erinnert werden. In welcher Weise diese Elemente im Mittelkreise des home-

<sup>15)</sup> H. XVIII, 483—489.

<sup>16)</sup> Philostr. Bilder S. 226.

<sup>17)</sup> K. bei Homer S. II, S. 14.

<sup>18)</sup> LAYARD, 2. series, T. 61 u. 66.

<sup>19)</sup> OPPERT, Grundzüge der assyrischen Kunst, S. 26 u. 27, vgl. LAYARD l. c. pl. 69, No. 11, 30, 32, 47, 48.

rifchen Schildes verbunden gewesen find, können wir uns freilich nicht deutlich vorstellen. Etwas chaotifch mag die Darftellung ausgefehen haben; doch ift es auch möglich, dafs der Dichter hier ausgefchmückt hat und dafs die Darftellung, wie er fie felbft auf einem Schilde gefehen, einfacherer Art gewesen. Es mufs genügen, das Vorkommen jener einzelnen Elemente nachgewiefen zu haben.

Leichter noch können wir uns die Bildung des landfchaftlichen Hintergrundes auf den verfchiedenen das Zentrum des Schildes umkreisenden Streifen nach Analogie der affyrischen Reliefdarftellungen veranfchaulichen<sup>20)</sup>. Die friedliche und die belagerte Stadt mit den in ihnen und um fie befindlichen Figuren können wir uns fehr wohl nach Maßgabe der Abbildungen auf Tafel 17, 18, 21, 39, 40 von LAYARD'S zweiter Publikation affyrischer Monumente vorstellen. Der Kampf an den Ufern des Fluffes kommt auf Tafel 46 zu äußerft lebendiger Anfchauung.

Die landfchaftlichen Hintergründe, welche in den Verfen II. XVIII, 541—589 vorkommen, in den Darftellungen, die von BRUNN als die vier Jahreszeiten aufgefaßt und in den dritten Kreis des Schildes verlegt worden<sup>21)</sup>, laffen fich nicht für alle Stücke in gleich analoger Weife in den affyrischen Monumenten nachweifen; doch darf auch hier für das »Feld tiefwallender Saat, wo die Schnitter mäheten« (S. 550) wohl an ähnliche ägyptifche Darftellungen erinnert werden, ohne irgendwelche Konfequenzen für ägyptifche Einflüsse auf die homerifche Kunst ziehen zu wollen. Das »Rebengefilde, von fchwellendem Weine belastet« (V. 561) findet dagegen fehr deutliche Vorbilder auf dem oberen Theil der LAYARD'Schen Tafeln (a. a. O.) 15, 22 und 23; an Verdeutlichungen von Graben, Gehege und dem zu dem Rebhain führenden Pfade (V. 564 und 566) fehlt es ebenfowenig in den genannten Tafeln; und der raufchende Flufs mit dem langauffproffenden Röhricht, längs dem die Heerden zur Weide entlang eilen (V. 575 und 576) kommt durch die Abbildungen auf Tafel 12, 25, 27, 28 zu ebenfo verständlicher Anfchauung, wie wir uns die »Trift im anmuthigen Thal, durchfchwärmt von filbernen Schafen, Hirtengeheg und Hütten zugleich, und Ställe und Obdach« (V. 587—589) aus den Tafeln 29, 36 und 37 in verständlicher Weife rekonstruiren können. Der Ozean endlich, welcher als äußerster Rand den Schild umfchließt, findet in den streifenartigen Wafferdarftellungen, welche die Bilder auf einer ganzen Reihe der affyrischen Monumente am unteren Rande abfchließen, (z. B. a. a. O. Tafel 39) eine fehr naheliegende Analogie; doch möchte ich des ornamentaleren Abchluffes wegen, hier eher eine Darftellung des ganz ornamental filifirten Wellenfchema's annehmen, wie es an ähnlicher Stelle, durch die Delphine als Meereswogen beglaubigt, auf der bekannten alten Lampe des Mufeums von Cortona, öfter in den Gräbern Etruriens<sup>22)</sup> und gelegentlich im Vafenstile, wenn auch erft im fpäteren, fich findet<sup>23)</sup>. An eine strenge Uebereinstimmung des Stiles mit jenen affyrischen Monumenten dürfen wir bei dem Kunstwerk des Hephaistos überhaupt nicht denken. So gut der griechifche Künstler feinen eigenen Ideen in der Anordnung folgte, wird er auch in der Ausführung, trotz aller Beeinfluffung durch die affyrische Kunst, im Einzelnen doch oft anderen Traditionen ge-

<sup>20)</sup> BRUNN, a. a. S. 13.

<sup>21)</sup> Rhein. Mus. N. F. 1847, S. 341.

<sup>22)</sup> Z. B. Mon. Inst. VIII, tav. 36.

<sup>23)</sup> Antiquités du Bosphore Cimmérien pl. 61; vgl. GERHARD, Apul. Vas. Tab. C, oben.

folgt fein<sup>24)</sup>. Die assyrischen Monumente sind uns vor allen Dingen wichtig als Waffen gegen diejenigen Gegner der Realität des homerischen Schildes, welche auch in den dort geschilderten landschaftlichen Gegenständen, die Gründe für die Unmöglichkeit der Realität dieses Kunstwerks gefunden haben. Ob diese landschaftlichen Hintergründe gerade auf einem bestimmten Schilde, nach welchem Homer seinen Schild des Achilleus beschrieben, und gerade so in der Anordnung wie unsere Forscher es wahrscheinlich gemacht haben, angebracht gewesen, ist für den Zweck dieser Schrift übrigens gleichgültig. Uns genügt, daß eine solche Behandlung landschaftlicher Gegenstände, in einfach unbeholfen realistischer Weise nach Art der assyrischen Reliefs, in jener Zeit überhaupt vorgekommen sein muß und durch die homerische Dichtung hinlänglich bezeugt wird. Es ist daher überflüssig, den Schild des Herakles mit seinen ähnlichen Darstellungen hier ebenfalls einer vollständigen Untersuchung zu unterwerfen<sup>25)</sup>. Nur der Streifen, welcher nach BRUNN (S. 20) den Hafen mit dem Fischer und den Fischen und den über das Meer den Gorgonen zueilenden Perseus enthalten, interessiert uns wegen seines Seefück-artigen Inhalts hier als Neuigkeit; und der Randstreifen mit dem Ozean ist, wenn wir nicht nur dem Dichter die grössere Ausschmückung zuschreiben müssen, reicher gestaltet und mit Fischen und Schwänen bunter belebt gewesen als auf dem Schilde des Achilleus.

Interessant für unser Thema ist übrigens, daß auf beiden Schilden die verschiedenen Farben der verschiedenen Metalle auch zur Abgrenzung der landschaftlichen Gegenstände benutzt erscheinen. Auf dem Schilde des Achilleus ist das Rebengefilde golden, die Pfähle sind silbern und die Trauben schwarz (V. 561, 62). Der Graben ist sodann dunkelstahlblau gebildet mit zinnernem Gehege (V. 564 und 65); und von dem Ackerland wird (V. 548) hervorgehoben, daß es wie geackert ausgehen, obgleich es von Golde gewesen. Freilich, dem reifen Saatfeld mußte die goldene Farbe natürlicher sein. Im Schilde des Herakles dagegen wird das Meer aus Zinn gebildet (V. 204), dessen Farbe, wie schon BRUNN<sup>26)</sup> angedeutet hat, unter Umständen der Meeresfläche, sicher aber der Wasserfarbe, sich annähern kann. Durch diese verschiedene Farbengebung ist jedenfalls ein malerisches Element in die Darstellungen hineingekommen, durch welches die landschaftlichen Gegenstände nur gewinnen konnten. Im Ganzen aber haben wir sie uns natürlich, trotz aller möglichen Feinheiten der Details z. B. der Rebstöcke, in nichts weniger als malerischer Anordnung vorzustellen, sondern, ohne perspektivische Kenntniss und ohne klare Einfachheit, theils in ziemlich chaotischem Durcheinander mit den Figuren (wie z. B. auf der assyrischen Schale bei LAYARD a. a. O. Pl. 66) theils in nüchternem Neben- und Uebereinander, wie es auf den mesopotamischen Monumenten die Regel bildet.

So sehen wir, wie in einer Zeit, in welcher die griechische Poesie und der griechische Mythos uns schon in echt nationalhellenischem Gewande entgegenreten, wie nach den Gedichten selbst, welche die erste nationale That des hellenischen Geistes waren, die bildenden Künste noch weit hinter diesen Leistungen zurückbleiben und, so sehr der griechische Geist in der Idee und Anordnung schon durchbricht, im Ganzen der Ausführung und der Dar-

<sup>24)</sup> Das ornamentale Wellenschema als solches kommt, wenn auch etwas anders gestaltet, schon auf den »pelasgischen« Vasen vor: CONZE, a. a. O. Tf., IX, 2.

<sup>25)</sup> BRUNN, K. b. Homer S. 17—21.

<sup>26)</sup> Rhein. Mus. N. F. 1847, S. 343.

stellungsmittel noch durchaus von den Banden des Orients umftrickt find. Als Folge davon fehen wir auf unferem Gebiete ein größeres Streben und Verfuchen in der Darftellung landfchaftlicher Hintergründe, als es uns im Anfang der nationalen Blüthezeit griechifcher Kunnft begegnen wird. Sobald das angeborene unvergleichlich hohe Stil- und Schönheitsgefühl der Griechen fich zu felbftändigem Bewußtfein hindurcharbeitete, mußten die Künftler einfehen, dafs das Relief überhaupt nicht da fei, um ausgeführte landfchaftliche Hintergründe darzuftellen, und felbft in malerifchen Flächendarftellungen mußte jedes landfchaftliche Bild das künftlerifch zartfühlende Auge beleidigen, folange die mangelnde Luft- und Lichtperfpektive jedem, der die Natur vor Augen hatte, zeigte, dafs folches Landfchaftsbild doch nicht fo ausfah, wie die Natur. Ich werde auf diefen Gegenftand fpäter näher eingehen müffen. Nur daran muß ich fchon hier erinnern, dafs die griechifchen Künftler jene technifchen Schwierigkeiten doch wohl überwunden hätten, wenn fie das Bedürfnifs, fich tiefer in landfchaftliche Darftellungen einzulaffen, empfunden hätten. Der Anthropomorphismus aber, mit dem fie je mehr und mehr die ganze Blüthezeit hindurch die Natur anfahen, liefs ein folches Bedürfnifs nicht aufkommen; und die homerifchen und hefiodifchen Gedichte haben nicht am wenigften dazu beigetragen, diefe anthropomorphifche Naturanfchauung anzuregen, wachzuhalten, weiterzubilden und, wie jedem Griechen, fo auch den bildenden Künftlern in Fleifch und Blut übergehen zu laffen.

Die Entwicklung der griechifchen Kunnft läßt fich von der Zeit Homers an ohne wefentliche Lücken in ftetem Fortfchritte bis zu ihrer Vollendung zur Zeit des Perikles und von dort ebenfo ununterbrochen durch die verschiedenen Phafen ihrer Blüthe herabverfolgen bis zur Zeit Alexander des Großen. Es läßt fich verfolgen, wie fie fich losgerungen aus den Windeln des Orientes, die ihr Säuglingsalter umwanden, wie fie felbft fehen und gehen gelernt und, zur höchften männlichen Schönheit erftarkt, ihre ureigenen Wege, die zugleich die Wege des Ewig-Schönen waren, gewandelt, bis fie, alternd, nach der Zeit des Weiteroberers Alexander, wieder öflichen oder richtiger internationalen Einflüffen zugänglich wurde, um fo ihrerfeits die Welt zu erobern. Wie die landfchaftliche Natur vor und bis zu diefer kosmopolitifchen in der Regel »helleniftifch« genannten Zeit des Griechenthums in der Kunnft fich wiederfpiegelt, das zu erforfchen, ift der Zweck diefes zweiten Abfchnittes meiner Schrift. Wie bei jeder hiftorifchen Darftellung, könnten wir bei diefer Unterfuchung zwei Wege gehen: entweder könnten wir den zu durchmeffenden Zeitraum in eine Anzahl kleinerer Zeiträume zerlegen und in jedem derfelben alle Zweige der griechifchen Kunnft neben einander auf unfere Zwecke hin unterfuchen, oder wir könnten jeden Kunftzweig abgefondert für fich von Anfang bis zu Ende durch die verschiedenen Epochen des gefammten Zeitraumes hindurch verfolgen. Der erfte Weg würde der anfchaulichere fein, wenn die verschiedenen Epochen in der Kunftgefchichte fich wirklich fo fcharf abgrenzen ließen, wie oft in der politifchen und felbft in der Literaturgefchichte, oder wenn die Entwicklung aller Zweige der bildenden Künfte ftets gleichen Schritt neben einander gehalten hätte. Da diefe Bedingungen aber nicht vorhanden find, fo wird der zweite Weg uns einfacher und klarer zum Ziele führen. In diefem Kapitel follten daher, im Anfnchlufs an die Kunnft des homerifchen Zeitalters, nur noch die ferneren Entwicklungsphafen der griechifchen Kunnft nach den Schriftquellen, etwa fo weit BRUNN fie

ebenfalls in feiner Schrift »Die Kunst bei Homer« mitbehandelt hat, auf unsere Frage hin angefehen werden. Im folgenden dritten Kapitel soll die Geschichte der landschaftlichen Andeutungen in der voralexandrinischen Vasenmalerei, natürlich nur nach den erhaltenen Bildern, zusammengefaßt werden. Das vierte Kapitel wird sodann die Entwicklung landschaftlicher Gegenstände in der griechischen Plastik durch unseren Zeitraum verfolgen. Das fünfte Kapitel wird die landschaftlichen Hintergründe in der griechischen Wand- und Tafel-Malerei dieser Periode behandeln; und im sechsten Kapitel endlich soll die Dekorationsmalerei der griechischen Bühnen untersucht werden. Ich brauche diese Anordnung nicht weiter zu rechtfertigen, da es in die Augen springt, daß die Unterfuchung auf diese Weise von dem für unser Thema Unwichtigeren zu dem Wichtigeren aufsteigt und auch die historische Entwicklung der verschiedenen Kunstzweige der Reihe nach einigermaßen gewahrt bleibt.

Ich knüpfe hier daher ohne Weiteres noch einige Bemerkungen über die Behandlung landschaftlicher Gegenstände in der Zeit der Anfänge der griechischen Kunstgeschichte an, abgesehen von den etwa in diese Zeit zu setzenden Vasenmalereien, die im nächsten Kapitel im Zusammenhang weiteruntersucht werden sollen.

Das wichtigste Werk der Uebergangszeit, von dem wir Kunde haben, ist für uns die Lade des Kypselos<sup>27)</sup>. Was Pausanias (V. 17—19) an landschaftlichen Gegenständen zwischen den reichen mythologischen Darstellungen dieses vielbesprochenen Kunstwerks anführt, ist das Folgende: Im ersten (untersten) Streifen, das Haus des Amphiaros<sup>28)</sup> an der einen, und möglicherweise der Fluß Amymon, in dem die Hydra sich aufhält, an der anderen Seite<sup>29)</sup>; im zweiten Felde etwa eine Andeutung des Tempels, aus dem Idas Marpeffa zurückführt, und »Himmel und Erde« auf den Schultern des Atlas; im vierten Streifen die Grotte des Dionysos, um welche Weinstöcke, Apfelbäume und Granaten wachsen; und im fünften, nach Pausanias' Vermuthung, die Grotte der Zauberin Kirke. Daß diese landschaftlichen Gegenstände nicht mehr eine solche Rolle spielen, wie auf dem Schilde des Achilleus, fällt sofort auf. Es sind einzelne Dinge, die im plastischen Relief sich leichter darstellen lassen, keine ganzen Städte, Saatfelder, Rebengefilde, schilfbewachsene Ströme nach assyrischer Weise mehr. In der That haben wir uns auch in landschaftlicher Beziehung den orientalischen Einfluß hier

<sup>27)</sup> Aus der zahlreichen Literatur bietet für die vorliegende Unterfuchung OVERBECK'S Arbeit in den Abhandlungen der k. sächf. Gef. d. W. 1865 S. 591—674 die meisten Anknüpfungspunkte.

<sup>28)</sup> PAUSANIAS sagt: *μετὰ δὲ τοῦ Ἀμφιαροῦ τὴν οἰκίαν ἔστιν ἄγων ὁ ἐπὶ Πελλίᾳ* u. f. w. Das Haus muß daher an die letztere Darstellung gegrenzt haben und kann nicht an der Seite gestanden haben, an welche OVERBECK'S hübsche Rekonstruktion es versetzt.

<sup>29)</sup> Daß die Worte: *»τὸ ἐν τῷ ποταμῷ τῆ Ἀμμυμόνῃ θηρίον«* richtiger nur als mythologische Notiz aufzufassen sind, wie OVERBECK S. 670 will, daß also keine Andeutung des Wassers selbst gegeben, wird wahrscheinlich, wenn wir die Darstellung desselben Gegenstandes auf so alten Vasen, wie der Arch. Ztg. 1859 Tfl. 125, vergleichen. Ebenfowenig findet die Quelle sich auf den Hydravasen, die Mon. Inst. Vol. III. tav. XLVI zusammengestellt sind. Doch scheint der Krebs, der auf einigen dieser Darstellungen vorkommt, als Flußthier, die Rolle der landschaftlichen Bezeichnung zu spielen.

so gut wie überwunden zu denken, wie der ganze Kreis mythologischer Darstellungen, welche den Kasten schmücken, durchaus darauf hinweist, daß der national-hellenische Mythos bereits voll in's Bewußtsein des Künstlers übergegangen ist, und in der Personifikation der Flügelgestalt der Nacht, mit den Kindern Schlaf und Tod im Arm, uns die Vermenschlichung einer Naturerscheinung in einer Weise entgegentritt, welche die anthropomorphische, von der landschaftlichen Auffassung der Natur abgewendete Phantasie des Künstlers uns klar vor Augen stellt. Wir sind daher sicher berechtigt, die landschaftlichen Gegenstände hier schon mehr nur andeutungsweise dargestellt zu glauben, wie sie uns auf den alten Vasen entgegentreten; womit es stimmen würde, sich die Bäume bei der Grotte des Dionysos, welche Pausanias als Apfelbäume, Granatbäume und Reben unterscheidet<sup>30)</sup> ziemlich deutlich charakterisiert zu denken. Ihrer individuellen Existenz wegen fügen sie sich dem Relieffstil von allen landschaftlichen Gegenständen am leichtesten; und gerade die genannten Bäume sind auch auf den Vasen am leichtesten zu unterscheiden. Schwerlich werden wir uns die Hintergründe viel ausgeführter vorzustellen haben, als sie uns auf OVERBECK'S Rekonstruktion entgegentreten. Doch scheinen die landschaftlichen Gegenstände hauptsächlich an die Ecken gerückt zu sein und so auch ihrerseits durch Responzion zur Symmetrie des Ganzen beizutragen. Dieses scheint auch BRUNN zu meinen, wenn er auf die besonders hervortretende Szenerie der Eckgruppen, aufmerksam macht<sup>31)</sup>. Schließlich sei noch daran erinnert, daß die verschiedenen Farben des Holzes, Goldes und Elfenbeins, aus denen nach Pausanias die Bildwerke gefertigt waren, auch in landschaftlicher Beziehung nicht irrelevant gewesen sein werden. Daß die Früchte der Bäume z. B. vergoldet gewesen, ist eine anprechende Vermuthung OVERBECK'S, die er ebenso (Gesch. d. Pl. 2. Aufl. S. 78) zu dem Apfelbaum von Zedernholz wiederholt, welcher nach Pausanias (VI, 19, §. 8), von der Schlange umringelt in der Hesperidengruppe des Theokles, des Sohnes des Hegylos, im Schatzhaus der Epidamnier zu Olympia angebracht war.

Von dem Werke dieses Zeitraums, welches nächst der Lade des Kypelos den Scharfsinn unserer Gelehrten am meisten angeregt hat, von dem Throne des Apollon zu Amyklæ mit seinem reichen Relieffschmuck, berichtet Pausanias (III, 18, 19) weniger klar, als von jener Lade. Von landschaftlichen Andeutungen berichtet er gar nichts, doch haben wir sie uns auf diesen Reliefs, wie auf denen des Tempels der Athene Chalkioikos von Gitiades und den anderen ohngefähr gleichzeitigen und ähnlichen Arbeiten, nicht wesentlich verschieden von der Gestaltung zu denken, wie wir sie für den Kasten des Kypelos für wahrscheinlich hielten.

Das Interesse der Künstler dieser Zeit war der Technik und den mythischen Stoffen zugewendet. So viele Unterschiede in der Bedeutung der Künstlerreihe der Entwicklungszeit unsere Forscher für die Geschichte der Plastik daher auch herausgebracht haben, in der Behandlung landschaftlicher Gegenstände werden wir keine Phasen der Entwicklung in dieser Zeit annehmen dürfen. Einmal zurückgedrängt auf das bescheidene Maß, welches der hellenische Kunstsinne ihnen in mythologischen Reliefdarstellungen angewiesen hatte, verharreten die Hintergründe Generationen lang in derselben

<sup>30)</sup> Vgl. OVERBECK S. 664—65.

<sup>31)</sup> Kunst bei Homer S. 22.

interesselosen und einfachen Gestalt, während in der Ausbildung des menschlichen Körpers und der Figurengruppen die Entwicklung sich durch die feinsten Nuancen hindurch verfolgen läßt.

Von den Pflanzendarstellungen an dem Hypokreteridion des Glaukos von Chios<sup>32)</sup> braucht hier daher nicht weiter geredet zu werden. Nur einige Werke des Rhoikos und Theodoros, auf deren vielumstrittene Genealogie hier natürlich nicht eingegangen werden kann, dürften uns noch interessiren. Pausanias (X, 38, 3) erwähnt einer Statue des Rhoikos, welche die Ephesier als die der Nacht bezeichneten. Wenn man bezweifelt, daß die Nacht wirklich gemeint gewesen<sup>33)</sup>, so hat man sich vielleicht nicht erinnert, daß schon an der Lade des Kypselos diese Naturpersonifikation vorkam. Uns bleibt es interessant, daß schon in so früher Zeit Naturerscheinungen von den Griechen in menschlicher Gestalt dargestellt wurden wie der Mythos sie freilich längst als solche aufgefaßt hatte. Andererseits haben wir von im Alterthume hochberühmten Werken der Goldschmiedekunst des Theodoros Kunde, welche wichtige Gegenstände der Natur, nämlich ganze Bäume, eine Platane und einen Weinstock in runder Plastik darstellten<sup>34)</sup>. Verschiedene alte Schriftsteller gedenken dieser wahrscheinlich für den König Krösus gearbeiteten und später an den Hof der Persekönige gewanderten Prachtwerke in den bewunderndsten Ausdrücken<sup>35)</sup>. Sie standen für gewöhnlich im Schlafzimmer des großen Königs und wurden bei Audienzen im großen Saale neben den Thron gestellt. Zwischen den goldenen Blättern des Weinstocks glühten die Trauben von Smaragden und Rubinen in orientalischer Pracht und auch die Platane war ein Meisterstück feiner Arbeit. Wenn Xerxes eine wirkliche Platane in Lydien vergolden ließ, wie wir oben gesehen haben, so mag ihm die goldene Platane des samischen Künstlers dabei vorgefchwebt haben. Wenn wir bedenken, daß in einem Gedichte des epischen Zyklus, in dessen Zeit die orientalisirende Kunst noch hineinragte, ebenfalls ein goldener Weinstock vorkommt, und daß auch diese goldenen Bäume aller Wahrscheinlichkeit nach für orientalische Fürstenhöfe geschaffen wurden, so werden wir allerdings eine asiatische Nachwirkung in diesen Werken der Goldschmiedekunst nicht läugnen mögen; doch muß hier noch einmal daran erinnert werden, daß auch dem bereits nationaler ausgebildeten Kunstsinne der Griechen die plastische Darstellung einzelner individuell abgerundeter Bäume weniger bedenklich erscheinen mußte, als die Ueberfüllung der Reliefs mit landschaftlichen Hintergründen. So aufgefaßt, fügen sich auch diese goldenen Platanen und Rebstöcke ohne Unterbrechung dem geschilderten Entwicklungsgange der landschaftlichen Darstellungen in der griechischen Kunst, jenem Entwicklungsgange, nach welchem die Hintergründe zur homerischen Zeit sich noch orientalisirend

<sup>32)</sup> OVERBECK S. Q. 270.

<sup>33)</sup> OVERBECK, Gesch. der gr. Plastik, 2. Aufl., S. 71.

<sup>34)</sup> Für den Zweck dieser Schrift ist es nicht geboten, Partei zwischen BRUNN und URLICHS über die Frage zu ergreifen, ob der Goldschmied Theodoros identisch mit dem Erzgießer gewesen, oder ein jüngerer desselben Namens. Nur möchte ich der Ansicht URLICHS, daß diese kostbaren Werke der Goldschmiedekunst nicht wohl mit dem alterthümlichen Charakter, welcher der Erzbildnerei des Theodoros zugeschrieben wird, bestehen könnten (Rhein. Mus. 1856 S. 28), die Thatfache entgegenhalten, daß schon in der kleinen Ilias von einem goldenen Weinstocke die Rede ist (OVERBECK S. Q. 223). Vgl. BRUNN, Kunst bei Homer, S. 42—43.

<sup>35)</sup> URLICHS a. a. O. S. 26—28 hat sie wohl am eingehendsten behandelt. Die Schriftquellen bei OVERBECK S. 284—291.

breit machten, bis das anthropomorphische, individualisirende Element der homerischen Poesie auch die bildenden Künstler ergriff und nach richtigem Stilgefühl die landschaftlichen Gegenstände immer mehr verschwanden, um in der nationalhellenischen Kunst nur noch andeutungsweise im Relief zu erscheinen, und selbst in der Malerei, wie wir sehen werden, sich zurückzuhalten, bis einige perspektivische Kenntnisse dem natürlichen Gefühle der griechischen Künstler landschaftliche Darstellungen erträglich machten.

### DRITTES KAPITEL.

#### Die landschaftlichen Andeutungen in der älteren Vasenmalerei.

SAMUEL BIRCH schätzte im Jahre 1858 die Zahl der ausgegrabenen griechischen Vasen auf etwa 15,000 <sup>1)</sup>. Seit jener Zeit hat sie sich jedenfalls bedeutend vergrößert. Wer daher eine Erscheinung auf dem Gesamtgebiete der griechischen Vasenkunde verfolgen will, hat ein ungeheures, kaum zu übersehendes Material zu bewältigen. Ich habe die Vasensammlungen von London, Paris, Athen, sowie sämtliche deutschen und die wichtigeren italienischen Sammlungen gesehen; aber, außer den Publikationen, habe ich für den Zweck dieser Schrift nur die deutschen, italienischen und griechischen Sammlungen selbst eingehend durchforschen können. Wer die Bedeutung der Publikationen und der genannten Sammlungen kennt, wird mir gleichwohl zugestehen, daß dieses Material ausreicht, um mit einiger Zuversicht die gesehenen Erscheinungen zu verallgemeinern; denn es versteht sich, daß es sich hier bei solcher Fülle nicht um eine vollständige Aufzählung handeln kann, sondern nur um die Darlegung der gemeinsamen Bildungsprinzipien und ein etwas längeres Verweilen bei einzelnen besonders interessanten Erscheinungen. Doch mußte die Besprechung selbst der letzteren beschränkt werden; womit nicht gesagt sein soll, daß nicht auch unabhängig die Anführung der einen oder der anderen Darstellung, welche Beachtung verdient hätte, ausgelassen sein könnte. Ich selbst werde am dankbarsten für Vervollständigung nach dieser Seite hin sein.

Wenn wir bedenken, daß die ältesten auf griechischem Boden gefundenen Vasen, wenigstens dem Stil und der Darstellung nach, in die vorhomerische Zeit gesetzt werden <sup>2)</sup> und daß wir von dieser Zeit an eine ununterbrochene Reihe von bemalten Vasen bis in das letzte Jahrhundert vor Christus hinab besitzen <sup>3)</sup>, so braucht über die Bedeutung der Geschichte der Vasenmalerei für die griechische Kunstgeschichte kein Wort weiter verloren zu werden. Nur freilich werden wir die besondere Stilentwicklung der doch mehr handwerkmäßigen Keramographie nie aus den Augen lassen dürfen und uns daher vor voreiligen Rückschlüssen von dieser auf die Megalographie hüten müssen.

Von jenen ältesten, sogenannten »pelagischen« Vasen, auf denen sich kaum Pflanzenornamente und Andeutungen der Landschaft nicht anders, als die Bezeichnung des Wassers durch einen Fisch, der Luft durch einen Vogel gefunden haben, ist schon im vorigen Kapitel die Rede gewesen.

<sup>1)</sup> History of ancient pottery, Vol. I, p. 210.

<sup>2)</sup> CONZE, Zur Gesch. der Anfänge der griech. Kunst, a. oben a. O., letzte Seite.

<sup>3)</sup> JAHN, Einleitung, p. CCXXXIII.

Ebenso von der nächstältesten Gattung, den mit Pflanzenornamenten ohne inneren Zusammenhang reichlich gefpickten orientalisirenden Vasen. Es muß hier doch noch daran erinnert werden, daß wir auf diesen augenscheinlich von Asien her beeinflussten Vasen dennoch eine selbständige assyrisirende Behandlung der Landschaft, wie wir sie in der Vase Pl. 66 von LAYARD'S zweiter Serie ninivitischer Monumente sehen, niemals gefunden haben. Die landschaftlichen Gegenstände sind vielmehr stets zusammenhanglos und ganz ornamental stilisirt als Rosetten, Palmetten, Blütenkelche, Kelch- und Knospenkränze u. s. w. behandelt<sup>4)</sup>. Einmal kommt auch auf einer Vase dieses Stils ein Schiff zwischen Wasservögeln vor, ohne daß das Wasser weiter angedeutet wäre<sup>5)</sup>. — Auf den von CONZE publizirten melischen Thongefäßen, die sich in der Entwicklung hier anschließen, steht das Prinzip der Raumauffüllung durch stilisirte Pflanzenornamente noch in voller Blüthe<sup>6)</sup>; doch kommt auch die Zickzacklinie, die wir ähnlich auf jenen allerältesten Vasen fanden, in ähnlicher Beziehung hier noch vor<sup>7)</sup> und wir dürfen dieselbe weder dort noch hier als Wasserandeutungen auffassen. Es ist daher als ein Mißverständnis des Nachahmers anzusehen, wenn auf einer diesen Stil affektirt nachahmenden Vase (Mon. Inst. IX, 4) das Wasser doch durch solche Zickzacklinien gemeint ist<sup>8)</sup>. Eine wahrhafte Fülle von Rosetten, Palmetten, stilisirten Blüten, Sternen und Ranken ist zwischen den Figurendarstellungen dieser »melischen Thongefäße« ausgebreitet; als stilisirte landschaftliche Bodenandeutungen sind unter dieser Fülle jedoch wohl nur die ganz ornamental behandelten Palmetten zwischen den Pferdebeinen auf Tfl. I, 1; IV; V, 1, und zwischen den Männerbeinen auf Tfl. III anzusehen<sup>9)</sup>. Lehrreich ist es, dieses Ornamentationsprinzip mit dem assyrischen zu vergleichen, was CONZE durch die Beifügung eines aufser mit dem »heiligen Baume« mit Palmetten und Rosetten verzierten assyrischen Fragments auf Tfl. V No. 8 erleichtert hat. — Die in der Entwicklung zunächst folgende Gruppe der Gefäße von Korinth, Kleonae und Aigina, unter denen die Dodwellvase sich befindet<sup>10)</sup>, gehen in landschaftlicher Beziehung kaum über die vorige Klasse hinaus; auf einem Lekythos aus Caere (ann. Inst., 1866, t. Q.) befinden sich noch Rosetten und Palmetten zwischen den Pferdebeinen, wie auf den melischen Thongefäßen; doch läßt die Ueberwucherung mit den stilisirten Pflanzenornamenten bedeutend nach und auf einer argivischen Tasse mit dem Kampfe der Herakles und der Hydra (Arch. Ztg. 1859 T. 125, 3) ist bereits ein nicht mehr konventionell, aber äußerst unbeholfen gezeichneter Baum neben einem orientalisirenden Gewächse angebracht. Noch mehr ziehen die Pflanzenornamente sich auf den von BRUNN<sup>11)</sup> hier angereihten »chalkidischen« Gefäßen zurück; und die unter diesen Vorstufen zuletzt genannte Arkefilaosvase<sup>12)</sup> bedient sich bereits der beliebigen, aber nicht ornamental angebrachten Thiere zur Bezeichnung des afrikanischen Lokals.

4) München, No. 946 = Micali, Ant. mon. 74; München 949, 950, 953 etc.

5) München 948.

6) CONZE, Melische Thongefäße, Tafel I—V.

7) A. a. O. Tfl. 2.

8) Vgl. BRUNN, Probleme, S. 25. Ich nehme keinen Anstand, als sicher hinzustellen, was BRUNN dort durch ein »wie es scheint« einschränkt.

9) Vgl. auch Br. Mus. N. 2589, BIRCH, History of ancient pottery I, p, 257.

10) BRUNN, Probleme, §. 12, S. 25 ff.

11) Probleme, S. 30, § 14.

12) A. a. O. S. 34, § 16.

An die Spitze der diesen Vorstufen der Vasenmalerei gegenüber als Hauptreihe anzusehenden attischen Vasen<sup>13)</sup>, zu denen die Mehrzahl der schwarz- und rothfigurigen Vasen unserer Museen gehören, wird, als einem strengeren Archaismus und insofern selbst erst noch den Vorstufen angehörig, die berühmte s. g. François-Vase der Florentiner Sammlung<sup>14)</sup> gestellt. Finden sich hier im Ornament auch noch orientalisirende Formen — die reichen Figurendarstellungen sind hier von raumausfüllenden Pflanzenornamenten befreit: an ihre Stelle sind die Inschriften getreten; die Handlung wird reichhaltig und voll erzählt, und die landschaftlichen Hintergründe werden in ähnlichem Stile mit in Reihe und Glied gestellt, wo ihre Erscheinung nothwendig ist. Im oberen Streifen ist nunmehr das Meer, auf dem ein Schiff dahinfährt und in dem ein Mann schwimmt, bereits durch wohlausgeprägte Wellenlinien (nicht Zickzacklinien) natürlicher ausgedrückt als auf manchen späteren Vasen. Auch die Gebäude sind bedeutend weniger abgekürzt, als auf den Darstellungen jüngerer Zeiten, vielmehr, zum Theil, wie der Palaß der Thetis als ganzes Haus im Aufriß dargestellt; und auch das Brunnenhaus, an dem Polyxena von Achilleus verfolgt wird, ist vollständiger abgebildet, als auf manchen der häufigen Wiederholungen im eigentlich schwarzhfigurigen Stile. Wie wenig übrigens der Künstler der Deutlichkeit seiner Charakterisirung traute, zeigen einige Inschriften bei leblosen Gegenständen, wie diejenige, welche die Quelle als *Κρήνη* ausdrücklich bezeichnet. Bäume finden sich unter den Bildern der François-Vase nicht, weil in der dargestellten Handlung solche keine Rolle spielten. Sonst würden wir sie hier so gut finden, wie auf dem im vorigen Kapitel besprochenen Kypfeloskasten, über dessen Alter und Stil die François-Vase gleichwohl wahrscheinlich schon hinausgeht. Auch auf den nachgeahmten Vasen dieses Stils<sup>15)</sup> spielen die orientalisirenden Pflanzenornamente keine größere Rolle; vielmehr kommen auf einem Beispiel dieser Gattung (München 151) verschiedene Bäume, die auf dem Grunde stehen, als Szenerie zur Handlung zwar noch ziemlich stilisirt, aber doch deutlich genug in ihrer Verschiedenheit zur Darstellung; und auch auf anderen Exemplaren<sup>16)</sup> kommen Bäume in der Stilisirung nicht des Orients, sondern der späteren griechischen Vasenmalerei vor.

Die Françoisvase leitet uns hinüber zu der Hauptmasse der auf uns gekommenen griechischen Vasen, welche, theils schwarzfigurig, theils rothfigurig, (abgesehen von denen mit Gemälden noch viel freieren Stiles, welche in die nachalexandrinische Zeit gesetzt werden) von den meisten Gelehrten zusammen in den Zeitraum etwa von 500—330 vor Chr. gesetzt und in die früheren, archaischen schwarzfigurigen, in die strengeren rothfigurigen und die rothfigurigen des schönen Stils eingetheilt worden. BRUNN, in seiner schon oft zitierten Schrift »Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei« ist erst im Jahre 1871 mit einer Ansicht hervorgetreten, welche die überwiegende Mehrzahl dieser auf uns gekommenen schwarz- und rothfigurigen Vasenbilder für archaisirende Nachahmungen einer späteren Zeit hält. »Nicht originale Arbeiten des V., sondern eigens für die Ausfuhr bestimmte Nachahmungen derselben

<sup>13)</sup> A. a. O. S. 2 17, S. 35.

<sup>14)</sup> Abgebildet z. B. Mon. Inst. IV, 54 und 55.

<sup>15)</sup> BRUNN, Probleme, S. 36. Siehe bef. München No. 123, 124, 126, 127, 150, 155, 156.

<sup>16)</sup> GERHARD, A. V. II, 95, 127; III, 170.

aus dem III. und II. Jahrh.« haben wir nach BRUNN<sup>17)</sup> in der Masse dieser hauptsächlich in Etrurien gefundenen griechischen Vasen zu erkennen. Die Akten dürfen in dieser delikaten Frage noch nicht als geschlossen angesehen werden. Doch wird die Wissenschaft sich schwerlich auf die Dauer der Wucht der BRUNN'schen Gründe entziehen können. An dieser Stelle würde eine entschiedene Parteinahme, die sehr ausführlich motivirt werden müßte, mich zu weit führen. Sobald ich aber meine Hinneigung zur Ansicht BRUNN'S zu erkennen gegeben, so taucht für den Zweck dieser Schrift sofort die Frage auf, ob ich denn überhaupt noch berechtigt bin, die landschaftlichen Andeutungen dieser Vasen in diesem voralexandrinischen Abschnitte zu behandeln oder ob ich sie, als Fabrikate der späteren Zeit, nicht in den dritten Abschnitt dieser Schrift verweisen muß. Da gerade die Zeit Alexanders des Großen, wie sich später klar ergeben wird, den Wendepunkt in der Geschichte der landschaftlichen Darstellungen bildet, so wäre es denkbar, daß die Vasenmaler ihren Nachbildungen älterer Bilder gerade in landschaftlicher Beziehung den Stempel ihrer eigenen Zeit aufgedrückt hätten. Allein dieses ist im Großen und Ganzen sicher nicht der Fall. Die Behandlung landschaftlicher Gegenstände auf diesen Vasen ist nicht nur weit entfernt von der liebevolleren Art, mit welcher dieselben Gegenstände, wie wir sehen werden, in Gemälden und fogar in Reliefs der nachalexandrinischen Zeit behandelt werden, sondern sie unterscheidet sich auch merklich von den Darstellungen derselben Gegenstände besonders auf den unteritalischen notorisch der späteren Zeit angehörigen Vasen. Einen zusammenhängenden landschaftlichen Hintergrund wiederzugeben wird auf den jetzt in Rede stehenden Vasen kaum jemals versucht: es sind fast immer nur einzelne Gegenstände der freien Natur, welche, wo die Handlung es erheischt, dargestellt werden; und dann werden sie noch in der Regel nichts weniger als realistisch, sondern nach einem sehr abgekürzten Verfahren und in ganz eigener Stilisirung nur andeutungsweise behandelt. Es würde daher, wie die Frage bis jetzt liegt, spitzfindig sein, an einzelnen Gestaltungen dieser landschaftlichen Andeutungen die nachgeahmten archaischen und strengen Vasen von den originalen unterscheiden zu wollen. Die Art und Weise der Behandlung solcher Naturgegenstände auf der Masse der in Frage kommenden Vasen gehört vielmehr, wie gesagt, im Ganzen der voralexandrinischen Zeit an. Die Nachahmer haben sich gerade in dieser Beziehung nicht oder in für jetzt nicht unterscheidbarer Weise von den Vorbildern entfernt. Ich komme daher durch diese vordringende Erörterung, die nicht zu vermeiden war, zu dem Schluß, daß ich für den Zweck dieser Schrift mich auf BRUNN'S Unterscheidung, obgleich ich sie anerkenne, nicht einlassen kann und berechtigt bin, die der genannten Entwicklung angehörigen Vasen in dem früher gebräuchlichen Zusammenhang schon an dieser Stelle zu behandeln.

Ich beginne also mit den schwarzfigurigen Vasen. Zusammenhängende landschaftliche Eindrücke läßt ihre Darstellungsweise, wie schon bemerkt, fast niemals zu. Sehr häufig ist fogar von allen Andeutungen landschaftlicher Gegenstände abgesehen, sodas die Figuren der meist dem epischen Zyklus entnommenen mythologischen Darstellungen wie ausgeschnittene Silhouetten neben einander auf dem röthlichen Vasengrunde schweben oder auf der Grundlinie des Feldes stehen, ohne die leiseste Andeutung des Lokals,

<sup>17)</sup> A. a. O. S. 70.

in dem die Szene spielt; und dieses oft fogar bei Darstellungen, die später vorzugsweise mit landschaftlichem Hintergrunde versehen wurden, wie die des Perfeusmythus (GERHARD A. V. II. 88) oder der Europa (II, 90) oder des Parisurtheils (III, 171 u. 172)<sup>18)</sup>. Als allerbedeutenste Andeutung, dafs die Handlung in freier Luft vor sich geht, kommt dann wohl, besonders auf den ganz alterthümlichen Bildern, ein Vogel vor<sup>19)</sup>, der über dem Reiter schwebt, oder einige Ranken<sup>20)</sup>, die ohne mit dem Boden oder einem Baume zusammenzuhängen, oder von einer Person getragen zu werden, im Felde angebracht sind: Vogel und Ranken zugleich raumausfüllend.

Uebrigens lassen sich die Ranken ohne weitere Zuthaten nur selten als Lokalbezeichnung nachweisen. In der überwiegenden Mehrzahl der mit Rebzweigen oder Ranken um die Figurendarstellung angefüllten Vasenbilder, die so häufig sind, dafs man sie als eigene Klasse der schwarzfigurigen Gefäße hinstellen könnte, deuten diese Ranken oder Rebzweige den dionysischen Charakter der Darstellung an, sei es, dafs Dionysos selbst dargestellt ist und die Ranken von dem Zweige ausgehen, den er in Händen hält, sei es, dafs die Satyrn und Bakchantinen seines Gefolges abgebildet sind oder dafs der bakchische Charakter dem Gefäße doch als einem Trinkgefäße zukommt. K. FRIEDERICH'S Widerspruch gegen diese Auffassung<sup>21)</sup> zeigt nur, dafs er »um in's Klare zu kommen, die Gesamtheit der Fälle oder wenigstens möglichst viele Fälle«, untreu dieser von ihm selbst empfohlenen Methode, nicht verglichen hat. Als Attribut dionysischer Darstellungen also kommen die Ranken am öftesten vor, sehr häufig auch auf den mit Augen versehenen Trinkschalen; doch finden sie sich gelegentlich auch um andere Abbildungen verschiedener Art, besonders bei Brunnenfznen, bei einigen Darstellungen aus dem Heraklesmythus und dergl., wobei sie jedoch oft von einem Baumstamm ausgehen, und dann natürlich, aufser dem Zweck der Raumaufüllung, den Niemand bestreiten wird, doch den der Lokalbezeichnung haben<sup>22)</sup>.

Die eigentlicheren landschaftlichen Andeutungen kommen auf den schwarzfigurigen Vasen, wie schon bemerkt, in der Regel nur isolirt vor. Aber es ist interessant, ihre verschiedene Gestaltung zu verfolgen: am interessantesten vielleicht bei den Meeresdarstellungen und Andeutungen von Flüssen und Quellen, mit denen ich daher beginne. Häufig kommt das Meer nur in seinen dargestellten mythischen Bewohnern zur Anschauung: den Nereiden, die durch die Handlung oder durch ihre beigefügten wasserduftigen Namen<sup>23)</sup>

<sup>18)</sup> Statt aller unzähligen Beispiele genüge es hier aus GERHARD'S »Auserlesenen Vasenbildern« noch auf die folgenden zu verweisen; I, 1; 2; 5; 16; 20; 21; 31 oben; II, 91; 125; 128; 130; III, 167; 192; 213; IV, 258; 260.

<sup>19)</sup> GERHARD, A. V. I, 6; IV, 322; II, 104.

<sup>20)</sup> GERHARD, A. V. 98; 216, Etr. u. Camp. V. 30, 1.

<sup>21)</sup> Phil. Bilder, Excurs II, S. 213. Die Verallgemeinerung des Ausdrucks »Reb-  
zweige« kommt der Auffassung FRIEDERICH'S nur um so weniger zu Statten, da Rebzweige  
in der That fast nur bei dionysischen Darstellungen vorkommen. Anderes Gezweig bei  
andern. Auch JAHN verallgemeinert den Ausdruck ungerechtfertigter Weise, wenn er z. B.  
die Ranken mit apfelähnlichen Früchten im Felde der Münchner Vase 1187 als Rebzweige  
bezeichnet.

<sup>22)</sup> Wollte ich zum Beweise des Gefagten einzelne Vasen zitiren, so wüßte ich  
nicht, wo ich anfangen und aufhören sollte: ein so reiches in den Museen gesammeltes  
Material liegt mir vor. Wer nur einen Tag daran wenden will, die Münchener Sammlung  
darauffin durchzunehmen, wird sich leicht überzeugen.

<sup>23)</sup> München 380 = A. V. 227 Pontomeda; auf rothfig. Darstellungen öfter. Vgl.  
Mon. Inst. Vol. I, t. 37 und 38.

oder durch den Fisch, den sie in der Hand halten (wie München 369 A), als solche kenntlich gemacht sind oder den Meergöttern, die man im älteren schwarzfigurigen Stil an den Attributen, oder am Fischleib, später aber auch an der wellenförmigen Behandlung des Haares erkennt<sup>24</sup>). Die Bezeichnung des Meeres durch seine natürlichen Bewohner, die Fische, fanden wir schon im allerältesten, fogenannten pelasgischen Vasenstil — und die griechische Vasenmalerei hat sich während ihrer ganzen Zukunft oft mit solcher Andeutung des Wassers begnügt, auch auf schwarzfigurigen Vasen, wo das nur durch Fische bezeichnete Meer mitunter doch durch das von den Fischen umgebene Schiff, dem der Wind die Segel schwellt<sup>25</sup>), zu einem recht wasserfrischen Gesamteindruck kommt. Sehr oft aber treten die Wellenlinien zur Bezeichnung der Meereswogen hinzu<sup>26</sup>); oder das Wasser ist ganz schwarz mit gewellter Oberfläche dargestellt<sup>27</sup>), wobei die Fische entweder weiß oder im Roth des Grundes in's Wasser hineingezeichnet sind<sup>28</sup>), oder außerhalb des Wassers, wie emporgeschmett, zwischen den Wellen der Oberfläche sich tummeln<sup>29</sup>). Am natürlichsten in der Zeichnung ist das Wasser unter den Bildern dieser Klasse wohl auf dem Bilde des Kampfes zwischen Herakles und Nereus bei GERHARD, Auserlesene Vasenbilder Tfl. 112, und ähnlich in denselben Berliner Vasenbildern Tfl. 30,3 dargestellt. So unbeholfen und andeutungsweise die Meeresdarstellungen in dieser Kategorie sonst zum Ausdruck kommen — in schematischer Erstarrung, als Ornament und Lokalandeutung zugleich, wie wir es anderwärts finden werden, wird das Meer auf den schwarzfigurigen Vasen doch nicht dargestellt.

Gehen wir von der Behandlung des Wassers zu der des Erdbodens über, so ist klar, daß jede im Freien vor sich gehende Handlung seine Bezeichnung vertragen könnte. Allein auf der Mehrzahl der Vasen fehlt er gänzlich und wird nur durch die Grundlinie des Bildfeldes ersetzt, eine Beschränkung, welche in der Natur der silhouettenartigen Darstellungen mit schwarzen Figuren liegt, indem diese von einem ebenfalls schwarz dargestellten Erdboden sich schlecht lösen. Der Erdboden wird daher nur ausnahmsweise dargestellt und in der Regel nur soweit er als felsige Erhöhung eine Rolle in der Erzählung spielt. Sehr plump, als ausgefüllter schwarzer Umriss, kommt so der Fels, in dem die Höhle gedacht ist, auf dem Bilde des Hermes Nomios vor (GERHARD A. V. 19, 2). An dem Felsen, den Sisyphos auf einem andern Bilde (A. V. 87) seinen Stein hinanzwält, sowie an dem, auf dem ebenda Persephone sitzt, ist dagegen durch einige rothe Linien die felsige Natur des schwarzen Klefies einigermaßen bezeichnet. Aehnlich die Felsenhöhle, aus welcher (A. V. 119 und 120, No. 3) der Kentaure hervorblickt, wobei das abgekürzte Verfahren besonders drastisch hervortritt, indem der Pferdeleib des Kentauren jedenfalls keinen Platz in dem schmal und hoch gezeichneten Felsen hat. In noch anderen Fällen entpriesen dem so bezeichneten Felsen noch weiß aufgetragene breitere wurzelförmige Streifen, von denen es mir nicht ganz klar ist, ob auch sie nur das Geäder der Felsen oder ob sie Gewächse andeuten sollen (A. V. 92

24) GERHARD, A. V. I, t. 8 und 9.

25) z. B. München 339 = GERHARD, A. V. I t. 49; vgl. t. 9.

26) Dubois Maisonneuve, Introduction pl. 29.

27) München 781 = GERHARD, A. V. IV, t. 254, 255; 285, 286.

28) GERHARD A. V. III, t. 198.

29) Vgl. den Polyp über dem Wasser bei GERHARD IV, 286.

und 134). Doch vermuthe ich das erstere, zumal da auf einem anderen alterthümlichen Vafenbilde (A. V. 198 oben) die verschiedenen Schichten des Felfens ganz deutlich schwarz und weiß unterschieden find<sup>30)</sup>. Ausnahmsweise endlich wird der flache Boden doch dargestellt, wo auch er wesentlich in Betracht kommt, wie bei der Schleifung Hektors<sup>31)</sup>. Die Luft- und Lichterscheinungen lassen sich natürlich schwer durch schwarze Figuren ausdrücken. Sie sind denn in den Vafenbildern dieser Art auch äußerst selten dargestellt; doch finden sich Wolken z. B. auf dem zwar schwarzfigurigen, aber doch augenfcheinlich späteren Bilde bei Noël des Vergers, L'Etrurie etc. Atl. pl. V; in der geflügelten Gestalt mit dem Sternenschleier, welche aus den Wolken hervorblickt, können wir recht wohl mit dem Herausgeber die Nacht selbst erkennen<sup>32)</sup>. Ob auf dem Siegespreisbilde, welches GERHARD (A. V. 256, 1) publizirt hat, die Rosette über der Palme einen Stern bedeuten soll, wage ich nicht zu entscheiden. Sie scheint mir mehr zum Zwecke, den Raum zu füllen, da zu fein. Dagegen ist die schwarze Sonnenscheibe allerdings über der im Wasser stehenden Quadriga auf dem schon angeführten Vafenbilde bei Dubois-Maisonnette pl. 29 dargestellt, womit STACKELBERG, Gräber der Hellenen 15, 5, und LENORMANT et DE WITTE (Elite céram.) II, 116 zu vergleichen sind<sup>33)</sup>. Weitere Darstellungen der Himmelsercheinungen auf schwarzfigurigen Vafenbildern sind mir nicht erinnerlich.

Was das vegetabilische Leben auf diesen Vafen angeht, so muß konstatiert werden, daß es im Ganzen recht monoton und unfrei ist. Blumen, Kräuter und Sträucher kommen kaum anders vor, als in der ganz konventionellen rankenartigen Behandlung, als lange Zweige mit regelmäßig zu deren beiden Seiten gereihten Punkten, welche die Blätter vorstellen sollen<sup>34)</sup>; höchstens eine Epheuschlinge läßt sich außerdem einmal unterscheiden und die Rebzweige, deren ebenso regelmäßig gereimte Blätter im Verhältniß zu den Trauben viel zu klein erscheinen<sup>35)</sup>. Blüten scheinen schwarz auf rothem Grunde gar nicht dargestellt zu sein: es sei denn gelegentlich einmal in der Hand einer Trägerin, und abgesehen von dem rein ornamentalen Theil der Vafen, welcher auch in der nationalgriechischen Zeit, von der wir reden, orientalisirend stilisirte Pflanzenformen sich bewahrt hat. An dieser Stelle können wir nur der als im Bilde wachsend und wurzelnd vorgestellten Pflanzen gedenken, und haben uns daher vor allen Dingen mit den Bäumen zu befassen. An Darstellungen von Bäumen fehlt es den schwarzfigurigen Gefäßen nicht, aber den Darstellungen fehlt es an Mannichfaltigkeit, Charakteristik und Leben. Nur eine kleine Anzahl von Bäumen läßt sich der Art nach unterscheiden. Am deutlichsten fndern sich natürlich die Palmen ab; dann, durch ihre Früchte, die Rebstöcke. Oelbäume, Lorbeerbäume und Weiden werden gleichmäßig mit schmalen, lanzettförmigen Blättern, die regelmäßig von langgebogenen Zweigen abstehen, zur Darstellung gebracht, ohne

<sup>30)</sup> Andere Beispiele von Felfendarstellungen auf schwarzfigurigen Vafenbildern noch: DUBOIS-MAISONNETTE pl. 51 No. 3; die nur stückweis angedeutete Höhle Polyphems, HEYDEMANN, Gr. Vafenb. VIII, 2; ferner Mon. Inst. Vol. I, tav. VII, No. 3 u. 4 u. oft.

<sup>31)</sup> DUBOIS-MAIS. pl. 48.

<sup>32)</sup> Anders WELCKER, Ann. Inst. 1858, p. 206 ff.

<sup>33)</sup> STEPHANI, Nimbus und Strahlenkranz S. 26. GERHARD, Lichtgottheiten I, 5.

<sup>34)</sup> GERHARD A. V. t. 19, 2; t. 37, 38 u. oft; man vgl. jedoch t. 185 und DUBOIS-MAISONNETTE pl. 51.

<sup>35)</sup> A. V. t. 9. Von den Rebzweigen und Ranken, welche manche Vafen ganz überwuchern, ist schon die Rede gewesen.

dafs sie in der Regel untereinander zu unterscheiden wären. Nur selten ist in den Vasen dieser Klasse der Lorbeerbaum an dem schlanken Wuchs und den breiteren Blättern zu erkennen. Obstbäume sind an den weissen oder schwarzen, grossen, runden Früchten, die reichlich im Laube verstreut sind, leicht zu erkennen, aber schwer oder gar nicht näher zu bezeichnen: der Ausdruck Apfelbaum würde uns für die meisten von ihnen am nächsten liegen. Dann gibt es aber auch viele Bäume, die in der genannten konventionellen Art nur aus Zweigen, d. h. schwarzen Linien bestehen, zu deren beiden Seiten lose Punkte, welche Blätter bedeuten sollen, aneinandergereiht sind. Es scheint, dafs mit solchen Darstellungen der Vasenmaler selbst nur den Baum im Allgemeinen, nur einen beliebigen Baum habe darstellen wollen, ohne Bewustsein und Absicht, eine besondere Art darzustellen. Dasselbe ist natürlich der Fall mit den Bäumen, die nur als Stämme, ohne Laub dargestellt sind, doch scheinen diese auf schwarzfigurigen Vasen kaum vorzukommen<sup>36)</sup>; vielmehr wird auf diesen sehr vielverzweigten und reichlich mit den schablonenhaften Blättern geschmückten Laubkronen der Vorzug gegeben. Einzelne Zweige derselben biegen und winden sich mitunter bis zu unglaublicher Länge, wobei der raumausfüllende Zweck in dem besprochenen Sinne mit zur Geltung gebracht wird. Die Darstellungsweise dieser Bäume ist durchaus konventionell und unnatürlich, aber durchaus nicht orientalisirend und auch nicht eigentlich ornamental stilisirt. Die Maler waren noch zu sehr mit der menschlichen Gestalt beschäftigt, als dafs sie auf die Ausbildung der Bäume sich hätten einlassen mögen: sie blieben daher aus Unbeholfenheit bei der einmal hergebrachten Weise, die Bäume darzustellen, welche dem Schattenrissstil auch angemessen zu sein schien, stehen, und merkten nicht, dafs in vielen Fällen eine völlige Erstarrung eintrat: am wenigsten natürlich die affektirt in diesem Stile arbeitenden späteren Kunsthandwerker. In dem rein ornamentalen Theil dieser Vasen kommen aber, wie gesagt, auch noch orientalisirend stilisirte Pflanzen vor, und ich kenne eine Vase der Wiener Sammlung, deren ganze Darstellung, schwarz auf gelbem Grunde, aus einem einzigen phantastisch stilisirten Baume mit nur wenigen grossen Blättern, Blüten, Knospen und Ranken besteht, alles durchaus ornamental und phantastisch<sup>37)</sup>, wenn auch nicht direkt an orientalische Darstellungen erinnernd.

Den Abbildungen von Bäumen auf schwarzfigurigen Vasen im Einzelnen nachzugehen, würde uns viel zu weit führen. Eine besonders gewichtige Rolle spielen sie in einigen bestimmten Darstellungen: so in verschiedenen Bildern aus dem Leben des Herakles, sei es, dafs er im Garten der Hesperiden die goldenen Äpfel zu holen kommt, eine Sage, die von selbst zur Darstellung der fruchtbeladenen Bäume durch einen ihrer Repräsentanten auffordert<sup>38)</sup>, sei es, dafs er den nemeischen Löwen in dem fruchtbaren Thalgrunde erlegt<sup>39)</sup>, wobei es jedoch auch vorkommt, dafs der Baum, an den er seine überflüssigen Waffen gehängt hat, nicht mit dargestellt ist, so dafs

<sup>36)</sup> Was GERHARD, *Etr. u. Camp. Vasenb. t. XIX* für einen kahlen Baum anah, halte ich für eine Palme. Die symbolische Beziehung der Kahlheit, von welcher GERHARD redet, fällt damit natürlich von selbst weg.

<sup>37)</sup> Wiener Sammlung, I. Zimmer, Kasten V, D, 21. Katalog von Sacken und Kenner, 1866. S. 212 oben.

<sup>38)</sup> Z. B. GERHARD, *A. V.* 99.

<sup>39)</sup> Z. B. *A. V.* 102 oben; vor allen Dingen aber 132, wo nach GERHARD zwei mächtige weitverästelte Oelbäume den Wald von Nemea andeuten.

sie über ihm zu schweben scheinen<sup>40)</sup>, sei es, daß er auhend unter schattigen Bäumen den Besuch seiner Schutzgöttin Athene empfängt, wie auf den Darstellungen in GERHARD'S A. Vafenbildern t. 132 und 133, 3 u. 4, wobei es mir freilich gewagt erscheint, mit GERHARD (Text Bd. III, S. 159 f.) aus der verschiedenen Laubbehandlung der beiden Bäume, die auf der einen Darstellung runde Punkte, auf der anderen die länglichen Blätter an den Astlinien aufreht, verschiedene Deutungen der beiden Szenen abzuleiten. Ist doch GERHARD selbst zweifelhaft, ob auf dem zweiten Bilde Oliven- oder Weidenlaub gemeint sei! und zeigen doch die öfter dargestellten Fruchtbäume, daß das einfache rundliche Laub des ersten Baumes diesen nicht zu einem Baume des Hesperidengartens stempeln kann! Es muß überhaupt als verfehlt angesehen werden, dem handwerksmäßigen Vafenmaler bei jedem in der einen oder anderen Art konventionellen Strich eine tiefe Absicht zuzuschreiben<sup>41)</sup>. — Weinlauben dagegen beschatten in der Regel den ruhenden Dionyfos oder dionysische Gelage<sup>42)</sup> wengleich sie auch dem triumphirenden Herakles nicht verweigert werden<sup>43)</sup> und in anderen Darstellungen selbständig erscheinen, wie z. B. die durch die langgeschwänzten Satyrn besorgte Weinlese auf Tafel XV von GERHARD'S A. V. und die Weinlaube mit weidenden, emporkletternden Ziegen, München 468 B, einen fast selbständig landschaftlichen Charakter annehmen.

Die Palme, das Sinnbild des Sieges, findet sich auch auf schwarzfigurigen Vafen oft nur zur Andeutung des Sieges, entweder geradezu die Siegespreife beschattend, wie bei GERHARD A. V. t. 256 u. 257, oder bei Kampfszenen den Zuschauer über den glücklichen Ausgang für den Lieblingshelden tröstend, wie bei einem Kampfe Herakles' mit dem Löwen (a. a. O. t. 138). In anderen Fällen scheint ihre Gegenwart eine apollinische Beziehung anzudeuten: so bei den troischen Brettspielern, zwischen denen sich oft eine Palme erhebt<sup>44)</sup>, und bei dem lauernden Achilleus in einer Darstellung, welche das apollinische Lokal auch sonst bezeichnet<sup>45)</sup>. In einigen Fällen scheint zu der Siegesbedeutung die Bezeichnung des tropischen Lokales hinzuzukommen, wie z. B. auf dem Bilde eines mit Antaios in Libyen ringenden Herakles<sup>46)</sup>, wogegen in noch anderen Bildern die spezielle Bedeutung der Palme nicht klar ist und der Künstler ihr nur ihrer dekorativen Pracht wegen den Vorzug vor anderen Bäumen gegeben haben mag<sup>47)</sup>.

Auf weitere Einzelheiten kann hier nicht eingegangen werden. Es versteht sich, daß das abgekürzte Verfahren der Vafenmaler sich auch hier sehr oft darin zeigt, daß ein einzelner Baum einen ganzen Hain, oder gar ein ganzes Gehölz andeutet. Mitunter aber wird der Wald durch mehrere weitverzweigte Bäume anschaulich gemacht, wie auf dem schon genannten Bilde des Waldes von Nemea (A. V. t. 132); oder es wollen gar verschiedenartige fauber ausgeführte Bäume den Eindruck eines dichten Waldes geben, wie

<sup>40)</sup> Z. B. A. V. 96 unten; vgl. 113 u. 114.

<sup>41)</sup> Siehe noch HEYDEMANN, Gr. Vfb. III, 1.

<sup>42)</sup> Z. B. GERHARD A. V. 49; München 388 B (rothf.); M. 1126, 1128, 468.

<sup>43)</sup> A. V. 108; 142; München 388 A.

<sup>44)</sup> Z. B. GERHARD, Etr. u. Camp. Vfb. Tfl. E., 24; DUBOIS-MAISONNEUVE pl. 29 unten.

<sup>45)</sup> Etr. u. Camp. Vfb. Tfl. E, 14.

<sup>46)</sup> München, 1107 = GERHARD A. V. 69, 70, No. 4.

<sup>47)</sup> Z. B. München, 573.

vor allen Dingen auf dem interessanten Bilde des Museum Etruscum Gregorianum<sup>48)</sup>, welches Eos bei der Leichenfeier ihres Sohnes Memnon in einem Walde darstellen soll. Platanen, Mirten und Tannen scheinen hier gemeint zu sein. Ihre anmuthige Zusammenstellung gibt in Verbindung mit dem Vogel auf dem Zweige und dem Ernst der Szene ein kleines Naturgemälde von rührender Wirkung.

Von den einzelnen Gegenständen, welche in einer Landschaft vorkommen können, haben wir jetzt nur noch der Darstellung von Baulichkeiten auf schwarzfigurigen Gefäßen zu gedenken. Dieselben spielen auf diesen um so weniger eine Rolle, als ihre Darstellungen vorzugsweise im Freien vor sich gehen. Die ausgeführtesten Gebäude, welche hier vorkommen, sind wohl die Brunnenhäuser, wie denn Brunnenzenen zu den Lieblingsdarstellungen der Vasen dieses Stils gehören. Oft freilich sind auch sie nur durch wenige Säulen mit dem Architrave und den Löwenköpfen angedeutet, halbirt oder gar geviertheilt<sup>49)</sup>; gelegentlich aber, wie auf der hübschen Szene badender Frauen in GERHARD'S Etr. u. Camp. Vas. Tfl. 30, 3, welche schon der natürlichen Darstellung des Wassers wegen zitiert worden ist und auf der die anmuthige dorische Halle mit den weißen Marmorsäulen und den wasserspeienden Eber- und Löwenköpfen<sup>50)</sup> ganz im Aufriß ausgeführt erscheint, nimmt das Gebäude einen hervorragenden Antheil an der bildlichen Darstellung. Derartige Brunnenhallen mußten sich ihrer offenen Säulenstellung wegen am ersten zu Abbildungen in diesem Stile eignen: das geschlossene Gebäude als schwarze Felder erscheinen mußten und daher undarstellbar waren, verlehrt sich von selbst; nichts ist daher natürlicher, als das ihre Darstellung möglichst vermieden wurde und das man sich begnügte, ihre Anwesenheit durch eine Säule, eine Säule und ein Stück Gebälk oder mehrere Säulen anzudeuten. Die Pforte der Unterwelt ist einmal durch eine Säule bezeichnet<sup>51)</sup>; ein Marktplatz in Troja, scheint es, auf einem sehr alterthümlichen Bilde ebenfalls durch eine Säule<sup>52)</sup>; Säulen mit Gebälk zeigen einmal Tempeleingänge oder Privathäuser (?) auf dem Bilde eines Kriegauszugs an<sup>53)</sup>; ein anderes Mal ist das Gehege der Opferthiere durch sie bezeichnet<sup>54)</sup>, oder ein Grabmal erscheint in Gestalt eines kleinen Sacellums<sup>55)</sup>. Am meisten tritt die Architektur vielleicht hervor in einem, wie es scheint, schwarzfigurigen Bilde, welches die Ermordung Troilos' am Altare des Apollon und den Auszug Hektors aus den Mauern Trojas darstellt<sup>56)</sup>. Dorische, ionische und verwandte Ordnungen wechseln auf allen diesen Darstellungen ab.

So sehen wir, das alle einzelnen Elemente, aus denen Landschaftsgemälde bestehen, in den Vasen mit schwarzen Figuren gelegentlich vorkommen: Darstellungen des Erdbodens, Felsen, Meereswogen und Quellen, Wolken, Bäume der verschiedensten Arten und Gebäude. Die Art und Weise aber freilich wie alle diese Gegenstände dargestellt werden, die abgekürzte

48) Tafel 49, 2a. Das Original ist in dem Halbkreisgange des Museums aufgestellt.

49) Z. B. GERHARD, Etr. u. Camp. V. XXX, 1. München 116; GERHARD A. V. 307, 8, 9.

50) Vgl. München, 477, 118, 120; ROULEZ, Choix de vases de Leide pl. 19.

51) GERHARD A. V. t. 131.

52) Ebenda 190 u. 191. Vgl. 86.

53) Ebenda 266.

54) Ebenda 242.

55) Ebenda 241.

56) GERHARD, Etr. u. Camp. Vasenb. Tfl. E.

Charakteristik, der häufig oberflächliche, wenn auch nicht mehr ornamental stilisirende Konventionalismus, das mangelnde natürliche Leben, Alles läßt schon von selbst auf die Unmöglichkeit der Zusammenfügung dieser Gegenstände zu landschaftlich ansprechenden Hintergründen, geschweige denn selbstständigen Landschaften schließen. Das Nebeneinander, welches der Silhouettenstil erheischt, läßt perspektivische Versuche zudem kaum aufkommen. Wie die Figuren fast stets im Profil gezeichnet sind, erscheinen Bäume, Gebäudeandeutungen etc., platt von vorn gesehen. Die Ausnahmen, welche z. B. bei Viergespannen vorkommen, welche, en face gesehen, frühe Beispiele von Verkürzungen aufweisen und, im Profil gesehen, sich mit dem Vor- und Hintereinander abfinden müssen, bestätigen nur die Regel. Besonders interessant als solche Ausnahmen sind z. B. die Bilder A. V. 91; 92 oben, 105, 106 und ein Bild der Berliner Sammlung; auch Etr. u. Camp., Vasenb., IV, V.

Die landschaftlichen Gegenstände erscheinen aber trotz dieses durchgehenden Prinzips keineswegs immer in völliger Isolirung: das verschiedene Bäume in ihrer Zusammenstellung gelegentlich einen hübschen Wald, verschiedene Fische, die ein Schiff umtummeln, oder eine ganze Reihe mit geblähten weißen Segeln über die Wogen dahinstreichender Schiffe das fröhlich den Kiel umraufende Meer veranschaulichen, ist schon erwähnt worden. Aber auch verschiedene landschaftliche Gegenstände, wie Felsen und Wasser, Bäume und Felsen, Wasser und Bäume werden zuweilen zu landschaftlichen Gruppen verbunden. Die mir bekannten schwarzfigurigen Vasen, welche in dieser Hinsicht am weitesten gehen, sind etwa die folgenden. Die Bäume des Strandes sind mit den röthlichen Meereswogen, in denen ein Fisch schwimmt und vor denen die weisarmigen Nereiden erscheinen, zu einem ziemlich ausführlichen Hintergrunde verbunden auf dem Bilde, GERHARD A. V. 112, welches den Kampf zwischen Herakles und Nereus darstellt. — Felsen, Brunnen, rankenförmige Gesträuche und ein Vogel sind zu einem Naturbilde verbunden in der Aufauerungsszene, die GERHARD A. V. 92 abgebildet hat. — Fels und Meer und Schiff, die Fische im Meere, der Vogel auf dem Felsen, geben den ziemlich deutlichen, wenn auch wenig abgerundeten Eindruck einer von Felsen begrenzten Meerbucht auf dem merkwürdigen Bilde A. V. 198. — Die beiden Sireneninseln bei STACKELBERG, Gräber der Hellenen, Tafel XVI No. 4, sind mit Bäumen bewachsen und ragen in einiger Entfernung von einander aus dem Meere, das man sich freilich hinzudenken muß, ganz anschaulich hervor. — Landschaftlich am vollständigsten von allen aber erscheint das Bild der Europa, welches von HELBIG in den Monumenten des Instituts VII tav. 77 publizirt worden ist. Es gehört freilich nicht dem schwarzfigurigen, sondern dem nachgeahmten korinthischen Stile an. Von rechts her naht Europa auf dem Stier durch das durch einen Delphin, aber auch nur durch einen Delphin bezeichnete Meer; links ist das Land, als Berg, mit Bäumen bewachsen angedeutet; und ein Hafe läuft, aufgeschreckt, am Ufer den Berg hinan.

Von mythologischen oder sonstigen Figurendarstellungen entblößte Landschaftsbilder gibt es unter den schwarzfigurigen Vasen nicht, man müßte denn die oben erwähnte Weinlese durch Satyre oder die Weinlaube, in welcher Ziegen emporklettern (München 468), als solche auffassen wollen. Auch der durch einen Baum angedeutete Oelgarten auf dem seiner Inschrift wegen interessanten Bilde des Mus. Etr. Greg. (II, 61) ist als Ernteszene zwar ländlichen Inhalts, aber ohne landschaftliche Bedeutung. In der Sammlung des Varvakeion zu Athen befindet sich eine Darstellung apfelfender Frauen unter

einem schwarzen Apfelbaum mit weißen Früchten, welche landschaftlich auch nur den einen Baum enthält; und in meinem Besitze befindet sich eine in Athen gekaufte kleine Lekyθος mit schwarzen Figuren, auf welcher, recht idyllisch, im Schatten eines mit weißen Früchten im schwarzen Laube behängten und außerdem mit Reben durchwachsenen Obſtbaumes, ein ruhendes Liebespaar dargestellt ist. Sie, weiß von Antlitz, sitzt rechts vom Baum, abgewandt, und bläſt die Doppelflöte; er, links vom Baum, scheint sie zu belauschen. Das Bild ist zum Theil verletzt gewesen und geflickt worden und außerdem sehr roh und flüchtig gemalt, so daß hier, wie es auch dem idyllischen Gegenstande zu entsprechen scheint, jedenfalls ein ganz affektirt alterthümlicher Stil anzunehmen ist. Als Idyll scheint es sonst einzig unter den schwarzfigurigen Vasenbildern da zu stehen; doch ist sein landschaftlicher Gehalt nicht bedeutender als der irgend einer anderen Darstellung, auf der ein Fruchtbaum vorkommt.

Wenn wir gerade an diesem zuletzt genannten Bilde aus der ländlichen Szenerie, freilich aber nur aus der Staffage, nicht aus dem Baume, auf die Affektirtheit seines schwarzfigurigen Stiles schließen dürfen, so läßt sich mit dem gegenwärtigen Materiale eine Sonderung in dieser Beziehung im Allgemeinen doch nicht vornehmen. Ob gar keine, wenige oder verhältnißmäßig viele landschaftliche Andeutungen auf den Vasen mit schwarzen Figuren sich finden, erscheint wie zufällig oder von der Laune des Malers abhängig. Ich wenigstens möchte es nicht wagen, einen Ausgangspunkt für stilistische Untersuchungen daraus zu machen, wenn auf einer Schleifung Hektors (DUBOIS-MAIS. pl. 48) der Erdboden dargestellt ist, nicht aber auf der Szene, wo Kaineus in den Erdboden versinkt<sup>57)</sup>.

Es ist bekannt, daß der Uebergang vom schwarzfigurigen zum rothfigurigen Vasenstil sich nicht plötzlich vollzogen hat, sondern daß man noch zu gleicher Zeit schwarze und rothe Figuren, zum Theil sogar auf verschiedenen Bildern deselben Gefäßes gemalt hat. Es versteht sich daher von selbst, daß die älteren strengeren rothfigurigen Vasen von den freisten schwarzfigurigen keine verschiedene Auffassung der Gegenstände zeigen. Erst mit der Zeit verschwanden die schwarzen Figuren völlig und wurden die rothen immer freier und freier, bis sie in der nachalexandrinischen Zeit, besonders auf unteritalischem Boden, auch in der Darstellung landschaftlicher Hintergründe ein wesentlich neues Darstellungsprinzip verfolgten. Was wir von den in die gegenwärtig behandelte Epoche gehörigen rothfigurigen Vasen in der uns angehenden Beziehung zu bemerken haben, wird in der Hauptsache daher nur eine Vervollständigung des bereits Gefagten sein: nur daß wir doch einige Abweichungen und bei der in dieser Epoche fortschreitenden Kunstentwicklung bedeutende Verfeinerungen auch in der Behandlung landschaftlicher Gegenstände, sowie Beschränkungen nach der einen, Bereicherungen nach der anderen Seite hin zu bemerken haben werden.

Im Allgemeinen muß vorangeschickt werden, daß auch die in diese Epoche gehörigen rothfigurigen Vasen, im Gegensatz zu den späteren, ein festes Prinzip landschaftlicher Andeutungen nicht kennen. Mitunter ist das Terrain angegeben<sup>58)</sup>, mitunter nicht. Manchmal sind auf denselben Dar-

<sup>57)</sup> ROULEZ, Choix de vases de Leide, XI, 2; vgl. München, 1258.

<sup>58)</sup> Z. B. A. V. 144; in einigen Fällen ist auch hier der Grund der Angabe ersichtlich, so wenn ein Stück Erdbodens, wie bei DUBOIS-MAIS. pl. 6, angegeben wird, um das Aufstehen des Fußes bei einem Kampfspiele zu veranschaulichen.

stellungen Bäume abgebildet, manchmal nicht<sup>59)</sup>. Doch bildet das Fehlen solcher landschaftlicher Andeutungen die Regel. Je freier die Gefetze der Komposition dem künstlerischen Verständniß sich erschließen, desto besser gelingt es, den Raum mit den Figuren selbst auszufüllen, desto mehr fallen raumfüllende Nothbehelfe fort. Jene Blätter- und Fruchtranken oder Rebzweige, welche auf schwarzfigurigen Vasen zwar am öftesten bei dionysifchen Darstellungen, oft aber auch bei anderen, die ganze Bildfläche füllen, kommen auf Vasen mit rothen Figuren nur noch vor, wo sie eine direkte Beziehung zum Bilde haben. Ich erinnere mich nicht, sie anders, als bei dionysifchen Darstellungen, gesehen zu haben. Raumfüllend kommen sie sicher nicht mehr vor, wie auch die Bäume, wo sie vorkommen, ihre Aefte nicht mehr in unnatürlicher Länge und in seltsamen Biegungen, wie auf manchen schwarzen Bildern, bis in verschiedene Ecken des Feldes erstrecken, nur um den Raum auszufüllen. Man merkt überhaupt dem Künstler selbst das Bewußtsein an, dafs zu dem Vasenstil, wie er sich einmal entwickelt hatte, ausführliche landschaftliche Hintergründe nicht passen; und auf dieses Stilgefühl ist die Beschränkung in der Darstellung landschaftlicher Gegenstände sicher in ebenso hohem Grade zurückzuführen, wie etwa auf einen Mangel an landschaftlichem Naturfönn überhaupt. Auch versteht es sich ja von selbst, dafs wir den Vasenmalern dieser Zeit keine andere Kuntrichtung zutrauen dürfen, als den übrigen griechifchen Künstlern und dafs daher auch ihnen es eigentlich immer nur darauf ankam, Menschen und Handlungen darzustellen. Alles übrige wurde als möglichst zu beschränkendes Beiwerk angesehen.

Gering und unbedeutend also ist es nur und kann es nur sein, was wir an landschaftlichen Andeutungen auch auf den rothfigurigen Vasen des strengen und des schönen Stiles zu finden erwarten dürfen.

Gleichwohl ist es klar, dafs gerade auch für die Behandlung von den meisten Bestandtheilen der Landschaft die hellere Darstellung auf dunklem Grunde eine bedeutende Erleichterung gegenüber den schwarzen Bildern sein mußte. Lichteerscheinungen, wie die Sterne, die Sonne, der Mond, konnten vernünftiger Weise erst jetzt dargestellt werden, wengleich in drei mir bekannten Fällen schon im schwarzfigurigen Stile versucht wurde, eine Himmelskörpercheibe darzustellen<sup>60)</sup>. Wie verschieden das Feuer z. B. auf einem schwarzen und auf einem rothen Bilde sich macht, davon gibt die Nebeneinanderstellung in GERHARD'S auserlesenen Vasenbildern, Tafel 157, eine deutliche Anschauung. In der That ist die Darstellung jener Himmelskörper auf Vasen mit rothen Figuren keine Seltenheit mehr. Doch begleiten sie in der Regel nur attributartig den persönlich in menschlicher Gestalt erscheinenden Helios oder die Eös oder Selene; und von diesen anthropomorphifchen Naturdarstellungen auf Vasen soll unten besonders die Rede sein. Das merkwürdige Beispiel einer selbständigen Hauptdarstellung der Himmelskörper auf einer nolanifchen Vase (Mon. Inst. Vol. IV t. 39) gehört doch erst der Zeit nach Alexander dem Großen an<sup>61)</sup>. — Ebenso eignete sich die helle Farbe auf schwarzem Grunde bedeutend besser für Wasserdarstellungen. Ein ganz schwarzes Wasser, wie wir es auf einigen oben genannten Bildern gefunden

<sup>59)</sup> Vgl. z. B. A. V. 152, 1 mit 3.

<sup>60)</sup> Siehe oben Anm. 33 und GERHARD, Ueber die Lichtgottheiten in Gef. akad. Abhdlg., S. 151.

<sup>61)</sup> Astronomifche Erklärung in einem Briefe von Biot an den Herzog von Luynes, Ann.-Inst. 1847, p. 184.

haben, macht immer einen befremdlichen Eindruck. Jedoch haben die Verfertiger von diesem Vortheil nur in beschränktem Mafse Gebrauch gemacht. Häufig wird auch jetzt das Wasser nur durch einen Fisch angedeutet, wie auf einem von GERHARD (A. V. LXXX) publizirten Eosbilde. In anderen Fällen wird es fast schematisch durch ganze wenige Wellenlinien dargestellt, wie in genial einfacher Weise auf einer berühmten Berliner Trinkchale (GERHARD Trinkfch. VIII, 2) und in bedeutend natürlicherer Weise auf der schönen Landungszene des Odyffeus Akanthoplex einer früher Hamilton'schen Vase, wo, nach der Abbildung zu urtheilen, das Wasser, das Schiff, der Felsen und der Vogel mit dem Rochen im Schnabel zu einem recht anschaulichen Strandbild verbunden sind<sup>62</sup>); oder es wird in freierer Weise nur durch einige am Fahrzeug selbst angebrachte Linienwellen gegeben, jedoch mit Fischen und Polypen belebt, wie auf dem Bilde der Becherfahrt des Herakles (A. V. CIX). Auch kommt es vor, dafs es ganz fehlt, wo man seine Andeutung erwarten sollte, wie der Meeresstrand im Kampf bei den Schiffen oft nur durch einen Schiffsschnabel bezeichnet wird<sup>63</sup>); und nur in seltenen Fällen werden mehr Umstände mit der Meeresdarstellung gemacht, wie auf der bekannten vatikanischen Hydria, welche Apollon auf dem geflügelten Dreifufs über dem Wasser darstellt<sup>64</sup>). Hier sind die rothen Wellen mit dunkleren Streifen und schwarzen Fischen und Sepien lebendig genug charakterisirt und die Delphine, die, natürlich roth auferhalb des Wassers im schwarzen Vafengrunde angebracht sind, erhöhen diesen Eindruck noch. — Auch das Terrain und Felsen können in der helleren Farbe mit hineingezogenen schwarzen Linien besser charakterisirt werden, als schwarz mit rothen Linien. Doch wird auch hiervon auf den Vasen des strengen und schönen Stils nur ein sehr sparsamer Gebrauch gemacht. Manchmal wird ein Stück des Erdbodens ohne weitere Liniirung nur durch eine einfache Ausparung dargestellt<sup>65</sup>), und wo durch hineingemalte bräunliche Schattirung oder gar Belebung durch Gewächse eine gröfsere Sorgfalt auf diesen Theil verwandt ist, sehen wir meist schon einen laxeren Stil, wie wir ihn besser in die nächste Epoche verweisen<sup>66</sup>). Den geringsten Vortheil bot die Ausparung der rothen anstatt der Aufmalung der schwarzen Figuren für die Darstellung der Bäume, und gerade aus diesem Umfande erklärt sich das häufige Vorkommen von kahlen und kaum verzweigten Baumstämmen anstatt der Laubkronen auf sorgloser gemalten Bildern<sup>67</sup>); der Maler war zu bequem, die einzelnen Blätter auszufparen. Erklärungsweisen, welche in solchen Fällen der Kahlheit eine tiefe Bedeutung beilegen wollten, sind fast immer verfehlt. Auf den sorgfältiger bemalten Vasen dieser Klasse werden aber die Blätter noch ganz ähnlich dargestellt, wie auf denen mit schwarzen Figuren. Im strengeren Stil kommen sogar noch die kleinen runden Punkte als einzige Laubzeich-

<sup>62</sup>) WELCKER, Alte Denkmäler III, Tfl. 30, 1.

<sup>63</sup>) A. V. CXC VII; vgl. CLIII—CLIV.

<sup>64</sup>) Abgebildet: Museum Etr. Greg. II, pl. 15 und Mon. Inst., Vol. I, tav. 46.

<sup>65</sup>) GERHARD, Trinkchalen 16; A. V. 173, 209, 218; dagegen 174; und HEYDEMANN, Griech. Vb. II, 3; auch TISCHBEIN, Vases d'Hamilton II, 30, während z. B. auf dem Paristheil, A. V. 176, der Paris sitzend dargestellt ist, ohne Angabe des Felfens, so dafs er in der Luft zu schweben scheint.

<sup>66</sup>) Z. B. A. V. 153—154; doch kommen Gewächse auf rothen Felfen von Vasen früheren Stiles doch auch gelegentlich vor, wie auf dem Grabmal A. V. 209 oben.

<sup>67</sup>) A. V. 203 unten rechts; 218 oben links; 232—233; STACKELBERG, Gr. d. H. 25.

nung vor <sup>68)</sup>. Nur weiße Früchte werden selten mehr gemalt <sup>69)</sup>, wie denn dieser Stil eine noch strengere Oligochromie, als der vorige, ja in der Regel die strengste Monochromie durchführte. Je freier aber die Zeichnung wird, desto schöner werden auch die Bäume, und wir finden auf einzelnen rothfigurigen Vasen aus dieser Zeit einzelne Bäume, besonders Lorbeerbäume und Palmen, von ausnehmender Schönheit, und, soweit die ganze Weise es zuläßt, Natürlichkeit <sup>70)</sup>; wengleich auch filifirte Gewächse gelegentlich wieder vorkommen, wie BENNDORF, griech. Vasenb. VIII, 1, DUBOIS-MAIS. 54, 1. Von irgend welcher Mannichfaltigkeit von Baumdarstellungen kann aber keine Rede sein. Auch sie werden feltener, als auf den Vasen mit schwarzen Bildern. — Dafs endlich auch die Gebäude auf den rothfigurigen Vasen noch abgekürzter dargestellt werden, als auf den schwarzfigurigen, ist nur eine Konsequenz; denn auch auf den letzteren fanden wir sie gegenüber denen der François-Vase schon zurückgedrängt. Ganze Gebäude kommen, da die Brunnenhauszenen aus der Mode kommen, wenn überhaupt, so nur äußerst selten vor. Die Stadtmauern und Stadthore Ilions auf einem Bilde <sup>71)</sup> zeigen auch deutlich, dafs die Maler, ohne rechte perspektivische Kenntnifs, wie sie waren, besser daran thaten, sich auf solche Versuche gar nicht einzulassen: denn sie verwirren die Darstellung nur, anstatt sie zu verdeutlichen. Dafs einzelne Säulen zur Bezeichnung von Häusern, besonders von Intérieurs hier öfter vorkommen, als früher, liegt daran, dafs die Szenen, welche im Innern der Wohnungen spielen, häufiger werden; und häufig wird jetzt eine ganze Thür oder ein Fenster isolirt anstatt der Säule oder neben der Säule dargestellt <sup>72)</sup>; die Gegenstände, welche an den Wänden hängend dargestellt werden sollen, werden wie schwebend in den Grund gezeichnet <sup>73)</sup>. Gerade bei den Intérieurs zeigt sich die gründliche Abneigung oder Unfähigkeit der Vasenmaler, baulich Zusammenhängendes darzustellen, auf's allerdeutlichste. Dafs in dieser weisen Selbstbeschränkung ein hoher Vorzug der griechischen Vasenmalerei besteht, braucht wohl kaum bemerkt zu werden. Die Rundung des Vasenbauches nach außen eignete sich wenig zu perspektivischen nach innen zu vertieften Darstellungen.

Bei den rothfigurigen Vasen erscheint, wie schon gesagt, diese Selbstbeschränkung absichtlicher und bewusster als bei den schwarzfigurigen; und demgemäfs kommen denn auch Verbindungen verschiedener landschaftlicher Gegenstände zu mehr oder weniger abgerundeten Hintergründen hier noch feltener vor, als dort, um erst nach ganz anderen Prinzipien im nachalexandrinischen unteritalischen Vasenstil wieder aufgenommen und in ihrer Weise, wie wir sehen werden, ausgebildet zu werden. Die zusammenhängendste landschaftliche Zuthat zu einem früheren Bilde mit rothen Figuren, welcher ich mich entsinne, ist wohl die Darstellung auf der Innenseite einer Berliner Schale, welche den Kampf des Theseus und Skeiron am schroffen, meerbepflühten Felsenpafs veranschaulicht <sup>74)</sup>. Der jäh aufgethürmte Fels, daneben

<sup>68)</sup> A. V. 234.

<sup>69)</sup> Doch z. B. Noël des Vergers, L'Etrurie etc., Atlas pl. 4.

<sup>70)</sup> A. V. 152; 162; 224—25; 230; 329; DUBOIS-MAISONN. II, 2; IX; LXVIII.

<sup>71)</sup> A. V. 203, vgl. 186.

<sup>72)</sup> Man vergleiche A. V. 143, 160, 186, 281, 304, 328, mit STACKELBERG, Gräber der Hellenen, pl. 33; 36, 1, Mus. Etr. Greg. 19, 2, und HEYDEMANN, Griech. Vasenb. VIII, 5. Auch DUBOIS-MAISONNEUVE, 12; 43; 44.

<sup>73)</sup> A. V. 281; 283; 304; Trinkschalen 12, 13. STACKELBERG a. a. O.

<sup>74)</sup> PANOFKA, Tod des Skiron, Berlin 1836.

ein sorgfältig belaubter Baum, die Brandung der Wogen, die zwar ziemlich konventionell und flüchtig, aber deutlich, durch eine besonders kühne Wellenlinie dargestellt wird, und im Wasser die berühmte Schildkröte, welche die Glieder der vom Räuber Zerfetzten auffraß: — Alles vereinigt sich, um einen verhältnißmäßig lebhaft aufgefaßten und der Sage ganz entsprechenden landschaftlichen Hintergrund zu der energischen Kampffzene abzugeben.

So felten aber derartige Darstellungen sind, und so wenig günstig uns daher auch diese rothfigurigen Bilder über den landschaftlichen Naturfinn der griechischen Vasenmaler urtheilen lassen müßten — in anderen Darstellungen kommt dafür ein Naturfinn anderer Art, der anthropomorphische Naturfinn, anschaulich und oft prächtig genug zur Geltung. Es sind die mythischen Naturpersonifikationen, wie sie durch die Dichter jedem Griechen geläufig geworden waren, welche oft zu lebenssprudelnden Naturgemälden verwandt werden. So sehr die hellenistische Zeit, indem sie z. B. selbst erfundene Abstraktionen von der Natur in menschlicher Gestalt auftreten liefs, in dieser Beziehung, wie wir später sehen werden, über die jetzt in Rede stehende Zeit hinausging, ebenso sehr übertreffen die rothfigurigen Vasen dieser Zeit darin die früheren mit schwarzen Figuren. Zwar hatten auch diese letzteren manchmal sehr hübsche solche anthropomorphische Naturbilder aufzuweisen: besonders in den Bildern des Meeres, welches durch fischleibige, wellenhaarige Meerbewohner, durch Nereiden, welche Fische in den Händen trugen, und durch die Zuthat von Delphinen, Polypen und anderem Seegethier oft sehr frisch und freudig veranschaulicht wurde<sup>75)</sup>, oder in dem Gefolge des Dionysos, dessen langgeschwänzte, langohrige, struppige Satyrn oft einen Hauch von Wald- und Bergluft um sich zu verbreiten scheinen<sup>76)</sup>. Ja, sogar einen Sonnenaufgang, personifizirt, und mit der Scheibe über der Quadriga, haben wir in schwarzen Figuren dargestellt gefunden<sup>77)</sup>. Aber die Vasen mit rothen Figuren erweitern diese Vorstellungen und Darstellungen doch um ein ganz Betrachtliches. Wenn Eos, die rosenfingrige, in ihrem Gespann den Fluthen entleigt, selbst geflügelt oder mit geflügelten Rossen<sup>78)</sup> oder wie auf der prächtigen Schale des Berliner Museums<sup>79)</sup>, mit der leuchtenden Scheibe des Himmelskörpers über dem Haupte, Sterne zu beiden Seiten und mit dunkelrothen Bändern die Flügelrosse zügelnd, die sich den Wogen entringen, so ist das ein ergreifendes Naturbild, dessen Schöpfer selbst tief ergriffen gewesen sein muß von dem prächtigen Naturschauspiel der Morgenröthe über dem Meere<sup>80)</sup>. Wenn Boreas die Oreithyia raubt, der thrakische Nordwind die attische Bergluft, so glauben wir beim Anblick der prächtigen Flügelgestalt, wie sie uns z. B. auf einem Berliner Vasenbilde entgentritt<sup>81)</sup>, die Königs-

<sup>75)</sup> A. V. 8.

<sup>76)</sup> A. V. 38; 41 oben; 52; 55.

<sup>77)</sup> GERHARD, A. V. 79; 80.

<sup>78)</sup> DUBOIS-MAIS, Intr. pl. 29.

<sup>79)</sup> GERHARD, Trinkschalen, Tfl. VIII, 2.

<sup>80)</sup> JAHN (Einleitung S. CCVI f.) zieht zu dieser Vasenkategorie mit Unrecht schon die unteritalischen und in der Darstellung des Sonnenaufgangs und ähnliche Naturgemälde noch viel prächtiger und ausführlicher verfahrens Vasenbilder an, welche WELCKER, A. D. III, Tfl. IX, X, bespricht. Sie gehören für uns erst in den folgenden Abschnitt.

<sup>81)</sup> GERHARD, Etr. u. Camp. Vasenbilder 26 u. 27; vgl. A. V. 151—152. Eine Zusammenstellung der Boreasvasen bei Gelegenheit der Besprechung der in den *Nouv. Annales de l'Inst. (Sect. franc.)* 1838, Vol. II, pl. XXII u. XXIII abgebildeten schönsten derselben gibt WELCKER, A. D. III, S. 144 ff.

tochter in den nervigen Armen, die Flügel an Schultern und Füßen erhoben, das schwarze Haar wie vom faulenden Sturmflug gestäubt, die ganze Urfache und Wirkung des über die Akropolis dahinflaufenden Nordwinds zugleich zu empfinden. Die anthropomorphische Naturanschauung kann uns hier fogar ein Naturgemälde geben, welches eine eigentliche landschaftliche Auffassung nicht darzustellen vermöchte. — Die Personifikationen des Waldes und des Meeres spielen auf den rothfigurigen Vasen des strengen und schönen Stils dagegen kaum eine grössere Rolle, als auf denen mit schwarzen Figuren. Nur noch die untergeordneten Meergötter behalten den Fischleib; aber die fortschreitende Charakteristik vermag es, auch bei menschlichen Gestalten schon durch Form und Bewegung, denen freilich ein Attribut zu Hülfe kommt, an das Wasserelement zu erinnern, wie ein einfach ausschreitender Neptun mit Dreizack und Fisch auf einem Bilde noch ziemlich strengen Stiles durch seinen ganzen Habitus als deutliche Verkörperung des nassen Elementes gelten muſs<sup>82)</sup>, und geflügelte Seeperde mit lebhaft bewegten Nereiden auf einem anderen Bilde freierer aber flüchtiger Arbeit ohne weitere Wasserlinien oder Fische uns keinen Augenblick im Zweifel lassen über den Schauplatz der Handlung<sup>83)</sup>. Die Satyrn als Waldbewohner spielen auf diesen rothfigurigen Bildern der voralexandrinischen Zeit noch lange nicht die Rolle, die sie auf den späteren Vasen als Lokalbezeichnungen spielen, aber ihre Darstellungen gehen in einzelnen Figuren an Leben und Charakteristik und daher an Naturausdruck weit über die früheren hinaus<sup>84)</sup>. Die Grenze zwischen den Bildern, welche dieser Epoche und denen, welche der folgenden zuzuschreiben sind, ist natürlich nicht immer leicht zu finden; aber stilistische Gründe, die sich leichter fühlen, als logisch entwickeln lassen, in Verbindung mit unserer Kenntniſs der Gesamtentwicklung der landschaftlichen Darstellungen im Alterthume, die freilich erst am Schlusse dieses Werkes ganz klar werden kann, lassen es gerechtfertigt erscheinen, wenn ich, wie die interessantesten Bilder der Lichtgottheiten, die auch GERHARD in seiner Schrift über diese behandelt hat, so auch an Waldes- und Windespersonifikationen so reiche Bilder wie das in den Auserlesenen Vasenbildern 153—154 publizierte, erst der folgenden Epoche und dem folgenden Hauptabschnitt zuweise.

Ehe ich die Resultate dieses Kapitels zusammenfasse, mögen hier noch einige Bemerkungen über die landschaftlichen Andeutungen auf den im Allgemeinen wohl dieser Periode zuzurechnenden polychromen attischen Lekythen Platz finden. Daſs die bunte Darstellung auf weissem Grunde dem Maler auch nach der uns interessirenden Seite hin bedeutende Vortheile bot, ist klar, wie denn diese Bilder als einzige erhaltene, farbige echtgriechische Malereien eine hervorragende Stelle in der Geschichte der alten Malerei überhaupt einnehmen. Ihre Darstellungen beziehen sich alle oder fast alle auf den Totenkultus; und zwar ist entweder Charon in seinem Nachen auf dem Unterweltsflusse dargestellt, oder, und dies ist die weitaus häufigste Vorstellung, es ist die Schmückung des Grabmals durch die Hinterbliebenen abgebildet. Beide Szenen sind nicht eben ungeeignet zur Darstellung landschaftlicher Thaten; und in der That fehlt es an solchen nicht immer. Auf den Szenen der letzten Art nimmt das Grabdenkmal nicht als Heroon, wie auf unter-

<sup>82)</sup> A. V. XI.

<sup>83)</sup> A. V. 178 u. 179.

<sup>84)</sup> A. V. 59, 60; 70; Etr. u. Camp. Vasenb. 3, 9.

italifchen Bildern, fondern als einfache, mit Täniën unwundene Stele charakterifirt und ohne perſpektiviſchen Verſuch gezeichnet<sup>85)</sup>, in der Regel die Mitte ein; der Erdaufwurf (*Τύμβος, χῶμα, κόμης*) findet ſich wohl daneben; und neben dem Erdaufwurf nicht felten Bäume und Sträucher, deren Art ſich felten beſtimmen läßt, weil alle Gattungen von Bäumen an Gräbern zum Vorſchein kommen<sup>86)</sup>, dieſe aber in der Regel ziemlich flüchtig in allgemeinem Graugrün hingemalt ſind<sup>87)</sup>. Doch habe ich in Atheniſchen Sammlungen einige Bilder dieſer Art mit charaktvollereren Bäumen geſehen: beſonders eines mit einer prächtigen Palme in einer Privatſammlung, und in derſelben Sammlung ein anderes, deſſen Mittelpunkt anſtatt des Grabmals ein ſchlanker Lorbeerbaum bildet, an dem zwei Frauen ihre Weihgeſchenke aufhängen. Auf den Charonsdarſtellungen iſt es natürlich der Unterweltsfluß, den man landſchaftlich behandelt zu finden erwarten mag. In einigen Darſtellungen dieſer Art, wie in dem Münchener Bilde 209, laſſen ſich, auſer der Delphinkopfgeltalt des Nachenbuges, aber gar keine Hindeutungen auf das Waſſer entdecken<sup>88)</sup>; auf anderen iſt das Waſſer nur durch einige rothe Wellenlinien bezeichnet und auſerdem mit roth angedeutetem Schilfe bewachſen; ſo auf zwei Lekythen des Kultusministeriums zu Athen; auf einer am beſten erhaltenen groſſen Vaſe dieſer Art in einer Privatſammlung zu Athen aber iſt das Schilfe, graugrün an braunen Stengeln, ſehr reichlich ausgemalt, ähnlich wie auf dem Unterweltsbilde der vatikaniſchen Odyſſeeländſchaften, und auch in den rothbraunen Wellenlinien des Waſſers ſind deutliche Spuren der einſtmaligen Ausfüllung mit blauer Farbe erhalten. Da ich mich ſelbſt überzeugt habe, wie ſehr ſchwer es iſt, bei der Reinigung ſolcher ausgegrabener Lekythen die Farben zu erhalten und wie es gerade die blaue Farbe iſt, welche am leichtesten verloren geht, ſo bin ich geneigt anzunehmen, daſs die rothen Linien der Wellen und des Schilfes auch auf den genannten Bildern des Kultusministeriums früher mit blauer und grauer Farbe vervollſtändig gewefen ſind. Wir ſehen alſo, daſs die Griechen die Polychromie, wenn auch einfach und ſkizzenhaft, doch zur näheren Bezeichnung der Landſchaft verwandt haben, wo es angebracht war.

Was nun ſtellt ſich als Reſultat unſerer Gefammtbetrachtung der Vaſenmalerei in der Blüthezeit griechiſcher Kunſt heraus? Welche Schlüſſe würden wir aus ihr für die Geſchichte landſchaftlicher Darſtellungen in der griechiſchen Kunſt dieſer Zeit ziehen dürfen, wenn keine Notizen und keine anderen Monumente, als eben jene Vaſen auf uns gekommen wären? Sicher würden wir eingelehen müſſen, daſs die oligochrome und monochrome, ſchattenriſ-artige Darſtellungsart der griechiſchen Vaſenmalerei, wie ſie ſchon durch die Vaſenformen begünstigt wurde, der Ausbildung landſchaftlicher Hintergründe ſo ungünstig wie möglich gewefen; aber wir würden hinzufügen müſſen, daſs, wenn die griechiſchen Vaſenmaler ein ähnliches Bedürfnis nach landſchaftlichen Darſtellungen gehabt hätten, wie z. B. nur die Chineſen, ſie aller Wahrſcheinlichkeit nach ebenſogut, wie dieſe, Mittel und Wege gefunden haben würden, landſchaftliche Enſembles herzuſtellen. Daſs die Griechen dieſer

<sup>85)</sup> Vgl. BENNDORF, Griech. u. Siz. Vaſenbilder, S. 31.

<sup>86)</sup> BOETTICHER, Baumkultus, S. 279.

<sup>87)</sup> BENNDORF, a. a. O., Tfl. XIX No. 4; XXIV, 2; das Choma auch 1, 3.

<sup>88)</sup> BENNDORF, a. a. O. XXVII, 1. STACKELBERG, Gräber der Hellenen, Tfl. 47; vgl. 48. Nur ſchwarz, aber frei, iſt das Waſſer auf der von HIRSCHFELD (Arch. Ztg. 1873 S. 52 Tfl. 5) veröffentlichten Lekythos dargeſtellt.

Zeit mit ihrer die ganze Natur in menschliche Gestalten auflösenden Anschauungsweise dieses Bedürfnis in der That nicht gehabt haben, beweist das Zusammenstimmen aller uns bekannt gewordenen Einzelheiten ihrer Kultur; das der oligochrome Vasenstil allein nicht Schuld gewesen, beweisen eben jene zuletzt besprochenen polychromen attischen Gefäße, welche, den Vortheil natürlicher Farben auf weißem Grunde benützend, von selbst besser zusammengefaßte und natürlicher ansprechende, landschaftliche Zuthaten geben mußten und gaben, in der Intention aber augenscheinlich nach dieser Seite hin keineswegs über die oligochromen Vasen hinausgingen. Auf diesen, welche, theils mit hellen Figuren auf schwarzem Grunde, theils mit schwarzen Gestalten im hellen Felde, die überwiegende Mehrzahl bilden, sehen wir also sehr oft, wir dürfen wohl sagen in der Regel, alle landschaftlichen Andeutungen vermieden. In vielen anderen Fällen aber sehen wir einzelne landschaftliche Gegenstände abgebildet: sehr verkürzt und andeutungsweise, sodas ein Fisch oder eine Wellenlinie das Meer, ein Baum den Wald, eine Säule das Haus wiedergibt; und wir sehen diese Bäume und diese Wasserandeutungen überdies in der Regel keineswegs sonderlich natürlich und charakteristisch, sondern in eigenthümlicher Weise stilisirt dargestellt: nicht das es eine eigentlich ornamentale Stilisirung wäre, welche, dem Orient entflammend, sich auf den rein ornamentalen Theil der Vasen zurückgezogen hat, um, wie es scheint, erst später, auf unteritalischen Vasen, mit ihrem Wellenschema als Wasserandeutung und ihren Rankenarabesken als Pflanzenandeutung wieder im Bilde zu erscheinen — eine derartige Stilisirung kommt wenigstens auf den Vasen der besprochenen Zeit nur sehr selten in Anwendung — wohl aber sind auch sie einer Stilisirung unterworfen, nur einer Stilisirung, welche aus der Natur des Schattenrisstiles entsprang, so das wir in den meisten Fällen die Absicht erkennen, die Gegenstände so natürlich darzustellen, wie die Technik es erlaubte. Dabei versteht es sich, das zwischen sorgfältigen und flüchtigen Vasenmalereien ein großer Unterschied hinsichtlich der Detailbehandlung obwaltet und das die einzelnen Bäume z. B. immer natürlicher und schöner werden, je weiter die Schwierigkeiten der Technik überhaupt überwunden werden. Zusammenfassungen der isolirten landschaftlichen Zuthaten zu geschlosseneren hintergrundartigen Gruppen scheinen dagegen in der unentwickelteren Zeit auf schwarzfigurigen Vasen häufiger vorgekommen zu sein, als später; leicht erklärlicher Weise, weil die fortschreitende Technik sich ihrer Grenzen immer klarer bewußt wird und die Kunst in ihrer Blüthezeit sich stets durch richtige Selbstbeschränkung auszeichnet. Sehr häufig aber sind solche größere landschaftliche Gruppen auf den Figurenbildern des älteren Stils eben auch nicht gewesen.

Wirkliche Landschaftsbilder dagegen kommen gar nicht vor. Was wir an Erntefzenen und dergleichen gefunden haben, kann nicht eigentlich Landschaft genannt werden; die menschliche Thätigkeit zu zeigen, ist auch hier der Zweck.

Wohl aber offenbart sich jener andere, anthropomorphische Naturfönn, wie in der ganzen griechischen Kunst, so auch in den Vasenbildern mit schwarzen und mit rothen Figuren schon in dieser Zeit in einer sehr glänzenden Weise. Die fischleibigen, wellenhaarigen mythischen Bewohner des Meeres, die stämmigen, knorrigen, struppigen Wesen, welche die Sage Berg und Wald durchschweifen liefs, die geflügelten, leicht angethanen, von Sternen umfrahnten Gestalten des Luft- und Lichtelementes, sie kommen, wie der Volksglaube sie ausgebildet hatte (noch nicht, wie später, in willkürlicheren Personifikationen

der Künftlerphantasie) bereits auf den Vasenbildern der früheren und der Blüthezeit, theils als Zugabe zu Darstellungen anderer Art, theils in selbstständigen Gruppen zusammengefloffen vor, die, wenn sie auch das Gegenheil eines Landschaftsbildes sind, so doch in ihrer Art als Naturgemälde voller Leben und Charakter aufgefaßt werden müssen. Ja, wenn auf einem ganz einfach gehaltenen idyllischen rothfigurigen Bilde, die Schwalbe von einfachen Leuten durch die ihrem Munde entpfriessende Inschrift als Botin des nahenden Frühlings begrüßt wird<sup>89)</sup>, so weht uns auch aus dieser, aller Naturandeutungen, aufer der Schwalbe und der Inschrift, entkleideten Darstellung ein frischer Frühlingshauch entgegen, der von einer liebevollen Naturbetrachtung zeugt.

Weit entfernt also, gegen jedes Naturgefühl der Griechen dieser Zeit zu zeugen, können die Vasenbilder eben auch nur zu ihrem Theile mitbeweisen, daß eine eigentlich landschaftliche Naturauffassung den Griechen der Blüthezeit fern lag, wogegen die eigenthümliche Gestaltung, welche der Naturfönn in der plastischen Künftlerphantasie dieses Volkes angenommen hatte, an Frische, Freudigkeit und Lebendigkeit Nichts zu wünschen übrig liefs. Da aber der nothwendige Stil der Vasenmalerei für das mit feinerem Kunstfönn, als die Chinesen, begabte Griechenvolk den landschaftlichen Darstellungen auch Nichts weniger als günstig war, so werden wir uns doch noch auf den anderen Gebieten der griechischen Kunst umsehen müssen, ehe wir ein endgültiges Urtheil fallen.

#### VIERTES KAPITEL.

##### Die landschaftliche Natur in der Plastik der griechischen Blüthezeit.

War es jene Neigung der Griechen, alle Naturerscheinungen zu vermenschlichen, welche sie zu den gröfsesten Bildhauern der Welt gemacht hat, — oder war es diese plastische Begabung, welche jene Art und Weise, die Natur anzuschauen, hervorgerufen hat? Gewifs tritt uns in den homerischen Gedichten die anthropomorphische Richtung der griechischen Naturanschauung viel früher entgegen, als die plastische Kunst sich nationalhellenisch entwickelt hatte; aber ebenso gewifs auch ist es bereits eine hervorragende plastische Anlage, die ihres eigensten Gebietes noch unkundig, sich an vielen Stellen des Epos auspricht. Beide Anlagen sind nicht zu trennen, sondern fallen zusammen. Der Mensch ist der eigentliche Gegenstand plastischer Darstellungen: die Neigung, die ganze Natur mit menschlichen Gestalten zu bevölkern, mußte daher Hand in Hand gehen mit dem Streben nach der höchsten Vollendung in der Bildhauerkunst. Die Vernachlässigung der landschaftlichen Natur als solcher in künstlerischen Darstellungen war aber die unmittelbare Folge jener beiden so identifizirten Anlagen; denn, wie im Begriff jener

<sup>89)</sup> Mon. Inst. II, tav. 24. Ann. VII, 231—238. ΠΑΝΟΦΚΑ, Bilder antiken Lebens Th. 17, 6. ἰδοὺ χελιδών, bemerkt der Eine; νῆ τὸν Ἡρακλέα, bestätigt der andere; ἀντιγῆ ἔαρ ᾗ δῆ, erläutert der dritte in freudigem Ausruf.

anthropomorphischen Naturanschauung schon die Abwendung von einem unvermittelten Genuße der landschaftlichen Natur ihrer selbst willen ausgesprochen ist <sup>1)</sup>, ebenso ist es klar, daß die Bildhauerkunst, welche einzelne Gegenstände aus der Welt der Erscheinungen herausgreift und in allseitiger Rundung darstellt, durchaus ungeeignet ist zur Wiedergabe landschaftlicher Zusammenhänge. Am weitesten wird das Relief, welches gewissermaßen der Malerei sich nähert, nach dieser Seite hin gehen können. In der That haben wir gesehen, wie weit das assyrische Relief in landschaftlichen Darstellungen ging; und wir brauchen uns blos an GIBERT'S Bronzethüren des Baptisteriums zu Florenz zu erinnern, um ein glänzendes Beispiel davon vor Augen zu haben, was die moderne Kunst in dieser Hinsicht vermocht hat. Allein die assyrischen Vorbilder konnten nur geeignet sein, dem vollendeten Kunstgefühl der griechischen Blüthezeit als Beispiele des nicht Nachzuahmenden zu dienen; und einer Ausbildung der Landschaft im griechischen Relief, wie in GIBERT'S Thüren, stand, abgesehen auch von jenem anders gearteten Naturgefühl der Griechen, nicht nur ihre mangelnde perspektivische Technik, es stand auch hier noch ein höheres Stilgefühl entgegen, welches das Relief, trotz seiner Annäherung an die Malerei, im Wesentlichen nach plastischen Gesetzen behandelt wissen, auch hier perspektivische Darstellungen absichtlich verschmäht und jede Ueberfüllung vermieden sehen wollte. Das Relief im Sinne der griechischen Blüthezeit eignete sich daher durchaus nicht für landschaftliche Darstellungen; und wir können es a priori als wahrscheinlich bezeichnen, daß wir eigentlichen Landschaften oder ausgeführteren landschaftlichen Zuthaten in der nationalhellenischen Plastik nicht begegnen werden. Zum Glück ist denn heutzutage unsere Kenntniß der Stilentwicklung der antiken Plastik auch weit genug fortgeschritten, um uns auch aus anderen Kriterien, als aus dem Gegenstand entnommenen, in den Stand zu setzen, alle auf uns gekommenen Reliefs eigentlich landschaftlichen Inhalts und erst recht natürlich die ganz seltenen, aber doch vorhandenen, plastischen landschaftlichen Vollbilder, von denen später die Rede sein wird, mit der größesten Sicherheit und unter allseitiger Uebereinstimmung in die nachalexandrinische griechische oder gar in die das Stilgefühl völlig verlierende römische Zeit zu setzen. Da ich in diesen Zeitbestimmungen nur allgemein Anerkanntem folge, so brauche ich die Grenzen, die ich in diesem Kapitel der hellenischen Plastik vor Alexander dem Großen ziehe, nicht näher zu motiviren. Die auf anderen Gründen beruhende Uebereinstimmung der Gelehrten in Bezug auf die meisten erhaltenen Monumente, wird den Verdacht, als ob ich einer Theorie zu Liebe willkürliche Zeitbestimmungen für die einzelnen Monumente erfände und mich so in einem Zirkelschluss bewegte, nicht au. kommen lassen können.

Der nachalexandrinischen Zeit gehört aus sehr nahe liegenden Gründen die weitaus größte Masse der uns erhaltenen antiken Bildwerke an. Die Originale aus der früheren Zeit sind, wie die Arbeiten, die mit Sicherheit als Nachbildungen von Werken jener früheren Zeit erkannt werden können, verhältnißmäßig gering. Das Material, welches wir für dieses Kapitel zu bewältigen haben, ist daher keineswegs unübersehbar; und wir gelangen vielleicht hier am sichersten an's Ziel, wenn wir zuerst die Behandlung wirklicher landschaftlicher Gegenstände in der alten Rundplastik und im Relief, sodann aber die Darstellung der Natur durch menschliche Gestalten einer Prüfung unterwerfen.

---

<sup>1)</sup> Vgl. das oben im ersten Kapitel dieses Abschnittes Gesagte.

Es liegt in der Natur der Sache, daß in runder Plastik vernünftiger Weise von allen landschaftlichen Gegenständen höchstens einzelne Pflanzen selbständig dargestellt werden können, und zwar ganze Bäume ihres festeren Stammes und ihrer einheitlicheren Individualität wegen eher, als Sträucher und leichtstengelige Gewächse; ebenso aber versteht es sich, daß Stein und Marmor sich zu der plastischen Herstellung von Bäumen weit weniger eignen, als aufser natürlich dem Holze selbst, das zähre und fester in sich zusammenhaltende Metall<sup>2)</sup>. Des Apfelbaumes aus Cedernholz mit vielleicht vergoldeten Früchten im Hesperidenabenteuer des Theokles ist schon im ersten Kapitel dieses Abschnittes gedacht worden. Vor Allem aber sind es die Goldschmiedekunst und die Erzbildnerei, denen wir die Verfertigung künstlicher Bäume, wie sie aus Gründen des Baumkultus nicht selten als Weihgeschenke aufgestellt wurden, zutrauen dürfen. In der That haben wir schon zur Zeit der Anfänge der griechischen Kunst einen goldenen Weinstock aus der kleinen Ilias und, aus verschiedenen Quellen (OVERBECK S. A. 284 ff.), des Theodoros berühmte goldene Platane und den Weinstock mit Trauben von Smaragden und Rubinen kennen gelernt. In dieselbe Zeit oder früher werden wir den goldenen Oelbaum im Heraklestempel bei Gadiva zu setzen haben, ein Werk, welches, wie jene, vielleicht noch als aus orientalischer Quelle beeinflusst, oder geradezu als tyrische Arbeit aufzufassen ist. Philostratos, im Leben des Apollonios von Tyana (V, 5) berichtet darüber Folgendes: »Der goldene Oelbaum des Pygmalion (denn auch dieser steht in dem Herakleion als Weihgeschenk) ist wegen der Bildung des Laubwerkes, noch mehr aber wegen der Frucht bewundernswürdig; denn er trotzt von Smaragden«.

Unter den ehernen Bäumen, von denen wir wissen, wird das höchste Alter der Palme aus Erz zuzuschreiben sein, welche Kypselos der Korinthier in seinem Schatzhause zu Delphi weihte<sup>3)</sup>. An ihrem Wurzelende waren Frösche und eine Hydra gebildet. — Ein erzener Lorbeerbaum stand auch auf der Agora des Apollosehers zu Metapont<sup>4)</sup>. — Aus bester Zeit aber stammte die Palme von Erz, vielleicht vergoldet, in dem Weihgeschenk, welches die Athener für den Doppelsieg am Eurymedon nach Delphi gestiftet hatten<sup>5)</sup>. Die an ihr gebildeten Datteln sollen so naturgetreu gewesen sein, daß eine Rabenschaar sie zerhackt hatte<sup>6)</sup>. Daß die Athena nicht unter ihr in ihrem Schatten gestanden hat, sondern wie es dem Worlaut der Quellen entspricht, auf dem Palmbaume, und daß wir uns diesen deshalb doch stehend und nicht liegend unter den Füßen der Göttin vorzustellen haben, sollte nach BOETTICHER'S Ausführung und Zusammenstellung nicht mehr bezweifelt werden<sup>7)</sup>.

Auch Nikias weihte nach Plutarch (Nikias, 8) eine ehrene Palme in's Apollonheiligthum auf Delos, wo, wie die Dichter fangen, Leto, an einem Palmbaume sich haltend, den herrlichen Sohn zur Welt gebracht<sup>8)</sup>. Endlich

<sup>2)</sup> Ueber »Metallene Bäume« vgl. im Allgemeinen: BOETTICHER, Baumkultus der Hellenen, Kap. XV, S. 212—214.

<sup>3)</sup> BOETTICHER, a. a. O. Anm. 3. Plutarch, Pyth. orac. 12; Conv. sept. sap. 21.

<sup>4)</sup> BOETTICHER a. a. O. Anm. 4. Plutarch, Pyth. orac. 8; Athenaeus 13, 83.

<sup>5)</sup> OVERBECK, SQ. 927 d. u. e.

<sup>6)</sup> PAUS. X, 15, §. 4.

<sup>7)</sup> BOETTICHER, Baumkultus S. 140 ff. Vgl. übr. E. CURTIUS, Gött. Gel. Anz. 1861, S. 271. SCHUBERT, Arch. Ztg. 1862, S. 233 ff. OVERBECK, Gesch. der griech. Plastik I<sup>2</sup>, S. 119.

<sup>8)</sup> Vgl. BOETTICHER, Baumkultus S. 213; S. 419.

fei hier der chernen Palme gedacht, welche im Erechtheion ſich über der heiligen goldenen Lampe wölbte, um mit ihrer ſymboliſchen Bedeutung den praktiſchen Zweck des Rauchfanges zu verbinden: vielleicht ein Werk des Kallimachos, der noch zu Skopas' Zeit gelebt haben muß<sup>9)</sup>. — Es muß hervor- gehoben werden, daß doch kein einziger dieſer künstlichen Bäume einem idylliſchen oder landschaftlichen Intereſſe ſeine Entſtehung verdankte, ſondern daß ſie in allen dieſen Fällen als religiöſe Symbole aufgefaßt waren und daher, wie auch faſt alle älteren plastiſchen Figurenbilder, Gegenſtände des Kultus oder frommer Weihe waren.

Wie ganze Bäume, wurden auch einzelne Zweige und Kränze von Metall gebildet. Die Gräber der Griechen haben goldene Siegeskränze mit verſchiedenem Laube wieder zum Vorfchein gebracht, welche uns hübfche Beiſpiele des Stiles geben, in dem ſolche Arbeiten gehalten wurden. Das Lorbeerblatt der pythiſchen Siegeskrone, das Steineichenblatt des Zeus geweihten Kranzes, das Oelblatt des panathenäiſchen Siegeszeichens, kommen, wie die Myrtenblätter anderer Kränze, höchſt zierlich und charakteriſtiſch zur Darſtellung<sup>10)</sup>.

Hiermit iſt aber auch ſchon erſchöpft, was ſich über ſelbſtändig bedeutende Darſtellungen von Gegenſtänden der landschaftlichen Natur in der Platik der griechiſchen Blüthezeit berichten läßt. Wir haben nunmehr die landschaftlichen Zuthaten zu plastiſchen Figurendarſtellungen dieſer Zeit zu unterſuchen.

Es liegt im Wefen jeder guten Platik, gewiß alfo der griechiſchen, ſolche Zuthaten möglichſt zu beſchränken, ſie, wo ſie überhaupt angebracht werden, vollſtändigſt als Beiwerk zu behandeln. Wenn unfere alten Schriftquellen über die griechiſche Platik daher ſolches landschaftlichen Beiwerks gar nicht erwähnen, ſo iſt das ſehr natürlich und doppelt leicht erklärlich bei der wenig anſchaulichen Weiſe, mit der die Berichterſtatter auch anſtatt der Beſchreibung größerer plastiſcher Gruppen nur die einzelnen dargeſtellten Geſtalten im trockenen Nebeneinander aufzählen. Wir haben uns in dieſer Beziehung alfo lediglich an die Betrachtung erhaltener Monumente aus der genannten Zeit zu halten; und wir wollen zu dem Zwecke, ähnlich, wie wir es in der Vaſenmalerei gethan, die einzelnen Hauptbeſtandtheile der Landſchaft, das Terrain, das Waſſer, die Gewächſe und die Gebäude, der Reihe nach in dem genannten Gebiete auffuchen. Die Luft- und Lichterſcheinungen müſſen von vornherein ausgeſchloffen werden. Sie könnten höchſtens als Strahlenkrone in die plastiſche Erſcheinung treten. Wir brauchen uns in dieſer Epoche aber umſo weniger nach ihnen umzuſehen, als bereits von anderer Seite nachgewieſen worden iſt, daß Nimbus und Strahlenkranz in der Zeit vor Alexander dem Großen überhaupt nicht, auch in der Malerei nicht vorkommen<sup>11)</sup>. In Betreff der übrigen Beſtandtheile der Landſchaft werden wir aber in dem zu behandelnden für die Geſchichte der Platik ſo äußerſt entwicklungs- und forſchrittsreichen Zeitabſchnitt verſchiedene Wandlungen nachweiſen können, welche, innerhalb der ſtrengen Grenzen plastiſcher

<sup>9)</sup> PAUSANIAS I, cp. 26, §. 7. Vgl. BRUNN, Geſch. der griech. Künftler II, S. 407. Daß Kallimachos auch das korinthiſche Blätterkapitäl erfunden haben ſoll, ſcheint mit jener Toreuthätigkeit nicht übel zu ſtimmen.

<sup>10)</sup> STACKELBERG, Gräber der Hellenen, Tafel 72. Vgl. BOETTICHER, Baumkultus, S. 14 ff.

<sup>11)</sup> STEPHANI, Nimbus und Strahlenkranz, S. 93 ff.; gl. S. 96.

Möglichkeit und Schönheit, eine langsame aber entschiedene Zunahme bezeichnen, wie wir auch in der Poesie dieses Zeitraumes das landschaftliche Gefühl, ohne dafs es sich im Prinzip verändert hätte, doch einen immer intensiveren Charakter annehmen sehen<sup>12)</sup>.

Was also zuerst die Terrainbezeichnungen anbetrifft, so fallen diese unter den Statuen und auf den Reliefs des alten Stiles fast ganz weg. Soweit der Archaismus reicht, sind nur sehr geringe Spuren von ihnen zu entdecken: sie finden sich weder unter alten Statuen, wie dem Apollon von Tenea und den verwandten Bildsäulen, noch an den Reliefs, wie denen der ältesten Metopen von Selinunt, während auf den schönsten der jüngeren Zeus deutlich auf einem Felsen sitzt<sup>13)</sup>. Eine Ausnahme machen vielleicht nur die einer anderen Entwicklung folgenden Terrakottareliefs, wie das von Melos, welches Orestes und Elektra am Grabe Agamemmons darstellt<sup>14)</sup>. Der Fels unter der sitzenden Statue der Penelope des Vatikan (Galleria delle statue No. 261) ist restaurirt. Uebrigens halte ich die Statue nicht für echt alterthümlich.

Schon zur Zeit des Pheidias aber kommen Bodenandeutungen vor: während die Giebelgruppen von Aigina noch aus ganz isolirten, nur durch die Bewegungsmotive verbundenen Figuren bestehen<sup>15)</sup>, scheinen die Gestalten der Giebelfelder des Parthenon, wie es z. B. am sog. Thefeus und unter verschiedenen Gruppen der Westseite sowohl wie der Ostseite klar hervortritt, auch durch die ganze Art der Gruppierung bedingt ist, durch Terrainbezeichnung verschiedener Höhe verbunden gewesen zu sein<sup>16)</sup>. Auch dem Olymp scheint in der Mitte des Ostgiebels eine gut erkennbare Bezeichnung des gegipfelten Felsterrains nicht gefehlt zu haben. Es ist ja auch klar, dafs den Stein im Stein, den Fels im Felsen auszuhaufen, dem Stile der besten Zeit der Plastik an sich nicht entgegen sein konnte. Der geschlossen im Giebelfeld aufgebauten Gruppe widerstrebte solche Zugabe daher nicht, wohl aber dem langgestreckten klar fortlaufenden Frieße und den Einzelgruppen der Metopen. Bei diesen finden wir daher im Prinzip die Bodendarstellung vermieden, und nur, wo sie aus besonderen Gründen wünschenswerth erschien, wie wo das Gegenstemmen eines Beines, das Aufstützen eines erhobenen Fusses oder dergleichen ausgedrückt werden sollte, wurde das Terrain in allerbescheidenster Weise nur durch das Nothwendigste doch angegeben<sup>17)</sup>. In ähnlichen Fällen und besonders auch unter sitzenden Figuren ist das felsige Terrain auch im Frieße des Thefeion<sup>18)</sup> und an Fragmenten vom Frieße des Erechtheions angedeutet<sup>19)</sup>, wogegen unter denjenigen vom Tempel der Nike Apteros<sup>20)</sup> und

<sup>12)</sup> L. N. Kap. III, IV, V.

<sup>13)</sup> BENNDORF, Metopen von Selinunt, Tafel VIII.

<sup>14)</sup> Mon. Inst. VI, tav. 57.

<sup>15)</sup> Vgl. BRUNN, Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I., zweite Auflage 1870, S. 67.

<sup>16)</sup> Vgl. MICHAELIS, Parthenon, Atlas, Tafel 6 u. 7.

<sup>17)</sup> Schon an den stark ladirten Originalplatten in London und Athen ist im einzelnen Fall nicht immer leicht zu erkennen, ob der Erdboden bezeichnet gewesen, noch schwerer daher an den Abbildungen. Doch glaube ich als Platten mit geringen Terrainbezeichnungen die folgenden nach MICHAELIS' Atlas angeben zu können. Von den Metopen der Südseite IX, XXX, XXXII; der Nordseite XXXII; der Ostseite VII; vom Cellafrieße der Westseite Platte VI, XI, XIII, XIV, XV; der Südseite XXXIX. In jedem dieser Fälle wird man die Ursache der Terrainangabe leicht erkennen.

<sup>18)</sup> OVERBECK, Gesch. der Plastik, I<sup>2</sup>, S. 263, 267, nach STUART.

<sup>19)</sup> R. SCHOENE, Griechische Reliefs, Tafel I.

<sup>20)</sup> STUART u. REVETT, die Alterthümer zu Athen, I, 12—19.

des Apollontempels von Phigalia<sup>21)</sup> die Bezeichnung des Erdbodens entschieden durchgängiger ist, der mehr malerischen Gestaltung mit entschiedenen Verkürzungsverfuchen besonders des letzteren entsprechend. Am charakteristischsten von allen Felfendarstellungen dieser Zeit ist aber vielleicht diejenige auf der Metope von Olympia, welche die von der Höhe den Thaten des Herakles zufchauende weibliche Gestalt enthält. Ihre Haltung kommt dem Eindruck des Felfens, auf dem sie sitzt, als eines hohen und schroffen, zur Hülfe<sup>22)</sup>.

Aus der jüngeren Blüthezeit unserer Epoche, der Zeit etwa des Praxiteles und Skopas, scheint der Fries des Mausoleums, obgleich auch er sehr bewegt gehalten ist, die Bodenbezeichnungen doch wieder zu verschmähen<sup>23)</sup>; wogegen die Niobidengruppe an liebevoller Ausprägung des Felfenterrains bekanntlich so weit geht, daß man aus demselben auf eine durchaus malerisch gebirgige Anordnung im Barockstil, natürlich mit Unrecht, hat schließen wollen<sup>24)</sup>, und, ganz am Ende der in Rede stehenden Epoche, der Fries vom Denkmal des Lyfistratos, wie er an landschaftlicher Behandlung überhaupt die früheren Frieße übertrifft, so auch durch entschiedene Terrainangaben sich auszeichnet.

Die Wasserdarstellungen finden sich, scheint es, auf erhaltenen Werken ebenfalls zuerst an den Giebeln des Parthenon: theils im Ostgiebel als deutliche aber doch sehr einfach und regelmäfsig kulptirte, wengleich, wie schon WELCKER bemerkt hat, wohl durch grüne (oder blaue) Bemalung lebhafter und natürlicher gestaltete Meereswogen, aus denen Helios mit feinem Gespann, noch halb vom Wasser bedeckt, emportauft<sup>25)</sup>; theils im Westgiebel als ähnliche Meereswellen unter dem Wagen der Amphitrite und ihrem Gefolge, hier durch einen Delphin und plastische Wellenlinien, wie aus CARREY'S Zeichnung ersichtlich, angedeutet<sup>26)</sup>, und als Wellenbewegung an der Rückseite des Kephissos in deutlicher Charakterisirung des Wassers, »welches den Uferfelsen umspült und in welches die Beine des Gottes noch hineinreichen«<sup>27)</sup>; schwerlich aber als von Poseidon mit dem Dreizack emporgetriebene Salzquelle in so reichlicher und wenig stilisirter Springbrunnengestaltung, wie auf TH. GROSSE'S Restauration in OVERBECK'S Geschichte der Plastik<sup>28)</sup>. — Wenden wir uns den jüngeren Werken zu, so sehen wir z. B. an der nach STARK auf Daidalos von Bithynien zurückgehenden im Bade kauern den Aphrodite des Museo Pio Clementino (Cabinet No. 429) das Wasser schon flüssiger und leichter angedeutet, wobei freilich zu erwägen bleibt, daß dieses Exemplar nicht das Original ist und daß die spätere, nachahmende Zeit gerade im Beiwerk am ersten ihrer eigenen Manier gefolgt

21) STACKELBERG'S Publikation Tafel 8, 9, 10, 13, 14, 16, 18, 21, 22, 24.

22) CLARAC, Musée, pl 195 bis No. 211 B. Expéd. de Morée I, pl. 74. Vergl. BOETTICHER, Abgüsse des Berl. Mus., 2. Aufl., S. 81.

23) OVERBECK, a. a. O., II<sup>2</sup>, Tfl. zw. S. 72 u. 73.

24) Vgl. STARK, Niobe und die Niobiden, S. 222. Zu einem Gipfel ansteigend dachte auch FRIEDERICH'S sich das Terrain. Bausteine S. 242.

25) MICHAELIS, Parthenon, Atlas, Tfl. VI, 8 u. 9. WELCKER, A. D. I, S. 76 u. 77. EUGEN PETERSEN (die Kunst des Pheidias (1873), S. 106) denkt an Vergoldung der Wellen.

26) MICHAELIS, Parthenon, Atlas, Tfl. VII, 2. Vgl. BOETTICHER, Verzeichniß der Abgüsse, 1872, S. 253.

27) MICHAELIS, Parthenon, S. 193.

28) I<sup>2</sup>, S. 276.

fein könnte<sup>29)</sup>. Allein wir sehen den Fortschritt zum Flüssigen in Wasserdarstellungen durch Originalwerke aus der Zeit des Skopas, Praxiteles und deren Nachfolger bestätigt. Ob und wie freilich die Meereswogen in Skopas berühmten Statuenverein von Neptun, Thetis, Achilles u. f. w. dargestellt waren, können wir nicht bestimmen. Plinius erwähnt nur: *Nereides supra delphinos et cete aut hippocampos sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pisticris ac multa alia marina*<sup>30)</sup>; wo doch auch unter den *multa alia marina* wohl lebende Wesen zu verstehen sind. Allein, daß die Wellenandeutungen ganz gefehlt hätten, erscheint mir nicht wahrscheinlich. Wenngleich sie sowohl auf der Münchener Vase von Rhodos, welche schon von WELCKER<sup>31)</sup> zum Vergleich herangezogen ist, als auf dem Münchener Relief der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite, welches URLICHS in ein ähnliches Verhältniß zum Skopas wie den Fries des Parthenon zum Phidias setzt<sup>32)</sup>, durchaus fehlen, wie schon BRUNN<sup>33)</sup> mit einigem Befremden bemerkt hat, so kommen sie auf späteren Monumenten, die wenigstens im Grundgedanken durch Skopas' Werk inspirirt gewesen sein werden, in um so reichlicherer Weise vor, freilich aber oft in so entschieden spätem Stil, daß wir Sicheres daraus nicht schließen können<sup>34)</sup>. Dagegen haben wir ein originales Relief aus der in Rede stehenden Zeit, welches reichliche Wogendarstellungen enthält: ich meine den schon erwähnten Fries vom Denkmal des Lyfikrates<sup>35)</sup>; und auf diesem sehen wir in der That eine durchaus freie, natürliche und anmuthige Darstellung der Meereswellen: plastisch voll und doch nicht im ornamentalen Sinne stilisirt zu nennen, wie die Wellen am Leuchter von Cortona oder am Panzer einer lateranensischen Imperatorenstatue<sup>36)</sup>. Das fragmentirte Helenarelief derselben Sammlung (No. 8) mit seinem sehr weich angedeuteten Wasser, in dem das Ruder steckt, mag auch vielleicht zu dieser Zeit angezogen werden dürfen. Der Fortschritt ist unverkennbar.

Von Bäumen aus Metall ist schon die Rede gewesen. Es bleibt uns zu untersuchen, wie die Bäume in den erhaltenen Skulpturen dieser Zeit dargestellt gewesen. Der Marmor ist sicher ein sehr ungünstiges Material für solche Darstellungen in runder Plastik, und ich würde daher aus technischen Gründen a priori geneigt sein, zu bezweifeln, daß im Westgiebel des Parthenon der Oelbaum der Athene wirklich dargestellt gewesen. Ob er dargelegen oder nicht, ist denn auch eine Streitfrage geworden, die sich aber nur als *quaestio facti* darum dreht, ob die Reste des Oelbaumes gefunden, oder nicht. In CARREY'S wie in der Zeichnung von NOINTEL'S Anonymus finden sich keine Spuren des Oelbaumes. WELCKER leugnete daher auch entschieden, daß er vorhanden gewesen<sup>37)</sup>. Dagegen wird von anderer Seite ebenso ent-

<sup>29)</sup> Nach CLARAC (*Mus. Th. IV, p. 122*) wären die Wellen mit dem betreffenden Theil der Basis modern; doch werden sie nach MÜLLER und WIESELER (*D. d. K. II Text ad No. 279*) auf dem erhaltenen Theile der Basis indiziert gewesen sein.

<sup>30)</sup> *N. H. 36, 26.* URLICHS, *Skopas*, S. 126 ff.

<sup>31)</sup> *Alte Denkm., I, S. 205.*

<sup>32)</sup> *A. a. O. S. 128.*

<sup>33)</sup> *Beschreibung der Glyptothek 1870, S. 147.*

<sup>34)</sup> *Befonders auf Sarkophagen.*

<sup>35)</sup> OVERBECK, *Gesch. der Plastik*, S. 86 u. 88. STUART, *Antiquities of Athens*, Vol. I, pl. 10—26; *Zeitschrift f. bild. Kunst*, 1868, Heft 10 u. 11.

<sup>36)</sup> BENNDORF u. SCHOENE: *Die ant. Bilder d. lat. Mus. 1867, No. 204.*

<sup>37)</sup> WELCKER, *A. D. I, S. 103 u. 119.* Vgl. OVERBECK, *Gesch. d. Plastik*, drittes Buch, Anm. 48.

schieden behauptet, daß Fragmente des Oelbaumes gefunden und abgebildet seien<sup>38)</sup> und in Athen aufbewahrt werden. Ich habe zu meinem Bedauern bei meinem Aufenthalte in Athen verfaumt, die Fragmente oder das Fragment anzusehen. Doch scheint an ihrer Zugehörigkeit zum Giebel nicht gezweifelt werden zu dürfen. Nach den Darlegungen der neuesten Parthenonforscher<sup>39)</sup> scheinen die Zeichen des Wettstreites zwischen Poseidon und Athene in der That nicht gefehlt haben zu können. Auch werden die Bedenken, die wir vom Standpunkte dieser Schrift aus erheben könnten, durch die Ueberlegung beseitigt, daß der Oelbaum, sowohl wie die Salzquelle hier doch nicht des landschaftlichen Schmuckes willen, sondern wegen ihres nothwendigen Eingreifens in die Handlung dargestellt sind. Diese Nothwendigkeit mußte zur Befiegung der technischen Schwierigkeit anspornen; und die Kunst des Pheidias war sicher, wenn irgend eine, im Stande, auch das Schwierigste darzustellen. Ich glaube daher an die Existenz des Oelbaumes und der Salzquelle. Nur werden wir uns die Art der Darstellung möglichst einfach und plastisch denken müssen; und so wenig ich an die sprudelnde Gestalt der Salzquelle in der GROSSE'schen Restauration glaubte, so wenig möchte ich auch die Laubkrone des Oelbaumes in plastischer Rundbildung mir so ausgebildet vorstellen, wie dieselbe Abbildung sie zur Darstellung bringt. — Wie der Oelbaum des Parthenongiebels einem ganz besonderen Zuge der Sage seine Entstehung verdankt, so steht er auch vereinzelt da in der Plastik seiner Zeit. — Dagegen kommen kronenlose und meist abgestumpfte Baumstämme in runder Plastik in verschiedener Weise mit Statuen verbunden vor, indem sie theils als Stützen bei bewegteren Gestalten verwendet werden, theils mit diesem Zwecke zugleich den der Lokalbezeichnung verbinden. Erzstatuen bedurften solcher Stützen natürlich des zäheren Materials wegen weniger, als Marmorstatuen. Je mehr die Marmorplastik in den Vordergrund trat, desto häufiger mußten auch derartige Baumstämme werden. In vielen Fällen, in denen uns Bronzeoriginale nur in Marmorkopien erhalten sind, finden wir sie als Stützen verwandt, wo sie im Original nicht vorhanden waren. Auch widerspricht es durchaus dem Geiste der guten Kunst, solche Stützen in der Form von Baumstümpfen bei Statuen anzubringen, die keine Beziehung zum Walde oder doch zur freien Natur haben. Selbst ein Zeus, ein Poseidon oder ein Apollon mit einer Baumstammstütze müßten, abgesehen von besonderen Beziehungen, als Fehlgriffe bezeichnet werden. Der Palmstumpf neben den Statuen von Siegern im Kampfspiel hat dagegen eine klare symbolische Bedeutung.

Es versteht sich demnach von selbst, daß wir diese Naturandeutungen bei archaischen Statuen, deren Gegenstände sie nicht zuliefen und deren Haltung ihrer nicht bedurfte, nicht finden. Wo Stützen in dieser Zeit erforderlich waren, wie in ganz geringem Maße in einzelnen Fällen bei den Aigineten, da werden sie ohne weitere Ausschmückung und landschaftliche Ausstattung höchst einfach behandelt<sup>40)</sup>. Wo sie trotzdem in der Form von Baumstämmen an erhaltenen Werken dieser Art vorzukommen scheinen, wie z. B. an den Tyrannenmördern in Neapel, und an den Statuen des Diskobolos, die auf Myron zurückgeführt werden, da werden sie entweder auf

<sup>38)</sup> STEPHANI (N. Rhein. Mus. IV, S. 8); L. ROSS (Arch. Ztg. 1850, Anz. S. 180); MICHAELIS, Parthenon, S. 199 ad Tfl. VIII No. 15; EUG. PETERSEN, Kunst des Pheidias, S. 181. LABORDE, Parthenon, Tfl. VI, No. 5.

<sup>39)</sup> E. PETERSEN, A. a. O. S. 162.

<sup>40)</sup> Vgl. BRUNN, Beschreibung der Glyptothek 1870, S. 67.

Rechnung des antiken, späteren Nachbildners in Marmor oder häufig auch des modernen Restaurators zu schieben sein. — Aehnlich wird es sich auch noch mit den Statuen aus der Zeit des Pheidias und Polyklet verhalten. — Erst in der Zeit des Skopas und Praxiteles tritt die Wandlung ein. Die mannichfaltigeren Situationen in Marmor ließen Stützen öfter wünschenswerth erscheinen, und die mannichfaltigeren Gegenstände, häufig schon genrehaft idyllischer Art, boten oft Gelegenheit, in sehr anmuthiger Weise den Baumstamm als Stütze zu verwenden. In dieser Beziehung will ich vor allen Dingen an die auf Praxiteles zurückgeführten Satyrn erinnern, die an einen hübschen Baumstamm gelehnt, die Nebris über die Brust gezogen haben und die Flöte in der Rechten halten, Statuen, die in unseren Museen in so vielen Wiederholungen existiren, wie kaum andere<sup>41)</sup>. Der Baumstumpf, in der Regel einmal verästelt, fehlt keinem Exemplar, zeigt aber durch die verschiedene Gestaltung des Beiwerks gerade die Willkür des Nachbildners, die uns keinen Maßstab dafür läßt, wie es im Original dargestellt gewesen. So hat das Münchener Exemplar (No. 105) am Stamme eine Traube und neben dem linken Fuße einen Kasten, auf dem eine Silensmaske liegt, während dem kapitolinischen Exemplar dieses Beiwerk fehlt. Auch die Silensstatue der Münchener Glyptothek (No. 98), welche neben einem Baumstamm, auf dem ein Schlauch liegt, steht, wird von BRUNN auf ein Original der attischen Kunstentwicklung um die Zeit des Praxiteles zurückgeführt<sup>42)</sup>; und ähnliche Motive, Satyrn, Silene, Pane finden sich in allen Museen in großer Anzahl. Die Baumstämme sind sehr verschieden gestaltet, manchmal glatt und einfach, manchmal von Ephen oder Reben umschlungen, oder gar als Eichenstamm durch Eichenblätter und Eicheln, als Pinienstämme durch einen Ast mit Nadelbüscheln und Früchten charakterisirt. Im Allgemeinen möchten aber derartige ausgeführtere Stämme, wie z. B. der neben einem Faun der Villa Albani (No. 41 im Katalog von 1869), auf dem ein Vogel unter einem Zweig mit Pinienzapfen und Nadeln sitzt, und der rebenumschlungene Stamm neben einem anderen Faun der Uffiziengallerie, (No. 66, 1869), an dessen Fuß ein Tigerweibchen gebildet ist, späterer Erfindung sein, als die einfacheren. Der Geschmack des Künstlers ist dabei natürlich jederzeit maßgebend gewesen. Notorisch in unsere Zeit gehört auch das Urbild des in verschiedenen Exemplaren vorhandenen Apollon Sauroktonos neben dem einfachen, mit einigen Astansätzen versehenen Baumstamme, an dem die Eidechse hinaufläuft und endlich gehört halbwegs noch hierher die auf Leochares zurückgeführte vatikanische Gruppe des Adlers, welcher den Ganymed emporträgt. Der Baumstamm, der hier als Stütze ganz unentbehrlich ist, dient doch zugleich sehr deutlich als Veranschaulichung des ländlichen Lokals, aus dem der Jüngling geraubt worden. Die Syrinx, die am Boden liegt, und der Hund, der emporblickt, vollenden den Eindruck der Szenerie (Museo Pio Clementino, Gallerie der Candelaber, No. 119, Abbildung Vol. III, 49). Hier, wie im Apollon Sauroktonos, ist ein förmliches kleines Naturbild gegeben. — Selten in der That dürfte der Baumstamm ohne eine innere Beziehung zur Statue in den originalen Werken dieser Zeit vorgekommen sein. Doch läßt sich bei einer großen Anzahl von Statuen unserer Gallerien, die den Baumstamm lediglich als Stütze haben, der Beweis des späteren Ursprungs oder des späteren Zu-

41) CLARAC, pl. 705; pl. III.

42) BRUNN, Beschreibung der Glyptothek, S. 126. LÜTZOW, Münch.-Ant., Tfl. 21.

fatzes der Stütze durch den Nachbildner nicht erbringen. Es würde uns viel zu weit führen, wenn wir in diesem Kapitel mehr beanspruchten, als unsere Behauptungen durch einige sichere und bekannte Beispiele zu illustriren. Nach diesen haben wir gesehen, daß in runder Plastik neben Statuen, abgesehen von den oben erwähnten Metallbäumen, die Stämme doch fast immer nur als Stumpfe und weitaus in den meisten Fällen ohne jede Andeutung des Laubes gebildet waren.

Anders konnte es sich natürlich in Reliefdarstellungen verhalten; hier steht einer einfach behandelten Laubkrone kein Hinderniß im Wege. Auf den ganz sicher datirteren älteren Reliefs kommen gleichwohl keine Bäume vor. Erst auf dem Fries vom Denkmal des Lyfikrates finden sich Bäume, aber, merkwürdig genug, auch hier nur laublose Bäume, Andeutungen des Waldes sehr primitiver und verkürzter Art. Eines anderen Reliefs mit Bäumen, welches wir als griechische Originalarbeit der Zeit vor Alexander dem Großen ansehen könnten, erinnere ich mich nicht; es ist auffallend, daß z. B. unter den in Athen im Theseion und anderen Orten aufbewahrten Bildwerken die Reliefs der schönen Zeit, wie z. B. No. 41 (Expéd. de Morée III, pl. 41, No. 4 u. 5), der Jüngling mit dem Pferde, und No. 67 (WELCKER A. D. V. Tfl. 6), Demeter, Triptolemes und Kora, u. a.<sup>43)</sup> gar keine Baumbildungen aufzuweisen haben, wogegen die Reliefs mit Bäumen, wie der Jüngling mit dem Pferde No. 232 (Expéd. de Morée III, pl. 97), das Kentaurerrelief No. 146 des Theseion, das Symposion der Stoa Hadriana No. 3613<sup>44)</sup> und selbst das doch noch recht streng gehaltene Votivrelief des Theseion No. 284 (Ann. Inst. 1829 tav. d'agg. C) sämtlich aus anderen Gründen einstimmig in eine sehr viel spätere Zeit versetzt werden. Uebrigens genügt ein Blick in R. SCHÖNE's Publikation griechischer Reliefs, um sich davon zu überzeugen, wie sehr landschaftliche Zuthaten dem nationalhellenischen Relief aller Zeiten widerstrebten. Von den Reliefs der italienischen Sammlungen aber wüßte ich auch keines mit einer Baumdarstellung, das als griechische Originalarbeit der voralexandrinischen Blüthezeit angesprochen werden könnte, und es ist schon bemerkt worden, wie vorfichtig man mit Folgerungen aus derartigem Beiwerk bei späteren Nachbildungen sein muß. Einige der stilvollsten Reliefs, wie das Orpheus- und Eurydikere relief des Museo nazionale in Neapel haben gar keine landschaftlichen Andeutungen, und ein kahler Baum, wie im Fries des Monumentes des Lyfikrates findet sich in dem stilvollen Relief eines Altares der Villa Albani (No. 41, Zoëga, Bass. di Roma II, p. 218). Gleichwohl liegt kein Grund vor, zu bezweifeln, daß auf originalen Reliefs der Zeit zwischen Phidias und Alexander dem Großen sich gelegentlich einzelne Bäume gefunden haben in ähnlicher Bildung, wie wir sie auf manchen doch sehr schönen und stilvollen Reliefs, wie z. B. dem sog. Laodamia und Protefilaos-Relief des Museo Pio Clementino No. 269, dem Iphigeneiare relief an einem Altar (No. 137) der Uffiziengallerie und oft finden<sup>45)</sup>. Je strenger der Reliefstil an dem Bildwerk, auf dem ein Baum sich findet, sonst gewahrt ist, desto eher dürfen wir natürlich von ihm auf das Vorkommen ähnlicher Bäume in den Reliefs der besten Zeit zurückschließen. An der Hand solcher Werke werden wir dann

<sup>43)</sup> Vgl. die betreffenden Nummern und No. 35, 43, 51 u. a. in R. KEKULÉ's Antiken Bildwerken des Theseion (Lpzg. 1869).

<sup>44)</sup> PERVANGLU, Grabsteine der alten Griechen, S. 41, No. 18.

<sup>45)</sup> Vgl. noch WELCKER, A. D. II, Tafel V, 9.

aber jedenfalls zu der Einsicht gelangen, daß die Kronen solcher Bäume verhältnißmäßig klein und, als ganze, eigenthümlich plastisch stilisirt gebildet gewesen, indem die einzelnen Blätter, meist charakterisch genug ausgeprägt, wieder ganz unverhältnißmäßig groß und in nur geringer Anzahl dargestellt worden, so daß der ganze Baum doch eigentlich mehr nur angedeutet, als ausgeführt erschien. Dieses Prinzip hat die römische Plastik später selbst in den Zeiten des Verfalls gewahrt und erst einem Ghiberti war es vorbehalten, malerischen Baumschlag im Relief nachzubilden. Die Blätterformen sind das Charakteristische am Baum; an ihnen erkennt man den Baum, wie den Löwen an der Krallen; es ist daher nur ein sehr richtiges plastisches Stilgefühl gewesen, welches die Alten veranlaßte, den Baum im Relief wesentlich durch ein deutlich gebildetes Blatt zu veranschaulichen. Eichen, Platanen, Rebenn, Fichten, Lorbeer und Feigenbäume kommen auf diese Weise klar zur Darstellung. Allein so häufig wir auch Baumdarstellungen auf den antiken Reliefs unserer Sammlungen finden, es wird doch nur bei äußerst wenigen derselben sich nachweisen lassen, daß ihr Ursprung auf die griechische Blüthezeit zurückgehe; und im Allgemeinen werden wir uns daher in dieser Zeit das Vorkommen von Bäumen mit Laubkronen auf plastischen Bildwerken, wenn wir es auch nicht ganz leugnen mochten, so doch entschieden nur als Ausnahme vorzustellen haben: jedenfalls als viel seltener, als in den Vasenmalereien.

Was endlich Baulichkeiten anbelangt, so ist von ihren Darstellungen in der Plastik kaum mehr zu reden. Durch die Formen der Grabsteine der Blüthezeit griechischer Kunst wird freilich das Haus des Todten oft symbolisch vergegenwärtigt<sup>46)</sup>; allein das können wir unmöglich hieherziehen. In Reliefdarstellungen ist hier nur des Frieses des Nereidenmonumentes von Xanthos<sup>47)</sup> zu gedenken, in dessen massiver Darstellung der Stadtmauern die direkte assyrische Einwirkung anerkannt wird, und des bekannten, in verschiedenen Exemplaren erhaltenen Weihgeschenkes für einen musikalischen Sieg, welches in seinen vollständigsten Exemplaren<sup>48)</sup> als Hintergrund zu dem Siegeszuge Apollons, Letos und Artemis' zunächst rechts eine Basis mit einer Statue, dann, hinter der ganzen Darstellung, eine Mauer enthält und hinter der Mauer links einen vollständigen korinthischen Tempel in versuchter, aber schwacher perspektivischer Darstellung, und rechts eine Platane. Das Werk wird stets als eines der besonders charakteristischen Beispiele des affektirt alterthümlichen Stiles angeführt. Die korinthischen Säulen weisen darauf hin, daß das Relief jünger sein muß als Ol. 96<sup>49)</sup>, der hieratische Stil auf eine noch viel jüngere Zeit, so daß es für unsere Frage, isolirt, wie es dasteht, kaum in Betracht kommen kann: um so weniger, da verschiedene Exemplare eine Reduktion des landschaftlichen Beiwerks enthalten und der korinthische Stil des dargestellten Tempels zu dem alterthümlichen Habitus der Personen doch nicht stimmt. Dürften wir von diesem Werke auf die in Rede stehende Zeit schließen, so böte es uns das früheste Beispiel eines Bildes, das fast eine kleine Landschaft mit religiöser Staffage zu nennen wäre. Auch die Einheitlichkeit unseres Resultates kann nur dadurch gewinnen, wenn wir es

46) PERVANOGU, Grabsteine der Griechen, S. 86.

47) Literatur bei OVERBECK, Gesch. d. gr. Pl. II<sup>2</sup>, S. 131 ff.

48) Vgl. WELCKER, A. D. II, S. 37—57.

49) Vgl. BRUNN, gr. Künstlergeschichte II, S. 330.

aus der Blüthezeit griechischer Kunst gerade mit feinem landschaftlichen Inhalt verbannen.

In der That finden wir in der Blüthezeit griechischer Plastik kaum irgend etwas landschaftlich Zusammenfassendes. Der Westgiebel des Parthenon bildet keine Ausnahme, weil Oelbaum und Salzquelle hier nicht als landschaftlicher Hintergrund, sondern als nothwendige Befandtheile der dargestellten Handlung auftreten. Damit soll jedoch nicht geleugnet werden, daß was Pheidias oder seine Schüler hier an eigentlichen Terrain- und Wellenandeutungen geleistet, wenn auch bescheidener, als Manche es sich vorstellen, doch auf Nichts weniger als eine peinliche und unfreie Vermeidung aller landschaftlichen Gegenstände in der griechischen Plastik hinweist. Von den sichereren Reliefs dieser Zeit macht der fast schon an der Grenze der folgenden stehende Fries vom Denkmal des Lyfikrates den anmuthigsten landschaftlichen Eindruck: die Wellen, das Terrain, die Bäume vereinigen sich mit den schon halb in Delphine verwandelten Frevlern und den Satyrn aus dem Gefolge des Dionysos zu einer ansprechenden Veranschaulichung des Lokales.

Alles in Allem darf ich hoffen, meine Auffassung, daß die Landschaft in der voralexandrinischen Plastik der Griechen niemals eine selbständige, selten auch in Hintergründen und isolirten Zuthaten überhaupt eine Rolle spielt, daß ihre Bedeutung aber gegen Ende der Zeit, ohne sich im Prinzip zu verändern, im Wachsen begriffen ist, gerechtfertigt zu haben. Die Zunahme landschaftlicher Zuthaten in der zweiten Hälfte der gesammten Blüthezeit griechischer Kunst vor Alexander dem Großen geht Hand in Hand mit dem Streben nach größerer Naturwahrheit in den figürlichen Darstellungen, wie auch BRUNN (Gesch. der griech. Künstler I, S. 314) als Ueberschrift über die Zeit dieser Weiterentwicklung die Worte gesetzt hat: »Die griechische Kunst in ihrem Streben nach äußerer Wahrheit.« — Daß ein solches Streben nach äußerer Wahrheit aber auch landschaftlichem Beiwerk zu Statten kommen mußte, liegt auf der Hand.

Es bleibt uns jetzt die andere, interessantere Seite, es bleiben uns die Darstellungen von Naturerscheinungen und Naturkräften unter menschlichem Bilde in der griechischen Plastik kurz zu erörtern übrig. Der Gegenstand gehört eigentlich in die Kunstmythologie und kann an dieser Stelle nur kurz angedeutet werden. Aus einem Gebiete, welches neuerdings von einem namhaften Archäologen<sup>50)</sup> im weitesten Umfange behandelt wird, können hier nur einige Züge hervorgehoben werden. Um so gerathener ist es für uns, unter Voraussetzung der im ersten Kapitel kurz besprochenen mythologischen Seite sofort auf unser eigentliches Ziel loszugehen. Daß viele, ja die meisten griechischen Götter von Haus aus als tief sinnig-heitere Personifikationen der Naturkräfte aufzufassen sind, ist schon früher andeutend ausgeführt worden. Sie sind durch die Dichter so vermenslicht worden, daß ihre ursprünglichen Funktionen in der Natur dem späteren Volksbewußtsein in der Regel entschwunden sind, daß aus dem pantheistischen Grundzug der griechischen Religion ein unverhüllter Polytheismus geworden ist. Uns aber interessieren die mythologischen Gestalten hier nur, soweit ein Stück der landschaftlichen Natur in ihrer plastischen Darstellung in erkennbarer Weise nachklingt; und dieses ist einerseits in der archaischen und unfreien Kunst noch nicht möglich, welche, ausgehend von der Bezeichnung des Gottes durch einen Stein,

<sup>50)</sup> JOH. OVERBECK *Gr. Kunstmythologie*; I. B. des besond. Theils Lpzg. 1871. II. B. 1873.

einen Klotz oder ein anderes Symbol, ihn erst ganz allmählich in deutlich erkennbarer menschlicher Gestalt, aber doch noch so wenig individuell charakteristisch zu bilden vermag, daß nur äußere Attribute die Götter von einander unterscheiden; ja, so lange noch der geringste Rest von Unfreiheit, wie z. B. in der steifen konventionellen Haarbehandlung übrig blieb, konnte der Künstler noch kaum daran denken, in den Formen des Gottes das Naturelement, dem er angehört, sich wieder spiegeln zu lassen, wie das Wasserelement später ja z. B. gerade in der ganz freien welligen Haarbehandlung der Wassergottheiten zum Vorschein kam; und andererseits konnte die landschaftliche Natur in den mythologischen Gestalten nur in sofern nachklingen, als ihre Beziehung zu einem bestimmten landschaftlichen Elemente im Volksbewußtsein, aus dem heraus der Künstler schuf, noch lebendig war. Dies war aber, wie schon bemerkt, in der griechischen Blüthezeit nur bei wenigen der Hauptgötter der Fall. »Seine Kunstform«, sagt K. O. MÜLLER<sup>51)</sup> »erhielt Zeus nicht als Naturgott, sondern in ethischer Ausbildung als der ebenso huld- wie machtvolle Herrscher und Lenker der Götterwelt«. Und ähnlich verhielt es sich mit den anderen olympischen Hauptgöttern. Doch klebte dem Hauptgott des Wasserlebens, Poseidon, wie einem der Hauptgötter des Erdelebens, Dionysos, stets ein Stück ihrer Elemente an; und wenn an ihnen selbst auch erst die völlig freie Kunst sich mit der Nachahmung von Natureindrücken übte, so waren es doch ihre Nebengötter, ihre Begleiter, war es ihr sehr mannichfaltiges Gefolge, welches, wie es im Volksbewußtsein noch auf's Engste mit der Natur, im Zusammenhang gedacht wurde, so auch in der bildenden Kunst schon früh und in immer charakteristischer Weise in Formen gebildet wurde, die deutlich an das Element erinnerten. Auch die himmlischen Nebengötter, wie Helios, Selene u. s. w. kamen schon früh als plastische Personifikationen der Naturerscheinungen zur Darstellung, wie wir sie wenigstens bei Pheidias bereits finden werden, und daß die Nyx, die Göttin der Nacht, nicht nur an der Lade des Kypselos, daß sie von Rhoikos vielleicht auch für das Artemision in Ephesos gebildet war, ist bereits bemerkt worden. Allein eine ähnliche Bedeutung, wie der Thiasos des Meeres als bildnerische Darstellung des nassen Elementes und der bakchische Thiasos als anthropomorphische Kunstdarstellung des Erdelebens haben jene himmlischen mythischen Personifikationen in der Plastik der Blüthezeit doch niemals gehabt. So wenig wir sie daher übergehen dürfen, so sehr werden wir unser Hauptaugenmerk doch auf die Darstellungen der Bewohner der Gewässer und des Gebirges und Waldes in unserem Sinne richten müssen. Diese letzteren beiden Klassen stellen wirklich oft einen Kunstzweig dar, den wir, wie wir bei den Aegyptern von einer Landschaftsarchitektur geredet haben, hier in noch viel eigentlicherem Sinne — als anthropomorphische Landschaftsplastik im Gegensatze zur Landschaftsmalerei benennen können. Freilich werden wir diese Landschaftsplastik erst in der zweiten Hälfte des hier behandelten Zeitraumes sich völlig charakteristisch entwickeln und vielleicht erst nach der Zeit Alexanders des Großen ihren Höhepunkt erreichen sehen. Daß aber diese Landschaftsplastik, ungleich der selbständigen, malerischen, im eigentlichen Sinn des Wortes landschaftlichen Auffassung der Landschaft ihrer Entstehung und Ausbildung nach doch schon der voralexandrinischen Zeit angehört, darüber kann kein Zweifel sein. Freilich

<sup>51)</sup> Handbuch der Arch. d. K. 3. Aufl. S. 512.

folgte die Kunst der ersten großen nationalhellenischen Blütezeit in Bezug auf die Hauptgötter der Tendenz, deren Gestalten soviel wie möglich ihrer ursprünglichen Naturbedeutung zu entkleiden und ganz zu vermenslichen, während die spätere, reflektirtere Kunst erst ein Verdienst darin suchte, Naturbedeutungen, deren man sich erinnerte, plastisch auszusprechen. Aber die Nebengötter, deren Zusammenhang mit der Natur stets klar geblieben war, wurden auch in der früheren Epoche der Kunst bereits oft genug dargestellt.

Indessen können wir in dieser Beziehung doch wohl verschiedene Entwicklungsstufen der voralexandrinischen griechischen Kunst unterscheiden. Die Zeit vor Pheidias erfüllte jene eine, genannte Vorbedingung solcher Landschaftsplastik, die Freiheit der formalen Ausbildung nicht; und in der That weist der ziemlich beschränkte Kreis von Gegenständen, deren Darstellung in dieser Zeit uns überliefert ist, kaum Gestaltungen auf, an denen das landschaftliche Element hätte charakteristisch zur Anschauung gebracht werden können. Wie Pheidias überhaupt als der größte Neuerer der griechischen Kunst, als ihr eigentlicher Schöpfer und Vollender erscheint, dem seine Vorgänger nur die Wege geebnet haben, wie der Täufer dem Messias, so dürfen wir auch auf dem hier behandelten Gebiete ihn zuerst weit über die früheren Leistungen hinausgegangen denken. Der Vergleich der Giebelgruppen des Parthenon mit denen des Tempels von Aigina weist unwiderleglich darauf hin, und auch die Schriftquellen bestätigen es. Ja, wie ein großartiger Neuerer nicht selten das Gesamtfeld des Möglichen auf dem eroberten Gebiete mit klarerem und kühnerem Blicke beherrscht? als seine Nachfolger, so könnte auch Pheidias auf dem Gebiete der Landschaftsplastik freiere, komplizirtere und großartigere Gestaltungen, als seine späteren Zeitgenossen sie darstellen, für möglich, ja, vielleicht für selbstverständlich gehalten und ausgeführt haben.

Unter den Schriftquellen ist es besonders die Beschreibung des olympischen Zeusbildes durch PAUSANIAS (V, 11) welche einige hiehergehörige Gestaltungen nennt: zunächst, an den Schranken des Thrones gemalt (und daher nur halb hieher gehörig), die Personifikationen der Hellas und Salamis, letztere durch »den hinten an den Schiffen angebrachten Schmuck« in ihrer Hand charakterisirt, weshalb wir uns die 18 Fuß hohe Statue mit dem Schiffsfchnabel in der Hand, welche nach Herodot (VIII, 121) die Griechen nach dem Siege bei Salamis gemeinsam in Delphi aufstellten, vielleicht auch als eine Salamis vorstellen dürfen<sup>52)</sup>. Später aber doch noch in der Hauptepoche, von der wir reden, schuf Euphranor eine von der Tapferkeit bekränzte Hellas. Ist dieses das früheste uns überlieferte Beispiel einer solchen Personifikationsgruppe in der griechischen Plastik, so sind jene Darstellungen des Panaios wohl die ältesten der Künstlerphantasie entsprossenen (also nicht mythischen) Städte- und Länderpersonifikationen, deren die Kunstgeschichte gedenkt. Das »alte« Bild mit Lokalpersonifikationen, das PAUSANIAS (VI, 6, 11) erwähnt, für ebenso alt zu halten<sup>53)</sup>, liegt kein Grund vor. Ferner befinden sich an der Basis des Thrones, in deren Mitte die den Wellen entfliegende Aphrodite abgebildet war, als Eckfiguren Helios und Selene: Helios auf dem Wagen, also in der bekannten Weise, Selene aber reitend (PAUS. V, 62, 58), wie sie noch auf erhaltenen Bildwerken der späteren Zeit vor-

<sup>52)</sup> OVERBECK, Gesch. der gr. Plastik, I S. 121.

<sup>53)</sup> Vgl. BRUNN Phil. Gem. (1861) S. 287.

kommt<sup>54)</sup>. Von der Auffassung aller dieser Bildungen können wir uns, wie stets, nach dem Berichte des PAUSANIAS nur eine unvollkommene Vorstellung machen. Hier aber kommen uns die Giebelgruppen des Parthenon zu Hülfe. Auch sie sind freilich nur recht fragmentirt auf uns gekommen, jedoch so, daß wir sie uns einigermaßen ergänzen und sie nach Stil und Auffassung beurteilen können. Daß es ihnen auch an direkten landschaftlichen Bezeichnungen nicht fehlte, daß im Ostgiebel der Olymp durch seltsames Terrain, im Westgiebel verschiedene Wellen- und Bodenandeutungen, wahrscheinlich in der Mitte sogar der ganze Oelbaum plastisch dargestellt gewesen, ist bereits bemerkt worden. Diese landschaftlichen Bestandtheile, an sich bescheidener Art, wurden durch eine Anzahl von Naturpersonifikationen höchst vollendeter Gestaltung gehoben und unterstützt; ja, nach der neuesten Auslegung hätte Pheidias an beiden Seiten große plastische Naturgemälde von weitgehender Bedeutung geschaffen.

Daß die Erklärung der Giebelgruppen zu unbestreitbaren, über alle Einwände erhabenen Resultaten gekommen sei, können wir freilich leider nicht behaupten. Weichen doch die namhaften deutschen Gelehrten, welche sich in dem letzten Jahrzehnt mit ihrer Erklärung beschäftigt haben<sup>55)</sup>, in wesentlichen Punkten, zum Theil in Grundprinzipien, von einander ab! Der letzte dieser Erklärer, H. BRUNN, von dem wir auf allen Gebieten der alten Kunstgeschichte überraschende Aufklärungen und neue großartige Auffassungen gewohnt sind, hat sich auch dieser Frage mit seiner bekannten Meisterkraft bemächtigt. Abgesehen von den Mittelgruppen, welche die betreffenden Handlungen enthalten haben, faßt BRUNN die ganzen Darstellungen der Giebelfelder als gewaltige Naturgemälde auf. Er selbst resumirt seine Ansicht (S. 32) kurz folgendermaßen: »Das Naturgemälde, welches Phidias in der vorderen Giebelgruppe vor unseren Augen entrollt, zeigt ihn uns als einen Künstler, der mit gewaltiger Schöpfungskraft die sichtbare Welt in vergeistigte Menschengestalt zu übersetzen vermag. Dort war es der weite Himmelsraum, der Olymp als Sitz der Götter, den er durch seine Gestalten lebendig machte. Das Gegenbild zeigt uns der Westgiebel, die Gestaltung der Erde, speziell des attischen Landes. Athene wird im Olymp für die ganze Welt geboren; ihr bevorzugter Sitz auf Erden ist Attika. Die vordere Gruppe ist die Overture, die hintere das Finale.« Jedenfalls kommt durch BRUNN'S Auffassung eine einfache und grandiose poetische Idee, ein konsequent durchgeführter Zusammenhang in die Erklärung der herrlichen Werke hinein. Auch will mir scheinen, daß das plastische Gefühl durch keine andere Erklärung so befriedigt wird, wie durch diese, welche von vornherein die ganze Reihe der ruhig von den Ecken bis gegen die Mittelgruppen hinan gruppierten Gestalten als Nebenfiguren erkennt. Für mich, der ich durch die vorliegende Arbeit Gelegenheit gehabt, mich in ähnliche Auffassungen hineinzu-denken, hat die BRUNN'Sche Erklärung auch auf den ersten Blick viel weniger etwas Befremdendes als etwas Blendendes. Um so vorsichtiger werde ich in Betreff ihrer Annahme vorgehen müssen.

Was zunächst den Ostgiebel anbetrifft, so ist die Erklärung der Eckfiguren als Helios, dem Meere entsteigend, und Selene, hinabtauchend am

<sup>54)</sup> GERHARD, Lichtgottheiten in den Akad. Abhandl. I, S. 146, Atlas V, 2 = WELCKER A. D. III, S. 55, Tfl. 9. Vgl. Hesperos auf dem Maulthier bei PANOFKA, Terrakotten des hön. Mus. z. Berlin S. 70, 71, u. 153.

<sup>55)</sup> MICHAELIS, Parthenon (1871) S. 35, 164 ff. EUG. PETERSEN, Kunst des Phidias, (1873) S. 105—200. H. BRUNN (1874), die Bildwerke des Parthenon etc. S. 1—39.

Horizonte, wohl kaum noch bezweifelt<sup>56)</sup>. Unvergleichlich grofsartig find diese Bildungen in ihrer Art. Der Sonnengott in der Südecke war, wie der Wagen, zum gröfseren Theile von den Wogen bedeckt. Nur ein Theil feines Oberkörpers, mit herrlichen Armen an bronzenen Zügeln die Roffe lenkend, ragte schon aus den Wellen empor; von den Roffen kaum mehr als die Köpfe, stolz in den Nacken geworfen, mit geblähten Nüstern, leicht geöffnetem, wie vom Schaume tiefenden Maule, noch als Bruchstücke von aufregender Schönheit. Das Problem, den Sonnenaufgang plastisch darzustellen, unlöslich, wie es auf den ersten Blick dem minder begabten Künstler erscheinen mußte, war hier in einer Weise gelöst, die musterergütig für alle Zeiten, uns heute noch so klar und ergreifend anspricht, als seien wir Zeugen ihrer ersten Enthüllung gewesen. Beim Anblick dieser Bildung könnte man glauben, das frische Wehen der Morgenluft zu empfinden, das Aufrauschen des Meeres zu hören und der feurigen Glut der aufgehenden Sonne geblendet entgegenzuschauen. Und an der andern Seite das hinabsinkende Gefpann der Selene! Leider ist von der ganzen Gruppe nicht genug erhalten, um uns ihren vollen Eindruck zu vergegenwärtigen. Aber was von der Figur erhalten ist und das gefenkte, sanftere, aber doch wie unwillig schnaubende Haupt des Roffes lassen uns ahnen, dafs der Niedergang hier ebenso charakteristisch und ebenso schön dargestellt gewesen, wie der Aufgang auf der entgegengesetzten Seite.

Die Deutung der übrigen erhaltenen Figuren des Ostgiebels ist recht verschieden ausgefallen. Der herrliche, früher in der Regel Theseus, neuerdings Dionysos genannte Jüngling an der Seite der aufgehenden Sonne tritt zum ersten Male durch BRUNN's Erklärung in den Kreis der direkten Naturpersonifikationen ein. BRUNN (a. a. O. S. 14—15) glaubt nämlich den Berggott des Olympos, dessen Höhen von den ersten Strahlen der aufgehenden Sonne beleuchtet werden, in dieser Figur zu erkennen; »Ruhe und Festigkeit spricht sich in den kräftigen, unverwüthlichen Formen aus, einem Felsengebilde im Gegensatz zu den fließenden Formen des Flufsgottes im Westgiebel«. In den beiden auf diesen Jüngling folgenden Frauengestalten erkennt BRUNN sodann die Horen. Die grandios gelagerte Frauengruppe der entgegengesetzten Seite hatte schon WELCKER<sup>57)</sup> für Naturgottheiten erklärt, indem er in ihnen die drei attischen Thaufchwester Pandrosos, Aglauros und Herse als Personifikationen des Thaues und des Morgenglanzes erkannte. Auch nach WELCKER gestaltete mit ihnen die ganze Giebelgruppe sich zu einem anthropomorphischen Naturgemälde. Die neuere Forschung aber war mit dieser Erklärung nicht einverstanden: Wie der Olymp, ganz lokal gefafst, als Schauplatz des ganzen Giebels gedacht wurde<sup>58)</sup>, so sollen auch nur Bewohner des Olympos Zeugen der Geburt Athene's sein dürfen. BRUNN erweitert seine Auffassung der Lokalität: er erkennt (S. 18) nicht nur »ein Landschaftsbild, eine Umrahmung für die in der Mitte vorauszusetzende Versammlung der Olympier«, sondern (S. 14) »den weiten allgemeinen Welt- und Himmelsraum, in dem die Götter von Ewigkeit zu Ewigkeit wohnen.«

<sup>56)</sup> Vgl. PETERSEN, a. a. O. S. 110. 111. BRUNN, a. a. O. S. 14. Eine Uebersicht der Ansichten MICHAELIS, a. a. O. S. 165. Nur BOETTICHER (Berliner Abgüsse 1872). S. 146 redet einerseits auch von dem Tage »Als Helios« andererseits aber noch von der »Nyx«, sicher eine Inkonsequenz.

<sup>57)</sup> Alte Denkmäler, I, S. 77.

<sup>58)</sup> PETERSEN, a. a. O. S. 114. MICHAELIS, a. a. O. S. 167.

Freilich nimmt BRUNN doch an, daß der Olympos dargestellt sei: er redet (S. 19) von dem »inneren Raume des Olympos«, der die Mitte einnehme; und andererseits redet auch PETERSEN (S. 110) von dem einheitlichen Himmelsraum, zwischen Ost und West, in dem die Götter wohnen. Der Unterschied ist nur der, daß PETERSEN ausdrücklich (S. 111) hervorhebt, daß diese Götter doch nicht zerstreut im weiten Himmelsraum, »sondern nach konkreter hellenischer Vorstellung beisammen auf dem Gipfel des in den Himmel ragenden Olympos wohnen«; und dieser Unterschied ist jedenfalls so groß, daß PETERSEN in Folge dessen nur olympische Götter in der Giebelgruppe anerkennen will, wogegen BRUNN, seiner Auffassung gemäß, durch diese Schranke nicht gehemmt wird. Mit kühnem Griff greift er auf WELCKER's natur-symbolische Deutung zurück, erkennt aber nicht die drei attischen Thaufschwefeln, sondern (S. 15—16) vielmehr die im fernen Westen wohnenden Hyaden, die mythischen Personifikationen des in »jener Himmelsgegend sich lagernden Gewölkes« in jenen Frauengestalten. Die in der Regel als Iris bezeichnete Gestalt wird dagegen (S. 22) für Hebe oder, jedenfalls mehr im Sinne des Ganzen, für Eos angesehen. Dieses Ganze, soweit es uns hier angeht, ist nun in der That ein großes Naturgemälde; wie auch der 25. homerische Hymnus ein solches in der Schilderung der Geburt der Athene gibt. BRUNN schildert dasjenige des Phidias kurz mit folgenden Worten (S. 22): »Helios taucht eben aus den Wellen empor, der Tag beginnt erst, der so außerordentliches schauen soll. Die Nacht schwindet; zwar lagert dort in der Nähe noch feuchtes Gewölk, aber ruhig und unbewegt.«

Ehe ich Stellung zu der Frage nehme, will ich auch auf die Darstellung des Westgiebels eingehen. Die mittlere Hauptdarstellung, welche die eigentliche Handlung enthielt, interessiert uns für unseren Zweck auch hier kaum. Die griechischen Hauptgötter wurden, wie schon bemerkt, in der Kunst dieser Zeit weit mehr ihrer ethischen, als ihrer natur-symbolischen Bedeutung nach aufgefaßt. Nur kommt hier freilich Poseidon vor; und Poseidon ist, wie ebenfalls bereits erwähnt, gerade derjenige der alten Hauptgötter, dessen Naturbedeutung, wie sie stets nahe lag, auch die Kunst oft auszudrücken versucht hat. Es interessiert uns daher allerdings, wie die Kunst des Pheidias sich in dieser Beziehung verhalten. Nach der Zeichnung CARREY's deutete dieser Meergott, nackt, in stürmischer Bewegung gebildet, wohl durch diese feine Bewegung, kaum aber durch die Formenbehandlung im Einzelnen, wie Haar u. s. w. das wogende Element an, das er beherrschte. Der Londoner Torso aber zeichnet sich durch energische Muskulatur und geschwellte Adern aus, wie sie für den zornigen Meergott wohl passen.

Von den übrigen Figuren des Westgiebels, deren Benennung sehr geschwankt hat, hat man doch die Figur zur äußersten Linken einstimmig für einen Flusgott erklärt, neuerdings für den Kephissos, indem man in den beiden Figuren des entgegengesetzten Endes den Ilissos mit der Nymphe Kallirrhöe zu erkennen glaubte. Freilich, daß jene nördliche Eckfigur einen Flusgott vorstellen sollte, konnte kaum Jemandem entgehen. Bezaubernd weich und flüßig liegt er da, wie unfähig, sich vom Boden zu erheben, hingegossen, wie Wasser; und auch im Detail der Formen ist er mit erstaunlicher Weichheit und Flüssigkeit durchgebildet. In dieser Gestalt zeigt sich deutlich, wie weit auch schon die Kunst des Pheidias an geeigneter Stelle in natur-symbolischer oder landschaftlich plastischer Formensprache zu gehen verstand. An geeigneter Stelle, sage ich; und als solche muß nach dem früher Gesagten der Flusgott, der im Mythos noch kaum eine Rolle spielte, sondern

noch im Bewußtsein des Beschauers mit dem wirklichen Flusse der wirklichen Landschaft im engsten Zusammenhang stand, gewiss am ersten angefehen werden. Auch hier genügte jedoch die weiche, flüssige Formenbehandlung, um den Flufsgott zu charakterisiren. Von allen späteren Zuthaten und Attributen eines solchen finden sich noch keine Spuren. Die übrigen Figuren der Flügelgruppen stellten nach der neuerdings üblichen Ansicht das Gefolge der beiden Hauptgottheiten dar: zu Poseidon gehörig die Gottheiten des Meeres, zur Athene gehörig die Erdgottheiten und Repräsentanten des attischen Landes. BRUNN hat dieser ganzen Auffassung eine neue, jedenfalls hochinteressante und fein erfonnene gegenübergestellt. Nach ihm (a. a. O. S. 28 ff.) stellten die gesammten beiden Flügel das Objekt des Streites zwischen Poseidon und Athene, stellten sie das »Land Attika in seinen hervortretendsten äußeren Gestaltungen« dar, also in Wahrheit ein gewaltiges Stück anthropomorphischer Landschaftsplastik, wie es feines Gleichen nicht haben würde. BRUNN führt diese feine Auffassung bis in die Erklärung jeder einzelnen Gestalt durch, ohne jedoch selbst die Verantwortung für jede Einzelheit zu übernehmen. Der Kephiffos zunächst wäre nicht der Kephiffos nahe bei Athen, sondern der zweite, gegen die Grenze von Megaris hin gelegene, der nach PAUSANIAS eine heftigere Strömung hatte, als der andere; die dann folgenden, aufrecht nebeneinander sitzenden Figuren werden als der Kithairon und die Parnes bezeichnet; dann würde die Pentele kommen als weibliche Personifikation des Pentelikon, und der Hymettos, der ebenfalls und zwar vielleicht wegen der Melissae, der als Nymphen personifizirten hymettischen Bienen, als weibliche Figur charakterisirt worden wäre, während die nackte, kühn emporstrebende Jünglingsgestalt nach BRUNN den Berg Lykabetos zu personifiziren geeignet wäre. Auf der entgegengesetzten Seite erkennt BRUNN in den bisher Ilifos und Kallirrhöe genannten Eckfiguren vielmehr einen Paralos, als Lokalpersonifikation des Paralia genannten Theiles von Attika, der sich bis zum Kap Sunion erstreckte und eine Myrto als persönliche Bezeichnung des myrtoischen Meeres. Die eigenthümliche, wie knieende Stellung des Jünglings (in welcher ich freilich nie mit PETERSEN S. 198 das gewundene Bett des Ilifos wiedererkennen würde) wird als eine Andeutung des Vorgebirges aufgefaßt, mit welchem die Landschaft Paralia sich in das myrtoische Meer erstreckte. Die bisher Leukothea und Palaimon genannte Gruppe wären die Personifikationen von Munichia und dem hinter dieser »Akra« sich versteckenden Hafen Peiraieus. Die Gruppe der Aphrodite auf dem Schoofse der bisher Thalassa oder Dione genannten Gestalt, wird dagegen als anthropomorphische Darstellung der Akra Kolia mit dem auf ihr befindlichen Sitz der Aphrodite aufgefaßt. Die sitzende Frauengestalt aber zwischen Paralos und Kolia würde das Vorgebirge Zoster personifiziren. Im Centrum denkt dann auch BRUNN sich natürlich die Akropolis. Das Ganze schließt sich zu einer höchst interessanten plastischen Darstellung der gesammten attischen Landschaft zusammen. »Poseidon«, sagt BRUNN, »weicht zurück; sein Gespann wird sich wenden und angesichts der attischen Küste vom Peiraieus bis Sunion wieder in sein Element, das weite, seiner Herrschaft unterworfenen Meer zurückkehren. Athene aber wendet sich nach der entgegengesetzten Seite, nach dem Lande, das sie in dauernden Besitz nimmt«.

Meine Ansicht über diese ganze originelle und poetische Auffassung BRUNN'S ist bis jetzt etwa die folgende. Zunächst schicke ich voran, dafs ich es für unmöglich halte, mit dem vorhandenen Material jemals zu einer Ansicht über die Bedeutung aller der genannten einzelnen Figuren zu kommen, welche

beanfpruchen könnte, als die allein richtige anerkannt zu werden. Es kann ſich alfo nur um mehr oder minder wahrſcheinliche Hypotheſen handeln. BRUNN'S Hypotheſe intereſſirt mich nun für die vorliegende Schrift natürlich am meiſten. Einige ihrer allgemeinen Vorzüge vor anderen Hypotheſen habe ich bereits erwähnt. Sie iſt in allen Beziehungen allen bisher vorgebrachten ſicher mindestens ebenbürtig. Allein ich kann mich gewichtigen Bedenken gegen dieſelbe doch nicht verſchließen. Vor allen Dingen nehme ich Anſtoß an den vielen Berggöttern. Die Berggötter, die in der ſpäteren Kunſt ſehr reichlich vertreten ſind, wengleich auch immer nur als einzelne ruhige Zuſchauer im Hintergrunde größerer mythologiſcher Darſtellungen, kommen meines Wiſſens ſonſt auf Denkmälern, die der Zeit vor Alexander dem Großen angehören, kaum vor. Die Auffaſſung der Gebirge unter menſchlicher Geſtalt iſt in der That nicht mit der der Gewäſſer parallel gegangen: daſs ſie einer ſpäteren Zeit angehört, beweist auch die heſiodiſche Theogonie, nach welcher zwar Uranos und Pontos als perſönliche d. h. perſonifizierte Kinder der Mutter Erde aufgefaſt werden, ihre dritte Geburt, die Gebirge, aber nicht. Ferner wird BRUNN ſelbſt verſchiedene Willkürlichkeiten in der Auslegung der einzelnen Figuren ſeines Weſtgiebels kaum in Abrede ſtellen. Paralia als Mann, Hymettos als Weib, es ſind das, auch noch ſo geiſtreich erklärt, doch ziemlich befremdende Erſcheinungen. Würden ſie den Griechen ſelbſt geläufig geweſen ſein? — Wenn ich endlich dem Pheidias auch von vornherein zugeſtanden habe, daſs er mit grofsartigerer und freierer Auffaſſung, als ſeine Zeitgenoffen und nächſten Nachfolger, an die Darſtellung von Naturperſonifikationen gegangen ſei, ſo ſcheint mir eine derartige, förmlich topographiſch gruppierte Zuſammenſtellung verſchiedener Perſonifikationen, wie BRUNN ſie für den Weſtgiebel annimmt, eine Zuſammenſtellung, die einzig in der geſamten alten Kunſtgeſchichte daſtehen würde, mindestens für die in Rede ſtehende Zeit doch zu reflektirt und zu künstlich. Auch kann ich die Heranziehung philoſtratiſcher Gemäldebeſchreibungen, die mir, wie ich weiter unten noch auseinander ſetzen werde, doch nur für die ſpättere Zeit beweiskräftig zu ſein ſcheinen, zum Vergleiche mit plastiſchen Werken aus der Schule des Pheidias nicht gelten laſſen; und daſs die Entwicklung der Poeſie und der Plakſtik in Bezug auf die dargeſtellten Gegenſtände nicht parallel gegangen ſind, beweifen gerade die wirklich landſchaftlichen Darſtellungen in beiden Künſten. Jedenfalls würde die bedingungsloſe Annahme der BRUNN'ſchen Erklärung mit dem, was ich als Geſamtresultat dieſer Schrift bezeichnen darf, einigermaßen in Widerſpruch ſtehen. Zwar würde ein ſolcher Widerſpruch an ſich durch die Sonderſtellung die ich dem Pheidias von Anfang an eingeräumt habe, nicht weiter in Betracht kommen; aber auch für eine derartige Sonderſtellung dürfte dieſer Widerſpruch doch etwas ſtark erſcheinen.

Nach dieſer Auseinanderſetzung würde ich zwar nicht wagen, die BRUNN'ſche Hypotheſe für unmöglich zu erklären, beſonders da mir weder die bisher gegebenen beſſer zu ſein ſcheinen noch ich ſelbſt das Bedürfnis fühle, eine neue aufzuſtellen; aber ebenſo wenig würde ich für jetzt wagen, mich ihr völlig anzufchließen.

Das, was die Giebelgruppen auch ohne den reichen Zuwachs, den BRUNN'S Erklärung ihnen geben würde, an Naturperſonifikationen enthalten, und wären es auch nur die Bildungen des Helios und des Kephifſos, genügt vollkommen, um die vorangeſtellte Anſicht zu rechtfertigen, daſs Pheidias auch auf dieſem Gebiete in der That ein kühner Neuerer und Bahnbrecher

gewesen. Nach den Vorbildern des Kephissos aber können wir uns auch die Flußgötter von Olympia vorstellen, den Kladeos und den Alpheios, wie sie von Panaios in den Ecken des Ostgiebels des dortigen Zeustempels gebildet worden<sup>59)</sup>. So viel steht fest, daß Pheidias, mit Einschluß seiner nächsten Schüler, der Zeitströmung vorausgeeilt war und, obgleich selbst noch streng stilvoll und maßvoll, doch Beispiele aufgestellt hatte, welche unter Umständen mißverstanden werden und daher der Plastik gefährlich werden konnten.

Als plastische Vertreter des Waldes und des Gebirges spielen in der früheren Blüthezeit Satyrn und Silene noch keine große Rolle; wohl aber die doch erst halb anthropomorphischen Kentauren. Ihrer hat die griechische Kunst sich früh bemächtigt: schon auf dem Schilde des Herakles kommen sie vor und am Kasten des Kypselos; und sie hat sie bis in die späteste Zeit hinab begünstigt, wie sie denn unter den erhaltenen Reliefs der klassischen Zeit, in den Metopen des Parthenon, im Fries des Theseion, und in dem des Tempels von Phigalia eine Hauptrolle spielen. Anfangs, wie alte Vasenbilder beweisen, wurden ihre Vorderbeine und ihr Oberkörper menschlich, nur Hinterleib und Hinterbeine thierisch gebildet: unglückliche Bildungen, die mit ihren verschiedenen Beinen zum tollen Umherjagen im Gebirge, ihrem eigentlichen Beruf, gar nicht geschaffen und höchstens beim weisen Cheiron am Platz waren. Erst als man anfang, den ganzen Unterkörper, einschließlic der Vorderbeine, thierisch zu bilden (und das ist doch in den genannten klassischen Friesen und Metopen bereits geschehen), hatte die Kunst organische Gebilde an ihnen gewonnen und zugleich Wesen, welche so geeignet waren, wie keine andern, mit dröhnendem Hufschlag über Felsenhöhen zu jagen, mit starken Armen Aeste im Walde zu brechen, und dem Menschengeschlechte als kühne und wilde Vertreter der ungezähmten Natur zu erscheinen. Gleichwohl muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß sie in der bildenden Kunst der Zeit des Pheidias als Vertreter von Wald und Gebirge doch nicht auftreten, sondern nur als die Unholde, mit denen im Kampfe die hellenischen Helden ihre Heroennatur bewähren. Sie waren durch diese ihre Stellung in der griechischen Heldensage schon früh, ähnlich den höheren Göttern, um den unmittelbaren Eindruck ihres Zusammenhanges mit der Natur im Volksbewußtsein gekommen; und dementsprechend haben ihre Bildungen im Detail in dieser Zeit, z. B. an den Metopen des Parthenon noch Nichts von dem Knorrigen und Borstigen, welches später bei Pan, Satyrn und Silenen die Waldnatur so vortrefflich wieder spiegelt und auch in späteren Kentaurenbildungen, wie bei den berühmten Kentauren des Aristeas und Papias im kapitolinischen Museum, sehr lebendig zum Vorschein kommt. Vielmehr sind die Kentauren der älteren Blüthezeit, wie sie nicht in ihrer Eigenschaft als Repräsentanten der Natur, sondern als Bekämpfer der Heroen auftreten so auch in ihrer Weise nur heroisch gebildet, mit Details, welche nur ihre Streitbarkeit und Kraft verfinnlichen.

Wir sehen also, daß die Zeit des Pheidias zwar die anthropomorphische Naturanschauung in der Plastik in bedeutendem Umfange zur Geltung gebracht hat, daß aber die mythische, göttliche oder heroische Auffassung der betreffenden Gestalten, entsprechend der in der Regel nur für besondere Zwecke arbeitenden Kunst dieser Zeit<sup>60)</sup>, doch noch überwiegt und im Detail

<sup>59)</sup> PAUSANIAS, V, 10, 7.

<sup>60)</sup> Vgl. BRUNN, Kstlrgsch. I, S. 311.

sich ausprägt; nur dafs in einzelnen Gestaltungen, die durch ihre gefonderte Stellung schon als direktere Vertreter der Naturfymbolik sich darstellen, wie Helios und Selene im Ostgiebel und die Flufsgötter im Westgiebel des Parthenon, die »Landschaftsplastik« in menschlichen Formen sich bereits in hoher Ausbildung zeigt.

Um auch hier nicht zu weitläufig zu werden, wollen wir der Zeit des Pheidias auch in Bezug auf die gegenwärtige Untersuchung, sofort die Zeit des Skopas und Praxiteles entgegensetzen. In der That bedarf es keiner grofsen Anstrengung, um die fortgeschrittene, wenn auch nicht prinzipiell veränderte Stellung der genannten jüngeren Meister auf dem in Rede stehenden Gebiete zu beweisen. Wir brauchen uns nur der Ausbildung der See-dämonen durch Skopas, der Ausbildung der Waldämonen durch Praxiteles zu erinnern.

Es war die berühmte Gruppe, welche Plinius (36, 26) im Tempel des Cn. Domitius im Circus Flaminius sah, und welche ursprünglich wahrscheinlich das Giebelfeld eines griechischen Tempels geschmückt hatte<sup>61)</sup>, es war die Gruppe des Neptun, Achilleus, der Thetis und deren Gefolge, welche Skopas den Anlaf gegeben, die Welt der Meerdämonen zum ersten Mal in größerem Umfang auszubilden und ihren Idealtypus ein für alle Mal in den Grundzügen festzustellen. Ob diese grofse Gruppe sich auf die Unterbringung der von Hephaistos für Achill gefertigten Waffen bezog<sup>62)</sup> oder ob die Ueberführung des Achilleus nach seinem Tode auf die Insel Leuke oder die Insel der Seligen, wo er selbst zum Meergotte wurde, dargestellt war<sup>63)</sup>, können wir für unseren Zweck unentschieden lassen. Uns genügt es, dafs eine mythologische Szene dargestellt war, deren Lokal das Meer war, und dafs das Meer als Lokal hier nicht nur durch eine Reihe mythologisch feststehender göttlicher und dämonischer Gestalten, wie nach einer Ansicht im Giebel des Parthenon, gebildet war, sondern durch eine Reihe von dämonischen Seewesen, die theils freilich als Gattung, aber auch nur als Gattung und nicht als Individuen, mythologisch existirten, theils aber auch, wie die »cete, pistrices ac multa alia marina«, wohl freie Nachbildungen wirklicher Seethiere in etwas phantastischer Aufschmückung oder im Sinne des Mythos neugebildete Gestaltungen waren, alle aber für das Bewußtsein der Beschauer nicht als vom Meere abgeforderte Gottheiten existiren konnten, sondern nur als Gestaltungen, die im engsten Zusammenhange mit dem Meere standen, verständlich waren.

Natürlich würde es von eminenter Wichtigkeit für uns sein, wenn wir beglaubigte Nachbildungen dieser von Skopas ausgebildeten Verkörperungen des Seelebens hätten. Unsere Forscher haben verschiedene erhaltene Monumente in diesem Sinne gedeutet; aber nicht völlig überzeugend. Wenn neuerdings die Ansicht, dafs eine Nereide des archäologischen Museums im Palazzo Ducale zu Venedig (No. 49) auf Skopas zurückginge, allgemeine Billigung gefunden zu haben scheint<sup>64)</sup>, so mufs ich, nach Vergleichung des Originals, doch hervorheben, dafs es hier auch nur die allgemeinsten Motive, wie der Ritt auf dem Delphin und das als Segel über dem Haupte geblähte Gewand,

<sup>61)</sup> URLICHS, Skopas S. 153.

<sup>62)</sup> WELCKER, A. D. I, S. 204 ff. BRUNN, Gr. Kstlrgesch. I, S. 322.

<sup>63)</sup> URLICHS, Skopas, S. 148 ff. Vgl. STARK'S Anzeige im Philologus XXI, S. 449 und OVERBECK'S Gesch. d. Plastik II<sup>2</sup>, S. 17.

<sup>64)</sup> Vgl. die Nachweise bei OVERBECK a. a. O. S. 17, Anm. 18.

fein können, die in unferem Meisterwerke vorgebildet worden; denn die Ausführung der venezianifchen Figur ift fehr roh, fo dafs man kaum erkennen kann, ob Wellen dargeftellt find oder nicht. Gegen die Zurückführung der genannten Motive auf die Gruppe des Skopas wüfte ich aber auch nichts zu erinnern. Wenn man ferner, wie fchon früher erwähnt, den Münchener Fries (No. 115) und ähnliche Darftellungen als in enger Beziehung zu unferem Werke ftehend fich gedacht hat, fo möchte ich auch hier diefes nur in Bezug auf die Motive als ficher gelten laffen. Im Allgemeinen find Darftellungen von Tritonen, Nereiden, Seepferden und Seegefchöpfen mannichfaltiger fabelhafter und natürlicher Art unter den erhaltenen plaftifchen Monumenten in großer Anzahl erhalten, theils einzeln, theils in Gruppen oder in Relief-friefen. Es verfteht fich, dafs die Mehrzahl diefer Werke, um nicht zu fagen ihre Gefammtheit, der Ausführung nach der fpäteren Zeit angehört; aber es fragt fich, auch wenn wir anerkennen, wie wir thun, dafs Skopas der Vater aller diefer Gefaltungen gewesen, wie weit die einzelnen Motive und die Detailbehandlung in der Zeit der Ausführung verändert worden find und daher ein von den fkopafifchen Typen verschiedenes Bild geben. Die Zeit nach Alexander dem Grofsen ift notorifch auch in der Bildung von Naturperfonifikationen über die frühere Zeit hinausgegangen, fie könnte alfo auch in einzelnen Motiven und Formen die Meerweſendarftellungen verändert haben. Wir werden hier eine Scheidung nur aus allgemeinen filiftifchen Gründen und aus dem ganzen Geifte der fkopafifchen wie der nachalexandrinifchen Kunst heraus vornehmen können. Skopas war anerkannter Mafsen Idealbildner, er war ein Meister des Ausdrucks von Seelenftimmungen; die Diadochenzeit dagegen nahm notorifch realiftifchere und malerifche Elemente auf. Unter den erhaltenen Meerweſen finden wir nun felbft bei gleichen Hauptmotiven doch Gefaltungen fehr verschiedener Art. Wir finden zunächft Gefchöpfe, die im Weſentlichen die reine einfache menfchliche Geftalt bewahrt haben und die Natur des Meeres nur im geiftigen Ausdruck wiederfpiegeln<sup>65)</sup>. »Die zweite«, fagt BRUNN, »befteht aus förmlichen Doppelgeftalten, welche aus Theilen von Menfchen und Thieren zufammengeſetzt find. Zwischen ihnen ſteht eine dritte Art, bei welcher der menfchliche Körper in allen weſentlichen Theilen beibehalten iſt, und nur an der Oberfläche, der Haut, ſich hie und da ein Uebergang in Formen des Thier- und Pflanzenreiches offenbart«. Dieſe Uebergänge in's Pflanzenreich kommen aber, wie hinzugefügt werden muß, auch bei den Doppelgeftalten der zweiten Klaffe vor. Ich glaube übrigens, wir werden zunächſt nur die Bildungen der erſten Klaffe, ihrer idealen und geiftigen Auffaffung wegen, und auch die edler und einfacher gehaltenen Doppelgeftalten auf Skopas zurückführen; auch Uebergänge zu thierifchen Bildungen im Einzelnen, Nachahmungen der Wellen in den Haarbildungen und blattartige Floſſen an den Uebergängen der Thier- und Menfchenbildung in einfacherer Weiſe werden der Kunſtrichtung des Skopas nicht widerſprechen. Dagegen glaube ich, dafs die ausgeprägteren Uebergänge in die Pflanzenformen, wie wenn die Tritonen völlige Blatffüſe haben, oder der Bart des Meergottes mit feinen Wangen durch Blätterbildungen verbunden erſcheint, ſowie das völlig in Büſcheln zuſammenklebende gewellte Haupthaar, ihres malerifcheren, aber auch reflektirteren Effektes wegen erſt der nachalexandrinifchen Zeit zuzuſchreiben ſein werden. Wer die gefammte

<sup>65)</sup> BRUNN, Künftlergeſch., I, S. 335.

Kunstentwicklung Griechenlands in den heutzutage anerkannten Phafen seinen Augen vorüberziehen läßt, wird mir hierin beistimmen, und im einzelnen werden stilistische Gründe, die außerhalb der genannten Merkmale liegen, meine Auffassung befestigen. Selbst die venezianische Nereide auf dem Delphin ist in dieser Beziehung einfach gehalten und mag insofern freilich als ein Skopas angehöriges Motiv gelten; auch der geschmackvolle Meerdämonenfries der Stoa Hadriana zu Athen (HEYDEMANN, Ant. Marmorbilder zu Athen, 1874, No. 250 u. 251) ist von einfachster Gestaltung der einzelnen Geschöpfe; und der dem Stil nach noch fester und kräftiger gehaltene Münchener Fries mit dem Hochzeitszuge des Poseidon und der Amphitrite kennt, obgleich Flossenbildungen an feinen Seewesen vorkommen, auch noch keine Blattfüße statt der Hufe etc.; und das Wasserelement kommt im Meergott selbst noch recht bescheiden, nur durch das etwas feuchte und schwere Haar und die Neigung des Hauptes zum Ausdruck <sup>66)</sup>. Betrachten wir dagegen Werke, welche den Seepferden und Tritonen entschiedenere Blattflossenfüße und ausgeprägte Blättermähen geben und sonst Blätterandeutungen am Leibe aufzuweisen haben, wie z. B. No. 34 und 35 des braccio nuovo des vatikanischen Museums, No. 162 der Uffiziengallerie <sup>67)</sup>, so weist deren ganze sonstige Haltung auf die spätere Zeit hin, welche bei den Sarkophagen, an denen ähnliche Bildungen häufig sind, ja von vornherein feststeht <sup>68)</sup>. Bei dem bekannten Meergott des Museo Chiaramonti (No. 606 A) <sup>69)</sup>, bei dem die schwere Feuchtigkeit des Wellenhaars sich durch sein Zusammenkleben in verschiedenen Büfcheln ausdrückt, weist aufser diesem sehr überlegten Motiv noch ein porträtartig herber Zug im Gesichte auf die Zeit nach Alexander dem Großen hin; und das eine Bildung wie die des Flufs- oder Meergottes No. 547 <sup>70)</sup> in der Rotunde des Museo Pio Clementino mit seiner alles Aehnliche an landschaftlicher Plastik übertreffenden Gestaltung, feinen Blättern statt der Augenbrauen u. s. w. erst in die nächste Epoche gehört, wird doch wohl auch Niemand bezweifeln. Der idealeren geistigeren Kunst des Skopas scheinen solche nach Effekt hafchende Bildungen zu widerstreben. Kurz, wenn Skopas auch die einfacheren Mittel dieser Art benutzt haben mag, um das Element, dessen Verkörperung darzustellen war, anzudeuten, er wird sich wahrscheinlich dabei in bescheidenen Grenzen gehalten haben und, seiner ganzen Richtung gemäß, den geistigen Ausdruck des Elementes wiederzugeben, sich in erster Linie haben angelegen sein lassen. Vor allen Dingen also dürfen wir jene der erhaltenen Meer-geschöpfe, welche die schwermüthige, träumerische Seite des Meerlebens in ihren Zügen und ihrer Haltung ohne äußerliche Zuthaten wieder spiegeln, auf die durch Skopas festgestellten Idealtypen der Seewesen zurückführen. Ueber diese Typen aber kann ich mich nicht besser äußern, als BRUNN es gethan. »Das Wasser«, sagt er <sup>71)</sup>, »und besonders das Meer hat in der Poesie aller Völker den Charakter der Schwermuth, der Sehnsucht. Wie es in der Natur wohl momentan ruhen, von jedem Hauche aber in leise Schwingungen, vom

<sup>66)</sup> BRUNN, Beschreibung der Glyptothek, 1870, S. 149. JAHN, B. K. S. G. W., 1854, S. 192. Tfl. 3—7.

<sup>67)</sup> Abgebildet: MOLINI, G. de. F., I, ser. IV, p. 42.

<sup>68)</sup> Uffiziengallerie No. 78, No. 84. Vatikan, Museo Pio Clementino No. 91, in der Nähe des Laokonkabinets. CLARAC, II, pl. 206—208.

<sup>69)</sup> Abgebildet z. B.: E. BRAUN, Vorschule der Kunstmythologie, Tafel 16. — MÜLLER u. WIESELER A. D. II, Tafel VI, No. 67. — Museo Chiaramonti I, tav. 24.

<sup>70)</sup> Abgebildet: Museo Pio Clementino Vol. VI, tav. 5 und anderwärts.

<sup>71)</sup> Künstlergeschichte I, S. 331.

Sturm fogar in die wildefte Bewegung verſetzt werden kann, ohne je zu einer feſten Geſtalt zu gelangen, ſo zeigt es ſich auch, wenn ihm von der Poeſie oder der Kunſt Perſönlichkeit geliehen wird. An ihr Element gebannt, ſtreben dieſe Meeresgeſtalten ſtets nach der Vereinigung mit den Geſchöpfen der Erde. Bald mit wehmüthiger Klage, bald mit wilder Gewalt fuchen ſie dieſelben zu locken, zu bezwingen; und nie wird ihre Sehnuſcht auf die Dauer geſtillt, nie verſchwindet daher auch dieſer Ausdruck der Sehnuſcht«. Die Mittel aber, deren die griechiſche Kunſt ſich zur Darſtellung dieſer geiſtigen Empfindung bedient, müſſen in der Plaſtik doch die materiellen der Formen ſein. Daher treten, im Gegenſatz zu den mit feſteren Knochen gebildeten göttlichen und heroïſchen Geſtalten, die weichen, fleiſchigen Partien bei den Meergeſchöpfen in ſelbſtändigerer Bedeutung hervor, und BRUNN macht darauf aufmerkſam, daſs namentlich der Mund und die das Auge umgebenden Theile ſich als Sitz jenes Schmerzes und jener Sehnuſcht offenbaren. »Haben wir nun«, fährt der genannte Kenner fort, »in dieſer neuen Behandlung der Form etwas Zufälliges, etwas Willkürliches zu ſehen, für welches es keinen anderen, tieferen Grund gäbe, als die Subjektivität des Künſtlers? In dem menſchlichen Organismus, deſſen Geſetze doch der Bildung auch dieſer Weſen zu Grunde liegen müſſen, ſind Schmerz und Sehnuſcht nicht etwas nothwendig, bleibend Vorhandenes, ſetzen deshalb auch keinen feſten, in gewiſſen Formen verharrenden Träger dieſer Seelenzuſtände voraus. Sie ſind Leiden, πάθη, welche vorübergehen oder wenigſtens vorübergehen können, ja fogar häufig in das gerade Gegentheil umſchlagen. Sie können daher nur in denjenigen Theilen zur Darſtellung kommen, die zu einer ſolchen Beweglichkeit und Wandelbarkeit ihrer Natur nach geſchickt und berechtigt ſind. Das Verdienſt der Griechen, und in dem vorliegenden Falle hauptſächlich das des Skopas, beruht alſo auch hier wieder weſentlich darin, daſs ſie, wo es galt, etwas Neues zu ſchaffen, immer wieder zum Urquell der Kunſt, zur Natur zurückkehrten, und das Geſetz, welches durch die Natur vorgeſchrieben war, zum Geſetz der Kunſt erhoben«.

Skopas hat auch Geſtalten des Erdenlebens, er hat auch den Dionyſos und Figuren ſeines Gefolges gebildet. Seine Bakchantin war hochberühmt. Aber der eigentliche Schöpfer und Vollender der Perſonifikationen des Waldes und der Gebirge in plaſtiſcher Geſtalt, beſonders der Satyrn und verwandter Bildungen des bakchiſchen Thiaſos, war ohne Zweifel, wie ein Blick auf die Liſte ſeiner Werke zeigt, Praxiteles. Skopas wird als leidenſchaftlicher und pathetiſcher, Praxiteles, bei aller Verwandtſchaft mit Skopas, als menſchlicher, heiterer und ſinnlicher aufgefaſt<sup>72)</sup>; daſs daher die Ausbildung der Meergeſchöpfe der Kunſt des Skopas, wie die Ausbildung der Satyrn der Kunſt des Praxiteles entſprechender war, liegt auf der Hand. Von ſeinen überlieferten Werken gehören vor allen Dingen hieher: Der Dionyſos in ſeinem Tempel zu Elis, ein anderes von Kalliſtratos beſchriebenes Bild dieſes Gottes in einem Haine, mit Epheu bekränzt, mit der Nebris bekleidet, mit der Linken auf den Thyrfos geſtützt; dann ein Dreiverein, den Plinius als Liberum patrem, Ebrietatem, nobilemque una Satyrum bezeichnet; ein wahrſcheinlich von letzterem verſchiedener und mit einem Bildwerk der Dreifuſſtraſe zu Athen identiſcher Satyr, den die Griechen Periboëtos nannten; ferner ein dritter Satyr Oinophoros, ein vierter aus pariſchem Marmor im

72) Vgl. OVERBECK, Geſch. d. Plaſtik, II<sup>2</sup>, S. 50.

Dionysostempel zu Megara; Mainaden, Thyaden und Silene unter den Monumenten des Aemilius Pollio in Rom, wie auf Silene allein auch ein Epigramm des Aemilianus sich bezieht: endlich ein bocksfüßiger Pan mit dem Schlauch auf den Schultern und Nymphen, vielleicht in Verbindung mit Danaë<sup>73</sup>). Man sieht, Dionysos mit seinem ganzen Thiasos ist vorhanden. Bei keinem früheren Künstler finden wir ihrer auch nur annähernd in gleicher Zahl erwähnt. Wir haben daher gewiss Recht, Praxiteles als den eigentlichen Vater dieser Gestaltungen in ihrer freieren Weise und daher auch als den intellektuellen Urheber all' der unzähligen Satyr-, Silens- und Pansgestalten unserer Museen anzusehen. Sie nehmen unter den Werken jeder Antikensammlung einen noch größeren Raum ein, als die Seewesen und Meerestheiten; und auch hier liegt die Frage wieder nahe, ob sie alle oder ob nur einige und welche dieser Gestaltungen auf Praxiteles oder doch auf seine Zeit, worauf es für unsere Untersuchung nur ankommt, zurückzuführen sind. Im Ganzen werden wir hier dieselben oder ähnliche Kriterien, wie bei der Sonderung der Meerwesen, als maßgebend anerkennen müssen. Je edler und idealer diese Gestalten aufgefaßt sind, desto näher werden wir sie uns zu der Kunst des Praxiteles stehend denken dürfen; je derbnaturalistischer, malerischer, in äußeren Zuthaten ihre Charakteristik suchend, für desto später, also nachalexandrinisch, werden wir sie halten müssen. Die spitzen Ohren, das kleine Schwänzchen, welches naturgemäß in der Rundplastik an die Stelle der buschigen Pferdeschwänze der Vasenbilder und noch des Reliefs vom Denkmal des Lyfkrates tritt, die struppigen Haare, in denen mitunter keimende Bockshörnchen sitzen, oft auch nicht einmal das Zusammentreffen dieser Dinge genügen der idealen Kunst als Andeutungen des halbthierischen Ursprunges der Waldmenschen. Im Uebrigen ist die Körperbildung oft ganz menschlich; in bescheidenem Maße aber wird wie in anderen Fällen doch vielleicht schon bei Praxiteles das knorpelig-knollige der Wald- und Felsenatur in die Formen des Gesichtes und des Körpers gelegt, und bei den Silenen kommt der dickere, an den Weinschlauch erinnernde Bauch hinzu. Auch die Haltung ist in der Regel noch einfach und edel, verhältnismäßig ruhig, nur daß sie doch ihren Schwerpunkt nicht immer mehr in sich selbst findet und daher der obenerwähnten Stützen des Baumstammes u. s. w. bedarf. Wo in Satyrn und Silenen die Formen dagegen immer realistischer, herber und derber werden, im Detail haariger und knorpeliger, so daß manchmal warzenartige förmliche Knollen im Gesichte wachsen, das Haar immer struppiger, von dem Pinienkranze, den es mitunter trägt, kaum mehr zu unterscheiden, die Hörner immer ausgebildeter, wo die Bewegungen und Stellungen immer toller und voller werden, auch das eigentliche landschaftliche Beiwerk immer mehr sich ausbreitet, da werden wir an spätere Schöpfungen, an Gestaltungen und Motiven der nachpraxitelischen Kunst, der Kunst nach Alexander dem Großen zu denken haben. In der That sehen wir, daß die Archäologen sich nach ähnlichen Kriterien in sehr vielen Fällen bereits über die Zeit geeinigt haben, der sie die Erfindung verschiedener Motive solcher Gestalten in unseren Sammlungen zuschreiben. Den edlen jugendlichen Satyr der Dresdener Antikensammlung No. 210 in der Haltung eines Einschenkenden, ohne Schwanz, mit Stirnbinde und Traubenkranz, von den anmuthigsten Formen<sup>74</sup>),

<sup>73</sup>) Die Nachweise aller dieser Gestalten bei BRUNN, a. a. O. I, S. 338—339.

<sup>74</sup>) Vgl. HETTNER'S Katalog, 1869, S. 53.

den ausruhenden Satyr derselben Sammlung No. 190, welcher »den riefelnden Erguß der Quellen mit dem Tone feiner Flöte« zu begleiten scheint<sup>75)</sup>; die berühmte, schon besprochene, sehr häufige Satyrstatue, die, mit der Nebris bekleidet und auf den Baumstamm gestützt, die Flöte in der Rechten hält, und mit dem munter über der Stirn aufspriessenden Haar ohne Hörnchen, den spitzen Ohren, den hinaufgezogenen Mundwinkeln, der lässigen Gliederfüßung den Eindruck behaglich sinnlicher Gemüthlichkeit macht<sup>76)</sup>; den Silen in der edelgehaltenen Münchener Gruppe dieses Dämons mit dem Bacchuskinde, welcher angelehnt an den mit Reben umschlungenen Baumstamm mit milden Zügen und wohlgenährtem Leibe dasteht<sup>77)</sup>, — alle diese und ähnliche Bildungen werden im Motiv allgemein auf die Richtung oder die Schule des Praxiteles zurückgeführt, ohne daß sich eine der praxitelischen Figuren selbst sicher in einer dieser Statuen erkennen ließe. Andere, realistischere oder bewegtere Gestalten, wie die Münchener Statue eines schlauchtragenden Satyrknaben<sup>78)</sup> ihrer großen Munterkeit und Lebendigkeit wegen, und das berühmte Bildwerk des barberinischen Fauns<sup>79)</sup> wegen seines poetisch lebendigen Realismus, werden dagegen in Uebereinstimmung mit den aufgestellten Kriterien, von unseren besten Kennern der Zeit nach Alexander dem Großen zugeschrieben. Wir dürften es also, in Bezug auf diese mythischen Waldnaturpersonifikationen als feststehend betrachten, daß Praxiteles, indem er der Urheber oder doch der Vollender ihrer überaus häufigen Darstellung in der Plastik war, selbst doch mehr die poetischeren Seiten der Waldnatur in ihnen ausprägte und sich noch bescheidenerer Mittel zu ihrer Charakterisirung durch Uebertragung landschaftlicher Naturerscheinungen auf den menschlicher Körper bedient, als seine späteren Nachfolger. So sagt auch JOH. OVERBECK in Bezug auf den vielleicht auf Praxiteles zurückgehenden Satyr jener häufigsten Art, welchen das kapitolinische Museum bewahrt: »er ruht nachlässig und bequem auf einem Baumstamm gelehnt, der das Waldlokal andeutet, und schaut mit leichtem und schalkhaften Lächeln hinaus in die Ferne, gleich als lausche er dem Riefeln des Baches und dem Raufchen der Wipfel. Und so erscheint er ganz und gar als die Personifikation der süßen Waldeinsamkeit mit Fels und Quelle, und wer sich in diese Statue vertieft, der wird sich in jener Stimmung überraschen, in welche uns kühle und duftige Waldesstille an heiteren und heißen Sommertagen verfolgt«. Als notorische Originale aus den letzten Zeiten unserer Epoche sind uns die Satyrn vom Denkmal des Lyfkrates erhalten: auch sie sind, außer dem hier im Relief ziemlich langen Schwanze, in durchaus edlen menschlichen Formen gebildet, in bewegten aber noch maßvollen Stellungen, vielmehr idealistischer als realistischer Kunstweise angehörig; auch sie dienen weit mehr, als die natürlichen Landschaftsandeutungen des Frieses, von denen oben die Rede gewesen ist, dazu, uns in eine landschaftliche Stimmung zu versetzen, welche dem gemeinten Lokale angepaßt ist; auch sie bestätigen daher unsere ganze Auffassung dieser und ähnlicher Darstellungen in der letzten griechischen Blüthezeit vor Alexander dem Großen; und wir dürfen es daher als Resultat dieses Kapitels, kurz zusammen-

<sup>75)</sup> A. a. O. S. 43. Vgl. Berlins antike Bildwerke von GERHARD No. 112.

<sup>76)</sup> Vgl. zum Münchener Exemplar: BRUNN, Beschreibung der Glyptothek, 1870, S. 135, No. 105.

<sup>77)</sup> Vgl. BRUNN, a. a. O. 143, No. 114.

<sup>78)</sup> Ebenda No. 109, S. 138.

<sup>79)</sup> Ebenda No. 95, S. 119.

fassend, hinstellen, daß die griechische Plastik der Blüthezeit direkte landschaftliche Zuthaten zwar nicht ängstlich von ihren Darstellungen ausgeschlossen, aber doch nur wo es besonders motivirt war, und auch dann nur in stilvoll bescheidener Weise angebracht hat, daß aber die plastische Naturmalerei durch menschliche Formen zwar schon unter Pheidias vorbereitet wurde, aber erst in der zweiten Blüthezeit griechischer Plastik zu einer größeren Verbreitung und ihrer eigentlichen idealen Vollendung gelangte. Obwohl sie einer Weiterentwicklung in realistischerem und detaillirterem Sinne noch zugänglich blieb, wußte diese plastische Naturmalerei doch jetzt schon in ihrer Weise die Poesie der Natur ergreifend wiederzuspiegeln und gerade die Stimmung des Meerlebens und der Waldeinfamkeit so gut zum Ausdruck zu bringen, daß wir hier, in der anthropomorphischen Landschaftsplastik der griechischen Blüthezeit, vielleicht überhaupt eher von landschaftlicher Stimmung reden können, als jemals in der eigentlichen Landschaftsmalerei der späteren Antike.

#### FÜNFTES KAPITEL.

### Die Landschaft in der griechischen Wand- und Tafelmalerei bis auf Alexander den Grossen.

Es muß als bekannt vorausgesetzt werden, daß sich keine originalen griechischen Wand- oder Tafelgemälde der nationalhellenischen Zeit bis auf unsere Tage erhalten haben. Daß aber auch die aus späterer Zeit, besonders in den kampanischen Wandbildern, erhaltenen antiken Malereien in weitaus den meisten Fällen nicht einmal den Motiven und der Erfindung nach an die Zeit vor Alexander dem Großen anknüpfen, ist neuerdings durch W. HELBIG'S »Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei«<sup>1)</sup> wohl für immer außer Zweifel gestellt worden. Nur ganz einzelne pompejanische Gemälde weisen durch ihre Haltung und ihren Gegenstand auf Originale der früheren Zeit zurück; und auch diese werden natürlich wegen ihrer flüchtig dekorativen Technik und ihrer räumlichen und zeitlichen Entfernung von den muthmaßlichen Originalbildern nur mit äußerster Vorsicht zu deren Detailrekonstruktion zu verwenden sein. Die Vasenmalerei endlich, die wir für unsere Zwecke schon untersucht haben, ist jedenfalls von dem Augenblicke der größeren Ausbildung des eigentlich malerischen Prinzips in der griechischen Kunstmalerei an, ihre eigenen stilistischen Wege gegangen, welche nur durch die Gesetze der Zeichnung bedingt, der Tafelmalerei nicht mehr zu folgen vermochten; nur in der früheren Zeit, der Zeit des Polygnotos und des strengen Vasenstils, können wir uns die Wege der Megalographie und der Keramographie als ziemlich parallel gehend vorstellen<sup>2)</sup>; nur für einen kleinen Kreis älterer griechischer Gemälde können daher auch Vasenbilder zum Vergleiche herangezogen werden. Dasselbe gilt von den besseren

<sup>1)</sup> Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1873.

<sup>2)</sup> JAHN, Einleitung, S. CXC; vgl. S. CXLIII. Anders BENNDORF, Griech. und siz. Vasenb., 2. Lfg. 1870, S. 27. Vgl. auch noch NEWTON, Fine Art Quarterly Review, 1870, No. 3.

der alten etruskischen Grabmalereien, welche besonders von BRUNN zum Vergleiche mit den polygotischen Gemälden verwendet worden sind.

Im Allgemeinen aber sind wir anerkannter Mafsen mit unserer Kenntniss der griechischen Malerei in ihrer nationalhellenischen Blüthezeit vor Alexander dem Grofsen auf die Schriftquellen angewiesen. So dürftig diese sind, werden wir sie doch auch als Grundlage der gegenwärtigen Unterfuchung anerkennen müssen und nur in bestimmten Ausnahmefällen durch ein kampanisches Wandgemälde oder ein altes Vasenbild illustriren dürfen.

Die Schriftquellen gedenken nun aber keines einzigen Landschaftsgemäldes aus der Zeit vor Alexander dem Grofsen. Die Bühnendekorationen, wie sie seit Aischylos durch Agatharchos ausgebildet worden, könnten vielleicht die einzigen Ausnahmen gebildet haben. Sie sind für unser Thema von allerhöchster Bedeutung, sollen aber eben deshalb, und weil sie zur Wand- und Tafelmalerei, die uns in diesem Kapitel beschäftigen, doch nicht gehören, im folgenden Kapitel einer gefonderten Betrachtung unterzogen werden. — Wenn Platon im Kritias (pag. 107) von malerischen Nachahmungen der Erde, der Berge, der Flüsse, des Waldes, des Himmels u. s. w. redet, so geht schon aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle hervor, dafs hier eigentliche selbständige Landschaftsbilder nicht gemeint sind. Denn Platon sagt, bei den Darstellungen der genannten Art sei man schon zufrieden, wenn sie nur einige Aehnlichkeit mit den Gegenständen hätten, wogegen man bei der Abbildung der menschlichen Gestalt durchaus alle Aehnlichkeiten verlange und ein viel strengerer Richter sei. Hierin liegt, dafs jene Darstellungen, bei denen man sich »mit einer undeutlichen und trügerischen Schattenmalerei« begnügte<sup>3)</sup>, keine selbständigen Kunstwerke gewesen sein können. Platon wird an die Hintergründe der Figurenbilder und an die Theater-Dekorationen gedacht haben. Bei beiden sind seine geringeren Ansprüche an die Darstellung der landschaftlichen Gegenstände erklärlich. Hierfür spricht auch, dafs Platon dieselben nur einzeln, nicht als landschaftlich verbunden nennt, und dafs die Stelle, wenn man sie von wirklichen Landschaften verstehen wollte, für diese Zeit ganz isolirt dastünde. Die Landschaftsmaler, derer die Schriftsteller gedenken, lebten alle, wie ausdrücklich berichtet wird, in der späteren Zeit. Demetrios, wenn er hierher gehört, war Freund des Ptolemaios Philometor; Serapion war Zeitgenosse Varro's; Ludius lebte unter dem Kaiser Augustus. Dafs auch die Odyffeelandschaften, welche Vitruv den »antiqui« zuschreibt, nicht weiter zurückzusetzen sind, als in die Diadochenzeit, hat schon HELBIG<sup>4)</sup> aus verschiedenen Gründen wahrscheinlich gemacht.

Es können daher nur noch die Gemäldebeschreibungen der Rhetoren in Betracht kommen, soweit sie landschaftlicher Gegenstände gedenken: vor allen Dingen die philostratischen *Ἐπιόψεις*, unter denen förmliche Landschaften beschrieben werden. Auf die verwickelte Streitfrage über ihre Bedeutung für die Archäologie oder Kunstgeschichte soll erst weiter unten eingegangen werden. Gefetzt auch, wir schlössen uns ihren günstigsten Be-

<sup>3)</sup> Plato, Critias, pag. 107 C. *σκιαγραφίη δε ἀσαφῆ καὶ ἀπαιτητῶν χρωμέδα περιού.*

<sup>4)</sup> Rhein. Mus. 1870 S. 395. vgl. denselben: Unterfuchungen über die kampanische Wandmalerei (1873) S. 217 ff. 290. — Im Text meiner Publikation der Odyffeelandschaften, die, während ich dieses schreibe, im Druck ist, bin ich zu demselben Resultate gekommen.

urteilern unbedingt an, so würde für jetzt genügen, darauf aufmerksam zu machen, daß bei allen von Philostratos beschriebenen »See- Wasser- und Landstücken«, wie GOETHE sie nennt, die spätere Zeit sich schon theils aus der Staffage, theils aus den dargestellten Gegenständen von selbst ergibt. Den Nil, den villenbekränzten Bosporos, die Inseln, die vielleicht die liparischen Inseln darstellten, und Theffalien mit ägyptifizirendem Vordergrund wird gewiß Niemand für Gegenstände der nationalhellenischen Malerei halten, und die auf Schwänen reitenden Liebesgötter in den »Sümpfen« tragen für Jeden, der sich mit der alten Kunst beschäftigt, zu unverkennbar den Stempel der späteren Zeit, als daß darüber ein Wort zu verlieren nöthig wäre. Auch ist es von vornherein nicht eben berechtigt, Gemälde des dritten Jahrhunderts nach Christo auf Originale der alten griechischen Blüthezeit zurückzuführen. Mindestens müßte ein solcher Zusammenhang in jedem einzelnen Falle voll bewiesen werden. Wir sind vielmehr sicher berechtigt, anzunehmen, daß die philostratischen Landschaftsfilderungen, wie immer man auch über die anderen Gemäldebefreibungen der Philostrate denken möge, an Vorbilder der voralexandrinischen Zeit nicht anknüpfen.

Der früher einmal kolportirte Irrthum aber, in der Vorhalle des Parthenon zu Athen sei der Fels Aornos mit den über seine Spalte kreifenden Vögeln<sup>4)</sup> gemalt gewesen, ist längst von STARK<sup>5)</sup> berichtigt worden. Wir müssen es nach allem Diefen schon hier als sicher hinstellen, was aus dem Zusammenhange dieser ganzen Schrift auf's Entschiedenste hestätigt und im nächsten Abschnitte eingehender beleuchtet werden wird: daß nämlich Alles, was die Schriftquellen von Landschaftmalern und eigentlichen Landschaftsgemälden aus dem Alterthume berichten, sich frühestens auf die Diadochenzeit bezieht.

Wir dürfen es daher wohl schon hier aussprechen: Selbständige Landschaftsgemälde hat es in der griechischen Wand- und Tafelmalerei vor Alexander dem Großen auch nach unseren Gesammtquellen nicht gegeben; und wir sind daher auch in der Malerei für unseren Zweck in diesem Kapitel nur auf die nicht uninteressante Erörterung der Entwicklung landschaftlicher Hintergründe in den Figurenbildern dieser Zeit beschränkt.

Ich beginne diese Untersuchung sofort mit POLYGNOT und zwar mit seinen wichtigsten, den in der Lesche der Knidier zu Delphi gemalten Wandgemälden, welche die Einnahme Ilioms und die Unterwelt darstellten. Pausanias, der Beschreiber dieser Gemälde, redet auch von den landschaftlichen Gegenständen, die sich auf ihnen befunden; und bei der Ausführlichkeit seiner Beschreibung müssen wir annehmen, daß mehr landschaftliche Andeutungen, als er angibt, in der That nicht dargestellt gewesen sind. Auf dem Gemälde der Zerstörung Troja's ist jedenfalls Troja und der Meeresstrand die Szene gewesen, dieser, scheint es, zur Rechten des Beschauers bis gegen die Mitte des Bildes sich erstreckend, die Stadt aber zur Linken. Von der Stadt ist ganz am linken Ende des Bildes das Haus des Antenor, über dessen Eingang ein Pantherfell hing, abgebildet gewesen (PAUS. X, cp. 27, § 3) weiter nach der Mitte zu aber die Mauer, über welcher der Kopf des hölzernen Pferdes hervorragte (cp. 26, § 2). Der Meeresstrand ist zur äußersten Rechten jeden-

<sup>5)</sup> Durch Philostr. Vita Apoll. II, 10 veranlaßt.

<sup>6)</sup> Philologus 1860, S. 104.

falls zunächst durch das Schiff, auf dem Menelaos abreifen wollte, bezeichnet gewesen (cp. 25, § 2); dafs aber auch das Meer selbst unter dem Schiffe gemalt gewesen und von dort sich unten eine Strecke am Ufer verbreitet habe, deutet PAUSANIAS durch die Worte an: »bis zu dem Pferde ist Strand, an ihm scheinen die Kiesel durch; von da an scheint das Meer aufzuhören« (cp. 26 § 11). Ueber dem unten gegen die Mitte des Bildes vorspringenden Meere sind dann aber zwei Zelte am Strande dargestellt gewesen, das des Menelaos und ein anderes (cp. 25 § 3). Soweit PAUSANIAS. Ehe wir diese Angaben für unseren Zweck zu würdigen suchen, wollen wir hören, was derselbe Schriftsteller zu dem Unterweltsbilde von landschaftlichen Bezeichnungen erwähnt. Seine Schilderung beginnt sofort mit den Worten: »Ein Wasser hat das Aussehen eines Flusses; offenbar soll es der Acheron sein; in ihm wächst Schilf, und die Figuren von Fischen sind so matt angedeutet, dafs man sie eher für Schatten, als für Fische ansehen möchte. In dem Flusse ist ein Nachen und der Fährmann an den Rudern«. (PAUS. X, cp. 28, § 1 u. 2). Im weiteren Verlaufe der Beschreibung werden öfter Felsen oder Steine erwähnt, auf denen einzelne der Gestalten sitzen: so sitzt Tyro auf einem Felsen (cp. 29, § 7), so Ariadne (§ 3), so Maira (cp. 30, § 5), so des Odyffeus Mutter Antikleia (cp. 29, § 8); und auch Marfyas sitzt neben Olympos auf einem Steine (cp. 30, § 8). Auch am entgegengesetzten Ende des Bildes werden bedeutende Terrainangaben erwähnt: der Felsen, der über dem Tantalos schwebt (cp. 31, § 12) und unter dem, da er »alle die Leiden, erduldet, welche Homer von ihm dichtet« auch Wasser gemalt gewesen sein wird; besonders aber (§ 10) »die Darstellung eines steilen Abhanges und Sisyphos, des Aiolos Sohn, der sich anstrengt, den Felsen den Abhang hinaufzurollen«. Dagegen wird von Orpheus, gegen die Mitte des Bildes, nur gesagt, er säfse »wie auf einem Hügel« (cp. 30, § 6); aber angelehnt an den Stamm eines Baumes, der etwas weiterhin als Weidenbaum bezeichnet wird. »Es scheint«, fügt PAUSANIAS hinzu, »der Hain der Persephone zu sein, wo nach der Meinung Homers, Schwarpappeln und Weiden wachsen«. Der Weidenbaum, welcher diesen Hain andeutet, ist der einzige Baum auf dem Gemälde. Ein anderer Baum, an welchen einige Hersteller des Gemäldes <sup>7)</sup> das Seil der Phaidra (cp. 29, § 3) aufhängen wollen, läfst sich nicht nachweisen.

Wenn wir von dem muthmafslichen Zusammenhange aller dieser landschaftlichen Gegenstände untereinander und ihrer dadurch bedingten Bedeutung für die ganze Komposition reden wollen, so müssen wir uns zunächst fragen, wie wir uns diese Komposition überhaupt vorzustellen haben. Auf ein erörterndes Eingehen auf die zahlreichen Rekonstruktionsversuche mufs an dieser Stelle natürlich verzichtet werden; nur kurz mufs ich hervorheben, dafs auch ich die HERMANN'sche Feldereitheilung <sup>8)</sup>, welche den Eindruck eines einzigen Bildes von Grund aus zerstört, für abgethan halte, dafs ich aber aller-

<sup>7)</sup> RIEPENHAUSEN, Peintures de Polygnote etc., Rome 1826. »WELCKER strich ihn, aber Lloyd bedurfte seiner, um eine klaffende Lücke in seiner Zeichnung auszufüllen, und erfand ihn von Neuem. Zum dritten Male entdeckte ihn endlich wieder SCHUBART, auch hier mufs er die traurige Rolle eines Lückenbüfzers spielen, wir wollen wünschen, zum letzten Male«. W. GEBHARDT, die Komposition der Gemälde des Polygnot, Göttingen 1872, S. 27.

<sup>8)</sup> K. FR. HERMANN, Epikritische Betrachtungen über die Polygnotischen Gemälde, Göttingen 1849.

dings der Meinung bin, der WELCKER'schen Rekonstruktion <sup>9)</sup> mangle es doch zu sehr an architektonischem Aufbau und räumlicher Geschlossenheit. BRUNN scheint die Absicht gehabt zu haben, in dieser Hinsicht die Arbeit in strengerer Weise wieder aufzunehmen <sup>10)</sup>; hat aber bis jetzt nichts Neues über den Gegenstand herausgegeben. Dagegen scheint mir, daß die neueste Arbeit über die Komposition der Polygotischen Gemälde von W. GEBHARDT (Göttingen 1872) die Aufgabe sehr wesentlich gefördert hat. Die mathematische Responfion, welche sich bei feiner streng an den Text des PAUSANIAS sich haltenden Herfteilung ergibt, wirkt geradezu überraschend, weniger in der Abbildung, bei der auch er sich der RIEPENHAUSEN'schen Gruppen bedient hat, als in den Schematen auf Seite 19—21 und 32 und 33, welche man sich im Geiste mit ächten polygotischen Gestalten, wie jeder sie sich vorstellen mag, ausgefüllt denken kann. Das Resultat ist, daß der reiche Inhalt der beiden großen Gemälde, weit entfernt davon, zu einer malerischen Einheit zusammengefaßt zu sein, in eine Anzahl verschiedener Gruppen vertheilt war, welche in mehreren doch nicht streng linear getrennten Reihen sich über die Breitenausdehnung der Wand mit strenger Gefetzmäßigkeit und einer dem Stil architektonischer Wandmalerei entsprechenden Symmetrie verbreiteten. Wichtig aber ist für uns die weitere Frage, wie der gemeinfame Hintergrund dieser Figurengruppen beschaffen gewesen sei. Die landschaftlichen Andeutungen müssen nach der Beschreibung des PAUSANIAS doch zu vereinzelt gewesen sein, als daß sie sich, in einander übergehend, zu einem geschlossenen Ganzen hätten vereinigen können. Auch widersprechen die Analogien derjenigen Vasenbilder, welche wir uns, wenn auch nur als Nachbildungen, etwa als ziemlich gleichzeitig vorstellen dürfen <sup>11)</sup>, und der besonders von BRUNN zum Vergleich herangezogenen tarquiniensischen Grabgemälde durchaus einer solchen landschaftlichen Geschlossenheit. Vielmehr sprechen eben jene etruskischen Gemälde, sprechen die polychromen attischen Lekythen, die, wengleich sie jünger sind, in mancher Beziehung doch hieher gerechnet werden dürfen, und spricht die Logik unserer Gesamtkennntnis der Polygotischen Komposition und Farbgebung dafür, daß die einzelnen Figurengruppen mit sammt ihren gelegentlichen landschaftlichen Zuthaten, sich in wenigen, einfachen, aber charakteristischen Farben von einem weissen Wandgrunde abgehoben haben. Die Licht- und Schattenwirkungen waren Polygot anerkanntermassen noch unbekannt. Dagegen verwandte er doch die Farben verschiedentlich zu gewissen Stimmungseffekten: wie wenn der Leichenreffer Eurynomos bläulich schwarz, Ajas, scheint es, wie von Meerwasser tiefend, und die Fische im Acheron schattenartig gemalt wurden. Dies kam besonders einzelnen Figuren zu Gute. Die landschaftlichen Gegenstände werden im Ganzen einfach in andeutendem Kolorit gemalt gewesen sein. Wir können uns an der Hand einiger in Athen aufbewahrter weisgrundiger Lekythen mit Charonsdarstellungen, besonders die entsprechende Darstellung in Polygot's Nekyia auch in landschaftlicher Beziehung mit grünlichem Schilf an röhlichen Stengeln und blauem Wasser vielleicht ganz gut veranschaulichen; wie andererseits der Weidenbaum fogar schon auf schwarzfigurigen Vasen Analogien hat; und, wenn Orpheus unter ihm nicht wirklich auf einem Berge gefeffen hat, sondern nur zu sitzen schien, wie aus dem Wortlaut des Textes zu folgen scheint,

<sup>9)</sup> F. G. WELCKER, die Komposition der Polygotischen Gemälde, Berlin 1848.

<sup>10)</sup> Gesch. d. gr. Künstler, II, S. 35.

<sup>11)</sup> JAHN, Einleitung, S. 184. WELCKER, A. D. III, S. 179 ff.

fo haben wir dafür in der Vafenmalerei mehr als eine Analogie, z. B. auf dem noch alterthümelnden rothfigurigen Parisurteil, GERHARD, Auserlefene Vafenbilder CLXXVI. Dem würde es entsprechen, dafs auch bei der Schlinge, in welcher Phaidra hing, weder Baum noch fonft etwas angegeben gewesen. Im Ganzen dürften die einzelnen landfchaftlichen Gegenstände der Zeichnung nach doch nicht wefentlich verfchieden von den Vorftellungen gewesen fein, die nach dem Vorgange RIEPENHAUSEN'S die neueren Rekonftuktionen von ihnen geben, wengleich wir über die Gefalt der Zelte und des Haufes auf der Iliupervis nichts Genauens wiffen können. Dagegen müffen wir uns, der hohen Kunst Polygnots entprechend, diefe landfchaftlichen Gegenstände doch recht fein ausgeführt denken, viel feiner, als wir uns nach den zitierten Vafenbildern es vorftellen könnten. Wenn PLINIUS von den durchfichtigen Gewändern redet, mit denen Polygot feine Frauengeftalten bekleidet habe, fo entpricht dem in landfchaftlicher Beziehung was PAUSANIAS von dem Meeresftrande, an dem die Kiesel durchfchienen, berichtet; und auch die fchattenartigen Fische im Acheronfluffe müffen in ähnlicher Weife eine ähnliche Wirkung hervorgebracht haben. Bei aller Vereinzelnung der feinausgeführten landfchaftlichen Gegenstände werden aber auch fie nicht aus dem Rahmen der Gefammtkomposition herausgefallen fein, wird auch in ihnen das Gefetz der Responfion, welches die Gemälde beherrfchte, zum Ausdruck gekommen fein, wie es ein Blick z. B. auf die GEBHARDT'sche Rekonftuktion beftätigt, wo auf dem erften Bilde dem Haufe des Antenor zur Linken die Zelte der Griechen zur Rechten entprechen und auf dem zweiten Bilde Tantalos und Sifyphos mit ihrer landfchaftlichen Umgebung das Gegengewicht gegen die abgefchloffenere Szenerie des fchilfbewachfenen Acheron mit dem Charonsnachen bilden. Bei alledem müffen befonders auf eben diefem zweiten Bilde diefe verfchiedenen landfchaftlichen Gruppen mit den unter verfchiedenen Figuren befindlichen Felfen und dem Weidenbaume des Orpheus zur Andeutung des Haines der Perfephone fich trotz ihrer zerftreuten und ifolirten Darftellung auf dem weiffen Wandgrunde doch in idealem Sinne zu einer gewiffen Einheit zufammengefunden haben, die das Lokal der Unterwelt mit dem fchilfbewachfenen Acheron, dem wilden Felfenterrain und dem Hain der Perfephone wenigftens in der Phantafie des Befchauers recht hübfch und charakteriftifch verdeutlichen konnte, aller Wahrfcheinlichkeit nach auch in diefer Beziehung weit über die erhaltenen alten Vafenbilder und etrusifchen Wandgemälde hinausgehend. Nur dürfen wir hier nicht im Entfernteften an eine fzenifche Einheit in realerem Sinne denken, wie fie z. B. das antike Unterweltbild der im Vatikan aufbewahrten esquilinifchen Odyffeelandfchaften als fehr bezeichnenden Gegenfatz aus nachalexandrinifcher Erfindung aufzuweifen hat. Dafs E. BRAUN noch vor 25 Jahren (Bull.-Inst. 1850 p. 19) diefe etwa gegen Ende der römifchen Republik gemalte, aber an ein Vorbild aus der Diadochenzeit anknüpfende Unterweltlandschaft zum Beweife für eine ähnliche Ausbreitung der Landfchaft auf dem polygnotifchen Bilde verwerthen wollte, kann uns von unferem heutigen Standpunkte aus nur die tröftende Ueberzeugung einföffen, dafs unfere Wiffenfchaft in diefer Zeit doch nicht ftille geflanden hat.

Diefe Hauptgemälde Polygnots, von denen wir immer noch eine beffere Kenntnifs haben, als von den übrigen Gemälden ihrer Zeit, müffen uns natürlich auch in Bezug auf die Frage nach den landfchaftlichen Hintergründen als Richtfchnur für unfere Vorftellung von den übrigen Gemälden nicht nur Polygot's, fondern auch feiner Zeitgenoffen Mikon, Panainos, Dionyfios von

Kolophon u. f. w. dienen. Aehnliche landschaftliche Andeutungen, die Stadt durch ein Haus und ein Stück der Mauer, das Feldlager durch Zelte, die Flotte durch ein Schiff, den Wald oder Hain durch einen Baum bezeichnend, können auf sehr vielen der Bilder dieser Meister, von denen wir Kunde haben, vorgekommen sein; ja die Berichterfatter gedenken ihrer wenigstens indirekt in einigen Fällen: so wenn bei der Schilderung des Gemaldes der Marathonischen Schlacht in der Poikile von dem Sumpfe die Rede ist, in den die Barbaren sich gegenseitig stießen (PAUS. I, cp. 15, § 3), und bei dem dritten Bilde des Theseustempel von dem Meere, aus dem Theseus empor-tauchte (PAUS. I, cp. 17, § 3); wie denn das Meer in irgend einer Weise auch von Panainos an den Schranken des olympischen Zeustrones in der Darstellung der aus den Wellen geborenen Aphrodite bezeichnet gewesen sein wird, und noch früher auf dem Gemälde des Ueberganges des Dareios über die Brücke des Bosphoros im Heraion von Samos<sup>12)</sup>. Auf allen diesen und vielen anderen Bildern der älteren, mit der höchsten Blüthezeit griechischer Plastik gleichaltrigen Maler dürfen wir uns, nach Maßgabe unserer Erörterung zu den Delphischen Gemälden, die landschaftlichen Andeutungen nur isolirt und unverbunden vorstellen, so daß von einem die ganze Darstellung zu einer Einheit verbindenden Hintergrunde noch keine Rede sein kann.

In der That, ein solcher Hintergrund konnte dem feinen Kunstgefühl der Griechen erst erträglich werden, nachdem sie die Möglichkeit gewonnen hatten, ihn mit einigermaßen richtigem perspektivischen Gefühle darzustellen. Dieses Gefühl konnte sich erst ausbilden, als das Bedürfnis nach Illusion sich in malerischen Darstellungen geltend machte. Das Bedürfnis nach Illusion hat sich aber offenbar in der griechischen Malerei erst geltend gemacht, nachdem die Bühnenaufführungen mit ihren seit Aischylos immer mehr sich ausbreitenden Dekorationen in dieser Beziehung vorangegangen und den Griechen gleichsam die Augen geöffnet hatten<sup>13)</sup>. Die Bühnenkunst geht ihrem Wesen nach auf Täufchung aus; und die Griechen waren gewis die letzten, welche dieses verkannten. Der Gang des Stückes erheifchte in fast allen griechischen Dramen eine szenische Ausstattung, deren Fehlen eine krasse Disharmonie des künstlerischen Gesamteindruckes zur Folge gehabt haben müßte. Schon von den Stücken des Aischylos brauche ich hier nur an den Prometheus zu erinnern. Es ist uns denn auch ausdrücklich durch Vitruv überliefert, daß schon zu Aischylos' Zeit in Athen ein Künstler, Agatharchos von Samos, auftauchte, welcher die Dekorationsmalerei, zunächst gerade für des Aischylos' Stücke, zu seiner Hauptbeschäftigung machte. Im nächsten Kapitel soll, wie gesagt, auf seine Kunst und deren weitere Entwicklung näher eingegangen werden. Für jetzt genügt es, an die weitere, ausdrückliche Ueberlieferung (Vit. VII praef. § 11) zu erinnern, daß Agatharch, wie es die Natur der Sache mit sich brachte, auch theoretisch sich mit den Mitteln, illusorische Bühneneffekte in der Zeichnung darzustellen, beschäftigt und hierüber eine Schrift hinterlassen hatte, welche Demokrit und Anaxagoras als Grundlage für weitere Studien und Arbeiten über die malerische Linearperspektive benutzten. Somit war zunächst eine Dekorationsmalerei geschaffen, welche mit der Wirklichkeit wetteifern konnte, der natürliche Hintergrund zu den Figuren-

<sup>12)</sup> Herodot IV, 88.

<sup>13)</sup> Diefelbe Ansicht hat BRUNN sehr entschieden ausgesprochen, Gesch. der griech. Künstler II, S. 70.

bildern, welche, stets wechselnd, durch die dramatischen Aufführungen auf der Bühne geschaffen wurden. Was war natürlicher, als daß der Anblick dieser Bilder die Tafelmaler zur Nachahmung anreizte, zumal die neugewonnene Kenntniß einiger perspektivischer Gesetze, so wenig vollkommen wir uns ihre Anwendung auch vorstellen müssen<sup>14</sup>), doch ein Hauptbedenken, welches der Ausbildung landschaftlicher Hintergründe entgegenstand, beseitigte. Daß die griechischen Maler damit sofort in den Besitz der vollen perspektivischen Wissenschaft gelangt seien, soll durchaus nicht behauptet werden; es ist fraglich, ob sie denselben jemals erlangt haben; aber sie haben jetzt doch sicher soviel gelernt, daß sie überhaupt ein Auge für die Beziehung eines szenischen Hintergrundes zu einer Figurendarstellung bekamen und, wenn auch nur tastend und fühlend, die technische Möglichkeit gewannen, solche Hintergründe, wenn auch nicht völlig perspektivisch richtig in allem Detail, so doch im Großen und Ganzen so darzustellen, daß der Beschauer etwaige Fehler überseh und auch feinerseits anfang, an diesem Bindemittel figurlicher Darstellungen Geschmack zu finden. Hand in Hand mit dieser Neuerung aber ging die Entwicklung der Tafelmalerie an Stelle der bisherigen großen Wandmalerei<sup>15</sup>). Die Tafelbilder begünstigten entschieden, da sie von Nahem und von Weitem gesehen und beurtheilt und von verschiedenen Seiten betrachtet, auch in verschiedene Beleuchtungen transportirt werden konnten, eine realistischere Entwicklung der Malerei; und im Sinne einer solchen realistischeren Entwicklung liegt wieder ebenso natürlich die Ausbildung des Hintergrundes.

Das Resultat, welches wir auf diese Weise in Bezug auf die Beeinflussung der Kunstmalerei durch die Skenographie, die Dekorationsmalerei der Bühnen, gewonnen haben, kann aber doch bis jetzt nur ein muthmaßliches sein. Es fragt sich, in wie weit unsere Quellen diese Beeinflussung und die durch sie bedingte Neuentwicklung der Tafelmalerie bestätigen. Eine bekannte Stelle des Plinius lautet: » . . . . Apollodorus Atheniensis LXXXIII Olympiade. hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit. ejus est sacerdos adorans et Ajax fulmine incensus, quae Pergami spectantur hodie; neque ante eum tabula ullius ostenditur quae teneat oculos« (Plin. Nat. Hist. XXXV, 60). Wir erfahren also, daß in der Zeit, um die es sich für uns handelt, d. h. etwa zur Zeit des peloponnesischen Krieges, ein gewisser Apollodorus lebte, daß dieser Apollodorus, nach der jetzt allgemein adoptirten Auslegung, der erste große Tafelmaler der Griechen gewesen und in berühmten Gemälden verschiedene Neuerungen eingeführt hatte<sup>16</sup>). Die Summe dieser Neuerungen faßt Plinius durch den Ausdruck »species exprimere« zusammen. BRUNN (a. a. O. S. 72) hat nachgewiesen, daß species, wie es stets dasjenige an einem Gegenstand bezeichnet, was äußerlich auf die Sinne wirkt, auch hier sehr wohl bezeichnen kann, was die Illusion hervorbringt. Andere Schriftsteller bestätigen die Auffassung Apollodors als eines Malers, der auf einen Wetteifer mit der Wirklichkeit ausging. Plutarch (de glor. Ath. p. 346 l. 1) schreibt dem Apollodor *ἡθορᾶν καὶ*

<sup>14</sup>) Auch hierauf soll im nächsten Kapitel näher eingegangen werden.

<sup>15</sup>) Das Nähere bei BRUNN, Gesch. d. griech. Künstler, II, S. 58—68. BRUNN'S Auseinanderfetzung ist jetzt wohl allgemein als richtig anerkannt.

<sup>16</sup>) Ueber Apollodoros, BRUNN, Gesch. d. gr. Künstler, II, S. 71—75. K. O. MÜLLER, Hdbch., 3. Aufl., S. 140; und neuerdings wieder BRUNN in MEYER'S Künstler-Lexikon, Bd. II, S. 177.

ἀπόχρωσιν σκιάς zu, d. h. nach BRUNN »das Vermischen und Vertreiben der Farben in einander und die Abstufung der Farben nach Licht und Schatten«. Er wurde geradezu *σκιαγράφος* genannt: der Schattenmaler. Nun ist von vornherein klar, daß Schatten- »und Licht«-Wirkungen nur da angewandt werden können, wo ein bestimmter Lichtfall im Gemälde angedeutet ist. Ein bestimmter Lichtfall hat aber eigentlich erst da Sinn, wo die ganze Darstellung nicht mehr, wie bei Polygnot, aus einzelnen, nur in Lokalfarben vom einfarbigen Hintergrunde sich abhebenden Figuren und Gruppen bestand, sondern durch einen gemeinfamen, den Ort der Handlung bezeichnenden Hintergrund verbunden und lokalisiert worden ist. Hier ist die Anknüpfung an die Bühnenmalerei gegeben; und zum Ueberflus haben wir Stellen der Lexikographen Photius und Hesychius, welche den Zusammenhang und den oft identischen Gebrauch der Worte *σκιαγραφία* und *σηνογραφία* ausdrücklich bezeugen, ja in dieser Beziehung selbst sich auf Apollodoros berufen<sup>17)</sup>. Es darf nach diesem als erwiesen angesehen werden, daß die Bühnenmalerei den Apollodoros beeinflusst hat; und wenn man aus dieser Thatfache für die Geschichte der Malerei weitergefolgt hat, daß das Streben nach Illusion durch diesen Einflus auch auf die Darstellungen der Menschengestalt übergegangen, so dürfen wir für unsere Zwecke uns vor Allem an die noch einfachere Konsequenz halten, daß durch ihn die Ausbildung des Hintergrundes in der Tafelmalerei gefördert worden sein muß. Leider besitzen wir keine Werke des Apollodoros, welche dieses Resultat durch den Anblick befestigen könnten; Plinius berichtet überhaupt nur von zweien seiner Werke: einem betenden Priester und einem vom Blitze getroffenen Aias. Wenn nun das erste dieser Bilder sehr wohl im Freien spielen und mit einer Art landschaftlichem Hintergrunde versehen sein konnte, wie denn spätere, pompejanische Bilder derartige Darstellungen sehr oft in's Freie verlegten, so weist der »vom Blitz getroffene Aias« geradezu auf eine unter freiem Himmel vor sich gehende Handlung und gewisse szenische Wirkungen hin. Daß wir beim »Schattenmaler«, der den Lichtmaler voraussetzt, zuerst der Darstellung einer Blitzeswirkung begegnen, kann nicht zufällig sein und scheint doch darauf hinzuweisen, daß die Flammenercheinung selbst mitdargestellt worden. Ich nehme daher keinen Anstand, verschiedenen Vorgängern folgend<sup>18)</sup>, zu diesem Gemälde an die philostratische Beschreibung eines Bildes, welches Aias im vom Blitz getroffenen Schiff darstellte<sup>19)</sup>, zu erinnern. In dieser Beschreibung wird Nachdruck auf die szenische Wirkung gelegt. Nachdem der Vorgang erklärt worden, heißt es: »Dies der Gedanke des Gemäldes; das Sichtbare darin aber ist das von den Wogen weisse Meer und die vom ewigen Bepülen ausgehöhlten Felsen. Mitten aus dem Schiffe springt Feuer auf, in das der Wind bläst, so daß das Schiff, als ob die Flammen ihm als Segel dienten, dahintreibt«. Ich wollte an diese Beschreibung erinnern, sagte ich. Aber ich will Nichts weiter aus ihr folgern, als daß die alte Kunst doch zu irgend einer Zeit den vom Blitz getroffenen Aias in der geschilderten Weise mit szenischem Beiwerk dargestellt hat. Nichts berechtigt uns, anzunehmen, das Bild, welches Philostratos über ein halbes Jahrtausend nach

<sup>17)</sup> Photius, ed. Naber (Leidae 1864/65), II, p. 102. Hesychius ed. Lugd Bat. (1668) p. 846.

<sup>18)</sup> WELCKER in seiner und JABOB'S Angabe der Philostrate (Lpzg. 1825) pag. 470. BRUNN a. a. O. S. 73.

<sup>19)</sup> Phil. sen. Im. III 13.

Apollodoros in Neapel gesehen, sei noch eine genaue Kopie von dessen Gemälde gewesen. Wenigstens würde ich es für viel zu gewagt halten, das letztere im Detail aus jener Beschreibung mir vergegenwärtigen zu wollen. Aber eine gewisse, von der ersten Darstellung eines Gegenstandes in der Malerei auf alle späteren sich forterbende Tradition der Hauptzüge der Gesamtanlage dürfen wir wohl annehmen; und es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß die augenfcheinliche Bedeutsamkeit des landschaftlichen Hintergrundes auf dem von Philostratos gesehenen Bilde in irgend einer Weise schon in der ersten von Apollodoros gemalten Darstellung desselben Gegenstandes vorgebildet war.

Daß aber die von Apollodoros begründete malerische Richtung auf seine Nachfolger übergang und dadurch bald Gemeingut der griechischen Malerei wurde, wird ebenfalls durch unsere Schriftquellen bestätigt. Plinius <sup>20)</sup> bezeugt, daß Zeuxis, Apollodoros' nächster Nachfolger, in die von diesem geöffneten Pforten der Kunst eintrat: »ab hoc artis fores apertas intravit«. Daß aber mit Zeuxis die ganze freiere Entwicklung der griechischen Malerei zur Vollendung gelangt war, ist bekannt. — Oft jedoch kommt es vor, daß ein Neuerer, besonders wenn auch er von Außen her angeregt worden ist, selbst weiter geht, als seine Nachfolger. Gesezt also, Apollodoros hätte in der That die Ausbildung des landschaftlichen Hintergrundes in szenischem Sinne so weit getrieben, daß man ihn auch aus diesem Grunde als *συναγώγος* hinstellte, so würde eine Beschränkung dieser Neuerung durch seine Nachfolger, wie sie schon durch die Hervorhebung nur des Apollodoros als *συναγώγος* wahrscheinlich erscheint, auch durchaus im Geiste der im innersten Grunde nach wie vor plastisch angelegten griechischen Kunst gewesen sein. In diesem Sinne sagt auch BRUNN <sup>21)</sup>: »Denn sobald erst die in der Skenographie aufgestellten Prinzipien ihre Anwendung auf die Figurenmalerei im Allgemeinen gefunden hatten, mußte sich das Hauptaugenmerk wieder auf die Figuren selbst zurücklenken«. Nur daran müssen wir festhalten, daß fortan ein landschaftlicher Hintergrund zu mythologischen und historischen Bildern möglich war, daß die Isolierung von einzelnen Figuren und Gruppen zusammenhängender Darstellungen auf einfarbigem Hintergrunde, wie wir sie noch auf den Gemälden der polygotischen Zeit gefunden, in der griechischen Tafelmalerei, die nunmehr überhaupt die hauptsächliche malerische Kunstgattung geworden war, aufgegeben oder doch auf Ausnahmefälle beschränkt blieb, daß vielmehr in der Regel ein gemeinsamer Hintergrund die Handlung verband und lokalisierte. Daß dieser Hintergrund nicht immer ein landschaftlicher war, versteht sich von selbst. Bei vielen Darstellungen liegt es in der Natur der Sache; bei anderen aber ist es ebenso selbstverständlich, daß er ein Stück Landschaft darstellen mußte; doch brauchte ein solcher landschaftlicher Hintergrund keineswegs immer sehr ausgeführt zu sein; er mag in der Regel sogar recht bescheiden gewesen sein. Ja, es ist wahrscheinlich, daß die Reminiszenzen an den weißen Grund der früheren Darstellungen, deren Art und Weise jetzt in den monochromen Vasenbildern fortlebte, auch in den Tafelgemälden den einfarbigen Grund in manchen Fällen noch zur Anwendung kommen ließen; nur daß die Figuren sich dann

<sup>20)</sup> Nat. Hist. XXXV, 61.

<sup>21)</sup> Gesch. d. gr. Künstler, II, S. 74.

doch nicht mehr in völliger Hölirtheit, geschweige denn wie schwebend<sup>22)</sup>, von ihm abhuben, sondern mindestens durch zusammenhängende Bodenandeutungen, oft aber auch noch durch andere Lokalbezeichnungen, unter sich zusammengefaßt wurden. Einzelne Figuren, kleinere Gruppen und porträtartige Gestalten bedurften eines solchen Hintergrundes dagegen nach wie vor nicht; und es sind auch Fälle denkbar, in denen die figurenreiche Handlung den Raum der Tafel so gut ausfüllt, daß gar kein Platz für landschaftliche Zuthaten oder einen ausgebildeten Hintergrund übrig bleibt.

Was wir in dieser Beziehung im Einzelnen unseren Quellen über die Kunstwerke der Zeit von Zeuxis bis zum Tode Alexanders des Großen entnehmen können, muß hier kurz zusammengestellt werden; und zwar wollen wir mit einer Betrachtung der Schriftquellen beginnen.

Plinius, dem wir die meisten Nachrichten über alte Gemälde aus dieser Zeit verdanken, zählt in der Regel nur die dargestellten Personen her. Es fällt ihm nicht ein, Andeutungen über die Komposition hinzuzufügen; und noch weniger erwähnt er jemals des Hintergrundes oder des Beiwerks der Gemälde, die er nennt. Von dieser Seite also dürfen wir auf keine nähere Kunde der landschaftlichen Zuthaten rechnen. Denn wenn wir bei manchen Bildern nach des Plinius Angabe auch dem Gegenstande nach vermuthen könnten, daß der Hintergrund einen landschaftlichen Charakter getragen habe, wie z. B. beim »Marsyas religatus« des Zeuxis (35, 66), beim »Telephus, Achilles, Agamemnon, Ulixes« des Parrhasios (35, 71), beim »Cyclops dormiens« des Timanthes (35, 74), dem »Ulixes in rate« des Pamphilos (35, 76), der »Scylla« des Nikomachos (35, 108), den »venatores cum captura« und der Eroberungsszene einer Stadt des Aristides (35, 98 und 99), der »Diana sacrificantium virginum choro mixta« des Apelles und bei vielen anderen, so bringen uns solche Vermuthungen doch um gar Nichts weiter. Höchstens, wenn er von dem feueranblasenden Knaben des übrigens schon sehr späten Antiphilos (35, 138) berichtet, daß der Glanz sich über das auch sonst schöne Haus und das Gesicht des Knaben selbst verbreitet habe, so finden wir darin einen Anklang an eine Wirkung, wie wir sie suchen.

Wichtiger sind uns dagegen einige ausführlichere Beschreibungen anderer Schriftsteller: z. B. die des Lukianos, wie seine Beschreibung von Zeuxis' Kentaurenfamilie, der wir wenigstens entnehmen können, daß die Handlung auf weichem grünem Rasen vor sich ging und daß im Hintergrunde Anhöhen gemalt waren, da ein männlicher Kentaure hinter einer solchen Anhöhe hervorblickte<sup>23)</sup>, — und seine Schilderung von Aëtions Alexander und Rhoxane, welche zwar nichts Landschaftliches enthält, aber doch einen geschlossenen Hintergrund: nämlich den eines außerordentlich schönen Gemaches mit einem Ruhebetto<sup>24)</sup>.

Endlich sei hier der philostratischen Gemäldebeschreibungen gedacht, welche von BRUNN bekanntlich in reichem Maße zur Veranschaulichung von Gemälden dieser Epoche herangezogen worden sind. Ich darf voraussetzen, daß meine Leser die zwischen K. FRIEDERICHS, H. BRUNN und

---

<sup>22)</sup> Die ornamentalen schwebenden Figuren der kampanischen und römischen Dekorationsmalerei gehören natürlich nicht hieher.

<sup>23)</sup> Luk. Zeuxis et Antiochus, cp. 4.

<sup>24)</sup> Luk. Herod. et Aëtion, cp. 5.

F. MATZ über die Berechtigung solcher Verwendung gewechselten Streit-  
schriften<sup>25)</sup> kennen. An dieser Stelle soll zu der auch von mir weiter oben  
schon öfter berührten Frage für den Zweck dieser Schrift endgültig Stellung  
genommen werden. Die Frage ist freilich bereits so allseitig und so in's  
Einzelne eingehend erörtert worden, daß es mir Niemand Dank wissen würde,  
wenn ich den Staub ihres Details hier noch einmal aufwirbeln wollte. Gleich-  
wohl wird Niemand, der sich mit der alten Malerei beschäftigt, umhin können,  
seinen Standpunkt in dieser Frage wenigstens kurz anzugeben. Der meinige  
ist dieser: Ich hege die Ueberzeugung, daß die von den Philostraten be-  
schriebenen Gemälde wirklich zu ihrer Zeit existirt haben; aber ich bin der  
Ansicht, daß es höchst bedenklich ist, diese Gemäldebefreibungen im Ein-  
zelnen zur Rekonstruktion der nur dem Namen und dem Gegenstande nach  
bekannten Meisterwerke der griechischen Malerei der Blüthezeit zu verwenden.  
In der Hauptfache, in der Existenzfrage, stehe ich also ganz auf BRUNN'S  
Seite. Seiner gründlichen Vertheidigung der philostratischen Gemäldebefrie-  
bungen in dieser Beziehung wüßte ich auch Nichts hinzuzufügen. Nur das  
muß ich bemerken, daß auch MATZ' neueste feinüberlegte Entgegnung, auf  
die BRUNN noch nicht erwidert hat, meine Ueberzeugung nicht zu erschüttern  
vermocht hat. Von der Unmöglichkeit der Realität keines einzigen der be-  
schriebenen Bilder bin ich überzeugt worden. Ich bin vielmehr nach wie  
vor der Meinung, daß sich bei einiger Vorsicht der Kern einer jeden jener  
Darstellungen aus der rhetorischen Umhüllung wird herauschalen lassen.  
Auf zwei Dinge wird man dabei sein Hauptaugenmerk zu richten haben:  
auf den Charakter der antiken Kunst im Allgemeinen, wie wir ihn freilich  
nur durch Induktion aus Einzelheiten kennen gelernt haben, jetzt aber zu  
Rückschlüssen auch auf anderweitig nicht beglaubigte Dinge verwenden können,  
— und auf den Charakter der philostratischen Beschreibungen als rhetorischer  
Arbeiten, insbesondere als ursprünglich für einen Knaben berechneter Be-  
lehrungen, die, mit rhetorischem Prunke wiedergegeben, auch Erwachsene  
interessiren sollten. Behält man beide Punkte im Auge, so wird man die  
Grenze zwischen dem Bilde und der Rhetorik in jedem einzelnen Falle bei  
aufmerksamem Lesen wohl erkennen können. Am wenigsten könnte mich  
die in FRIEDERICH'S »Nachträglichem« betonte Uebereinstimmung der philo-  
stratischen Beschreibungen mit den Worten bekannter Dichter, die denselben  
Mythus behandelt haben, irre machen. Wer seine Dichter kennt, dem werden  
dessen Worte beim Anblick eines denselben Gegenstand darstellenden Gemäldes  
unwillkürlich einfallen, und er wird sich ihrer doppelt gern bedienen, wenn  
es gilt, seine Weisheit im Sinne unserer Feuilletonisten auszukramen<sup>26)</sup>.

Für eine ganz andere Frage aber halte ich es, ob diese Gemälde, welche  
200 Jahre nach unserer Zeitrechnung existirt haben, geeignet sind, uns in  
einer erspriesslichen Weise die Werke der Maler, die 600 Jahre früher gelebt  
haben, auch wenn sie denselben Gegenstand darstellen, zu vergegenwärtigen.

<sup>25)</sup> K. FRIEDERICH'S, Die Philostratischen Bilder; Erlangen 1860. Nachträgliches  
dazu in FLECKEISEN'S Jahrb. 1863, S. 179 ff. BRUNN'S Entgegnung im Suppl.-Bd. ders.  
Zeitschr. 1861 und in ders. Zeitschr. 1871, Heft 1 u. 2. MATZ: De Philostratorum in  
describend. imag. fide. Bonnae 1867 und im Philologus XXXI, Bd. 4, S. 585 ff.

<sup>26)</sup> In Betreff der doppelten Szenen auf demselbem Bilde, die auch MATZ (Philolog.  
XXXI, Bd. 4, S. 609) noch Bedenken einflößen, möchte ich außer an die pompejanischen  
Bilder noch an die esquilinischen Odysselandschaften, besonders an das Kirkebild  
erinnern, welches in der allerunzweideutigsten Weise zwei aufeinanderfolgende Szenen  
derselben Handlung in einem Gemälde wiedergibt. Meine Publikation derselben Tfl. V.

In dieser Beziehung theile ich die von MATZ (a. a. O. S. 597) ausgesprochenen Bedenken. Auch ich glaube, daß die Rhetoren, welche Kunstkenner waren, und mit ihrer Gelehrsamkeit zu prunken liebten, es uns ganz gewiß nicht verschwiegen haben würden, wenn die von ihnen beschriebenen Bilder noch irgendwie getreue Nachahmungen der Meisterwerke berühmter Maler gewesen wären. Der von HELBIG in seinen »Untersuchungen über die campanische Wandmalerei« (S. 65—68) erbrachte Beweis, daß von den Gemälden Pompeji's und Herculaneums nur ganz wenige und auch diese nur in sehr allgemeiner Weise auf voralexandrinische Originale zurückgehen, muß uns doppelt bedenklich machen, die viel später in derselben Gegend befindlichen Gemälde mit einer älteren Zeit in direkte Berührung zu bringen.

Bei den erhaltenen campanischen Wandgemälden ist es überdies möglich, dem Stile nach einige auszufordern, und auf ältere Originale zurückzuführen; aber wer könnte nach den philostratischen Beschreibungen vom Stil der beschriebenen Gemälde reden? So sehr ich daher die Bedeutung der philostratischen »Gemälde« für die alte Kunstgeschichte im Allgemeinen anerkenne, so sehr ich dabei bleibe, daß sie unsere Kenntniß dessen, was die Alten überhaupt gemalt haben (wobei jedoch im Zweifel stets eher an eine recht späte, wahrscheinlich immer an die nachalexandrinische Zeit zu denken ist) erweitert haben, — so wenig möchte ich es wagen, im Einzelnen jetzt, 1650 Jahre später, mehr von ihnen wissen zu wollen, als die gelehrten Beschreiber für gut befunden, uns mitzuthellen. Ich möchte es nicht wagen, irgend eines dieser Bilder mit einem nur dem Namen nach bekannten Gemälde der großen Meister der voralexandrinischen Epoche in direkte Verbindung zu bringen; und am wenigsten würde ich es für zulässig halten, um auf unser Thema zurückzukommen, in den Fällen, in welchen einige unserer ersten Archäologen dies doch gethan haben<sup>27)</sup>, mir den landschaftlichen Hintergrund auf den Werken des Zeuxis, Aristeidis und selbst des Antiphilos so vorzustellen, wie er in den entsprechenden Gemälden der Philostrate beschrieben ist. Je häufiger der figurliche Gegenstand überhaupt in der alten Kunst dargestellt worden, desto bedenklicher würde ich in dieser Beziehung sein. Am wenigsten Bedenken konnte einem solchen Vergleiche daher bei einem so seltenen Bilde, wie dem Aiax fulmine incensus des Apollodoros und des älteren Philostratos entgegenstehen; wengleich ich auch hier nichts weiter folgern zu dürfen glaubte, als daß das aus anderen Gründen wahrscheinlich gemachte Vorhandensein irgend einer landschaftlichen Szenerie auf dem Bilde des Apollodoros durch die philostratische Beschreibung insofern eine Stütze erhielt, als sich zeigte, eine ausgeführte Szenerie zu dem genannten Gegenstande sei überhaupt in der alten Kunst vorgekommen. Bei so häufigen Darstellungen aber, wie dem Pan, dem Marfyas (Zeuxis), dem Jägerstückchen (Aristeidis) und anderen, die sehr verschieden gefaltet gewesen sein können, würde auch ein solcher Vergleich keinen Zweck haben. Bei der Hesione des Antiphilos könnten wir schon zweifeln, ob wir nicht ebenso gut (und noch eher) den landschaftlichen Hintergrund eines der pompejanischen Wandgemälde, die diesen Gegenstand darstellten<sup>28)</sup>, zum Vergleiche heranziehen dürften, als gerade den des jüngeren Philostratos. Kurz, die philostratischen Gemäldebeschreibungen mit ihrer häufigen Ausmalung land-

<sup>27)</sup> H. B. BRUNN, *Gesch. d. gr. Künstler*, II, S. 78, 83—84, 178, 249.

<sup>28)</sup> HELBIG, *Verzeichniß der Wandgemälde etc.*, No. 1129—1132.

fchaftlicher Hintergründe können wir für die in Rede stehende Zeit nicht verwenden. Wir müssen uns ihre Benutzung für unsere Zwecke auf den nächsten Abschnitt, welcher die nachalexandrinische Zeit behandelt, aufsparen.

Der Stelle in Platon's Kritias, welche von landschaftlichen Gegenständen in malerischer Nachahmung redet, ist bereits oben gedacht worden, als wir noch nicht nach landschaftlichen Hintergründen, sondern noch nach ganzen Landschaften in den alten Schriftstellern suchten. Dafs sie aber nicht auf solche ganze Landschaften, sondern nur auf Hintergründe bezogen werden darf, ist dort schon ausgeführt worden. Als ein Beweis für die Existenz solcher landschaftlicher Hintergründe aber dürfen wir sie sicher anführen; wir müssen hier hervorheben, dafs sie gerade wegen der geringen Ansprüche, die sie an die landschaftlichen Darstellungen macht, auch unserer später zu erörternden Ansicht das Wort redet, dafs wir uns in den meisten Fällen die landschaftlichen Hintergründe dieser Zeit doch nur skizzenhaft und flüchtig vorzustellen haben.

Fassen wir also das Resultat der Untersuchung unserer Schriftquellen über die Gestaltung der landschaftlichen Hintergründe in der Zeit von Apollodoros bis zum Tode Alexanders zusammen, so müssen wir gestehen, nur wenige Anknüpfungspunkte gefunden zu haben. Im Allgemeinen aber konnten wir wahrscheinlich machen, dafs Apollodoros, durch die Bühnenmalerei beeinflusst, eine landschaftliche Ausbreitung der Hintergründe eingeführt hatte und dafs seine Nachfolger, wenn sie auch den Figuren die grösste Sorgfalt zuwendeten, doch das Prinzip des gemeinsamen geschlossenen Hintergrundes, der also gelegentlich auch einen landschaftlichen Anstrich haben konnte, beibehalten und in ihren Historien- und Genrebildern sehr oft, wenn nicht in der Regel, angewendet haben.

Bestätigt wird diese Auffassung noch durch die zerstreuten Nachrichten über fortgesetzte theoretische Studien, die sich theils in den Gemälden der Künstler aussprechen, theils aber auch von ihnen schriftlich verwerthet wurden. Hierher gehört es, wenn Pamphilos, eines der Häupter der sikyonischen Malerschule, nach Plinius (35, 76) die Möglichkeit einer Vollendung in der Kunst ohne das Studium der Arithmetik und Geometrie leugnete, wenn Melanthios, dessen Schüler, von Quintilian das Lob der ratio (Inst. XII, 10), von Plinius das der besten dispositio (N. H. 35, 80) erhält, und wenn Apelles am Asklepiodor die symmetria (Plin. N. H. 35, 107), d. h. nach BRUNN (a. a. O. S. 221) hier geradezu »eine Art von perspektivischer Behandlung« bewunderte. Dafs alle diese Studien der Ausbildung des Hintergrundes zu Gute kommen mußten, versteht sich. Wenn wir ferner vom Pausias geradezu erfahren, dafs er eine vollständige Verkürzung bei einem von vorn gemalten Stiere in einem grossen Stieropfergemälde angewandt (Plin. N. H. 35, 126 und 127) und auch das Kolorit zu solchen Zwecken benutzt habe, wenn es vom Nikias heifst: »lumen et umbras custodiit atque ut eminent e tabulis picturae masume curavit«, (35, 131) und wenn von Apelles' Alexander dem Grossen mit dem Blitz in der Hand berichtet wird: »digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse« (Plin. 35, 92) — so weist auch Alles dieses unzweideutig darauf hin, dafs die griechische Tafelmalerei gegen das Ende der Epoche (und die zuletzt angeführten Maler ragen ja bereits in die folgende Epoche hinein) in der Kunst, die gegebene Fläche als einen bestimmt abgegrenzten und vertieften Raum darzustellen, stete Fortschritte machte. Alles dieses konnte sicher auch der natürlicheren Gestaltung des landschaftlichen Hintergrundes sehr zum Nutzen gereichen.

Bei dem Schweigen unserer meisten Quellen aber, und nach dem Tone, in dem in Platons *Kritias* von der Malerei landschaftlicher Gegenstände geredet wird, werden wir gut thun, abgesehen vielleicht von Apollodoros, dem Gründer dieser Richtung, und von den schon halb der späteren Zeit angehörenden Künstlern, wie Antiphilos, bei dessen Hefione durch das Uebereinstimmen der pompejanischen Bilder mit der Beschreibung des Philostratos in der Thatfache der Existenz eines landschaftlichen Hintergrundes eine bedeutendere Szenerie wahrscheinlich ist, und wie Nikias, dessen Andromeda ebenfalls in pompejanischen Wandbildern mit landschaftlichem Hintergrunde erhalten zu sein scheint, uns die landschaftliche Entwicklung der Hintergründe doch sehr einfach und ohne Augenfälligkeit vorzustellen.

Dafs zur ferneren Bestätigung alles Diefes erhaltene Gemälde nur in sehr geringem Umfange heranzuziehen sind, ist am Eingang dieses Kapitels bemerkt worden. In dem geringen Umfange aber, in dem ihre Heranziehung möglich ist, müssen wir natürlich Gebrauch von ihnen machen. Hier, wo wir nicht rhetorische Beschreibungen, sondern wirkliche Gemälde, deren Stil wir beurteilen können, vor Augen haben, stehen einem solchen kritischen Vergleiche natürlich keine Bedenken entgegen. HELBIG stellt im fünften Kapitel (S. 65 ff.) seiner Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei die Gemälde zusammen, welche allein nach ihm auf Originale der Zeit vor Alexander dem Grofsen hinweisen. In erster Linie wird das bekannte Bild des Opfers der Iphigeniea aus der Casa del poeta hiehergerechnet. (HELBIG, Wdgm., No. 1304.) Der landschaftliche Hintergrund dieses Bildes ist, obgleich es im Freien spielt, äufserst gering. Es ist Nichts vorhanden, als unten der gelbe Sandstrand, oben der blaue Himmel mit schwachen weifslichen Wolkenandeutungen, aus welchem links die weibliche Gestalt mit dem Hirsch, rechts die Göttin hervorragt, und die Säule mit der bronzefarbigem Statue. Von einem einfarbigen Wandgrunde ist also nicht die Rede. Strand und blauer Himmel mit Wolken bezeichnen die freie Natur, in der der Vorgang sich abspielt, in natürlicher Weise und die Säule lokalifirt die Darstellung zur Genüge. Aber es ist doch eben nur das Allernothwendigste in dieser Beziehung geschehen. Ferner führt HELBIG das Aktaionsbild No. 249 seines Verzeichnisses, abgebildet in seinem Atlas Taf. VII, in dieser Beziehung an. Das »Archaisiren« der Figuren ist freilich nur ein sehr »leichtes«<sup>29)</sup>; in der Landschaft dagegen, welche ganz einfach durch Felsen und Baumschlag angedeutet ist, tritt es vor allen Dingen dann hervor, wenn man mit unserem Bilde eine Reihe anderer Darstellungen desselben Mythos vergleicht, welche, wie die in HELBIG'S Atlas Taf. VIII abgebildete (No. 252), die im Museo nazionale befindliche herkulanische (No. 252<sup>b</sup> Pict. d' Erl III, 52, p. 279), die von KĒKULÉ im B. d. J. 1867 p. 163 beschriebene und eine ganz neuerdings ausgegrabene Darstellung der Aktaionsfage, die reichgeschmückte Landschaft fast zur Hauptsache machen und in jeder Beziehung auf die nachalexandrinische Zeit hinweisen. Unser Bild dagegen gehört einer Zeit an, welche den landschaftlichen Hintergrund zur Lokalifirung und Zusammenfassung der Handlung benutzte, ohne ihn sich in irgend einer Weise vordrängen zu lassen. Das Parisurteil der casa del citarista sodann, welches HELBIG doch nur frageweise hierherrechnet, (No. 1286) hat ebenfalls nur einfachen, nur aus Mauer und etwas Baumschlag bestehenden Hintergrund, welcher

<sup>29)</sup> Vgl. DILTHEY, Bull' dell. Inst. 1869, p. 151.

ebenfalls gegen den landschaftlich ausgebreiteten Hintergrund anderer Parisurteile, wie z. B. des Bildes aus strada di Stabia No. 20 (HELBIG 1283<sup>b</sup> Atlas Tfl. XVI) in auffallender Weise zurücksteht. In meinen lange vor dem Erscheinen von HELBIG'S »Untersuchungen« vor den Originalen gemachten Notizen finde ich zu diesem Bilde das Folgende: »Die Anlage strenger als bei den anderen. Demgemäß auch der Hintergrund wohl archaisfischer behandelt; ganz einfach; Himmel nicht einmal blau«. Das vierte Bild, welches HELBIG hierherzieht (No. 1401), kommt für unsere Frage weniger in Betracht. Das fünfte dagegen, das bekannte Gemälde der Helle und des Phrixos, welches in verschiedenen Repliken vorkommt, ist auch für uns wichtig. Auf der besten Wiederholung, die daher den Eindruck des Originals am unverfälschtesten wiedergeben wird, ist der ganze Hintergrund ohne Absatz durch eine blaue Meeresdarstellung ausgefüllt (H. 1251. Ternite III, Abthlg. I, 1). Dafs die Abstufungen in der Färbung des Meeres, welches unten dunkelgrün, oben bläulich erscheint, keineswegs einem koloristifchen Naturfinn, sondern nur dem nach der Ausgrabung aufgetragenen Firnis ihre Entstehung verdanken, was auch HELBIG für möglich erklärt, gilt mir nicht nur wegen des Ausgrabungsberichtes, der hellblau als Farbe des ganzen Grundes angibt, sondern nach Ansicht des Originals im Neapler Museum, auch des fachlichen Augenscheines wegen, für ganz ausgemacht. In der einförmigen Behandlung des Grundes vermag ich aber auch nicht mit HELBIG (Untersuchungen S. 67) eine Behandlung zu erkennen, »welche in wundervoller Weise die unendliche Weite des Meeres veranschaulicht«, sondern nur eine archaisfrende Unbeholfenheit der Darstellung des Hintergrundes.

Endlich wird, wenigstens dem Grundschema nach, das Bild des Herakles mit dem nemeifchen Löwen (H. 1124), unter die Gemälde gerechnet, welche auf ein Original vor Alexander dem Grofsen zurückweisen. Sein Hintergrund ist nach der Abbildung (Pilt. d'Erc IV, 5, p. 27) landschaftlich angemessen, aber ebenfalls einfach gehalten. Auf dem Original im Museo nazionale ist er dagegen durch die Zeit ganz zerstört und gar nicht mehr zu erkennen.

Ich zweifle übrigens nicht, dafs noch das eine oder das andere sonstige pompejanische Bild sich mit Wahrscheinlichkeit auf die frühere Zeit zurückführen lassen wird. An der Grenze wenigstens steht noch das Iobild des sogenannten Pantheons, von dem sich bekanntlich vor nicht langer Zeit auf dem Palatin eine erweiterte Wiederholung gefunden hat, wenn anders dieses Gemälde, wie nach ENGELMANN'S und HELBIG'S Ausführungen sicher angenommen werden darf, in der That auf Nikias zurückgeht<sup>30</sup>). Hier zeigt, wie die ganze Komposition, so auch der Hintergrund in seiner grofsen Einfachheit und doch landschaftlichen Geschlossenheit jene Merkmale, welche wir den Hintergründen der Gemälde dieser Zeit im Allgemeinen zuzuerkennen müssen glaubten<sup>31</sup>), während in den Gemälden des Perseus und der Andromeda, die von HELBIG<sup>32</sup>), als Gegenstücke zu den Iobildern, ebenfalls dem Nikias zugeschrieben werden, sich an der erweiterten landschaftlichen Szenerie, die hier übrigens doch nothwendig zur Handlung gehört, und gar in den

<sup>30</sup>) Arch. Ztg. 1871 S. 37, Tfl. XXX. HELBIG, No. 131. Untersuchungen, S. 140 ff.

<sup>31</sup>) Vgl. das römische Bild in LÉON RENIER et GEORGES PERROT'S der Revue Archéologique abgedruckter Schrift: Les Peintures du Palatin. Paris 1871, p. 9 ff. Pl. XV der Revue von 1870.

<sup>32</sup>) Untersuchungen, S. 142.

Naturpersonifikationen der *Ἄντ'αι* deutlich ausspricht, daß ihr Urheber, was auf Nikias paßte, noch nach dem Tode Alexanders des Großen gelebt hat.

Daß übrigens die griechische Malerei bei Gemälden, die einen keineswegs unbedeutenden landschaftlichen Hintergrund hatten, gelegentlich doch statt des blauen Himmels den weißen Untergrund festhielt, das beweist eine ganze Reihe pompejanischer Gemälde, die sich auch außerdem durch eine einfache, wenig über Lokaltöne hinausgehende Farbengebung auszeichnen. Hierher gehört z. B. ein Bild des Ares und der Aphrodite (H. No. 325) und dessen Gegenstück »die Strafe des Eros« (H. No. 326). Ferner das Bild des Herakles und Nessos (H. No. 1146), ein Meleagrosbild mit recht bedeutendem Hintergrunde (H. No. 1165), eine Befreiung der Andromeda (H. 1186) und sogar ein Bild mit so breit ausgeführtem landschaftlichen Hintergrunde, wie das der Strafe der Dirke aus der Casa dell granduca (H. 1151). Einige dieser Bilder scheinen eine gewisse Strenge der Zeichnung zu zeigen; andere aber gehören augenscheinlich einer ganz freien Richtung, wie sie erst in der Zeit nach Alexander vorkommt, an; so daß ihre Gesamtreihe uns nur zu beweisen scheint, daß der weiße Hintergrund, wenn ihn sogar späte Bilder mit bedeutender Landschaft aufzuweisen haben, doch wahrscheinlich auch in der Blüthezeit vor Alexander dem Großen sich hier und da als Reminiscenz an die früheren Wandgemälde erhalten haben wird.

Die Betrachtung der wenigen, auf diese Epoche zurückzuführenden erhaltenen Gemälde hat also das Zeugniß der Schriftquellen, wie wir es verstanden, bestätigt. Die meisten dieser Bilder, wenigstens insofern sie eine zwischen mehreren Figuren vor sich gehende Handlung darstellen, haben einen Hintergrund, der oft landschaftlich hübsch abgeschlossen, oft aber auch sehr einfach gehalten ist, niemals jedoch über das bescheidene Maß einer Folie für die figurliche Szene, welche allein eine selbständige Rolle spielt, hinausgeht. Wo statt des blauen Himmels der weiße Untergrund zum Vorschein kommt (was bei Tafelgemälden im Ganzen doch weniger passend erscheint, als bei Fresken), ist damit die völlige Isolirung aber keineswegs verbunden, sondern die Szenerie zur Lokalisierung der Handlung scheint nur um so sorgfältiger dargestellt zu sein<sup>33</sup>).

Auf die mythischen anthropomorphischen Naturpersonifikationen wollen wir in diesem Kapitel nicht eingehend zurückkommen. Ihre Entwicklung, die wir in der Vasenmalerei und in der Plastik verfolgt haben, wird in der Wand- und Tafelmalerei den gleichen Schritt gehalten haben. Nur haben wir die Wand- und Tafelmalerei hier schon etwas weiter verfolgt, als wir in den vorigen Kapiteln gekommen. Mit Nikias, Apelles und Antiphilos stehen wir eigentlich schon halb in der nachalexandrinischen Zeit. Es ist daher kein Wunder, wenn uns hier bereits Erscheinungen begegnen, welche, wie die durch die Künstlerphantasie vollzogenen, also nicht mehr mythischen Naturpersonifikationen, erst mit der folgenden Epoche im nächsten Abschnitt behandelt werden sollen. Es genüge hier daher die interessanteste dieser Erscheinungen, das Gemälde des Apelles, welches das Gewitter, durch drei weibliche Gestalten personifizirt, darstellt, zu erwähnen. Plinius, N. H. 35, 96, sagt darüber: *pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, ful-*

<sup>33</sup>) Näheres über die Hintergründe der kampanischen Wandgemälde unten im vierten Kapitel des dritten Hauptabschnittes.

gura, quae Bronten, Astrapen, Ceraunobolian appellant. Dafs diese Erscheinungen personifizirt waren, darüber sollten die drei in griechischer weiblicher Form hinzugefügten Benennungen keine Zweifel mehr aufkommen lassen<sup>34</sup>). Dafs der Blitz selbst in den Händen der betreffenden Figur dargestellt gewesen, wird wahrscheinlich, wenn wir uns erinnern, dafs Apelles auch Alexander den Grofsen mit dem Blitze in der Hand dargestellt. Mit den Worten »que pingi non possunt« scheint Plinius nur seine Bedenken gegen derartige willkürliche Personifikationen haben ausdrücken zu wollen. Dafs das Beispiel des Apelles aber nicht ohne Nachfolge geblieben ist, beweisen die ähnlichen Gestalten, welche der ältere Philostratos auf einem Semelebilde sah: »der Donner in schrecklicher Gestalt und der Blitz mit strahlenden Augen und Platzfeuer vom Himmel«<sup>35</sup>). Diese und ähnliche Erscheinungen leiten uns schon völlig in die Zeit nach Alexander dem Grofsen hinüber.

## SECHSTES KAPITEL.

### Die Bühnenmalerei.

Ueber den Einflufs der Skenographie auf die Tafelmalerei ist bereits im vorigen Kapitel gehandelt worden, ohne dafs auf die Entwicklung der Bühnenmalerei selbst näher eingegangen werden konnte. Wenn wir ihr jetzt noch ein besonderes Kapitel widmen, so geschieht das in der Erwartung, in ihr vielleicht die bedeutendsten und selbständigsten landschaftlichen Darstellungen der voralexandrinischen Zeit ausgeführt zu finden. Es ist daher unsere Aufgabe, die dürftigen Nachrichten über die Skenographie zusammenzufassen und durch eine Betrachtung der griechischen Tragödien selbst zu illustriren.

Zunächst ist es zu diesem Zwecke unerlässlich, eine richtige Vorstellung von der Einrichtung der alten Bühne und der Art und Weise, wie die Dekorationen auf ihr angebracht sein konnten und mußten, zu gewinnen. Den Beschreibungen der Schriftsteller ist in dieser Beziehung die Kenntnifs einiger erhaltenen Bühnen zur Hilfe gekommen. Dafs die griechische Bühne, welche im Vergleiche mit der modernen nur eine sehr geringe Tiefe besafs, im Hintergrunde mit einer architektonisch verzierten, mit Thürmen versehenen und die Höhe der höchsten Sitzreihe des Zuschauerraumes erreichenden Wand, der eigentlichen *σκήνη*, abgeschlossen war, ist allgemein bekannt. Wie diese Wand aber dekoriert gewesen, darüber ist es zu einer von allen Gelehrten angenommenen Einigung noch nicht gekommen. Die Ansicht des alten

<sup>34</sup>) BLÜMNER'S, in FLECKEISEN'S Jahrb. bei Gelegenheit der Besprechung von WUSTMANN'S Schrift über Apelles ausgesprochene Ansicht, dafs es sich hier einerseits gar nicht um ein bestimmtes Gemälde, andererseits nicht um Personifikationen, sondern um wirkliche atmosphärische Erscheinungen handle, vermag ich mir nicht anzueignen. Auf die Stellung und lose Aneinanderreihung ist bei Plinius' bekannter Manier kein Gewicht zu legen. Die griechischen Benennungen aber sind mir für die personifizierte Gestalt entscheidend. Dafs die Lichterscheinungen mit dargestellt waren, braucht damit nicht geläugnet zu werden. Vgl. auch BRUNN in MEYER'S Künstlerlexikon Bd. II, S. 166.

<sup>35</sup>) Phil. sen. Im. I, 14. *Βροντὴ ἐν εἰθεῖ σαληρῶ καὶ Ἀστραπὴ σέλις ἐκ τῶν ὀφθαλμῶν ἰεῖσα, πῦρ δὲ ῥαγδαῖον ἐξ οὐρανοῦ, κτλ.*

Genelli freilich, daß die ganze untere Hälfte der Dekoration in plastisch-architektonischer Wirklichkeit ausgeführt worden sei, mit natürlichen Bäumen, Häusern und in Stücken wie dem Prometheus, einem aus Brettern gezimmerten Felsen<sup>1)</sup>, und daß nur die obere Hälfte der Skenenwand mit einem der höchsten Sitzreihe mindestens gleich hohen Horizonte als Hintergrund bemalt gewesen<sup>2)</sup>, wird heute schwerlich noch Anhänger haben. Sie ist zuletzt von AD. SCHÖNBORN in seinem gediegenen Werke »die Skene der Hellenen«<sup>3)</sup> gründlich widerlegt worden<sup>4)</sup>. Die Ansicht BÖTTIGER's aber<sup>5)</sup>, daß die Alten überhaupt keine Dekorationen gehabt, sondern sich bei den Thüren »in der Querwand der Hinterbühne« die verschiedenen Szenerien je nach dem Stücke in der Einbildung vorgestellt hätten, hat wohl überhaupt niemals Anhänger gehabt. Sie wird in der That durch die oberflächlichste Betrachtung der auf die Skenographie heutzüglichen Schriftquellen der Alten widerlegt. Dagegen hat OVERBECK auch nach SCHÖNBORN's Einspruch<sup>6)</sup> die Ansicht nicht aufgegeben, daß die Skenenwand in ihrer stabilen architektonischen Ausschmückung ohne alle weitere Dekoration geblieben sei, so oft das Stück vor der königlichen Burg oder dem Palaß des Fürsten spiele und nur, wenn ein anderer Schauplatz angenommen werden müsse, durch skenographische Malerei dargestellt worden sei. OVERBECK geht bei dieser Ansicht von einer angenommenen erweiterten Bedeutung der *scena stabilis* im Gegensatz zur *scena ductilis*<sup>7)</sup> aus und beruft sich ausdrücklich darauf, daß jener stabile Schauplatz als der Platz vor der königlichen Burg oder dem Palaß des Fürsten, »in der überwiegenden Mehrzahl aller Tragödien« vorgekommen und derselbe geblieben sei. Schon diese Behauptung wird OVERBECK aber schwerlich beweisen können. Denn von den meisten nicht erhaltenen Tragödien wissen wir zu wenig, als daß wir ihren Schauplatz genau bestimmen könnten, wengleich sich schon aus einer Durchmusterung derselben nach WELCKER's Buch »Die griechischen Tragödien« ergibt, daß auch bei ihnen der Schauplatz wenigstens sehr oft ein anderer gewesen ist, als der Platz vor der Burg oder dem Palaße des Königs<sup>8)</sup>. In Bezug auf die erhaltenen griechischen Tragödien aber, die allein wir doch wohl zur sicheren Bestimmung des Schauplatzes zulassen dürfen, ist die Behauptung, sie haben in den überwiegend meisten Fällen vor dem Königspalaße gespielt, geradezu und evident unrichtig. Vielmehr ist von den 33 erhaltenen griechischen Tragödien nur bei 13 ein griechischer Herrscherpalaß oder die Königsburg als Hintergrund anzunehmen, bei fünfen ein Tempel, bei zweien ausländische Palaßbauten, bei einer ein armes Haus am Bergabhang, bei dreien wechselnde Szenen, bei vieren Zeltlager und bei anderen fünfen eigentliche landschaftliche Szenerien<sup>9)</sup>. Nach diesem hätte die *scena stabilis* doch nur in 13 Fällen von 33 in ihrer Dekorationslosigkeit stabil bleiben können. Es

1) Das Theater zu Athen etc., erläutert durch HANS CHRISTIAN GENELLI, Berlin u. Leipzig 1818, S. 55; S. 60.

2) A. a. O. S. 59.

3) Leipzig, HIRZEL, 1858.

4) A. a. O. S. 32—36.

5) Kl. Schriften I, p. 401.

6) SCHÖNBORN, a. a. O. S. 103—104, Anm. 36.

7) OVERBECK, Pompeji, zweite Auflage, 1866, I, S. 152 ff.; dritte Aufl., 1875, S. 142 ff.

8) WELCKER, Die griech. Tragödien, Supplementband des Rhein. Mus. II, 1839, z. B. S. 104, 114, 161, 172, 177, 185, 592, 595—596, 646 u. f. w.

9) Siehe SCHÖNBORN a. a. O. S. 115—235.

kann also kein Grund vorliegen, aus der Stabilität der Hinterwand mit ihrer architektonischen Verzierung, die oft genug zur Geltung kommen konnte, wenn das Theater z. B. zu Volksversammlungen benutzt wurde, auf ihre stabile Benutzung als undekoriertes Hintergrund in der Mehrzahl der Stücke zu schließen. Hiergegen spricht außerdem die Verschiedenheit der darzustellenden Paläste und, was bereits von SCHÖNBORN (a. a. O. S. 32) bemerkt worden ist, der Umstand, daß auch die Stücke, welche vor der Königsburg spielten, statt einer einzigen Palastfassade oft einzelne Abtheilungen oder verschiedene Häuser erreichten, sowie, daß die Fests bemalten Periakten, welche die Seitendekorationen trugen, mit einem stets stabilen wirklichen architektonischen Mittelstück nicht harmonirt haben würden.

In der That kommt Alles zusammen, um die von SCHÖNBORN gut verteidigte Ansicht, daß die Hinterwand der Bühne stets eine gemalte Dekoration getragen habe, als die für die ausgebildete griechische Bühne Wahrscheinlichste hinzustellen. Ihr scheinen denn auch die meisten neueren Schriftsteller über den Gegenstand zu folgen: wie z. B. L. LOHDE in feiner als zwanzigstes Winckelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin (1860) publizirten Schrift »Die Skene der Alten«<sup>10)</sup>. LOHDE stimmt mit SCHÖNBORN darin überein, daß die Bühnenkunst der Alten der Illusion keineswegs habe entbehren können, und er bemerkt mit Recht, daß, da ähnliche Erfordernisse stets ähnliche Lösungen herbeiführen, wir uns die antike Bühne in vielen Stücken nicht so verschieden von der unfrigen denken dürfen, wie Manche dieses gethan. Wenn wir also auch gelegnet haben, daß der ganze untere Theil der Dekoration plastisch-architektonisch dargestellt gewesen, so soll damit nicht gelegnet werden, daß gelegentlich auch auf der alten Bühne »Setzstücke« vorgekommen seien<sup>11)</sup> und daß in einzelnen Fällen die reale Ausführung eines Hauses oder einer Hütte vor der gemalten Hinterwand nöthig geworden sein kann<sup>12)</sup>.

Die größte Verschiedenheit der modernen Bühne von der antiken besteht in der größeren Tiefe der ersteren, welche ein ausgebildeteres System von Seitenkulissen erforderlich macht. Die antike Bühne dagegen hatte nur Raum für ein einziges Paar von Seitenkulissen und es ist hinlänglich bekannt, daß zu ihrer Aufnahme die beiden Periakten zur Seite der Skena bestimmt waren: drehbare, dreiseitige Prismen, welche verschieden gemalte Dekorationen trugen und nach einer konventionellen Bestimmung, je nachdem eines von ihnen oder beide gedreht wurden, eine theilweise oder ganze Veränderung der Szene bewirken konnten<sup>13)</sup>.

So viel also muß als sicher gelten, daß die gemalten Dekorationen der Hinterwand der Bühne, sowie der Periakten im vollendeten griechischen Theater eine hochwichtige Rolle spielten. Ob sie auf Vorhängen oder auf Brettern gemalt wurden, kann für unsere Zwecke gleichgültig sein<sup>14)</sup>.

Wir können somit an unsere Hauptfrage herantreten, an die Frage, wie die Malerei dieser Dekorationen beschaffen gewesen und welche Rolle in ihnen die Wiedergabe der Landschaft gespielt habe.

<sup>10)</sup> S. 6, 8, 22. Vgl. auch B. ARNOLD, die tragische Bühne im alten Athen, München, 1868, S. 7. J. SOMMERBRODT, das altgriechische Theater, Stuttgart 1865, S. 30.

<sup>11)</sup> LOHDE, a. a. O. S. 20.

<sup>12)</sup> Vgl. SCHÖNBORN, a. a. O. S. 36; S. 169; S. 344.

<sup>13)</sup> Vitruv. V, cp. 6, § 8. Pollux IV, § 126 »ἢ δεξιῶ μὲν ἀμειβεῖ τόπον, ἀμφοτέρω δὲ χώραν ὑπαλλάττονσαν«. Siehe darüber SCHÖNBORN, a. a. O. S. 107.

<sup>14)</sup> Vgl. SCHÖNBORN, a. a. O. S. 106, Anm. 40 u. 41.

Aischylos, scheint es, ist in der poetischen und szenischen Gestaltung des griechischen Dramas so weit über seine Vorgänger hinausgegangen, daß man in gewissem Sinne allerdings zu sagen berechtigt wäre, das griechische Theater sei unter ihm wie Pallas aus dem Haupte des Zeus hervorgefprungen. Allein gerade in dekorativer Beziehung, von dem Uebrigen abgesehen, werden wir eine bedeutende, wenn auch rapide Entwicklung von geringen Anfängen zur höchsten Vollendung unter Aischylos selbst annehmen müssen. Die glaubwürdig überlieferten Nachrichten, daß Agatharchos der Vater der Skenographie gewesen, indem er zuerst Dekorationen für Aischylos Tragödien gemalt<sup>15)</sup>, daß er aber auch noch mit Alkibiades und mit Zeuxis zusammengetroffen<sup>16)</sup>, sowie die andere Nachricht, welche erst Sophokles als den Begründer der Bühnendekorationsmalerei hinstellt<sup>17)</sup>, lassen sich in ungezwungener Weise doch nur dann vereinigen, wenn man annimmt, erst für die späteren dem Sophokles schon gleichzeitigen Stücke des Aischylos habe Agatharchos seine neue Methode der Skenographie angewendet: K. O. MÜLLER nimmt fogar an, daß Agatharchos nur für die letzte Trilogie des Aischylos die Dekorationen gemalt habe<sup>18)</sup>. Wie dem auch sei, wir werden gut thun, uns jene Entwicklung der Anbringung und der Ausführung der Theaterdekorationen, welche wir ja auch von Anfang an erst der vollendeten griechischen Bühne vindizirt haben, erst für die späteren, nicht aber auch schon für die früheren aischyleischen Stücke auf ihrem Höhenpunkte angelangt zu denken. Agatharchos muß uns in der That als der Repräsentant dieses Höhenpunktes gelten. Zu fragen, was vor ihm gewesen, würde verlorene Mühe sein. Seine eigenen Leistungen zu würdigen aber fehlt es uns nicht an Hilfsmitteln.

Wenn, durch ihn angeregt, nach VITRUVS Zeugniß<sup>19)</sup> Demokritos und Anaxagoras in Bezug auf die Bühnenmalerei Schriften darüber angefertigt haben, »wie man nämlich die Linien der optischen Wirkung und dem Auseinandergehen der Radien von einem gewissen angenommenen Punkte aus in naturähnlicher Weise entsprechend machen müsse, so daß auf dem Wege der Täuschung die Darstellungen auf den Bühnengemälden den Schein der Wirklichkeit erhalten«, so folgt daraus doch bei aller Unklarheit des Textes<sup>20)</sup>, daß Agatharchos, wie es ja auch in der Natur seiner Aufgabe lag, sich perspektivischen Versuchen nicht entziehen konnte und sich über die Gesetze der Perspektive klar zu werden suchte. Wie weit ihm dies gelungen, ist schwer zu sagen. Die viel späteren, nachalexandrinischen, also für diesen

<sup>15)</sup> Vitr. Lib. VII praef., § 11.

<sup>16)</sup> Plutarch, Perikl. 13; Alkibiad. 16.

<sup>17)</sup> Aristoteles, poet. 4. *καὶ τὸ τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρώτος Αἰσχίλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστῆν παρεσκεύασεν, τρεῖς δὲ καὶ ἰσχυρογραφίαν Σοφοκλῆς.* Vgl. dagegen Vita Aeschyli (LOHDE a. a. O. Anm. 11).

<sup>18)</sup> Hdbch. 1848, S. 139. VÖLKEL's Arch. Nachlaß, S. 103, 149. Vgl. BRUNN: Gesch. d. gr. Künstler II, S. 51—52.

<sup>19)</sup> Lib. VII praef. § 11. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto, lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia alia prominentia esse videantur. Vgl. Lib. I, cp. 2, § 21. Scenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio, ad circinque centrum omnium linearum responsus. Vgl. unten, Abschnitt III, cp. 2. Text bei Anm. 6.

<sup>20)</sup> In unferem Text ist REBER's den letzten Theil der ersten Stelle kühn umgehende Uebersetzung angeführt. Vgl. übrigens POUDEA, Histoire de la Perspective (Paris 1864) pag. 115.

Abchnitt eigentlich noch irrelevanten optischen Lehrlätze des Eukleides<sup>21)</sup> beweifen nur, was übrigens schon einige Aeufserungen Platons beweifen<sup>22)</sup>, dafs die Wiffenfchaft fich über fo augenfällige perfpektivifche Gefetze, wie die Verkleinerung der entfernten Gegenstände, das fcheinbare Zusammenlaufen zweier Parallellinien in der Entfernung u. f. w. anfang, Rechenschaft abzulegen, aber fie genügen keineswegs zur Konftruierung einer bei komplizirteren Anblicken im Ganzen und im Einzelnen völlig richtigen mathematifchen Perfpektive<sup>23)</sup>. Schwerlich aber werden Demokrit und Anaxagoras weitergehende und genüendere Kenntniffe der mathematifchen Perfpektive gehabt haben, als Euklid. Wenn nun auch, wie Poudra (pag. 92 flg.) richtig bemerkt, die malerifche Perfpektive fich nicht flets genau nach der mathematifchen zu richten braucht, und wenn das Talent des einzelnen Künftlers auch ohne die mathematifchen Hülfsmittel vielleicht richtig fehen und gelegentlich richtig wiedergeben kann, fo wird eine folche Gefühlsperspektive ohne das Korrektiv des mathematifchen Verfländniffes, befonders bei Gebäudedarstellungen, doch nothwendiger Weife flets viel zu wünfchen übrig laffen, und wir werden daher auch bei einer noch fo günstigen Meinung von dem richtigen perfpektivifchen Gefühle des Agatharchos doch fchwerlich glauben dürfen, dafs feine Bühnenmalereien allen Anforderungen des modernen Publikums, dem die wiffenschaftlich richtige Perfpektive, feit die grofsen Maler der Renaissancezeit fie ausgebildet haben, zum grofsen Theil ins Gefühl übergegangen ift, genügt haben würden; und wir dürfen dies um fo weniger annehmen, da von den viel fpäteren erhaltenen antiken Wandgemälden, über deren Perfpektive im Einzelnen erft im nächften Abchnitt gehandelt werden kann, kaum ein einziges dem modernen perfpektivifchen Gefühl, gefchweige denn den mathematifchen Regeln völlig genügt. Ohne Zweifel aber war das Gefühl der Zeitgenoffen des Agatharchos in diefer Beziehung lange nicht fo ausgebildet, wie das unfere; und im Gegenfätze zu einer völligen Unkenntnifs der richtigen Perfpektive, wie wir ihr bei den Völkern des Orients begegnen und wie wir fie auch bei den älteren Griechen annehmen müffen, mochten die Fortfchritte des Agatharchos ihnen schon als Neuerungen erfeheinen, welche der perfpektivifchen Illufion in ihren Augen genügten. Dafs aber die Fortfchritte des Agatharchos in diefer Beziehung in der That fehr bedeutend gewesen, dafs Ferne und Vordergrund fich schon deutlich von einander abhoben, dafs man überhaupt auf dem beften Wege zu einer richtigen malerifchen Perfpektive war, das beweifen die angeführten Berichte der Alten über feine Kunft, und das beweifen auch die erhaltenen Tragödien felbft, welche oft genug einen Blick in eine deutlich erkennbare Ferne vorausfetzen. Ja, es wäre nicht unmöglich, dafs Agatharchos mit richtigem künftlerifchem Infinkte in diefer

<sup>21)</sup> Z. B. Optica, theorema 12 und 55. Wenn die Echtheit der Schrift bezweifelt wird, wird fie erft recht in die nachalexandrinifche Zeit gefetzt.

<sup>22)</sup> Plato, Rep. pag. 602, C und D. — Sophifta pag. 235 E bis 236 A.

<sup>23)</sup> Poudra, a. a. O., pag. 97; 101; 116. Uebrigens geht aus der Optik des Heliodor von Lariffa (Ed. BARTHOLIN 1657) unwiderleglich hervor, dafs die Optik felbft fich mit der Skenographie befchäftigt habe. Heliodor theilt gleich im erften Kapitel die Optik in drei Theile: τὸ ὀπτικόν, τὸ κατοπτρικόν und τὸ σκηνογραφικόν. Heliodor ift ein fo fpäter Schriftfteller, dafs wir ihn hier kaum anführen dürfen. Jedenfalls aber machen die Schwächen feiner wie der Euklid'schen Optik es keineswegs wahrfehnlich, dafs es ihr gelun gen feiu würde, auch bei noch fo eingehender Befchäftigung mit der Skenographie die Schwierigkeiten der komplizirteren Perfpektive zu überwinden. Vgl. noch SCHNEIDER, *Eclogae Physicae* II, S. 212.

Beziehung weit mehr praktisch geleistet hätte, als Demokrit und Anaxagoras oder als selbst noch Euklid im Stande gewesen, auf feste mathematische oder optische Formeln zu reduzieren.

Wenn wir ferner den Kern der bekannten Künstleraneddote von einem Gespräche zwischen Agatharchos und Zeuxis, in welchem ersterer sich der Schnelligkeit seiner Malerei, Zeuxis aber der Unvergänglichkeit der feinen rühmte, so auffassen, daß Agatharchos in der That sich den minutiöser und sorgfältiger ausgeführten Gemalden seiner Zeitgenossen gegenüber durch eine Schleunigkeit der Herstellung hervorthat, mit der nothwendig eine flüchtige Breite der Pinselführung verbunden sein mußte, so stoßen wir hier ebenfalls auf Eigenschaften, welche die Skenographie der alten Griechen mit der modernen Dekorationsmalerei gemein haben mußte und welche in der That jeder Kunstweise anhaften müssen, der es auf malerische Gesamteffekte mehr als auf Hervorhebung des Einzelnen ankommt. Jede Bühnenszenerie macht aber schon ihrer Größe wegen, dann aber auch wegen ihrer doch nur nebensächlichen Bedeutung in der ganzen Aufführung des Dramas eine solche mit schnellen Pinselstrichen arbeitende Breite der malerischen Behandlung durchaus nothwendig. Auch hier mußten die gleichen Anforderungen der antiken wie der modernen Bühne ähnliche Lösungen herbeiführen.

Wenn wir endlich den Zusammenhang betrachten, den schon die Alten selbst<sup>24)</sup> und nach ihnen unsere Forscher<sup>25)</sup> zwischen der Skiagraphie des Apollodoros und der Skenographie des Agatharchos anerkannt haben, so folgt daraus, daß jene Licht- und Schattenwirkungen, durch welche die Skiagraphie zu wirken suchte<sup>26)</sup>, doch auch der Skenographie eigenthümlich gewesen sein müssen. Auch diese Seite ist eigentlich bei der alten wie bei der modernen Bühnenmalerei selbstverständlich. Allein gerade in dieser Beziehung werden wir doch wieder einen bedeutenden Unterschied zwischen der griechischen und unserer Dekoration annehmen müssen. Unsere Theatervorstellungen finden Abends bei künstlicher Beleuchtung statt; die Vorstellungen des griechischen Theaters aber hatten mit dem voll vom Zuschauerraum her auf die Bühnenwand fallenden, nur mit den Stunden wechselnden Tageslichte zu rechnen. Die Folge davon mußte meiner Meinung nach eine weit energischerere Hervorhebung der Licht- und Schattenpartien zur Hervorbringung der Bühnenillusion bei den antiken Dekorationsmalereien sein, als solche bei den unsrigen, die durch das künstliche Licht beliebig Schatten und Licht erhalten können, erforderlich ist. Vielleicht weist auch gerade die Identifizierung der Schattenmalerei mit der Bühnenmalerei der Alten auf derartige besonders ausgeprägte Vertheilungen von Licht und Schatten in den Theaterdekorationen hin. Doch brauchen wir uns diese Wirkungen, die im Gegensatze zur polygotischen Malweise der damaligen Welt schon auffallen mußten, wenn sie auch in bescheidenem Maße nur konsequent durchgeführt waren, nicht schroffer und greller zu denken, als wir dieselben auf manchen pompejanischen Landschaftsbildern, die vielleicht in direkter Linie von unserer Skeno- und Skiagraphie abstammen, dargestellt finden: Bildern, die einen sehr resoluten Unterschied im Farbenton der Schattenseiten und der Lichtseiten annehmen und diesen

<sup>24)</sup> Photius, Lex, ed Naber, p. 102. *σκιαγράφος · ὁ νῦν σκηνογράφος · οὕτως Ἀπολλόδορος*. Hesychius unter diesem Wort: *σκιαγραφίαν, τὴν σκηνογραφίαν οὕτω λέγουσιν*.

<sup>25)</sup> MÜLLER, Hdbch., 3. Aufl., S. 140, wofolbst die frühere Literatur angegeben. BRUNN, Gesch. der griech. Künstler II, S. 73.

<sup>26)</sup> Vgl. oben das vor. Kapitel und Plutarch de gloria Athen. 2.

Unterschied ohne irgend welche feine Berechnungen doch in großen Massen mit großer Konsequenz durch das ganze Bild durchführen<sup>27)</sup>. Die einmal angenommene Beleuchtung aber mußte die antike Bühne das ganze Stück hindurch festhalten. Von malerisch wechselnden Lichteffekten, Nachtscenen, Sonnenaufgangsbeleuchtungen u. dgl., konnte bei dem einfachen hellen Tageslichte, welches die griechische Szene beleuchtete, nicht die Rede sein.

Ueber das Wie? der agatharchischen Skenographie wird nach diesen Erörterungen wohl kein wesentlicher Zweifel übrig bleiben können. Sie schuf Gemälde von einer Ausdehnung und dem entsprechend von einer flüchtigen Breite der Pinselführung, wie die Kunst sie bis dahin nicht gekannt, ja wohl nicht für möglich gehalten hatte. Zugleich aber wurde sie durch die Natur ihrer Aufgabe gezwungen, nach Mitteln zu suchen, wie man die hintereinander im Raum befindlichen Gegenstände in scheinbar richtiger Größe und am scheinbar richtigen Orte auf einer Fläche darstellen könnte, d. h. den Anfang mit perspektivischen Darstellungen, wenn auch sicher noch nicht in fehlerfreier Gestaltung, zu machen; und im Anschluß hieran auch die Licht- und Schattenpartien nach einem einheitlichen Lichtfall, wie ihn die Einheit der dargestellten Szenerie bedingte, gleichmäßig über die ganze Fläche des Bildes anzuordnen. Beide Momente mußten eine Illusion, einen Wettstreit mit dem Eindruck der Wirklichkeit hervorbringen, auf welche die ältere, ja noch die polygotische Kunst von vorneherein verzichtet hatte, auf welche aber die Bühne, wenn sie eine harmonische Gesamtwirkung der Aufführung erzielen wollte, sicher nicht verzichten konnte. Dafs, nachdem das Bedürfnis der Bühne die Grundprinzipien, nach denen solche illusionistische Darstellungen angeordnet sein mußten, erfunden hatte, die feinere Tafelmalerei sich die Erfindung für ihre Zwecke und in ihrer Weise nutzbar machen mußte, versteht sich von selbst. Dafs sie es gethan, haben wir bereits im vorigen Kapitel gesehen.

Für den Zweck dieser Schrift genügt es nun aber keineswegs, daß wir uns über das Wie? der Bühnenmalerei Aufklärung zu verschaffen versucht haben. Die Hauptfrage bleibt für uns, was die Bühnenmalerei der Alten dargestellt, vor allen Dingen ob und in welchem Umfange landschaftliche Darstellungen in ihr vorgekommen. Diese Frage zu entscheiden, haben wir keine anderen Quellen, als die erhaltenen Dramen der Griechen selbst. Bei einer aufmerksamen Prüfung derselben muß sich ihr jedesmaliger Schauplatz im Ganzen ohne Mühe erkennen lassen und auch wie weit die szenische Malerei in der Darstellung des Einzelnen der Ferne sowohl wie der Nähe gegangen, wird sich dem Wortlaut des Textes in vielen Fällen klar entnehmen lassen; denn in vielen Fällen läßt der Dichter durch den Chor oder auch durch die handelnden Personen auf landschaftliche Gegenstände als sichtbar und wirklich vorhanden hinweisen, und ich theile durchaus SCHÖNBORN'S Ansicht, daß sich kaum etwas Ungeschickteres denken ließe »als wenn der Dichter das, was nicht da war, ausdrücklich als sichtbar . . . hervorgehoben, und somit jede Illusion recht absichtlich zerstört hätte<sup>28)</sup>«. Was in dem viel

<sup>27)</sup> Die Vignetten der *Pittura d'Ercolano* geben von dieser Wirkung ohne Farben einige Anschauung. In Pompeji selbst mag man die Landschaften der *Casa della piccola fontana*, vor allen Dingen aber die monochromatischen Sockelbilder des großen Zimmers links vom hinteren Eingang der *Casa di Sirico*, die Rundbilder eines gelben Zimmers in dem Hause *strada stabiana* No. 52 u. a., im Museum von Neapel verschiedene Bildchen der Abtheilungen LXI—LXVII darauf hin ansehen.

<sup>28)</sup> *Skene der Hellenen* (Lpzg. 1858) S. 33, siehe auch S. 35.

komplizirteren Shakespeare'schen Drama in einer viel komplizirteren Zeit ein Nothbehelf war, dürfen wir unmöglich der mit reichen Mitteln im Vollbewußtsein ihrer Ziele klar und einfach arbeitenden griechischen Bühnenkunst als Regel vindiziren.

An der Durchforschung der einzelnen Stücke auf ihre szenische Ausstattung hin haben unsere Gelehrten bereits seit vielen Dezennien gearbeitet. Vor allen Dingen haben die philologischen Erklärer der einzelnen Stücke diese Seite selten außer Acht gelassen. Dann haben auch die Uebersetzer, zum Theil in der Absicht, die Einführung der alten Stücke auf unseren Bühnen zu erleichtern, der Frage nach den Dekorationen stets ihre Aufmerksamkeit gewidmet. In zusammenhängenderer Weise haben in Bezug auf einzelne Stücke besonders K. O. MÜLLER<sup>29)</sup>, und GENELLI<sup>30)</sup> unser Thema berührt: ferner hat GEPPERT in seinem Werke »Die Altgriechische Bühne«<sup>31)</sup>, wenn auch von einem etwas anderen Gesichtspunkte aus, die griechischen Dramen in Bezug auf den dargestellten Schauplatz ihrer Handlung untersucht. Vor allen Dingen aber ist es SCHÖNBORN, welcher in seinem schon mehrfach angezogenen trefflichen posthumen Werke über die Skene der Hellenen sämmtliche erhaltenen griechischen Dramen auf ihre Ausstattung hin untersucht hat. Wenn ich nun auch nicht jede einzelne Ansicht SCHÖNBORN'S (z. B. nicht seine fast regelmässige Abweisung der Meeresdarstellung aus rein formalem Grunde) unterschreiben möchte, so glaube ich doch, daß er in allen Fällen, die das Ganze unserer Frage berühren, das Richtige getroffen hat; auch würde es mich an dieser Stelle viel zu weit führen, der indirekten Aufforderung SCHÖNBORN'S<sup>32)</sup>, durch eine noch eingehendere Analyse der einzelnen Stücke noch feinere Details der alten Szenerie in wahrscheinlicher Weise zu rekonstruiren, für alle Stücke nachzukommen. Wenn demnach nach den Untersuchungen SCHÖNBORN'S noch etwas zu thun übrig bleibt, so ist es die Arbeit, welche er selber selbst noch gemacht haben würde, wenn ihn ein zu früher Tod nicht vor der völligen Vollendung seines Werkes dahingerafft hätte, die Arbeit nämlich, in einem Schlufsworte die Resultate und Konsequenzen seiner Einzeluntersuchungen zusammenzufassen. Dieser angenehmen Aufgabe für die Gesichtspunkte dieser Schrift mit steter Verweisung auf SCHÖNBORN'S Untersuchungen mich zu unterziehen, wird daher fast das Einzige sein, welches zu thun mir an dieser Stelle übrig bleibt; und nur in einzelnen Fällen werde ich eine abweichende Auffassung zu vertheidigen und näher, als SCHÖNBORN es gethan, auf das Drama einzugehen haben.

Die schon oben gelegentlich erwähnte Vertheilung der bestimmten Klassen von Szenerien auf die einzelnen Dramen der Tragiker, mit denen allein wir uns vorläufig befassen wollen, muß hier noch einmal hervorgehoben und vorangestellt werden. Demnach gehören von den 13 Stücken, welche griechische Herrscherpaläste zum Haupthintergrunde der Dekoration haben, zwei, nämlich die Sieben vor Theben und Agamemnon, dem Aischylos; vier, nämlich Antigone, Oedipus Tyrannos, Elektra und die Trachinierinnen dem Sophokles; die übrigen sieben, nämlich Alkestis, Hippolytos, Medeia, Orestes, Phoinissai, Bakchai, der rasende Herakles dem Euripides an. Außer-

<sup>29)</sup> Die Eumeniden (Göttingen 1833) S. 106.

<sup>30)</sup> Für die Oresteia des Aischylos in dem genannten Werke »das Theater zu Athen« S. 158 ff.

<sup>31)</sup> Lpzg. 1843, S. 137 ff.

<sup>32)</sup> A. a. O. S. 112.

dem zeigt die zweite Szenerie der Choëphoroi des Aischylos nach SCHÖNBORN (S. 224) den Königspalast in der Mitte der Bühne. Die fünf Stücke, welche ohne Wechsel der Dekoration den Platz vor einem Tempel als Schauplatz haben, nämlich Iphigeneia auf Tauris, Ion, Andromache, die Herakliden und die Hiketiden haben sämmtlich Euripides zum Verfasser. Außerdem bildet der Apollontempel zu Delphi das Hauptstück der Szenerie des ersten Aktes von Aischylos Eumeniden (SCHÖNBORN S. 205). Ausländisch-orientalische Herrscherpaläste mit ihrer Umgebung zeigen die Perfer des Aischylos und die Helena des Euripides. Die Elektra des Euripides ist dagegen die einzige Tragödie, welche ein ländlich-ärmliches Haus zum Mittelpunkt ihrer Dekoration gewählt hat. In allen diesen Dekorationen, sowie in derjenigen des zweiten Aktes der Eumeniden, welche (wenn wir von anderen, bei SCHÖNBORN, S. 213 f., angeführten Ansichten absehen) den Areiopagos zu Athen vorstellte, herrschte die Architekturmalerie vor; und wenig mehr landschaftlichen Inhalt bedingten an sich die gar nicht seltenen Stücke, welche, wie die Iphigeneia in Aulis, die Hekabe, die Troerinnen, der Rhefos des Euripides und der erste Akt von Sophokles' Ajas, ein Heerlager mit Zelten als Schauplatz hatten. Nur in fünf ganzen Stücken der Tragiker und in einem Theile zweier anderer kommt eine eigentlich landschaftliche Szenerie als Schauplatz der Handlung vor: während des ganzen Stückes im Kyklops des Euripides, im Philoklet und Oedipus auf Kolonos des Sophokles und in den Hiketiden und im Prometheus des Aischylos; ferner im zweiten Akt von Sophokles' Ajas und im ersten Akt von den Choëphoren des Aischylos.

Was uns bei dieser einfachen Zusammenstellung sofort auffällt, ist, daß sie nicht mit Vitruvs Eintheilung aller Szenen in tragische, komische und satirische und seiner Beschreibung der tragischen Szene als durch Säulen, Giebel u. s. w., der komischen als durch bürgerliche Wohnhäuser, der satirischen durch ländliche Gegenden übereinstimmt<sup>33</sup>). Denn es ist augenfällig, daß Szenen aller drei Gattungen und noch andere dazu schon in den erhaltenen griechischen Tragödien vorkommen. Zur Zeit des Aischylos und des Sophokles kann daher von jener schematischen Eintheilung des römischen Architekten noch keine Rede gewesen sein. Ob aber nicht zur Zeit des Euripides, muß dahingestellt bleiben; denn wenn wir den Schauplatz der Elektra nicht etwa für eine Landschaft erklären wollen, so zeigt bloß dasjenige erhaltene Stück des Euripides, welches eben keine Tragödie, sondern ein Satyr-drama ist, also in Uebereinstimmung mit Vitruvs Regel, die landschaftlich ländliche Dekoration. Freilich dürfen wir von den erhaltenen Stücken des Euripides nicht ohne Weiteres auf die verlorenen schließen, ja, der Phaëthon, der nach WELCKER<sup>34</sup>) in ganz idealischem Raume am Okeanos spielte, der Peirithoos, der nach demselben Gelehrten<sup>35</sup>) die Unterwelt zum Schau-

<sup>33</sup>) Vitruv. Lib. V, cp. VI, § 9 (vulgo cp. VIII). Genera autem sunt scenarum tria: unum, quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione; quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus: comicae autem aedificiorum privatorum et menianorum habent speciem, prospectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus: satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in *τοποιωδῆ* speciem deformatis.

<sup>34</sup>) Die griechischen Tragödien, Bonn 1839, S. 595—596.

<sup>35</sup>) A. a. O. S. 592.

platz hatte, und die Andromeda <sup>36)</sup>, deren Schauplatz »sehr eigenthümlich eingerichtet« gewesen sein soll, können sehr wohl in die Kategorie der Tragödien mit eigentlich landschaftlichem Hintergrunde gehört haben <sup>37)</sup>. Allein sicher sind für uns doch nur die erhaltenen Stücke; und das unter diesen Euripides, der weitaus am stärksten vertretene Dichter, keine Tragödie mit eigentlich landschaftlicher Dekoration aufzuweisen hat, wogegen unter den wenigen Stücken des Aischylos und des Sophokles eine solche doch verschiedene Male vorkommt, das scheint denn doch soviel sicher zu beweisen, das landschaftliche Dekorationen den beiden großen Vorgängern des Euripides mindestens ebenso geläufig gewesen, als diesem, und das daher von einer fortschreitenden Entwicklung der Theater-Dekorationen im landschaftlichen Sinne nicht geredet werden darf. Auch Sophokles scheint in dieser Beziehung über die letzten Stücke des Aischylos nicht hinausgegangen zu sein; und so bewahrheitet es sich auch hier, das das griechische Theater mit allem Zubehör (wenn wir von der späteren Einführung des dritten und vierten Schauspielers absehen) schon durch Aischylos' Genie ziemlich feinen Höhepunkt erreicht hatte. Für die Bühnenmalerei aber werden wir denselben Ruhm für Agatharchos in Anspruch nehmen müssen, zumal da den späteren Skenographen, deren die Schriftquellen gedenken <sup>38)</sup>, weder eine besondere neue Erfindung noch sonst eine hervorragende Bedeutung beigelegt wird. Wenn Aristoteles (a. a. O.) den Namen des Sophokles mit der Ausbildung der Dekorationen in Zusammenhang bringt, so können wir, wenn wir unsere verschiedenen Quellen in Einklang setzen wollen, das nur so verstehen, das Sophokles in allen feinen Stücken schon durchführte (und vielleicht mit Hülfe desselben Agatharchos durchführte) was Aischylos erst für seine letzten Stücke in's Leben gerufen hatte. Da wir aber die Grenze doch nicht genau ziehen können, so werden wir bei der folgenden Einzelbetrachtung diejenigen Stücke des Aischylos, die vielleicht noch keine so ausgebildeten Dekorationen hatten, von den früheren nicht absondern. Wir fragen ja gegenwärtig nach dem Inhalt und nicht mehr nach der Art der Ausführung der Dekorationen; und auf irgend eine Art und Weise wird Aischylos auch schon ehe Agatharch ihm zu Hülfe kam eine annähernde Illusion über den dargestellten Schauplatz in seinen Zuschauern hervorzubringen gewußt haben.

Im Einzelnen interessieren uns vor allen Dingen natürlich die Stücke mit eigentlich landschaftlichem Schauplatz. Aber die übrigen Dekorationen, sogar die scheinbar rein architektonischen der vor dem Königspalaste spielenden Dramen, könnten doch Zuthaten landschaftlicher Gegenstände und Durchblicke gehabt haben; und wir werden uns daher auch davon kurz Rechenschaft abzulegen haben, welche Bewandniß es in dieser Beziehung mit den Schauspielen der genannten Art hatte.

I. Die Tragödien, deren Schauplatz der Platz vor dem Palast oder der Burg war.

<sup>36)</sup> A. a. O. S. 646.

<sup>37)</sup> Es darf übrigens auch wohl daran erinnert werden, das Vitruv seine Eintheilung aller Bühnendekorationen in drei Arten nicht in dem Kapitel, in welchem er von dem Theater der Griechen handelt, sondern in dem vorigen, in dem er zuerst nur das römische Theater in's Auge gefaßt hat, zum Besten gibt.

<sup>38)</sup> Kleisthenes und Menedemos, nach *DIOG. LAERT II, 124*. *MÜLLER* zu *VÖLKEL's* Nachlaß, S. 151. Ueber Serapion im nächsten Abschnitt.

Von den hierher gehörigen Stücken des Aifchylos scheint der Agamemnon sich im Wesentlichen auf die architektonische Dekoration beschränkt zu haben. DROYSEN nimmt über dem Palaſte eine Ausſicht auf die Stadt, die Berge und den Meerbuſen von Argos an, und auch GENELLI<sup>39)</sup>, welcher über dem plaſtiſch-architektoniſchen unteren Theile ſtets eine Ferne mit ſehr hohem Horizonte annimmt, weiß genau anzugeben, was man in ihr geſehen habe. Da das Stück ſelbſt aber eine Ferne nur für den Wächter auf dem Phryktorion als ſichtbar vorausſetzt, ſo können wir ein für die Zuſchauer ſichtbares Panorama nicht als gewiß hinſtellen<sup>40)</sup>. Ebenſowenig läßt ſich beweifen, daß in den Sieben vor Theben etwas anderes dargeſtellt geweſen, als der Palaſt auf der Kadmeia mit ſeinem architektoniſchen und plaſtiſchen Zubehör<sup>41)</sup>; höchſtens könnten Theile der Stadt ſelbſt ſichtbar geworden ſein. Letzteres nimmt SCHÖNBORN (S. 224) auch zur Rechten des Königs Palaſtes in der zweiten Szenerie der Choëphoren an. Von den ſophokleiſchen Stücken dagegen hat die Antigone, wie auch SCHÖNBORN (S. 115) mit SCHNEIDEWIN annimmt, links vom Palaſte die Ausſicht auf eine hügelige Landſchaft gezeigt, vielleicht den Parnaſs in der Ferne, wie der Chor (V. 1110 f.) anzudeuten ſcheint. Und wenn GEPPERT (die altgriech. Bühne S. 145) annimmt, daß der König Oedipus dieſelbe Dekoration gehabt, wie die Antigone, ſo kann dafür auch geltend gemacht werden, daß derſelbe Parnaſſos auch im König Oedipus (V. 473 ff.) vom Chor genannt wird. Es fragt ſich nur, ob die Griechen nicht gewohnt waren, jedes neue Stück neu ausgeſtattet zu ſehen. Die Trachinierinnen hätten nach GEPPERT (A. a. O. S. 150) eine recht komplizirte landſchaftliche Szenerie gehabt: Die warmen Bäder mit ihrem Hafen und ihren Burgen, die Höhen des Oeta, den meliſchen Meerbuſen und noch Vieles andere; aber GEPPERT hat ſicher ebenſo Unrecht, wenn er jede Erwähnung benachbarter Theile der Landſchaft für einen Beweis ihrer Darſtellung in der Dekoration gelten läßt, wie wenn er eine herodotiſche Schilderung zur Erklärung der Einzelheiten der ſophokleiſchen Szenerie herbeizieht. Die Skepſis SCHÖNBORN'S (S. 129—130) iſt hier ſicher wiſſenſchaftlich berechtigter. Bei der Elektra des Sophokles kann dagegen kein Zweifel darüber ſein, daß außer dem Palaſt der Atriden zu Mykenai noch manches andere auf der Bühne ſichtbar dargeſtellt geweſen. Denn der Pädagog macht den Oreſtes gleich im Beginn des Stückes (V. 4—10) auf die Umgebung ausdrücklich als ſichtbar aufmerkſam. »Endlich iſt es dir vergönnt zu ſchaun mit Augen, was zu ſchaun dich ſtets verlangt«, heiſt es im zweiten und dritten Vers; und dann werden »der wuthgeſchlagenen Inachid' uralter Hain«, »der Markt der Lykiens«, »der Hera ſtolzer Tempel« außer der Veſte Mykenä's und dem unheilſchwangeren Hauſe der Pelopenkel ausdrücklich namhaft gemacht. Nach dieſer Analogie dürfen wir freilich annehmen, daß auch in den übrigen ſophokleiſchen Stücken, die vor der Königsburg ſpielen, in der Regel doch etwas mehr als das einfache Gebäude dargeſtellt worden ſei.

Den hierhergehörigen Stücken des Euripides endlich haben die Erklärer zum Theil eine recht bedeutende landſchaftliche Zugabe zu dem den Mittelpunkt einnehmenden Palaſte zuertheilt: Am einfachſten architektoniſch, wenn-

<sup>39)</sup> Theater zu Athen, S. 164 unten.

<sup>40)</sup> Zu abſprechend in dieſer Beziehung ſcheint jedoch SCHÖNBORN S. 159 zu urtheilen.

<sup>41)</sup> SCHÖNBORN S. 125.

gleich aus verschiedenen Gebäuden bestehend, scheint die Dekoration der Alkestis gewesen zu sein (SCHÖNBORN S. 134—135). Im Hippolytos aber nimmt auch SCHÖNBORN (S. 139) einen waldigen Hintergrund an und leugnet sogar die Möglichkeit nicht, daß die Küsten Attika's (V. 30) dargestellt gewesen (S. 138). In Bezug auf die Medeia macht derselbe Schriftsteller dagegen SCHÖNE'S Dekorationsfchilderung<sup>42)</sup> gegenüber Bedenken geltend, die der Handlung des Stückes selbst entnommen sind und daher berechtigt zu sein schienen. Im Orestes muß die Stadt irgendwo sichtbar gewesen sein; und es fragt sich nur, ob in der Ferne über dem Königspalaste, oder nur stückweise an den Seiten, so daß sie als hinter dem Rücken der Zuschauer sich ausdehnend gedacht wurde. SCHÖNBORN neigt sich der letzteren Ansicht zu, weil er hier (S. 148), wie bei anderen Stücken, es nicht für wahrscheinlich hält, daß die Zuschauer über den Königspalast der Mitte hinweggehen. Dieser Zweifel erscheint mir jedoch nicht gegründet. Ich bin vielmehr der Meinung, daß GENELLI'S Vorstellung (S. 59) von dem sehr hohen Horizonte der griechischen Dekorationen, wenn sie auch augenscheinlich über das Maß hinauschießt, doch durch den sehr hohen Horizont aller aus der späteren Zeit erhaltenen Landschaften des Alterthums einige Bestätigung erhält und an sich nicht unnatürlich ist. In den Phoinissai und Bakchai ist von landschaftlichen Wirkungen der Dekorationen wenig zu sagen; und auch im rasenden Herakles fehlt jede Andeutung, wie die Umgebung dargestellt gewesen (SCHÖNBORN S. 171).

Alles in Allem werden wir uns nach Diesem die Zuthaten zu den Palastdekorationen nicht eben landschaftlich bedeutend vorstellen dürfen; aber wir werden doch oft genug Fernsichten zur Seite des Palastes oder gar über sein Dach hinweg anzunehmen haben und uns an den Periakten die Wege in die Fremde und in die Heimath oft mit Gebüsch bewachen, oft mit charakteristischen Merkmalen des Ortes versehen vorstellen dürfen.

II. Dramen, deren Schauplatz vor einem Tempel liegt. Der Platz vor einem Tempel wird in der Regel mit einem Altar und mit Bildsäulen geschmückt gewesen sein; auch wird der Hain, der manche Tempel umgab oder an sie grenzte, einen ziemlich regelmässigen Bestandtheil einer Tempeldekoration gebildet haben. Im Einzelnen aber müssen natürlich auch hier die verschiedenen Lokalitäten verschieden dargestellt gewesen sein.

Was zunächst die Darstellung des Apollontempels zu Delphi im ersten Akt der Eumeniden des Aischylos angeht, so haben verschiedene Schriftsteller sich dieselbe theils mit architektonischem Beiwerk, wie Säulenhallen, theils mit Durchblicken auf die Stadt und Fernsichten auf Meer und Parnassos reich und opernhaft geschmückt vorgestellt<sup>43)</sup>. SCHÖNBORN aber stimmt HERMANN bei, der (de re scenica p. 11) gegen solche willkürliche Ausschmückungen eifert, und beschränkt den sichereren Theil der szenischen Darstellung auf den Tempel selbst, den Altar oder die Bildsäule der Pallas, einen Altar Apollons und rechts vom Tempel das Haus der Pythia, links vom Tempel den Hain. Diese Beschränkung ist gerechtfertigt, wenn wir nur das sicher vorhandene Gewesene anerkennen wollen. Allein gerade in der Oresteia des Aischylos, zu der als seiner letzten Triologie, Agatharchos doch

<sup>42)</sup> Deffen Ausgabe p. X. Dagegen SCHÖNBORN a. a. O. S. 142.

<sup>43)</sup> Vgl. SCHÖNBORN a. a. O. S. 205.

wohl sicher die Dekorationen gemalt, haben wir ein gewisses Recht, uns dieselben reicher und mannigfaltiger vorzustellen.

Die übrigen Stücke, in denen Tempel den Haupttheil der Skenenmalerei bildeten, gehören dem Euripides an. Bei der Mehrzahl derselben, den Hiketiden, den Herakleiden, der Andromache und der taurischen Iphigeneia fehlt es an Andeutungen der weiteren dekorativen Umgebung der betreffenden Tempel; und wenn GEPPERT diese gerade bei einigen dieser Stücke aus der wirklichen Landschaft der Orte, wo die Tempel lagen, rekonstruieren will, so weist SCHÖNBORN<sup>44)</sup> diese Details mit Recht zurück. Nur im Ion läßt sich die grössere landschaftliche Gestaltung der Szenerie mit einiger Sicherheit erkennen. Schon der auf hoher Grundlage errichtete Tempel selbst mit seinen vielen Säulen, seinen reichen plastischen Bildwerken und den an den Gesimsen aufgehängten Weihgeschenken kommt aus dem Wortlaut des Textes (V. 107, 156, 177) zu lebendiger Anschauung. Ein gewundener Pfad (*στίβος περιφερής*) führt nach V. 743 zu ihm hinauf. SCHÖNBORN meint, dieser Tempel wie der in der taurischen Iphigeneia sei in halber Seitenansicht schräg dem Zuschauerraum zugekehrt gewesen. Die *γύαλα θεῶν* (V. 76, 220), die göttlichen Thalgründe umgaben ihn. Zu seiner Linken befand sich ein Lorbeerhain (V. 76); und von den Burgen der Umgebung nennt Ion die von der Frühsonne erleuchteten Spitzen des Parnass (V. 81) in einer Weise, die ihre Abbildung in der Dekoration wahrscheinlich macht<sup>45)</sup>. Diese reichere Szenerie des Ion aber berechtigt uns doch wohl anzunehmen, daß auch in den übrigen vor Tempeln spielenden Stücken die Dekoration etwas malerisch effektvoller gewesen, als der Text es mit Sicherheit erkennen läßt.

III. Dramen mit orientalischem Schauplatz. Dies sind die Perfer des Aischylos und die Helena des Euripides. Die Perfer spielen vor der Königsburg zu Susa. Seine Thore waren golden (V. 159). Der Tumulus des Dareios war in der Nähe; außerdem war die Stadt selbst wahrscheinlich angedeutet. DROYSEN nimmt an, daß sich die Aussicht auf sie über dem Palaste eröffnete; SCHÖNBORN dagegen (S. 192) meint, die Stadt sei nur an der rechten Periakte oder in deren Nähe dargestellt gewesen. Er beruft sich auch hier gegen DROYSEN auf die Höhe des Palastes, über welche die Zuschauer nicht hinwegsehen können, eine Berufung, deren Richtigkeit ich hier so wenig anerkennen kann, wie früher. Von einem exotischen Anflug der Dekoration ergibt sich Wenig oder Nichts aus dem Stücke; aber es wird uns freistehen, einen solchen vorauszusetzen. Die Helena dagegen spielt vor dem Palaste der ägyptischen Könige auf der Insel Pharos. Daß außerdem manche szenische Andeutungen dagewesen sind, die schönen Fluten der Nilmündung, der Grabhügel des Proteus und der Palaß des ägyptischen Herrschers, geht aus Helens Worten am Anfang des Stückes hervor; und ich vermag in der That nicht einzusehen, weshalb SCHÖNBORN (S. 198, 199) auch hier das Vorhandensein anderer Gegenstände, als des Palastes und des Grabmales des Proteus leugnet, sogar ausdrücklich das Vorhandensein der *»Νεῖλον καλλιπάρθειοι ῥοαὶ«*, welche doch durch das Wort *αἶθε* als sichtbar angedeutet werden, wenngleich nur das Meer an der Nilmündung gemeint sein kann. Auf die Notiz des Pollux<sup>46)</sup>, das Meer sei an der rechten Periakte dargestellt

<sup>44)</sup> S. 182, 183, 185.

<sup>45)</sup> SCHÖNBORN S. 177—178.

<sup>46)</sup> Ὀνομαστικόν IV, cp. 19 § 126.

gewesen, legt SCHÖNBORN hier, wie in anderen Stücken, meiner Meinung nach einen zu großen Werth. Wir fehen von allen Regeln diefer fpäten Schriftfteller zu viele Ausnahmen, als dafs wir ihre Allgemeingültigkeit anerkennen könnten; und gerade Pollux scheint bei den meiften feiner Angaben mehr befondere Stücke im Sinne gehabt zu haben, als unumftößliche Gefetze für alle Stücke aufstellen zu wollen<sup>47)</sup>. Uebrigens fagt er in demfelben Paragraphen, dafs die linke Periakte die Meergötter (vielleicht gemalt) herbeiführe und dafs die rechte Parodos vom Hafen herführe. Diefe Aeußerungen fo zu vereinen, dafs Pollux das zweite Mal rechts vom Zufchauer, das erste Mal links von der Bühne gemeint habe, wie auch LOHDE<sup>48)</sup> zu thun scheint, halte ich denn doch für fehr unzuläffig. Vielmehr beweift mir gerade diefer Widerfpruch, dafs Pollux in der That an verfchiedene einzelne Stücke gedacht. Auch haben ja fchon alte und neue Schriftfteller die Unzuverlässigkeit des Pollux gebührend gewürdigt<sup>49)</sup>.

Endlich lege ich auch kein Gewicht auf die von Anderen geäußerte Meinung, dafs das Meer in der Dekoration nur an derjenigen Seite hätte dargestellt werden können, an welcher es wirklich in Beziehung zum Theater in Athen gelegen. Wenn der Zufchauerraum auch oben offen war, fo konnte man doch höchstens von den alleroberften Sitzreihen über die Bühne hinwegfehen; und es heißt der Einbildungskraft der alten Athener fehr wenig zutrauen, wenn man annimmt, fie hätten bei in ganz anderen Ländern fpielenden Stücken Anftofs daran genommen, das Meer anderwärts zu anderen Gebäuden in einer anderen Lage zu fehen, als zu ihrem Theater in Athen.

IV. Dramen, welche im Heerlager fpielen. Im ersten Akt von Sophokles' Aias ift ein Theil des griechifchen Lagers vor Troja dargestellt. Das Zelt des Aias nimmt die Mitte ein. Zu feiner Rechten werden andere Zelte gefanden haben, zu feiner Linken wird die freie Natur dargestellt gewefen fein, nach SCHÖNBORN (S. 247) »eine vielleicht theilweife mit Gebüfch bedeckte Gegend oder auch zum Theil Hügel und Sanddünen«, nicht aber das Meer. Auch hier kann ich die aus den erwähnten Gründen von SCHÖNBORN beliebte Abweifung der Meeresausficht nicht für gerechtfertigt anfehen. Verfchiedene Stellen des Stückes, befonders Aias Anruf an die zum Meere raufchenden Ströme, den Hain und die Grotten des Meeresftandes (V. 392 ff.) feheinen auf die Sichtbarkeit des Meeres hinzudeuten und auch fonft eine ausgeführtere Landfchaft nothwendig zu machen, als SCHÖNBORN anerkennen will.

Die übrigen im Lager fpielenden Dramen haben Euripides zum Verfaffer. Iphigeneia auf Aulis fpielt in einem Barackenlager (SCHÖNBORN, S. 229) am Strande von Aulis. In Bezug auf die Details der Dekoration ift SCHÖNBORN auch hier fehr fkeptifch; und in der That läßt fich dem Stücke nicht viel mehr entnehmen, als dafs Aulis fandiger, meerumwogter Strand dargestellt und nach V. 9—11 das Meer doch ficher fichtbar gewefen ift. Dafs die von Agamemnon hervorgehobene Ruhe und Stille fich in der landfchaftlichen Dekoration ausgesprochen habe, ift natürlich zu bezweifeln. Das Zeltlager, in dem die Hekabe fpielt, läßt wenig landfchaftliche Thaten erkennen; dasjenige des Rhafos scheint Feld und Gebüfch zur Linken des Hauptzeltes vorauszufetzen, weil die Wachen dort die Nachtigallen fchlagen

<sup>47)</sup> Vgl. LOHDE, a. a. O. S. 9.

<sup>48)</sup> A. a. O. S. 11 u. S. 17.

<sup>49)</sup> NICOLAI, Gefch. der griech. Literatur, S. 406.

hören (SCHÖNBORN, S. 241); um so interessanter aber ist die vom Zeltlager der Hellenen vor Troja in den Troades nothwendig sichtbare Aussicht. Ich setze SCHÖNBORN'S Beschreibung mit feinen daran geknüpften Bemerkungen her (S. 225—236): »Die Stadt Troja bildet den Hintergrund der Hauptwand. Die Stadt liegt aber fern; daher sind gewiss nur einzelne Theile der Stadt, etwa einige Theile der Mauern, Tempel und die Burg etwas deutlicher an den Stellen der Hinterwand, wo die Zelte des Vordergrundes nicht die Aussicht in die Ferne hemmten, angegeben gewesen. Erwähnenswerth ist es, daß die Szenerie, wie eben angedeutet, hier einen Hintergrund darbietet, aber doch in grellem Gegensatz zu dem, was wir unter Fernsichten verstehen. Da eine künstliche Beleuchtung fehlte, das fern Liegende nur klein dargestellt werden konnte, so ist diese und auch andere ihr ähnliche Fernsichten gewiss nur als Nebensache in dem Bilde behandelt gewesen, wie sich schon daraus ergibt, daß dergleichen überhaupt nur selten durch die Handlung gefordert worden«. Weshalb SCHÖNBORN einen »grelten Gegensatz« zu dem, was wir Fernsicht nennen, konstituiren will, sehe ich nicht recht ein, wenn er nicht etwa an märchenhaft beleuchtete, in der Ferne aus den Wogen auftauchende Zauberstädte unserer Opern und Feerien gedacht hat. Ich glaube, es steht nichts im Wege sich die Stadt in der Ferne trotz aller Verschiedenheiten in ähnlicher Weise dargestellt zu denken, wie etwa die Lästrygonenstadt auf dem zweiten Lästrygonenbilde der esquilinischen Odysee-landtschaften des Vatican<sup>50)</sup>.

V. Drama mit ärmlich aussehendem Gebäude. Es ist dies von den Tragödien nur die Elektra des Euripides. Was der Hintergrund außer dem Bauernhaus und den Stallungen und dem Berge, an dem das Gehöft lag (V. 210), noch dargestellt haben mag, ist nicht zu bestimmen. Daß es eine abgelegene Gegend war, geht aus V. 246 hervor. Eine gewisse landschaftliche Komposition ist demnach vorauszusetzen.

VI. Dramen mit eigentlichen Landschaftsbildern als Szenerie. Sie interessieren uns für den Zweck dieser Schrift natürlich weit aus am meisten. Vorwegnehmen wollen wir den Kyklops des Euripides, bei dem als einem Satyrspiel schon nach Vitruvs Angabe und nach der Natur der Sache eine landschaftliche Dekoration vorausgesetzt werden muß; und wir finden hier denn auch in der That eine ganz kulturlose öde Berggegend in der Nähe des Aetna dargestellt. In der Mitte lag die Höhle des Kyklopen. Ob der Aetna selbst im Hintergrunde dargestellt gewesen, ist zweifelhaft; doch erscheint es nach verschiedenen Andeutungen im Stücke nicht unwahrscheinlich.

Die erhaltenen Stücke des Aischylos, die eine landschaftliche Dekoration voraussetzen, sind: der erste Akt der Choëphoroi<sup>51)</sup>, die Hiketiden und der Prometheus.

Sicher ist bei dem ersten Akte der Choëphoroi freilich nur die Darstellung des Grabhügels des Agamemnon in einiger Entfernung von der Stadt<sup>52)</sup>. Des Grabhügels gedenkt Orestes gleich bei seinem ersten Auf-

<sup>50)</sup> Arch. Ztg. 1852, Th. XLVI. Meine Ausgabe Tafel II.

<sup>51)</sup> Die zweite Szenerie der Eumeniden, welche den Areopag darstellte, gehört nicht hierher. Ihre Dekoration ist wahrscheinlich sehr einfach gewesen. Vgl. SCHÖNBORN S. 215.

<sup>52)</sup> Daß das Grabmal in der Orchestra gelegen, wie Einige annehmen, halte auch ich aus allgemeinen Gründen für unwahrscheinlich und die doppelte Szenerie für wahrscheinlich. HERMANN, de re scenica p. 8 und SCHÖNBORN a. a. O. S. 222 f. gegen GENELLI, DROYSEN, DONNER und FRANZ.

treten; die Entfernung von der Stadt ergibt sich für diesen ersten Akt aus Vers 22, 84—86, 567—569. Weiteres ergibt sich aus dem Texte nicht. Wenn SCHÖNBORN darauf hinweist, daß Bäume und Gebüsch das Grab umflanden haben möchten und in der Ferne vielleicht Einiges von der Stadt oder dem Königspalaste sichtbar gewesen (S. 224), so geht er hier weiter, als bei anderen Stücken. Die Wahrscheinlichkeit aber hat er allerdings für sich; denn das Grabmal fern der Stadt läßt sich ohne landschaftliche Zuthaten nicht wohl dargestellt denken; am wenigsten aber wäre die Beihilfe des Agatharchos, die wir für die Orestea angenommen, für die Darstellung eines einfachen Grabmales nothwendig gewesen.

Die Szene der Hiketiden des Aischylos beschreibt DONNER als »freie Gegend am Meeresufer, auf einer Seite die See, auf der anderen die Stadt Argos«. Wenn SCHÖNBORN, der eine hügelige, öde Gegend an der Küste von Argos ohne Menschenwohnungen, aber mit einem Hain und einem Altar geschmückt annimmt, die Sichtbarkeit der Stadt positiv leugnet, so sind die Gründe, die er dafür anführt (S. 284), daß nämlich der von der Stadt kommende König sich eines Wagens bediene und daß Danaos sich eine Begleitung zu seiner Sicherheit nach der Stadt ausbitte, schwerlich gegen eine Fernsicht auf die Stadt vollbeweisend; allein nothwendig ist es ebenfowenig, daß die Stadt sichtbar gewesen; wogegen der hügelige Charakter der Gegend in den Versen 117 und 776 deutlich genug ausgesprochen ist, und des »langgestreckten« und »offenen« Haines in den Versen 508 und 509 als eines nothwendig sichtbaren Gegenstandes gedacht wird. Daß das Meer und die Schiffe sichtbar gewesen, erscheint mir nach den Versen 743—44, 764 bis 775, 825 ff., unzweifelhaft. SCHÖNBORN (S. 285), der, wie schon bemerkt, eine merkwürdige Abneigung gegen die Darstellung des Meeres in den alten Dekorationen hat, beruft sich auch hier, wie stets, nur auf das vermeintlich allgemein gültige Theatergesetz des Pollux, daß das Meer nur an der rechten Seite der Bühne hätte dargestellt werden dürfen, wogegen es auch hier wieder, wie merkwürdiger Weise in einer ganzen Reihe anderer Stücke, an der linken Seite hätte sichtbar werden müssen. Gerade dieser ganzen Reihe von Stücken gegenüber kann ich, wie schon früher bemerkt, die Allgemeingültigkeit des genannten »Gesetzes« unmöglich zugeben.

Die Dekoration des Prometheus geht aus dem Wortlaut des Textes klar genug hervor. Die menschenöde Wüstenei am fernen Saum der Erde (V. 1 u. 2), die steile Felswand (V. 4 u. 5), die sturmbrauste Kluft (V. 15), die Entblößung von aller Vegetation des von hellem Sonnenstrahl gefengten Schauerfelsens (V. 20—30), der Stromeswellen und der Meeresswellungen endloses Glanzspiel (V. 89 u. 90), Alles dieses vereint sich deutlich zu dem Bilde eines am Meeresufer einsam und abgelegenen schauerlich steilen Felsens. SCHÖNBORN (S. 289 u. 290) leugnet auch hier, daß das Meer sichtbar gewesen; er beruft sich hier vor allen Dingen darauf, daß Okeanos und die Okeaniden durch die Luft kommen. Das aber thaten die Götter des alten Drama's in der Regel und kann als Beweis daher nicht angeführt werden. Der Fels allein konnte die Skenwand doch nicht ausfüllen; was ist wahrscheinlicher, als daß das Meer, an dem er doch zweifellos liegend gedacht wurde, dargestellt war? Der Anruf des Prometheus (V. 89 u. 90) weist auch allerdings (obgleich SCHÖNBORN dies leugnet) auf das Meer ebenso deutlich als auf etwas Gegenwärtiges hin, als alle anderen Anrufe, die SCHÖNBORN selbst in ähnlichem Sinne in anderen Stücken zitiert; und der ganze Prometheus des Aischylos ist in der That so von Meeresturm-

hauchen durchweht, das eine Nichtandeutung des Meeres in der Dekoration geradezu als unwahrscheinlich hingestellt werden muß<sup>53</sup>). Vor allen Dingen weisen die Worte des Prometheus in der Schlussszene unzweideutig auf die Sichtbarkeit des Meeres hin. »Und das wogende Meer, hoch schlag' es empor in tobendem Schwall«, ruft Prometheus V. 1049 u. 1050 aus; und in Vers 1088 heisst es mit dünnen Worten: »Der Aether vermählt sich der wogenden See«<sup>54</sup>). Wie dies dargestellt gewesen, geht uns an dieser Stelle Nichts an: genug, das Aischylos es als dargestellt sich gedacht und in irgend einer Weise verdeutlicht haben wird.

Von den Stücken des Sophokles, die in freier Natur spielen und daher einen landschaftlichen Hintergrund voraussetzen, haben wir zuerst der zweiten Szenerie des Aias zu gedenken. Das sie eine einsame wilde Gegend darstellte, ist gewiss. Die meisten Erklärer nehmen ausserdem Gebüsch und Meer an. Nach Vers 862—863 werden die Gefilde, Quellen und Flüsse Trojas als »Diese hier«, also doch wohl als in irgend einer Weise sichtbar bezeichnet<sup>55</sup>). Eines Haines wird Vers 891 als sichtbar gedacht. Hindeutungen auf's Meer finden sich in diesem Theile des Stückes nicht, doch könnte man die Verse 654 u. 655 des vorigen Theils, in denen Aias sagt: »Drum eil' ich hin zum Bade nach den grünen Auen des Meerestades« dafür anführen, das die zweite Hälfte in der That am Meerestade spielte, ohne das man jedoch behaupten könnte, das Meer sei sichtbar gewesen. Die ganze Szene wird sich im Detail nicht rekonstruiren lassen. Das sie aber eine eigentliche Landschaft dargestellt, ist gewiss.

Die grosartigste Landschaft ergibt sich aus dem Texte des Philoktetes für dieses Stück. Es spielt (V. 1) »am Strand vom Lemnos ringsumflossnen Auen«. Eine Felsenhöhle (V. 27; V. 271 u. 272; 1081 ff.; 1453) bildete die Wohnung Philoktetes. Im Hintergrunde war der feuer-speiende Berg Mofychlos sichtbar; denn Vers 800 sagt Philoktet: »Verbrenne mich in Lemnos' Flammengluthen dort, den oft von mir gerufen«<sup>56</sup>), und V. 986 ff. ruft er aus: »O Infelland von Lemnos, allgewaltige Gluth aus Hephästos Esse, das denn duldet ihr, das dieser euch gewaltfam euren Höhen entführt?« Der Anruf der Buchten des Meeres mit den schroffen Felsenabhängen V. 936 ff. würde keinen Sinn haben, wenn diese *λιμένες* und *προβλήτες* nicht sichtbar gewesen wären. Eine Quelle in der Nähe der Höhle kommt V. 21 zum Vorschein. Das das Gebirge des Hermes sichtbar gewesen, bezeugt V. 1459. Vom Meer endlich nimmt Philoktet am Schluss in der allerunzweideutigsten Weise, als von etwas Gegenwärtigem Abschied<sup>57</sup>). Es war also eine wilde Berggegend am Meeresstrand dargestellt. Das SCHÖNBORN (S. 264) auch hier die Sichtbarkeit des Meeres für unwahrscheinlich hielt, obgleich er den eher unsicherer als sicherer bezeichneten Vulkan im Hintergrunde für sichtbar hält, dürfen wir nach dem früher Gesagten nunmehr wohl einfach als einen Eigenfinn des trefflichen Gelehrten bei Seite lassen. Wenn er sich aber hier plötzlich dafür, das das als sicht-

<sup>53</sup>) Vgl. noch die Verse: 531, 574, 582, 1001.

<sup>54</sup>) V. 1049 ff. *κῆμα δὲ πόντου τραχέϊ ὑδαίῳ συγχώσειεν τῶν ἰοῦρανίων ἄστρων δίοδους, κτλ.* — V. 1088. *Ἐννεϊάραται δ' αἰθῆρ πόντω.*

<sup>55</sup>) *Κρηναί τε ποταμοί θ' οἷδε, καὶ τὰ Τρωϊκὰ πεδία προσανδῶ.*

<sup>56</sup>) *τῷ Ἀηνίῳ τῷ δ' ἀνακαλουμένῳ πυρὶ.*

<sup>57</sup>) *χαῖρ' . . . κτύπος ἄρσην πόντου προβλήτης, οὗ πολλὰ μὲν δὴ τοῦ μὲν εἰέγγυθι κρεῖτ' ἐνδόμενον πληγαῖσι νότου.*

bar Angerufene nicht immer wirklich sichtbar gewesen sein könne, auf die Anrufung des Bergwilds (V. 937) und der Vögel (1146) beruft, so möchte ich doch fragen, warum denn Bergwild und Vögel nicht als Staffage der Dekoration gemalt sein konnten. Dem Geiste der antiken Malerei hätte das sicher am Wenigsten widersprochen. Dafs sie aber nothwendiger Weise dargestellt sein mußten, will ich nicht behaupten. Genug, die Grofsartigkeit und Einfachkeit der Landschaft tritt uns aus dem Texte des Philoktet klar vor Augen; und da wir wissen, dafs Sophokles auf die Dekorationen Werth legte, so müssen wir annehmen, sie habe sich auch in der gemalten Szenerie deutlich wiederspiegelt.

Endlich haben wir das feiner lieblichen Naturfchilderungen wegen berühmte letzte Stück des Sophokles, seinen Oedipus auf Kolonos zu betrachten. Es spielt vor dem Hain der Eumeniden bei Kolonos. Antigone schildert hier dem blinden Vater V. 14 ff. die Gegend in der ausgesprochenen Absicht, ihm das Augenlicht durch die Schilderung zu ersetzen. Es versteht sich daher, dafs sie auf Sichtbares hindeutet. Sie sagt:

Unsel'ger Vater Oedipus, von Thürmen ist  
Dort eine Stadt umgürtet, fern dem Auge noch:  
Doch dieser Ort ist heilig, (leicht erkennt man es)  
Von Rebe, Lorbeer, Oel umblüht; anmuthig tönt  
Zahlloser Nachtigallen Lied im tiefen Hain.  
Beug' hier die Glieder auf den unbehau'nen Fels<sup>58)</sup>.

Diese Schilderung gibt in der That ein völlig klares Bild der Szenerie, dem nur wenig hinzuzufügen ist. Dafs die feineren Ausführungen der Naturbeschreibung im Chorlied V. 668 ff. zum grofsen Theil ihrer Detailirung wegen als poetische Ausschmückungen, die im Bilde nicht zur Geltung kommen konnten, anzusehen sind, liegt auf der Hand. Dagegen scheint im V. 156 ff. auf Quellen im grünen Gefilde des stillen Haines hingedeutet zu werden. Auf den Streit, wie alle diese Gegenstände angeordnet gewesen, ob die Stadt in der Ferne rechts oder links von dem Hain sichtbar geworden u. s. w., brauchen wir uns hier nicht einzulassen. Er ist für unseren Zweck ohne Bedeutung<sup>59)</sup>. Wahrscheinlicherweise aber hat Sophokles dafür gesorgt, dafs das tiefe und zarte Naturgefühl, welches die Poesie dieses feines letzten Stückes athmet, durch die inzwischen technisch doch sicher vorwärtsgekommene Malerei unterflützt worden sei.

Die Durchmusterung der Stücke der Tragiker haben wir somit beendet. Auf die Komiker, besonders auf Aristophanes, brauchen wir hier für unseren Zweck nicht näher einzugehen. Die Stücke des Aristophanes haben theils einfache Häuser zur Hauptdekoration gehabt, theils sehr komplizirte Vorrichtungen erheischt, welche, wie in den »*Wolken*«, eine eigentlich landschaftliche Wirkung doch nicht gemacht haben können. Landschaftlich muß aber jedenfalls die Szenerie der »*Vögel*« gewirkt haben; und in den »*Fröschen*« kann fowohl die erste Lokalität, welche das Haus des Herakles am acherusischen See darstellte, wie die zweite, welche die Unterwelt war, durch landschaftliche Zuthaten sich ausgezeichnet haben<sup>60)</sup>.

Wir können somit nunmehr zusammenfassen, was sich aus der Betrachtung der einzelnen Dramen für den Inhalt der antiken Bühnenmalerei im

<sup>58)</sup> Hier, wie in früheren Fällen, habe ich DONNER'S Uebersetzung zitiert.

<sup>59)</sup> Vgl. SCHÖNBORN S. 273.

<sup>60)</sup> SCHÖNBORN S. 351 ff.

Allgemeinen ergibt, und, indem wir hiermit das früher über ihre Technik Gefagte verbinden, das Gesamtergebnis dieser Untersuchung ziehen.

Zuvörderst ist klar, daß die griechische Bühnenmalerei ihrer Aufgabe, die Illusion im dargestellten Stück zu erhöhen, gewachsen war. Sie scheute vor keiner Schwierigkeit zurück und war in der Regel im Stande, Alles darzustellen, was der Dichter dargestellt haben wollte, sowohl den Vordergrund, dem man hier und da allerdings durch plastisch-architektonische Ausführung zur Hülfe kommen mochte, als auch den Hintergrund und die schimmernde Ferne, in welcher das Gebirge, die ferne Stadt oder vielleicht auch gelegentlich das Meer sichtbar wurde. SCHÖNBORN will freilich Fernsichten nur in den Troades, im Oedipus auf Kolonos, im Ion und im Philoktet anerkennen<sup>61)</sup>; allein wenn sie in diesen Stücken sicher sind, so dürfen wir sie in anderen, in welchen sie die Anschaulichkeit des Textes erhöhen würden, mindestens auch für wahrscheinlich halten. SCHÖNBORN weist die Fernsichten besonders bei den Stücken, deren Mitteldekoration der Königspalast war, ab, indem er meint, man habe über denselben nicht hinwegsehen können. Allein in dieser Beziehung erscheint mir GENELLI's Theorie von dem sehr hohen Horizonte der antiken Bühnenmalerei, wie oben ausgeführt, wahrscheinlicher; ja, wahrscheinlicher, wenn wir mit SCHÖNBORN einen gemalten Königspalast, mit dem das Ganze leichter in Einklang gesetzt werden konnte, als wenn wir mit GENELLI ein plastisch-architektonisches Gebäude in der unteren Hälfte der Szene annehmen<sup>62)</sup>. Für die obersten Sitzreihen erhefchte die richtige Perspektive ja auch einen so hohen Horizont; und da uns alle späteren Wandmalereien immer noch eine große Vorliebe für einen hohen Horizont zeigen, so ist es wahrscheinlicher, daß das perspektivische Gefühl eines Agatharchos den Horizont für die unteren Sitzreihen zu hoch, als daß sie denselben für die oberen Sitzreihen zu niedrig genommen habe. Ein gewisses Schema, eine gewisse Uebereinstimmung ist in den Dekorationen ihrer Hauptvertheilung nach wohl vorauszusetzen, da sie doch alle auf einen Namen zurückgeführt werden; und es ist daher wahrscheinlich, daß der Hintergrund mit einer Art Fernsicht, der sich in einigen Stücken nachweisen, in anderen wahrscheinlich machen läßt, fast keinem Stücke gefehlt habe.

Eine andere Frage ist die, ob die Dekorationsmalerei der Alten die bekannten Stätten mit realistischer, porträtartiger Naturtreue kopirt habe, oder nicht. Für die erstere Ansicht hat besonders GEPPERT in seinem Werke »die altgriechische Bühne«<sup>63)</sup> sehr energisch die Lanze gebrochen. G. HERMANN<sup>64)</sup> hat sie lebhaft bestritten; und SCHÖNBORN hat fast für jedes einzelne Stück<sup>65)</sup> die Unzulänglichkeit der GEPPERT'schen Gründe nachgewiesen. Ich glaube, die Frage ist am einfachsten zu beantworten, wenn wir uns des früher aufgestellten, besonders von LOHDE hervorgehobenen Grundsatzes erinnern, daß wir uns in dubio, soweit dies nicht anerkannten Unterschieden der antiken

<sup>61)</sup> S. 236.

<sup>62)</sup> Zu weit aber geht GENELLI wohl, wenn er annimmt, der Horizont habe noch höher gelegen, als die zuoberst befindlichen Zuschauer (a. a. O. S. 59) und es sei daher niemals der Himmel an der Skene malerisch mitdargestellt gewesen (S. 58 f., vgl. S. 66).

<sup>63)</sup> S. 137 ff.

<sup>64)</sup> Zur Elektra des Sophokles, V. 4.

<sup>65)</sup> Die Skene der Hellenen S. 36—38; vgl. S. 156; 159; 168; 171; 178—179; 182—183; 185; 206; 230; und sonst.

und der modernen Kunst widerspricht, die antike Bühne und vor allen Dingen die antiken Dekorationen nicht in allen Stücken als von den unfrigen so gar grundverschieden vorzustellen brauchen. Besonders in Fällen, in denen damals wie heute das Bedürfnis oder der gesunde Menschenverstand entscheiden mußten, dürfen wir uns gar wohl auf Analogien der heutigen Bühnenmalerei berufen. Nach solcher Analogie glaube ich behaupten zu dürfen (und SCHÖNBORN'S Darstellung S. 36—37 stimmt damit ziemlich überein), daß die griechischen Zuschauer, so gut wie die heutigen, wenn der Dichter sie in eine ihnen allbekannte und vertraute Gegend versetzte, dieselbe auch in erkennbarer Weise dargestellt sehen wollten, wobei es sich dem ganzen Charakter der griechischen Zeit nach von selbst versteht, daß nur die wesentlichen Züge, nicht minutiöse Zufälligkeiten, welche auch die gute menschliche Porträtbildnerei verwarf, zur Darstellung kamen. Zu einer photographisch treuen Wiedergabe der Landschaft reichte so wie so die damalige Technik sicher nicht aus. Erkennbar aber konnte das Gebäude, die Stadt oder die Landschaft sehr wohl gemacht werden. Handelte es sich dagegen um weit entfernte, ausländische oder gar fabelhafte Gegenden, wie in den Perfern, der Helena und dem Prometheus, so hat der Maler sicher frei nach seiner Phantasie geschaffen, und wir haben Grund, anzunehmen, daß das Publikum in solchen Fällen lieber einen Ueberschuss an phantastischer Ausschmückung, als einen nüchternen Realismus gesehen haben wird. Aber auch die bekannten Gegenden konnten selbstverständlich in der grauen Vorzeit, in welcher die meisten Dramen spielen, nicht so ausgefallen haben, wie in der bei ihrer Aufführung gegenwärtigen Zeit; und wenn der Bühnenmaler es gewagt hätte, einem in attischer Heldenzeit spielenden Stücke die Akropolis mit den nach den Perferkriegen entstandenen Baulichkeiten vorzuführen, so würde das dem griechischen Publikum sicher ebenso lächerlich vorgekommen sein, wie wenn man im heutigen deutschen Theater einem in der Nibelungenzeit zu Worms am Rhein spielenden Drama das Rietfel'sche Lutherdenkmal oder auch nur einem in Berlin Friedrichs des Großen spielenden Stücke das neue Rathhaus zum Hintergrunde geben wollte. Dagegen konnte die zweite Szenerie in den Lyfistraten des Aristophanes natürlich sehr wohl die Akropolis in ihrer damals modernen Gestalt zur Darstellung bringen<sup>66)</sup>.

Schwerer ist eine andere hiehergehörige Frage zu beantworten, wie nämlich die Dekoration der alten Kulissen, der prismatischen Periakten, sich mit der Hauptszenerie der Fronte der Skenenwand zu einem Ganzen verbunden habe. Daß die Periakten häufig nur Vordergrundstücke getragen haben sollten, welche, wie unsere Seitenkulissen, für verschiedene Stücke in gleicher Weise hätten benutzt werden können, ist nach den Nachrichten der alten Schriftsteller<sup>67)</sup> nicht wahrscheinlich. Vielmehr geht aus ihnen hervor, daß sie in der Regel Dekorationen getragen, welche eher der Ferne als der Nähe anzugehören scheinen, so daß es im Allgemeinen schwer ist, sich eine anschauliche Vorstellung von dem Zusammenstimmen beider Arten der Szenerie, der versilis und ductilis<sup>68)</sup> zu machen. Wenn wir uns daher nicht in unfruchtbaren Vermuthungen ergehen wollen, so werden wir uns in dieser Beziehung begnügen müssen, uns die Vereinigung der Hauptdekoration mit den

<sup>66)</sup> Vgl. SCHÖNBORN, a. a. O. S. 299.

<sup>67)</sup> Vit. Lib. V, cp. 6, § 9, siehe Anm. 31; Pollux IV, § 131: *κατεβάλλετο δ' ἐπὶ τὰς περιόχτους ὄρος θεικνόνια ἢ θάλατταν ἢ ποταμὸν ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον.*

<sup>68)</sup> Servius ad Verg. Georg III, 24.

Seitenkulissen im altgriechischen Theater im Wesentlichen zwar dem Zweck aller Dekoration, die Illusion zu fördern, folgend, in manchen Beziehungen aber doch durch konventionelle Voraussetzungen, wie sie kein Theater ganz entbehren kann, beeinflusst zu denken<sup>69)</sup>. Gewisse konventionelle Bezeichnungen können dem Publikum so in Fleisch und Blut übergehen, daß sie eher zur Erhöhung der Illusion beitragen, als daß sie dieselbe beeinträchtigen.

Nach allem Diefen können wir zu dem Hauptresultat dieses ganzen Kapitels übergehen und die Schlufsfrage stellen: Welche Bedeutung hatte die alte Skenographie, hatte die Bühnenmalerei der Griechen, wie sie durch Agatharchos entwickelt worden war, für die Geschichte der Landschaftsmalerei überhaupt und insbesondere der landschaftlichen Darstellungen in der Kunst der alten Griechen?

Zunächst muß anerkannt werden, daß in der That die Skenographie zum ersten Male in der alten Kunst die Kluft überbrückt hat, welche den bildenden Künstler von der Landschaft trennte. Daß vor ihr in dieser Beziehung so gut wie Nichts geleistet worden war, ist nach den vorhergehenden Kapiteln dieses Abschnittes ohne Weiteres evident. Dem von Haus aus anthropomorphischen Natursinn der Griechen hatte die Landschaftsmalerei als solche widerstrebt. Zum Zwecke der Illusion bei dramatischen Aufführungen aber konnte man ihrer nicht entbehren; und dieser Zweck der Illusion führte zu gleicher Zeit das Durchbrechen des anthropomorphischen Standpunktes, der durch die Naturbeobachtung nicht bestätigt wurde, und den Versuch perspektivischer Darstellungen herbei, die, so unvollkommen sie geblieben sein mögen, doch weit über das vorher von den Griechen oder von den Orientalen Geleistete herausgingen.

Allein in eben diesem Zwecke liegt auch die Beschränkung, die wir unserer Auffassung der Skenographie als einer Art Landschaftsmalerei hinzufügen müssen. Die Landschaftsmalerei als freie Kunst ist sich Selbstzweck. Dies war die Skenographie der alten Griechen aber keineswegs. Erfunden aus der Logik des Bühnenprinzips, welche Illusion durch die Szenerie sowohl wie durch die Verkleidung und durch die Worte hervorbringen mußte, blieb die Bühnenmalerei doch immer nur ein untergeordneter Bestandtheil der gesammten dramatischen Aufführung, sie blieb nur ein zuweilen landschaftlicher Hintergrund für das reiche, bunte und plastisch-lebendige Historienbild, welches die Handlung des Dramas im Vordergrund entfaltete. Von einer Landschaftsmalerei der Landschaft willen waren daher auch die landschaftlichsten Theaterdekorationen doch noch weit entfernt; und diese Entfernung wird sich sicher in der flotten, aber flüchtigen und niemals grellen und minutiösen Manier ihrer Darstellungsweise auf's Klarste ausgesprochen haben, ja, es wäre möglich, daß diese Hintergrundsmanier auch in späterer Zeit sich auf die Landschaftsmalerei, als sie selbständig auftrat, vererbt hätte, so daß von diesem ihrem Ursprung her ihr in der ganzen antiken Welt eine Schwäche anhaften geblieben wäre. Aber wir wollen dem folgenden Abschnitt nicht vorgreifen.

Gewiß ist, daß die Skenographie die ältesten und ihrer Zeit die bedeutendsten und selbständigsten Landschaften dargestellt hat und daher gewisser-

<sup>69)</sup> Pollux IV, § 126: *εἰ δ' ἐπιστραφεῖεν αἱ περίακτοι, ἢ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τόπον, ἀμφοτέρω δὲ χῶρον ὑπαλλάττουσιν.* Vgl. LOHDE, S. 7, Anm. 4. SCHÖNBORN, S. 107, Anm. 43.

mafen als die Mutter der Landschaftsmalerei, dafs sie als die einzige Kunstweise anzusehen ist, welche schon in voralexandrinischer Zeit Landschaften auf die Fläche zu bannen versucht hat; und welchen Einflufs sie dadurch auf die in der Entwicklung begriffene Tafelmalerei ausgeübt hat, haben wir im vorigen Kapitel gesehen. Aber eben so gewifs ist es, dafs sie, wie sie selbst nur in Bezug auf die Handlung des Dramas da war, so auch in der Tafelmalerei dieser Zeit nur die Ausbildung von Hintergründen zu Figurenbildern hervorgerufen hat, so dafs auch sie, weit entfernt davon eine Ausnahme zu bilden, vielmehr eine unmittelbare Bestätigung des schon früher als muthmafslich hingestellten, durch den Verlauf dieses Abschnittes aber völlig klar gemachten Resultates erscheint, dafs die griechische Kunst in der Zeit vor Alexander dem Grofsen eine wirklich selbständige Landschaftsmalerei nicht befeffen hat.

---

### SCHLUSS - KAPITEL.

---

Wenige Worte werden genügen, um die Ergebnisse der einzelnen Kapitel dieses Abschnittes zu einem anschaulichen Gesamtbilde der Rolle zu vereinigen, welche die Landschaft in den bildenden Künsten des nationalen Hellenenthums vor Alexander dem Grofsen spielt.

Die eigenthümliche Gestaltung der griechischen Landschaft, welche einer malerischen Auffassung nicht sonderlich günstig war, und die hohe plastische Körperchönheit des griechischen Volkes, welche das Auge des Künstlers unwiderstehlich gefangen nahm, vereinigten sich, um dem Naturfinn der Griechen von Haus aus eine mehr plastische als malerische Richtung zu geben, d. h. eine Neigung, mehr beim Einzelnen der Natur zu verweilen, z. B. in der Landschaft bei dem einzelnen schönen Baum, vor allen Dingen aber bei der schönen Menschengestalt selbst, als ein gröfseres Stück der Erdoberfläche mit Hintergrund und Vordergrund, Himmel und Horizont und Allem was darin dem Auge sich darstellt, als Ganzes aufzufassen. Dieser plastische Naturfinn der Griechen stellt sich zunächst in dem Götterglauben der griechischen Naturreligion als ein durchaus anthropomorphischer dar. Die ganze Natur wird zer Splittert, individualisirt und in eine Anzahl von Gottheiten mit menschlicher Gestalt aufgelöst: ein anthropomorphischer Pantheismus der heitersten und lebendigsten Art, wie kein anderer Volksglaube ihn geschaffen. Die Naturvorgänge gestalten sich dabei zu anmuthigen menschlichen Fabeln. Und in diesem mythischen Gewande erscheint der eigenthümliche griechische Naturfinn in der Poesie Hesiods und Homers, um vom Epos auf die Lyrik und das Drama vererbt zu werden und für alle Zeiten der wesentliche Inhalt der hellenischen und der hellenistischen Dichtkunst zu bleiben. Indessen lebten die Griechen in zu naher Beziehung zur Natur, als dafs ihnen die landschaftlichen Wirkungen hätten ganz entgehen können; so macht sich neben jener mythischen Vermenschlichung der Natur doch auch schon in der frühesten griechischen Poesie gelegentlich eine gewisse rein landschaftliche Anschauung

der Natur in Lokalfchilderungen, Vergleichen und dergleichen geltend. Aber jene ursprünglichere eigenthümlichere griechische Naturanschauung läßt den landschaftlichen Sinn doch zu keiner rechten Entfaltung kommen; wenn er gegen das Ende der Epoche auch zunimmt, bleibt er doch immer im Banne des Anthropomorphismus und kann zu einem vollfreudigen innigen selbstständigen Aufschwung nicht gelangen.

Dieser Entwicklung des griechischen Naturfinns nun geht die Auffassung und Darstellung der Natur in den bildenden Künsten der Griechen durchaus parallel. Die bildenden Künste haben sich später selbständig entwickelt, als die Poesie. Zur Zeit Homers lagen sie noch in den Banden des Orientes und spiegelten daher, wie wir gesehen haben, auch wohl die realistischere, wenigleich ebensowenig selbständige landschaftliche Auffassung der Afiaten in einer ebenso unbeholfenen Darstellungsweise wieder, wie diese selbst sie anwendeten. Sobald aber die bildenden Künste der Griechen, von diesen Fesseln befreit, auf eigenen Füßen zu wandeln gelernt hatten, spricht sich in ihnen auch sofort die selbständige und eigenthümliche Naturanschauung der Griechen aus.

Zunächst versteht es sich von selbst, das, wie die mythischen Stoffe zugleich die Stoffe der Poesie sind, so die poetischen Stoffe zugleich die Stoffe der bildenden Künste sind und das daher die ganze Naturanschauung, welche durch den Mythos verkörpert ist, auch in der Plastik und Malerei wieder auftritt. Allein auf dem Durchgange durch Mythos und Poesie ist die Naturbedeutung selbst doch oft ganz verloren gegangen, sodas die Fabeln in den bildenden Künsten sehr oft nur als menschliche Fabeln auftreten, ohne das sich noch Spuren ihres Ursprungs aus Naturbeobachtungen erkennen ließen. Immer jedoch ist dies keineswegs der Fall. Sobald die freier gewordene Technik dem Künstler eine beliebige Bewegung gestattet, zeigen die Formen der einzelnen mythischen Gestalten oft sehr deutliche Anklänge an die Naturelemente, die sie verkörpern. Je höher die Gottheit steht, je mehr ethische Momente sich in ihr also im Volksbewusstsein beigelegt haben, oder je einfacher die dargestellten Heroen eine historische Ueberlieferung verkörpern, desto mehr tritt die Anschmiegun der menschlichen Formen an elementare Eigenschaften zurück; einem je niederen Kreise die Gottheit aber angehört, je enger sie also im Volksbewusstsein noch mit der landschaftlichen Natur verwachsen ist, desto deutlicher glaubt der Künstler in der Darstellung ihrer Formen das natürliche Element sich wieder spiegeln lassen zu müssen. So wird in den Flußgöttern das nasse Element durch die weichflüssigen Umriffe der Formen und die Haltung des Körpers, in den Satyrn die knorrig Waldnatur durch gelinde thierische Abzeichen, durch struppiges Haar und durch knorrig Muskelbildungen verfinlicht. Und nicht nur in den einzelnen Gestalten, sogar in der Darstellung von Handlungen zeigt der Künstler gar nicht selten, das er sich der Verkörperung eines Naturvorganges durch den Mythos noch vollkommen bewußt ist. Wer würde die Boreasvase des Berliner Museums ansehen können, ohne zu fühlen, das es ein verkörperter Sturmwind sei, welcher hier in menschlicher Gestalt dargestellt worden? In dieser Beziehung haben die bildenden Künste, sobald sie die technischen Schwierigkeiten überwunden haben (und erst dann finden wir die landschaftlichen Anklänge der gedachten Art in ihren Gestalten ausgedrückt), sogar vor der Poesie die Mittel voraus, sich die Naturbedeutung oder den Naturvorgang in den einzelnen Gestalten oder in der Handlung des Mythos wieder spiegeln zu lassen.

Die Fabel will jedoch in den bildenden Künften dieser Zeit zunächst als Fabel wirken. Durch die mythischen Personifikationen werden die Naturvorgänge ihrer selbst wegen, scheint es, nicht dargestellt; und selbst der landschaftliche Hintergrund wird doch auch nur wo die Fabel es dringend erheischt, durch Nereiden, Satyrn oder dergleichen angedeutet. Erst in der folgenden Epoche tritt auch in dieser Beziehung eine Wandlung ein.

Das landschaftliche Lokal als solches aber, ohne Ver menschlichung, in seiner natürlichen Gestalt, wie wir es gelegentlich in der Poesie doch schön und anschaulich zur Darstellung kommen sehen, kann lange Zeit in den bildenden Künften bei Weitem nicht so hübsch veranschaulicht werden, wie in der Poesie. Erst später beginnt es, als Hintergrund, den Wettstreit mit den poetisch dargestellten Hintergründen.

Die Gründe dieses Auseingehens der Poesie und der bildenden Künfte liegen in der verschiedenen Technik und in der eigenthümlichen Entwicklung, den Plastik und Malerei in den Händen der griechischen Künstler nahmen.

Der oft genannte plastische Sinn der Griechen, der, wie wir gesehen haben, doch wahrscheinlich mit der Natur ihrer Landschaft sowohl wie ihrer eigenen Körpergestaltung zusammenhing, mußte sich natürlich vor allen Dingen in der Plastik selbst zeigen. Die Plastik mußte die eigentliche griechische Nationalkunst werden. Und daß sie es in der That geworden, daß die Griechen die Gesetze der Plastik erkannt haben, wie kein anderes Volk vor ihnen und nach ihnen, daß sie in der Plastik ihre höchsten und vollendetsten Kunstwerke geschaffen haben, ist allbekannt. Eben diese Gesetze der Plastik aber schlossen die Darstellung landschaftlicher Gegenstände in dieser Kunst so gut wie ganz aus, beschränkte sie, wie wir gesehen haben, ganz auf Einzelheiten. Und zwar ließen die Griechen der guten Zeit diese Strenge des plastischen Gesetzes nicht nur in der Rundplastik, sondern auch im Relief walten. Auch im Relief der besten griechischen Zeit spielen die landschaftlichen Zuthaten als solche nur eine sehr untergeordnete Rolle und vereinigen sich niemals zu einem zusammenhängenden Ganzen des Hintergrundes.

Diese plastischen Gesetze haben in der Malerei an sich keine Geltung zu beanspruchen. Die Malerei, welche den vollen Schein des Wirklichen geben kann und in ihrer Vollendung soll, kann und soll auf der höchsten Stufe ihrer eigenartigen Entwicklung, auch wo sie die Landschaft nicht selbstständig und abgefordert auffassen will, doch alles Dargestellte in engen Zusammenhang mit dem landschaftlichen Hintergrunde bringen, der eine wichtige Rolle in ihr zu spielen berufen ist. Die griechische Malerei aber machte besonders Anfangs durchaus keinen Gebrauch von dieser Freiheit. Es ist nach allem Gefagten kein Wunder, daß das eigentlich malerische Gefühl von Haus aus dem griechischen Künstler mangelte. Alles wies ihn auf plastische Anschauung hin; und dieses plastische Gefühl mußte in den zeichnenden Künften (um den Ausdruck Malerei für unmalerische Darstellungen gar nicht zu gebrauchen) zunächst zur Abzeichnung von Schattenriffen führen. Die Geschichte der Erfindung und ersten Entwicklungsstufen der Malerei, wie Plinius sie überliefert, ist in dieser Beziehung jedenfalls charakteristisch und voll innerer Wahrheit. Von den Schattenriffen kam man zunächst doch nur zu einer oligochromen farbigen Malerei, die in wenigen, die Natur nur annähernd nachahmenden Lokalfarben im Wesentlichen immer noch dem Silhouettenstil folgte. Das Ethos konnte in solchen Gemälden sehr wohl zur Geltung kom-

men; aber von eigentlich malerischen Effekten konnte keine Rede sein. Die Malerei blieb im Banne der plastischen Anschauungsweise und ging daher auch in den landschaftlichen Zuthaten zu den Figurendarstellungen kaum über das im Reliefstil Erlaubte hinaus. So stand es noch mit der griechischen Malerei, als die griechische Plastik bereits im Vollbewußtsein ihrer Kraft die höchsten Meisterwerke schuf; und einige untergeordnetere Zweige der Malerei, wie die Vasenmalerei, haben sich überhaupt niemals, wenigstens in dieser Epoche nicht, über diesen Standpunkt erhoben. Die griechische Vasenmalerei dieser Epoche ist Silhouettenmalerei geblieben, im Wesentlichen selbst bei den polychromen attischen Lekythen. Von eigentlich malerischen und daher auch von eigentlich landschaftlichen Darstellungen finden sich keine Spuren in ihr, im vollen Sinne nicht einmal auf den später zu besprechenden, der folgenden Epoche angehörigen unteritalischen Vasen. Fragen wir nach den Gründen dieser Zurückhaltung der Vasenmalerei, so können wir einerseits antworten, daß das Kunsthandwerk häufig am Aelteren hängen bleibt und die einfacheren Darstellungen vorzieht, weil sie die leichteren sind; andererseits aber werden wir behaupten dürfen, daß eine eigentlich malerische Malerei ebene Flächen voraussetzt, wogegen die Vasen doch nur in verschiedenster Weise gebogene, nach Außen und nach Innen gewölbte Oberflächen der zeichnenden Kunst darbot, so daß jede Perspektive doch verschoben werden mußte und das griechische Kunsthandwerk daher nur ein feines und richtiges Stilgefühl gezeigt hat, wenn es für die Vasenmalerei den Silhouettenstil beibehielt, selbst als die Tafelmalerei weit über ihn hinausgekommen war.

In der That nun kam die Tafelmalerei noch in unserer Epoche über den Silhouettenstil hinaus. Den Anlaß dazu gab die Bühnenmalerei. Im Wesen des Dramas liegt die Absicht begründet, eine Illusion im Zuschauer hervorzurufen. Der Zuschauer mußte verlangen, diese durch die Worte hervorgerufene Illusion durch die Dekoration nicht zerstört zu sehen. Sie mußte aber durch sie zerstört werden, sobald sie nicht durch sie unterstützt wurde. Schon Aischylos gab daher den Anlaß zu Bühnenmalereien, welche die Illusion erhöhen sollten. Da wir nun das Wesen jeder rechten Malerei in den erstrebten und erreichten Schein des Wirklichen (natürlich des künstlerisch zu höherer Wahrheit erhobenen Wirklichen) setzen und da der erreichte Schein des Wirklichen allein eine Illusion hervorzurufen vermag, so ist sofort klar, daß die Bühnenmalerei ebenfalls den Schein des Wirklichen erstrebt, ebenfalls rein malerische Wirkungen zu erzielen versucht haben muß. So gab das Drama den Anstoß zur Ausbildung des malerischen Prinzips und damit auch zur erhöhten Bedeutung landschaftlicher Darstellungen in der Malerei. Es darf dabei jedoch nicht vergessen werden, daß der Bühnenhintergrund, auch wo er landschaftlich war, doch nur als Hintergrund für die dramatische Handlung, also doch nur nebensächlich wirken konnte und sollte, und daß der schon hierdurch beschränkte illusorische Effekt der Landschaft als solcher ebenso, trotz aller perspektivischen Studien, die, wie wir wissen, im Gefolge der Bühnenmalerei auftraten, durch den Mangel einer völlig richtigen Perspektive, ohne welche die volle Illusion ebensowenig möglich ist, in gewissen Schranken gehalten wurde.

Die Tafelmalerei, welche seit Apollodoros sich der neuen Erfindung für ihre Zwecke bemächtigte und daher jetzt den Silhouettenstil der alten Vasen- und Wandgemälde aufgab, mochte die flüchtige Szenenmalerei des Theaters in einzelnen Fällen im Hintergrunde ihrer Bilder verfeinern; im Allgemeinen aber, scheint es, ging sie doch über das vom Theater ausgehende Beispiel

nicht hinaus. Auch sie benutzte die neugewonnene Möglichkeit, landschaftliche Gemälde mit annäherndem Scheine der Wirklichkeit darzustellen, nur zur Darstellung landschaftlicher Hintergründe von Figurenbildern und hielt auch ihrerseits (wie sie in einzelnen Fällen sogar Anklänge an den alten, unzusammenhängenden Hintergrund sich bewahrte) diesen Hintergrund in einer bescheidenen, folienhaften Zurückhaltung, wie sie dem griechischen Naturfönn und Kunstfönn dieser Epoche entsprach. Erst die veränderten Anschauungen des nach Alexander des Großen Weltzügen international gewordenen Hellenenthums konnten mit dem Naturfönn auch die Stellung der Kunst zur Landschaft verändern.

---

III.

DIE LANDSCHAFT  
IN DER ALTEN KUNST

NACH

ALEXANDER DEM GROSSEN.

---



## ERSTES KAPITEL.

### Die veränderte Naturanschauung.

---

Das Kriegsglück des weiterobernden makedonischen Königs war ein entscheidendes Schicksal für das Kulturleben der alten Völker, wie für ihre politische Gestaltung. In den leitenden Ideen Alexanders des Großen hat man von der einen Seite die griechischen Elemente, die ihnen durch Erziehung innewohnten, von der anderen Seite aber die asiatischen Züge, die aus Neigung und Politik in ihnen sich geltend machten, besonders hervor gehoben<sup>1)</sup>. Gewiß ist, daß beide Richtungen in der Anschauungsweise des Makedoniers vertreten waren; aber gewiß ist es auch, daß er sich offenkundig mit der Absicht trug, die hellenische und die asiatische Welt politisch und geistig zu einem großen Ganzen zu verschmelzen; und ebenso gewiß ist es, daß diese Verschmelzungsidee selbst eine nichts weniger als griechische Färbung verräth. Hätte Alexanders Weltreich Bestand gehabt, so hätte die griechische Kultur leicht gefährlicheren Veränderungen unterliegen können, als denjenigen, denen sie durch den Einfluß seiner Herrschaft auch nach dem Zerfall seiner Monarchie in der That ausgesetzt gewesen ist.

Mit der Theilung des drei Welttheile vereinigenden Einheitsstaates wurden natürlich die offiziellen Verschmelzungsversuche der griechischen und orientalischen Kultur von oben herab aufgegeben. Die griechische Sprache aber war die Sprache der neuentstandenen Höfe in Asien und Afrika, wie in Europa; und im Gefolge der griechischen Sprache verbreitete sich, durch künstlich erzeugte Gegenströmungen nicht mehr behindert, vielmehr getragen von ihrer eigenen natürlichen Kraft, die griechische Kultur zunächst in der ganzen östlich vom adriatischen Meere und westlich vom Indus gelegenen zivilisirten Welt. Die hellenische Kultur konnte jedoch nur kosmopolitisch und international werden um den Preis der Aufgabe eines guten Theiles ihrer nationalen Eigenthümlichkeiten. Der Partikularismus, wie er sich nicht nur im politischen Leben der alten Griechen, sondern auch in den dialektischen Verschiedenheiten der Sprache und in der verschiedenen Auffassungsweise der Kunstschulen ausgesprochen hatte, war ein Lebenselement des nationalen Griechenthums gewesen. Der international gewordene Hellenismus mußte diese Unterschiede verwischen. Wie er sich eines gemeinsamen »dialektfreien« griechischen Dialektes bediente, verallgemeinerte er auch die meisten anderen einzelnen Bestandtheile der griechischen Kultur. Mit dieser Verallgemeinerung allein aber war es nicht gethan. Von dem heimathlichen Boden

---

<sup>1)</sup> GROTE, History of Greece, Vol. XII, pag. 357, betont die letztere Seite gegen DROYSEN, Geschichte des Hellenismus, S. 27 ff. u. S. 651 ff.

entfernt, in asiatisches und afrikanisches Erdreich verpflanzt, nahm die neue, im Gegensatz zu dem nationalen Hellenenthum von den deutschen Gelehrten hellenistisch genannte<sup>2)</sup> Weltanschauung, naturgemäß eine Reihe fremder, orientalischer Elemente in sich auf, die zwar in den verschiedenen Ländern, je nach der Lokalfärbung der neuen Heimat, einen verschiedenen Anfrich haben mußten, aber doch nicht verschieden genug waren, um den einheitlichen Charakter der neuen Weltkultur in Frage zu stellen.

Eine durch Kreuzung verschiedener Elemente erzeugte und großgezogene einheitliche Kultur, wie die hellenistische, wird aber, wenn nicht in ihrer räumlichen, so doch in ihrer zeitlichen Ausdehnung eine gewisse Gleichförmigkeit bewahren. Sie mag sich voll und kräftig entfalten und schöne Blüten tragen; schwerlich aber wird sie im Stande sein, sich in verschiedene, ganz neuen Gedanken Ausdruck gebende Phasen erneuter Blüthe zu gliedern und so aus den in ihr selbst liegenden Bedingungen neue Kulturepochen zu erzeugen. In der That bleibt sich die hellenistische Welt bis zu ihrem Zerfall, der voll erst am Ende der alten Welt überhaupt eintrat, in ihren Grundanschauungen ziemlich gleich. Nur ein gewaltiges historisches Ereigniß gliedert sie wenigstens äußerlich in zwei getrennte Epochen: der Uebergang der politischen Welt Herrschaft an die Römer. Für eine Reihe von Kulturbeziehungen ist dieses Ereigniß in der That ein solcher Abschnitt, daß man mit demselben eine Epoche zu schließen und eine andere zu beginnen haben würde. Gerade für die künstlerische Seite der Kulturgeschichte aber, für das ideale Geistesleben und Kunstschaffen, welches uns allein beschäftigt, hat die Eroberung der Welt durch die Römer nur eine untergeordnete Bedeutung. Denn die hellenistische Kultur hatte sich Rom bereits erobert, ehe Rom die Welt eroberte. Großartig politisch angelegt, wie die Römer waren, waren sie für das idealere Geistesleben, für Kunst und Literatur, von Haus aus nur schwach befähigt<sup>3)</sup>. Das Bedürfnis nach diesen geistigen Gütern stellte sich bei ihnen erst nach der Bekanntschaft mit der griechischen Welt heraus. Kein Wunder daher, daß die abgeschlossene hellenistische Kultur in ihrem ganzen Umfange in die Lücke des römischen Geisteslebens eindrang, und daß der »abundantissimus amnis« griechischer Bildung, dessen Cicero gedenkt<sup>4)</sup>, alle nationalrömischen Keime, die sich etwa zu selbständiger Kunstblüthe hätten entwickeln können, bis auf verhältnismäßig geringe Reste mit fortswemmte. In der That, wie die römischen Dichter keinen Hehl daraus machen, daß ihr Hauptehrgeiz ist, die griechischen, d. h. zunächst die hellenistischen Dichter nachzuahmen, so tragen auch die bildenden Künstler, die in Rom arbeiten, mit wenigen Ausnahmen griechische Namen. Es ist im Wesentlichen eine und dieselbe Kulturepoche, die sich in ziemlich gleichen Bahnen fortbewegt, bis sie, von Alexandrien nach Rom hinübergeleitet, hier zu fischen anfängt und allmählich abstirbt. Wir sind aus diesen Gründen berechtigt, die ganze Kunst der alten Welt nach Alexander dem Großen von unseren Gesichtspunkten aus einer gemeinsamen Untersuchung zu unter-

2) GROTE, History of Greece, Vol. XII, p. 363, spricht sich gegen die von DROYSEN verbreitete Bezeichnung »Hellenismus« für das international gewordene Hellenenthum aus.

3) Vgl. L. FRIEDLÄNDER, Ueber den Kunstsinne der Römer, Königsb. 1852; und FLECKEISEN'S Jahrb., Bd. 73, S. 517 gegen K. F. HERMANN'S Schrift, Ueb. d. K. S. der Römer, Göttingen 1856.

4) de rep. II, 19, 34.

ziehen. Ich halte mich hierzu um so mehr für berechtigt, da ich bereits an anderer Stelle nachgewiesen zu haben glaube, daß wenigstens die römische Literatur in Aeußerungen des landschaftlichen Naturfinnes, um den es sich für uns handelt, in keiner Weise über den Hellenismus hinausgegangen ist<sup>5)</sup>. Es soll aber mit dem Gefagten natürlich nicht geleugnet werden, daß sich auf italischem Boden doch auch in die künstlerische Seite der hellenistischen Kultur einheimische Elemente hineingeschoben haben. Wenn wir daher die Untersuchungen dieses Abschnittes auch nicht nach Ländern oder nach Epochen, sondern nur den Gegenständen nach in verschiedene Abschnitte zerlegen können, so soll eine gelegentliche Berücksichtigung räumlicher und zeitlicher Verschiedenheiten im Einzelnen, wo es nothwendig ist, d. h. wo sie erkennbar sind, doch selbstverständlich nicht ausgeschlossen werden: am wenigsten bei der Behandlung der auf italischem Boden entstandenen Kunstwerke, die unter den Monumenten, die uns im Folgenden am nächsten interessieren werden, weitaus die Mehrzahl bilden.

Die Aufgabe dieses Abschnittes des vorliegenden Werkes ist es, die Wiedergabe der landschaftlichen Natur in den bildenden Künsten der griechischen und griechisch-römischen Welt nach Alexander dem Großen zu verfolgen. Diese Hauptaufgabe aber bleibt den folgenden Kapiteln überlassen, während wir uns in diesem einleitenden Kapitel über den landschaftlichen Natur Sinn jener Zeit, wie er sich auf anderen Gebieten, als dem der bildenden Künste selbst, geäußert hat, orientiren müssen. Denselben Versuch habe ich schon früher in den öfter angezogenen Vorstudien zu dieser Schrift gemacht; und neuerdings hat W. HELBIG im 23. Kapitel seiner »Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei« das Naturgefühl der hellenistischen Zeit noch einmal im Zusammenhange behandelt. Es freut mich, daß HELBIG meinen früheren Ausführungen zustimmt; und ich kann meinerseits seine Zusätze und Erweiterungen nur dankbar annehmen. Für das römische Naturgefühl der Kaiserzeit kommen die treffenden Bemerkungen FRIEDLÄNDER'S hinzu<sup>6)</sup>, denen ich durchaus beistimme. Unter diesen Umständen würde ich auf die Frage nach dem Naturgefühl in der alten Welt nach Alexander dem Großen nicht noch einmal einzugehen brauchen, ich würde sie unter Verweisung auf jene Arbeiten als bereits erledigt bei Seite lassen können und müssen, wenn ich in diesen jetzt vorliegenden Blättern nur eine Reihe loses verbundener Aufsätze zu liefern beabsichtigte. Da ich aber unternommen habe, eine Geschichte der in Frage stehenden Seite der antiken Kunst und Kultur zu schreiben, so erfordert der Zusammenhang des Ganzen wenigstens eine nochmalige übersichtliche Darstellung des Gegenstandes. Jedoch kann ich unter diesen Umständen meine Bemerkungen kurz fassen und darf vielleicht doch hoffen, die Aufmerksamkeit auf die eine oder die andere noch weniger betonte Seite der Frage zu lenken; und zwar werde ich zunächst diejenigen Momente der politischen und geistigen neuen Ordnung der Dinge hervorheben, welche geeignet erscheinen, eine Umwandlung auch des Naturfinns bewerkstelligt zu haben, sodann aber die Aeußerungen der veränderten Naturanschauung, abgesehen zunächst von den bildenden Künsten, zusammenstellen.

---

<sup>5)</sup> Ueber den landschaftl. Natur Sinn etc., cp. VII u. VIII.

<sup>6)</sup> Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, 3. Aufl., S. 181 ff., S. 204 ff. Meine frühere Schrift scheint FRIEDLÄNDER nicht bekannt geworden zu sein.

Die Gründe, welche es von vornherein wahrscheinlich erscheinen lassen, daß die veränderte Weltanschauung auch eine veränderte Naturanschauung eingefchlossen habe, sind fowohl politischer, wie fozialer, fowohl wissenschaftlicher, wie künstlerischer Natur. Sie entfpringen aus fast allen Seiten des neuen Zustandes.

Zunächst muß die veränderte politische Geographie der in Frage kommenden Theile des Erdkreises hervorgehoben werden. Seit das alte Hellas aufhörte, in politischer Beziehung die griechisch redende Welt zu beherrschen, verlegten sich auch die Brennpunkte des geistigen Lebens nach den neuen Mittelpunkten. Die großen Städte der Diadochenherrscher wurden die Sitze der hellenistischen Kultur: vor allen Dingen Alexandria in Aegypten. Da ich nun in früheren Kapiteln nachgewiesen zu haben glaube, in wie hohem Grade die eigenthümliche Gestaltung der nationalgriechischen Landschaft die plastische Richtung des griechischen Naturgeföhls beeinflusst hat, so darf ich es jetzt ohne Weiteres als sehr wahrscheinlich bezeichnen, daß die in ganz anders gearteten Landschaften blühende hellenistische Kultur auch der hellenistischen Naturanschauung eine andere Richtung gegeben habe.

Sodann kommt das veränderte gesellschaftliche Leben in den neugegründeten großen Städten in Betracht. Es ist HELBIG's Verdienst, diese Seite besonders hervorgehoben zu haben <sup>7)</sup>. Alexandria, Antiocheia am Orontes und Seleukeia am Tigris, so sehr sie gegen die modernen Weltstädte an Einwohnerzahl zurückstehen, waren doch Großstädte im Vergleiche zu Athen und Sparta. Ihre großstädtischen Eigenschaften ließen den Gegensatz zwischen Stadt und Land zum Bewußtsein kommen; und dieser Gegensatz mußte die bewußte Wiedererftrebung des »verlorenen Paradieses« der Natur zur Folge haben: das bewußte Auffuchen der landschaftlichen Natur ihrer selbst willen, das wir als eine Vorbedingung jedes künstlerischen landschaftlichen Naturfinnes bezeichnet haben.

Ferner könnte die noch auf nationalhellenischem Boden begonnene realistische Richtung der Wissenschaften zu der Veränderung des Naturfinnes mitgewirkt haben. Was Männer, wie Aristoteles, gewirkt, um die Blicke ihrer Zeitgenossen von veralteten Vorurteilen zu befreien, mußte durch die Weltzüge Alexanders selbst, durch das in ihrem Gefolge erwachende geographische Interesse, durch den internationalen Verkehr der verschiedenen Völker vervollständig werden. HELBIG hat, nach BURKHARDT, mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß in der Renaissancezeit ähnliche Kulturfaktoren auf dem Gebiete der Länderkunde und der Naturwissenschaften eine künstlerische Behandlung der Landschaft einleiteten <sup>8)</sup>. In der That kann das Interesse für eine phyfiognomische Betrachtungsweise der Landschaft erst durch den durch Reisen und durch Länderkunde ermöglichten Vergleich verschiedener Landschaften geweckt werden. Die Hauptfache aber bleibt wohl, daß diese wissenschaftlichen Bestrebungen den alten polytheistischen Volksglauben zerstören mußten <sup>9)</sup>. So lange der Blick des Beschauers hinter jeder landschaftlichen Erfcheinung die mythische Personifikation erblickte: die Oreaden, die

<sup>7)</sup> Rhein. Mus. 1869, S. 514. — Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, S. 270 ff., wo man die nähere Ausführung sehe. Man vgl. übrigens schon BRUNN, Geschichte der gr. Künstler, I, S. 516—517.

<sup>8)</sup> Untersuchungen, S. 291. Vgl. BURKHARDT, Kultur der Renaissance in Italien, S. 232 ff.

<sup>9)</sup> L. N. S. 66 ff.

Dryaden, die Satyrn, die Tritonen, die Nereiden, fand er keine Neigung, an den realen Formen der Landschaft haften zu bleiben. Die Philosophie hatte schon in der nationalen Blüthezeit des Griechenthums das ihre gethan, um jene anthropomorphische Naturanschauung des Volksglaubens allmählich zu zerfetzen; und wenn sie dieselbe auch nicht völlig zerstörte, so nahm sie ihr doch die Alleinherrschaft. Erst jetzt war dieser Zerfetzungsprozefs so weit fortgeschritten, dafs wirklich in den weitesten Kreisen der Gebildeten kaum noch Jemand im Ernst an die schöne Fabelwelt Homers und Hesiods glaubte. Erst jetzt konnte der Blick daher auch unbefangen an der landschaftlichen Physiognomie als solcher haften bleiben; und die Folge davon konnte jetzt erst die Ausbildung eines wirklich landschaftlichen Natursinnes sein.

Auch hatten die bildenden Künste selbst in der Diadochenzeit eine realistische Richtung eingeschlagen, die, wie sie auf alles Nebenwerk eine gröfsere Aufmerksamkeit richtete, so auch, abgesehen von den übrigen genannten Faktoren, einer sorgfältigeren Behandlung und gefonderteren Betrachtung der Landschaft günstig sein mußte. Eine Kunst, welche das Gesicht einer trinkenden Frauengestalt durch das Glas durchscheinen liefs, welche im Mosaik den Schlag Schatten ausdrückte, den die auf dem Rande eines Gefäfses trinkend sitzende Taube über die Flüssigkeit warf, eine Malerei, welche das ganze Gebiet der Lichteffecte in den Kreis ihrer Darstellungen zog <sup>10)</sup>, mußte auch geeignet sein, das Interesse für ähnliche Erscheinungen im grofsen Ganzen der landschaftlichen Natur und daher für die künstlerische Auffassung der Landschaft selbst zu fördern.

Endlich ist eines Momentes zu erwähnen, welches implicite bereits in der bisherigen Erörterung enthalten ist, dessen aber doch noch kurz besonders gedacht werden muß: des direkten Einflusses der orientalischen Anschauungsweise auf die hellenistische Welt nämlich. Dafs Assyrer und Perfer ein intensiveres und bewußteres landschaftliches Naturgefühl hatten, als die Griechen, ist bereits im vierten Kapitel des ersten Abschnittes dieses Buches dargethan worden. Ihr Naturgefühl äußerte sich besonders in den Gartenanlagen u. s. w. Es ist sicher, dafs die hellenistische Welt manche Anregungen aus ihrer neuen Bekanntschaft mit dem Orient geschöpft hat. Wir haben gesehen, dafs landschaftliche Gegenstände auch auf ägyptischen Gemälden und Reliefs weit sorgfältiger behandelt waren, als auf den griechischen der Blüthezeit; ja in manchen assyrischen Darstellungen nahm der landschaftliche Hintergrund einen sehr bedeutenden Raum ein. Es wäre nicht unmöglich, dafs die hellenistische Kunst derartige fremde Elemente, in ihrer Weise umgefaltet, doch dem Inhalte nach geradezu nachahmend aufgenommen hätte <sup>11)</sup>. Doch müßte eine solche Nachahmung im Einzelnen nachgewiesen werden. Bis jetzt müssen wir den indirekten Einfluß des der griechischen Kultur zugänglich gemachten Orients, wie er sich in dem ganzen politischen und sozialen und wissenschaftlichen Leben des Hellenismus zeigte, auch in Bezug auf die Umwandlung des landschaftlichen Natursinnes für wichtiger halten, als den direkten Einfluß, den die Naturauffassung des Orients auf dieselbe hätte haben können.

Genug, wir sehen, es lassen sich sehr mannichfaltige und schwerwiegende Gründe anführen, welche es a priori wahrscheinlich machen, dafs die ver-

---

<sup>10)</sup> Vgl. HELBIG, Untersuchungen, S. 204 ff. Das Interesse an der Wirklichkeit im Hellenismus ist hier in einem gefonderten Kapitel fein und eingehend behandelt worden.

<sup>11)</sup> Vgl. HELBIG, Untersuchungen, S. 278 ff.

änderte Weltanschauung der griechischen Kulturvölker nach Alexander dem Großen auch einen veränderten und zwar bedeutend vermehrten landschaftlichen Naturfönn eingefchlossen habe.

Diese Wahrscheinlichkeit allein kann uns aber nicht genügen. Die Wirkung jener Ursachen auf den Naturfönn muß sich, wenn wir sie anerkennen föllen, auch im Einzelnen erkennen lassen. Wirkung und Ursache sind in der Kulturgeschichte aber nicht immer ganz leicht auseinanderzuhalten. Um z. B. von der philosophischen Weltanschauung zu reden, so mußten wir die realistische Richtung derselben, welche sich in der uns angehenden Zeit ziemlich allgemein Bahn gebrochen hatte, als eine der möglichen Ursachen einer liebevolleren Betrachtung der landschaftlichen Natur als solcher hinstellen. Andere Richtungen der Philosophie können wir vielleicht schon als Wirkungen der unbefangeneren Anschauung der Natur ansehen. Ein Pantheismus, wie er sich in dem werthvollsten erhaltenen Dokumente der römischen Theologie, in des Kleantes Hymnus auf den höchsten Gott, ausdrückt, scheint in der That eine zugleich unbefangene und doch liebevoll befeelende Naturbetrachtung vorauszusetzen, wie wir sie ähnlich beim Landschaftsmaler zu finden erwarten können; und der Epikureer Lukrez, welcher als solcher die Götter ganz aus der sichtbaren Natur entfernte, erhebt sich in seinem Gedichte *De natura rerum* oft genug von den atomistischen Spekulationen zu einer wirklich warmen und begeisterten Naturanschauung. Der Stoizismus und der Epikurismus aber waren die herrschenden Weltanschauungen der Gebildeten in der ganzen großen Epoche, von der wir reden.

Wir müssen uns aber nach noch direkteren Äußerungen des landschaftlichen Naturfönnnes umsehen. Wie steht es, so müssen wir zunächst fragen, mit jenem bewußten Auffuchen der landschaftlichen Natur ihrer selbst willen, das wir als eine Vorbedingung jeder selbständigen künstlerischen Landschaftsanschauung kennen gelernt haben?

In der ganzen Zeit vor Alexander dem Großen ließen sich sichere Spuren einer solchen bewußten persönlichen Annäherung der Griechen an die landschaftliche Natur nicht nachweisen<sup>12)</sup>. In der hellenistischen Zeit aber treten sie uns sofort entgegen. Vor allen Dingen ist es Theokrit, in dessen Idyllen sich eine ganz veränderte persönliche Stellung der Menschen zur Natur ausdrückt. Die Hirten, die sich bei der Wahl eines Platzes zum Gefange um die landschaftliche Schönheit desselben streiten<sup>13)</sup>, die Freunde, welche nebeneinander ruhend, auf das sikelische Meer des Meeres wegen hinausschauen wollen<sup>14)</sup>, die Städter, welche dem Gewühle der Straßen entflohen sind, um draußen das Erntefest mitzumachen<sup>15)</sup>, sie alle waren in der früheren Zeit so nicht geschildert worden<sup>16)</sup>. Noch klarer übrigens tritt der Umschwung der Naturanschauung bei Bion und Moschos hervor, besonders bei letzterem. Eines seiner Gedichte<sup>17)</sup> ist das charakteristischste der ganzen griechischen Literatur für das persönliche Bedürfnis der Menschen dieser Zeit, sich der Natur ihrer selbst willen in liebevoller Weise zu nähern<sup>18)</sup>.

<sup>12)</sup> L. N. S. 18, 29, 40, 46, 61, 126.

<sup>13)</sup> Theokrit, Id. V, 31 ff., 45.

<sup>14)</sup> Id. VIII, 53 ff.

<sup>15)</sup> Id. VII, 130 bis zum Schluß.

<sup>16)</sup> Vgl. L. N. S. 73—75.

<sup>17)</sup> Ed. HERMANN, V.

<sup>18)</sup> L. N. S. 76 u. 77.

Auch würden wir sicher in des Kallimachos Kydippe, wenn das Gedicht erhalten wäre, die Naturfehnfucht der alexandrinischen Zeit unzweideutig ausgesprochen finden. Wissen wir doch, daß Kallimachos den Akontios in der Einfachkeit innige Herzengespräche mit den Bäumen halten liefs<sup>19)</sup>. Ganz daselbe spricht sich in manchen Epigrammatikern aus: am unverhülltesten in einem Epigramme, welches einem Aifopos zugeschrieben wird. Der Dichter spricht es hier geradezu aus, daß das einzige Angenehme, was das Leben biete, die Naturschönheiten seien: *τὰ φύσει καλὰ*. Daß die Uebersetzung dieser Worte mit »Naturschönheiten« nicht zu gewagt ist, beweist die folgende Aufzählung im Einzelnen: *γαῖα, θάλασσα, ἄστρο, σελήνης κύκλα καὶ ἥλιον*, Erde, Meer, Gestirne, die Scheiben des Mondes und der Sonne; diese allein seien angenehm, alles andere sei Furcht und Schrecken im Leben<sup>20)</sup>. — Die meisten Aeußerungen einer solchen persönlichen Hinneigung zur Natur aber finden wir bei den hellenistisch gebildeten Römern. Wenn es hier auch oft ganz deutlich nur das Nützlichkeitsprinzip ist, welches sie der Stadt entrinnen und am Busen der Natur, Gefundheit, Ruhe, Muse oder ein Friedensasyl suchen läßt, so wurde eine innige Beziehung zur Natur dadurch doch aufrecht erhalten. Die Gedichte des Horaz, des Catull und des Tibull sind reich an Aeußerungen solcher Hinneigung zur Natur. Tibull (Lib. II, El. III, V. 2) sagt geradezu: *Ferrens est, eheu, quisquis in urbe manet*. Für das Einzelne muß ich auf FRIEDLÄNDER'S »Darstellungen« und auf meine frühere Abhandlung verweisen<sup>21)</sup>. Intensiver spricht sich die Zuneigung zur Natur bei den Römern keineswegs aus, als bei den hellenistischen Griechen. Die Aeußerungen ihrer Dichter aber sind uns in dieser Beziehung einerseits deshalb besonders wichtig, weil sie durch ihre größere Anzahl bei ihrer notorischen Anlehnung an die Alexandriner die dürftigen Reste der letzteren ergänzen, andererseits deshalb, weil sie uns zeigen, daß auch diese Seite der hellenistischen Kultur auf italischem Boden sich eingebürgert hatte, hier aber eher nüchterner gefaltet, als vertieft wurde. Ich will bei dieser Gelegenheit ein für allemal daran erinnern, daß es auch keine allgemeinen Gründe gibt, die auf eine Tendenz der altitalischen Kultur, dem hellenistischen Naturgefühl in künstlerischer Beziehung neue Elemente zuzuführen, schliessen lassen könnten. Wenn die italischen Religionen von Haus aus eine geringere Neigung zur anthropomorphisch-polytheistischen Mythenbildung hatten, als die griechischen, ja, wenn sie sich weniger weit von den Anschauungen der ältesten indogermanischen Naturreligionen entfernt hatten und daher einer unmittelbaren Naturanschauung günstiger waren, so überwog in ihnen das rituale Element, die Neigung zum Kultus, zugleich die praktische Seite des Götterglaubens, doch viel zu sehr, als daß eine künstlerische Betrachtungsweise der Landschaft durch sie hätte gefördert werden können. Man bekümmerte sich um das Wesen und die Natur der Götter überhaupt nicht viel mehr, »als soweit es die praktischen Lebensbedürfnisse mit sich brachten«<sup>22)</sup>. Ein nüchterner und praktischer Sinn war den Römern ja überhaupt eigen. Auch in ihrem Landleben der älteren Zeit treten nur die Züge eines solchen hervor. Wie vom Genießen in ihrem alten patriarchali-

<sup>19)</sup> Vgl. DILTHEY: de Callimachi Cydippa (Lips. 1863), p. 74 u. 78.

<sup>20)</sup> BERGK, II, No. 8.

<sup>21)</sup> FRIEDLÄNDER a. a. O. und mein L. N. S. 81—98.

<sup>22)</sup> PRELLER, Röm. Mythologie, 2. Aufl., S. 2.

fchen Privatleben überhaupt wenig die Rede war, fo wird auch des Land-  
lebens als eines Genuffes oder gar eines Naturgenuffes in der alten Zeit nicht  
gedacht. Die Elemente eines folchen in der fpäteren Zeit mit dem Land-  
leben verbundenen Naturgenuffes verrathen daher deutlich ihren helleniftifchen  
Urfprung. — Uebrigens fpricht auch der notorifch den modernen Italienern  
mangelnde landfchaftliche Naturfinn<sup>23)</sup> nicht eben für eine gröfsere Begabung  
ihrer Vorfahren in diefer Beziehung. Auch diefes ift ein Grund mehr, das  
bewufste Auffuchen der Natur seitens der alten Römer in einen Zusammen-  
hang zu bringen mit dem ähnlichen Zuge der ganzen helleniftifchen Welt.  
Diefen Zug als eine Vorbedingung jeder felbftändigen, abgefonderten künst-  
lerifchen Auffaffung der Landfchaft in der helleniftifchen, einfchließlich der  
römifchen Welt konftatirt zu haben, mufs uns genügen.

Im engften Anfnchlufs an das Gefagte aber haben wir noch kurz an  
zwei Erfcheinungen zu erinnern, welche beide gelegentlich als Urfache und  
gelegentlich als Wirkung jener Neigung, die Natur aufzufuchen, angefehen  
werden müffen: zweier Hauptanläffe des Verkehrs mit der Natur: des  
Reifens nämlich und des Jagens.

Auf die Bedeutung des gefteigerten Verkehrs von Land zu Land für  
die Hebung des Interreffes an den Formen der Landfchaft ift im Allgemeinen  
fchon hingewiefen worden. Es handelt fich jetzt um das Reifen als Selbft-  
zweck, um Erholungs- und Vergnügungsreifen. Diefe fcheinen in der Ge-  
famtmtepoche, die wir behandeln, doch erft verhältnifsmäfsig fpät, doch erft  
in der Zeit der römifchen Weltherrfchaft allgemeiner Mode geworden zu  
fein. L. FRIEDLÄNDER hat in feinen öfter angeführten »Darftellungen aus  
der Sittengefchichte Roms« (Bd. II) die Elemente diefer Vergnügungsreifen  
untersucht. Das Interreff an den durch die Schilderungen der Dichter be-  
rühmt gewordenen Lokalitäten, an befonderen Naturerfcheinungen von phäno-  
menalem Charakter und an Merkwürdigkeiten aller Art ift entchieden für  
die alten Touriften maßgebender gewesen, als die Neigung, Naturfchönheiten  
aufzufuchen. Das Reifehandbuch des Pausanias für Griechenland ftellt fich  
in erfter Linie auf den Boden des mythologifch-antiquarifchen Interreffes. Die  
folchem Interreff zu Liebe unternommenen Reifen konnten ihrerfeits An-  
regung zur Naturbetrachtung geben und Urfache eines landfchaftlichen In-  
terreffes werden. Andererfeits aber läßt fich nicht verkennen, dafs die Natur-  
fchönheiten doch auch oft genug der Anlaf der Reife waren, wengleich  
es erfichtlich ift, dafs es nicht die wilden romantifchen Gebirgsgegenden,  
fondern die anmuthigen, heiteren, wohlangebauten Landfchaften, vor allen  
Dingen die Uferlandfchaften waren, die ihrer Schönheit willen aufgefucht  
wurden<sup>24)</sup>.

Das Jagen ift ebenfalls erft nach Alexander dem Grofsen, aber doch  
fchon in der Diadochenzeit, feiner felbft wegen Mode geworden. Die Römer  
erhielten auch diefe Paßion notorifch erft durch helleniftifche Anregung. Durch  
eine Bemerkung von A. KIESSLING<sup>25)</sup> aufmerkfsam geworden, habe ich früher  
in ähnlichem Zusammenhang an diefe Erfcheinung erinnert<sup>26)</sup>; HELBIG hat  
fie neuerdings in ausführlicherer Weife befpochen und gewürdigt<sup>27)</sup>. Auch

<sup>23)</sup> Vgl. das in der allg. Einleitung S. 9—11 Gefagte.

<sup>24)</sup> FRIEDLÄNDER, a. a. O. II<sup>3</sup>, S. 181 ff. Quintilian. Inst. III, 7, 27.

<sup>25)</sup> Neues Schweiz. Muf., Bd. V, S. 332.

<sup>26)</sup> L. N. S. 115 ff.

<sup>27)</sup> Unterfuchungen, S. 274 ff.

bei der Jagdliebhaberei ist es klar, daß sie einerseits, anderem Triebe entsprungen, die Ursache zu einer größeren Freude an der Natur werden kann (und diese Seite ist natürlich die ursprünglichere), andererseits aber durch die Freude an der Natur wesentlich mithervorgerufen und beeinflusst worden sein kann. Das letztere ist in der hellenistischen Zeit und vor allen Dingen in der römischen Zeit sicher sehr oft der Fall gewesen. Es gibt zum Beweise dessen keine charakteristischere Stelle, als die in den Briefen des jüngeren Plinius, welche es offen ausspricht, daß die Freude am Erlegen des Wildes bei den Vergnügungsjägern der damaligen Zeit vollständig in den Hintergrund getreten war<sup>28)</sup>.

Ferner erkennen wir die Wirkungen des veränderten Naturgefühls der hellenistischen Zeit in den Anlagen und zwar sowohl in baulichen Anlagen, als in eigentlichen Gartenanlagen.

Was zunächst die baulichen Anlagen betrifft, so ist es klar, daß ein landschaftlicher Naturfönn sich sowohl in der Wahl ihres Terrains, als auch in ihrer eigenen Anordnung aussprechen kann. — Aus der Wahl des Terrains haben manche Gelehrte jedoch entschieden zu weitgehende Folgerungen für eine Freude an der Natur gezogen. Die sichersten Orte auf schroffen Felsenhöhen erfreuen sich in der Regel auch der schönsten Ausichten. Wir werden uns hüten müssen, die Wahl derartiger Orte zur Anlage von Burgen und Städten im Alterthume wie im Mittelalter auf Rechnung der Aussicht und nicht vielmehr nur auf Rechnung der natürlichen Sicherheit des Platzes zu setzen. — Für die Theateranlagen boten sich die Bergabhänge als willkommene Anlehungsplätze dar; von diesen Bergabhängen aber hatte man naturgemäß die schönsten Blicke; ich halte es daher für mehr als gewagt, von dem landschaftlichen Naturfönn zu reden, der sich in den Theateranlagen der Griechen ausspreche, für umso gewagter, da das Skenengebäude die Aussicht für die vornehmsten Theaterbesucher doch stets verdeckt hat. Die Aussicht, die sich heute dem archäologischen Forscher von den Sitzreihen solcher Theater bietet, konnten die alten Zuschauer in den meisten Fällen sicher nicht genießen. — Tempelanlagen sind häufig an Stätten in der Landschaft entstanden, die eines uralten Rufes der Heiligkeit genossen; der Natureindruck solcher Stätten mag ursprünglich zu ihrer Heiligsprechung Anlaß gegeben haben, wie sich das in der Naturreligion der Alten von selbst versteht. Allein der Tempel ist doch nur der Heiligkeit des Ortes, nicht seiner Naturschönheit wegen erbaut worden. Es ist daher auch in solchen Fällen verkehrt, von der prächtigen, naturfreudigen Auswahl des Ortes zu reden. — Ueberhaupt ist es in so schönen Gegenden, wie sie den Mittelmeerländern eigen thümlich sind, schwer, ein Gebäude an einem unschönen Orte zu errichten. Schon aus diesem Grunde müssen wir sehr vorsichtig sein mit der Behauptung, ein Ort sei in diesen Gegenden seiner Schönheit wegen für einen Bau ausgesucht. Es müssen schon besondere Gründe hinzukommen, eine solche Meinung zu rechtfertigen. Solche besondere Gründe lassen sich aber für die Wahl der Bauplätze aus Schönheitsrückichten in der nationalen Blüthezeit des alten Hellenenthums nicht geltend machen. Wir sind daher vollkommen berechtigt, solche Rückichten für jene Zeit stark zu bezweifeln, ja, in Abrede zu stellen. — Anders aber verhält es sich in der neuen Zeit des kosmopolitischen Hellenismus. Wir haben bereits genug Zeugnisse der veränderten

<sup>27)</sup> L. N. S. 116. Plin. Epp. I, 6.

Naturanschauung dieser Epoche angeführt, als das wir es nicht für wahrscheinlich halten sollten, das man bei der künstlichen und reflektirten Neugründung von Städten, wie sie jetzt stattfand, auch die landschaftliche Lage wenigstens da berücksichtigt habe, wo keine entgegenstehenden Interessen in Frage kamen. Die Thatfache, das man in diesen Städten auch geradezu Garten- und Parkanlagen gründete, auf die wir zurückkommen werden, berechtigt uns nunmehr bei schön gelegenen Städten und einzelnen Gebäuden eine absichtliche Berechnung des landschaftlichen Reizes vorauszusetzen. In Bezug auf Antiocheia am Orontes spricht sich das Bewußtsein der Schönheit ihrer landschaftlichen Lage noch in der anthropomorphischen Umbildung der bekannten vatikanischen Statue ihrer Stadtgöttin aus. Der Apollotempel zu Daphne in dem achtzig Stadien im Umfang messenden, großen und dichten, von wilden Quellwassern durchflossenen Lufthain, in dem die Antiochier und die Bewohner der Nachbarstädte Feste feierten<sup>29)</sup>, war, wie schon aus STRABO'S Beschreibung hervorgeht, sicher mit vollster Absicht in seine reizvolle Umgebung verlegt. Das auch in Alexandria die natürliche Beschaffenheit des Terrains, welches »von zwei Meeren« bespült wurde, vom Architekten Deinokrates in geschickter Weise benutzt worden ist, um die Schönheit der Stadt zu erhöhen, kann man ebenfalls zwischen den Zeilen der alten Beschreibung lesen<sup>30)</sup>; und wenn derselbe Architekt Landschaft, Plastik und Stadtanlage in einer so phantastischen Weise zu verbinden gedachte, wie am Berge Athos, den er in eine menschliche Gestalt umbilden wollte, in deren einer flachen Hand eine Stadt stehen sollte, während sie mit der anderen aus einer Schale die Gewässer des Athos in's Meer ausgöffe, so beweist dieser ungeheuerliche und an sich nicht eben von gesundem landschaftlichen Sinne zeugende Plan doch soviel, das die Stadtarchitekten der damaligen Neuzeit die Verbindung und Zusammenwirkung von Stadt und Landschaft zu einer großartigen Gesamtanlage sehr wohl in's Auge zu fassen pflegten. — In der römischen Zeit und auf italischem Boden ist es besonders der Villenbau, in dem sich die Auswahl des Bauplatzes nach dem landschaftlichen Reize der Gegend auf's allerdeutlichste ausdrückt. Die Schilderungen, die der jüngere Plinius von seinen Landgütern entwirft, besonders von dem tuskanischen<sup>31)</sup>, spiegeln diese Absicht unzweideutig wieder. Aber auch die erhaltenen Reste römischer Villen in verschiedenen Gegenden Italiens, doch vor allen Dingen am Golfe von Neapel, sowie die Prospektbilder unter den kampanischen Wandgemälden<sup>32)</sup>, diese letzteren nicht nur durch die in schönster Lage dargestellten Villen, sondern schon durch das Faktum ihrer malerischen Reproduktion selbst, beweisen unwiderleglich ein wie großes Gewicht die hellenistisch gebildeten Römer auf die landschaftliche Lage ihrer Villen legten.

Auch in der baulichen Anlage der Villen selbst kommt diese landschaftliche Geschmacksrichtung zur Geltung. Man lese in den zitirten Briefen des jüngeren Plinius nach, mit welcher Sorgfalt die Aussicht von den einzelnen Fenstern berücksichtigt wurde. Auf hellenistischem Boden entstanden die kyzikenischen Säle der Häuser, eine Art von Gartensälen, die so eingerichtet waren, das man bequem von ihnen aus in's Grüne blicken konnte<sup>33)</sup>. Aber

<sup>29)</sup> STRABO, Lib. XVI, cp. 2, § 6.

<sup>30)</sup> STRABO, Lib. XVII, cp. 1, § 6—10.

<sup>31)</sup> Ep. V, VI; vgl. II, XVII.

<sup>32)</sup> HELBIG, No. 1563, 1572, 1575; und viele andere.

<sup>33)</sup> Vitr. Lib. VI, cp. III, § 10.

auch in den erhaltenen pompejanischen Häusern ist die Verbindung von Zimmern und Hofgärten in dieser Beziehung zu nennen. Die Baugesetze der Römer nahmen in verschiedener Weise auf den Naturfönn und auf die Freude an schöner Aussicht Rücksicht. Es gab sogar eine eigene *servitus ne prospectui officinatur* <sup>34)</sup>.

Diese Bemerkungen leiten uns zu den Gartenanlagen hinüber. Wir müssen verschiedene Arten von Gärten oder Anpflanzungen überhaupt für unseren Zweck unterscheiden. Die reinen Nutzgärten haben wenig oder gar kein Interesse für uns. Die Kunstgärten und Baumpflanzungen, welche im engsten Zusammenhange mit städtischen Anlagen oder mit Häusern standen, wie die Platanengänge der griechischen Paläste und Ringbahnen <sup>35)</sup>, die Luftwandelanlagen hinter den Theatern <sup>36)</sup>, die Hofgärten der alten Häuser, wie wir sie in Pompeji so zahlreich antreffen, alle diese und ähnliche Anlagen sind uns schon wichtig, weil sie uns das Bedürfnis beweisen, ein Stück der Natur sich in's Stadtleben hereinzuholen. Am wichtigsten aber sind für uns die größeren Park- und Gartenanlagen, welche als wirkliche Landschaftsgärtnerie zu bezeichnen sind und die als solche, indem sie wirklich ein Stück Natur nach künstlerischen Gesetzen umzugestalten suchen, ein höchst bereichendes Zeugnis für die Anlage eines Volkes oder einer Zeit auch zur Landschaftsmalerei ablegen können. In Bezug auf die historische Entwicklung der Gartenkunst der Griechen und Römer vom landschaftlichen Standpunkte aus muß ich auf früher Ausgeführtes hinweisen <sup>37)</sup>. Ich kann hier nur kurz wiederholen, daß wir in der griechischen Welt vor Alexander dem Großen keine Spuren einer Landschaftsgärtnerie entdecken können. Von Epikur, der bereits der hellenistischen Epoche angehört, berichtet Plinius, er, »der Lehrer des Müsigganges«, sei der erste gewesen, welcher Gärten in der Stadt gehabt habe <sup>38)</sup>. Die ungefähre Zeitbestimmung ist es, die uns bei dieser Notiz besonders interessiert. Von den großen Diadochenstädten wissen wir sodann, daß sie alle mit großen parkartigen Anlagen geschmückt waren; und es liegt nahe, diese Erscheinung unmittelbar aus dem Oriente, dessen Gärten im ersten Abchnitte dieses Buches Erwähnung gefunden haben, abzuleiten. Auch diese hellenistische Eigenthümlichkeit übernahmen die Römer und pflegten sie mit einer gewissen Ostentation und Leidenschaft; aber die Römer scheinen manche steife Zuthaten hinzugefügt zu haben, welche anderen ästhetischen Gesetzen, als denen der künstlerischen Auffassung der Landschaft selbst folgten, so daß wir auch aus diesem Grunde sagen müssen, daß die Römer zur Landschaftsmalerei in keiner Weise befähigter gewesen sein können, als die hellenistischen Griechen, wohl aber der allgemeinen Tendenz der Zeit auch in ihren Gartenanlagen folgten.

Von allen Künsten aber ist die Poesie doch diejenige Kunst, welche in der Wiedergabe der künstlerisch aufgefaßten Landschaft, außer der Malerei, am weitesten gehen und daher noch am ersten mit der Landschaftsmalerei wetteifern kann. Es darf das behauptet werden, ohne daß man im Geringsten gegen die seit Lessings Laokoon allgemein anerkannten Grenzen zwischen den

<sup>34)</sup> I. 3, l. 12, l. 15, l. 17, D. VIII, 2. — Vgl. L. N. S. 122 u. 123.

<sup>35)</sup> Vitruv. Lib. V, cp. XI, § 4.

<sup>36)</sup> Vitruv. Lib. V, cp. IX.

<sup>37)</sup> Landfch. Naturf., S. 117—124. Vgl. HELBIG, Untersuchungen, S. 272—273.

<sup>38)</sup> Nat. Hist. Lib. 39, 83. Athen XIII, p. 588B.

beiden Künften sich auflehnte<sup>39)</sup>. Wenn wir daher die Dichter schon in dem bisher Gefagten als Zeugen der antiken Sitten und Neigungen angeführt haben, so würde es jetzt gelten, sie als künstlerische Darsteller der Landschaft selbst einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen. Allein gerade in dieser Beziehung würde ich nur frühere Ausführungen wiederholen können; gerade in dieser Beziehung kann ich daher, unter Berufung auf jene früheren Ausführungen, hier nur die Hauptmomente ganz kurz noch einmal hervorheben<sup>40)</sup>.

Was zunächst die landschaftlichen Zuthaten, so zu sagen die Hintergründe der Dichtungen betrifft, so ist eine räumliche Ausdehnung derselben in den Werken der alexandrinischen Dichter gegenüber denen der national-griechischen Zeit nicht zu verkennen. Die Lokalschilderungen im Argonautenzuge des Apollonios von Rhodos sind subjektiver, absichtlicher, reflektirter und daher natürlich auch länger, als diejenigen der Odysee in ihrer göttlichen Anmuth und Einfachheit. Auch spricht sich die veränderte Naturanschauung deutlich in der verschieden geschilderten Wirkung der Lichterscheinungen aus. Bei Homer sind es in der Regel die persönliche Göttin Eos und der persönliche Gott Helios, welche anderen persönlichen Wesen ihre Dienste leisten. In dem alexandrinischen Epos aber wird z. B. des Sonnenaufgangs eigentlich nie gedacht, ohne den Reflex des Lichtes auf die Landschaft anschaulich zum Ausdruck zu bringen<sup>41)</sup>. Aehnliches fanden wir freilich schon bei den Tragikern der Blüthezeit; und die Befehle der Natur mit menschlichen Empfindungen, mit denen der Dichter, während der Maler sie nur aus der Farbenstimmung ahnen lassen kann, direkt vorzugehen vermag, indem er entweder die Meereswogen jauchzen oder flöhnen, die Thäler und Haine klagend rauschen, die ganze liebliche Landschaft heiter lachen läßt, oder die Stimmungen seiner Seele mit Naturvorgängen vergleicht, diese Befehle der Natur waren auch schon in der Literatur der Blüthezeit keine Seltenheit mehr gewesen. Doch kommen auch sie in der neuen Epoche absichtlicher, gehäufter und augenfalliger zur Anwendung. — Am unverhülltesten aber tritt die veränderte Naturanschauung in denjenigen Dichtgattungen zu Tage, welche erst in der nachalexandrinischen Zeit neu entstanden oder doch wenigstens erst allgemein beliebt geworden sind: im Idyll, im Epigramm und im Roman. Die Idylle des Theokrit und mehr noch die des Moschos und Bion zeigen das erhöhte, bewußtere und malerischere landschaftliche Naturgefühl in allen Richtungen, in denen es sich in der Poesie überhaupt äußern kann<sup>42)</sup>. Der Anfang von Moschos' Klagelied um Bion überbietet fast das sentimentalste moderne Naturgefühl. — Von den Epigrammatikern sind es besonders Nikias, Leonidas von Tarent, Anyte, Satyros und Menalkas, welche den Zug der Zeit zur Hingabe an die landschaftliche Natur prägnant und kurz ausgesprochen haben<sup>43)</sup>. Je später die Zeit, desto mehr tritt die landschaftliche Schilderung als Selbstzweck in den Vordergrund: Philippos, Arabios, Agathios und Marianos, welche letztere jedoch genau genommen, schon zum byzantinischen Mittelalter gehören<sup>44)</sup>,

<sup>39)</sup> Landfch. Naturf. S. 1—12.

<sup>40)</sup> L. N. S. 69 ff. — HELBIG, Untersuchungen, S. 282 unten ff.

<sup>41)</sup> L. N. S. 69 u. 70.

<sup>42)</sup> L. N. S. 73—76.

<sup>43)</sup> L. N. S. 79 ff. — HELBIG, Untersuchungen, S. 283.

<sup>44)</sup> L. N. S. 104.

scheinen schon mit Landschaftmalern wetteifern zu wollen. — Von den Romanen sind ebenfalls nur recht späte Beispiele erhalten; aber in ihnen, wie z. B. in der »Dorfgeschichte« des Dion Chryostomos<sup>45)</sup> und vor allen Dingen in des Longos Hirtenroman, spiegelt sich ein vollständig ausgebildeter und mit Bewußtsein auf den Gegensatz von Stadt und Land zurückgeführter landschaftlicher Naturinn wieder<sup>46)</sup>.

Die römischen Dichter, wie schon bemerkt, ahmten die hellenistische Poesie nur nach, und übernahmen daher auch die Art der Behandlung der landschaftlichen Hintergründe von den alexandrinischen Dichtern, ohne daß sie dieselben zu einer erweiterten oder vertieften Bedeutung erhoben hätten<sup>47)</sup>. Höchstens, daß sich z. B. bei Virgil gelegentlich einfachere und anschaulichere, räumlich besser komponirte Perspektiven in die Landschaft eröffneten, als bei den Alexandrinern. Verse, wie die Ecl. I, 82 f. :

Et iam summa procul villarum culmina fumant  
Majoresque cadunt altis de montibus umbrae, —

finden sich beim Theokrit kaum. Aber sie find auch bei den Römern ganz vereinzelt; und da uns von den Alexandrinern verhältnißmäßig weit weniger erhalten ist, als von den Römern, so dürfen wir vereinzelte Stellen, wie die zitierte, deren landschaftliche Wirkung hauptsächlich auf der Abwesenheit jedes anthropomorphischen Elementes beruht, den Alexandrinern nicht entgegenhalten.

Schließlich müssen wir uns nach einer eigentlichen selbständigen Landschaftspoesie im Alterthume umsehen: Diese keineswegs empfehlenswerthe Dichtgattung läßt fast mit Sicherheit auf eine vorausgehende Landschaftsmalerei schließen.

Es bedarf kaum der Erinnerung, daß sich von einer solchen in der nationalhellenischen Blüthezeit keine Spuren fanden. Aber auch die gute hellenistische und die ihr folgende goldene römische Zeit kennt keine Dichtungen, deren selbständiger Zweck die Landschaftsschilderung gewesen wäre. Die guten Schriftsteller der Kaiserzeit vermeiden sogar als beiläufige Schilderungen eine Uebertreibung des landschaftlichen Elementes. Der Spott Horazens über die Dichterlinge, denen »ein Hain, ein Altar der Diana, ein durch anmuthige Fluren sich schlängelnder Bach u. s. w.« aus der Verlegenheit helfen muß, ist bekannt<sup>48)</sup>. Und ganz ähnlich tadelt Lukianos die Geschichtschreiber, die anstatt bei ihrer Sache zu bleiben, Höhlen und Landschaften schildern<sup>49)</sup>.

Erst in der ganz späten, unserm Mittelalter sich nähernden Zeit finden wir derartige Versuche. Wo sie, wie bereits erwähnt, im Epigramme auftreten, lassen sie sich durch ihre Kürze, wenn sie nur anschaulich sind, entschuldigen. Es können aber auch einzelne Epifoden von längeren Gedichten einen selbständig landschaftlichen Charakter annehmen. Der künstlerische Werth solcher Schilderungen, wie mancher Stellen aus des Nonnos Dionsysiaca, ist schon recht zweifelhaft<sup>50)</sup>. Am selbständigsten von allen erhaltenen alten Gedichten tritt die Landschaftspoesie in der Mosella des Ausonius auf.

<sup>45)</sup> JAHN, Pop. Auff., S. 51.

<sup>46)</sup> L. N. S. 106 u. 107.

<sup>47)</sup> Siehe im Einzelnen L. N. S. 81—113.

<sup>48)</sup> De arte poetica V. 16—18.

<sup>49)</sup> »Wie soll man Geschichte schreiben?« cp. 20.

<sup>50)</sup> L. N. S. 108.

Wir können fast mit Gewissheit sagen, daß, wer ein solches Gedicht schreiben konnte, auch schon gemalte Landschaftsbilder gesehen haben mußte<sup>51)</sup>. Bei allen Reizen des Gedichtes werden wir aber nicht verkennen, daß es die Grenzen der Poesie in der That überschreitet; und über diese Thatsache mag uns das Bewußtsein trösten, daß es einer Zeit angehört, die wir, streng genommen, kaum noch zum klassischen Alterthume rechnen dürfen.

Wir gebrauchen dieser in das malerische Gebiet übergreifenden Poesien zum Beweise unserer These von dem veränderten Naturgefühl der nachalexandrinischen Zeit auch nicht. Bei richtiger Berücksichtigung der Grenzen der Künste, ergibt sie sich schon deutlich genug aus der besseren, ihre Grenzen noch innehaltenden hellenistischen und lateinischen Poesie: es ergibt sich aus ihr, daß die künstlerische Auffassung der Landschaft in der Zeit nach Alexander dem Großen in der That Fortschritte gemacht hatte, welche einer eigentlichen Landschaftsmalerei zu Gute kommen mußte.

Nehmen wir zu diesem Resultate alle übrigen Resultate dieses Kapitels hinzu, so erhalten wir das Gesamtergebnis: daß eine selbständige Landschaftsmalerei, als für sich bestehender Kunstzweig, erst in der Zeit nach Alexander dem Großen möglich und wahrscheinlich sein konnte, daß sie in dieser Zeit aber in der That nicht nur möglicher, sondern auch wahrscheinlicher Weise existirt haben wird. Ueber die Art ihrer Beschaffenheit im Voraus zu urtheilen, kann fast zu gewagt erscheinen. Doch können wir auch hierfür schon aus der Betrachtung der übrigen Kulturelemente einige Anhaltspunkte gewinnen. Da die bewußten, abgeforderten Naturschilderungen der späteren Zeit in den Befehlen der Natur, keineswegs über die frühere, die Natur noch nicht als selbständiges Kunstobjekt erkennende Zeit hinausgehen, so dürfen wir sagen, daß die frühere Zeit, wenn sie überhaupt selbständige Landschaften hätte malen können, diese vielleicht inniger mit dem »Dämmerchein des Geistes« gestimmt haben würde, als wir es bei Landschaften der späteren Zeit, die überhaupt erst darnach angethan war, Landschaften zu malen, erwarten dürfen. Auch ist der Abstand zwischen den innigsten Aeußerungen der antiken Naturpoesie und denen der Neuzeit noch ein so beträchtlicher, daß wir in der That nicht berechtigt sind, Landschaften von dem feelfischen Zauber und der tiefen Naturbeobachtung der Landschaftsmaler der Neuzeit im Alterthum zu suchen. — Ferner springt es in die Augen, daß auch der antike Mensch nach der Zeit Alexanders sich zur Natur ihrer selbst willen nur hingezogen fühlte, soweit sie freundlich einladend und heiter ansprechend erschien; das Gefühl für die Schönheit romantischer oder grobsartig erhabener einsamer Felsenwildnisse war noch nicht erwacht. Quintilian nennt ausdrücklich nur meerbespülte, ebene, anmuthige Gegenden des Lobes der Schönheit würdig<sup>52)</sup>. Auch diese Erwägung muß unserer Erwartung von der Beschaffenheit der antiken Landschaften, soweit sie existirt haben könnten, gewisse Schranken anweisen. — Endlich gehört zu einer vollkommenen Landschaftsmalerei eine vollständigste Beherrschung der technischen Gesetze der Linear- und der Luftperspektive. Daß die Alten diese vollständige Beherrschung der Perspektive jemals gelernt und jemals besessen,

<sup>51)</sup> L. N. S. 102—103.

<sup>52)</sup> Quint. Inst. III, 27. FRIEDLÄNDER, Darstellungen, a. a. O. Man vergleiche denselben Gelehrten neue kleine Schrift: Ueber die Entstehung und Entwicklung des Gefühls für das Romantische in der Natur (Leipzig, 1873).

mufs von vorneherein mindestens zweifelhaft erscheinen<sup>53</sup>). Die Frage wird weiter unten noch eingehender erörtert werden. Auch von diesem Gesichtspunkte aus haben wir daher alle Ursache, unsere Vorstellungen von einer antiken Landschaftsmalerei, wie sie seit der hellenistischen Periode existirt haben könnte, von vorneherein einem bescheidenen Mafse anzupaffen.

Uns über alle diese Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten Gewifsheit zu verschaffen, ist der Zweck der folgenden Kapitel dieses Buches.

## ZWEITES KAPITEL.

### Die alten Schriftquellen über Landschaftsmalerei.

Die Griechen scheinen das, was wir Landschaftsmalerei nennen, oder etwas Aehnliches, gelegentlich durch vier verschiedene Ausdrücke bezeichnet zu haben, von denen jedoch keiner unserem Begriffe urfprünglich und genau entspricht. Diese vier Ausdrücke sind: 1. Skenographie (*σκηνογραφία*), 2. Skiagraphie (*σκιαγραφία*), 3. Topographie oder Topiographie (*τοπογραφία*) oder *τοπιογραφία*), 4. Rhopographie (*ῥωπογραφία*).

1. Skenographie. Der Ausdruck *σκηνογραφία* heifst urfprünglich: Bühnenmalerei. Aristoteles gebraucht das Wort in dieser Bedeutung<sup>1</sup>). Von Agatharchos, dem ersten Skenographen in diesem Sinne, ist bereits im vorigen Abschnitte die Rede gewesen. Als Nachfolger des Agatharchos lernen wir Kleisthenes und dessen Sohn Menedemos von Eretria kennen. In der Beziehung, die uns angeht, erwähnt nur Diogenes Laërtius ihrer, und auch dieser in zweifelhafter Weise, indem er sagt: Einige behaupten, er (Kleisthenes) sei auch Skenograph gewesen, und Beides (die Architektur und die Skenographie) habe Menedemos (von ihm) gelernt<sup>2</sup>). Menedemos war außerdem Philosoph und Schüler des Platon. Seine Zeit ist daher ziemlich bestimmt anzugeben<sup>3</sup>). Vater und Sohn gehören noch der vorigen Epoche an; und wir haben keinen Grund, den Ausdruck »Skenograph« hier anders, als in seinem urfprünglichen Sinne zu verstehen. Eines ferneren Skenographen, der nur Theatermaler gewesen zu sein scheint, gedenkt Vitruv<sup>4</sup>). Er hiefs Apaturos von Alabanda und scheint nach dem, was von ihm berichtet wird, der späteren Zeit, jedoch noch der Diadochenzeit, angehört zu haben. Da es aber der Skenographie oblag, die Hintergründe zu den figürlichen Darstellungen der Dramen zu malen, so ist es klar, wie im sechsten Kapitel des vorigen Abschnittes erörtert worden, dafs sie unter freiem Himmel liegende Stücke der Erdoberfläche abzubilden hatte, die freilich in der Mehrzahl der

<sup>53</sup>) POUDEA, Histoire de la perspective, pp. 92 oben, 97, 115 unten und 116. Vgl. oben, Abschnitt II, cp. VI, S. 176—178.

<sup>1</sup>) Arist. ars poet. cp. 4 (p. 1449, 19).

<sup>2</sup>) Diog. Laert. II, cp. 17. *οἱ δὲ καὶ σκηνογράφον αὐτὸν εἶναι φασὶ καὶ μαθεῖν ἑκάτερον τὸν Μενέδημον*. Die Lesart »σκηνογράφον«, Zeltnäher, die früher Einige vorzogen (ED. HUEBNER, 1828, I, p. 184), ist, wie aus dem Folgenden hervorgeht, nicht richtig.

<sup>3</sup>) Vgl. BRUNN, Gesch. d. gr. Künstler, II, S. 125.

<sup>4</sup>) Vitruv. VII, cp. 5, § 5. Vgl. BRUNN, a. a. O. S. 286. Ueber eine in Rom berühmte Dekoration, welche die Raben täufchte, siehe noch Plinius XXXV, 23.

Fälle reine oder fast reine Gebäudedarstellungen, oft genug aber doch wirkliche Landschaften waren. Der Zusammenhang der Bühnenmalerei mit der Landschaftsmalerei leuchtet daher ein. Nur die mangelnde Selbständigkeit der landschaftlichen Darstellungen der Skenographie, die doch als Hintergrund zu der Figurenhandlung stets nur eine untergeordnete Rolle für den Gesamtanblick spielten, hält uns ab, von einer wirklichen Landschaftsmalerei, die sich Selbstzweck fein muß, hier zu reden. Aber vor der Bühnenmalerei waren zusammenhängende Landschaften überhaupt nicht gemalt worden. Es ist daher leicht verständlich, wenn man später, als die Landschaftsmalerei sich emanzipirte, geneigt war, den Ausdruck der Skenographie für sie beizubehalten. In der That scheinen unsere Quellen diese Anwendung des Wortes zu bestätigen.

Schon das Apollodoros, der doch wohl kein Bühnenmaler war, gelegentlich Skenograph genannt wurde, wie aus Anmerkungen der Lexikographen Hesychios und Photios hervorgeht <sup>5)</sup>, beweist die veränderte Bedeutung des Wortes. Apollodoros war freilich auch kein eigentlicher Landschaftsmaler; aber die landschaftlichen Hintergründe, die er malte, werden es doch, außer der ganzen Manier des eigentlichen Lichtfalles, gewesen sein, die zu der Vertaufung seines ursprünglichen Beinamens *σκιαγράφος* mit dem eines *σκηνογράφος* Anlaß gegeben. Ganz klar aber geht es aus der Nachricht des Plinius über den in Rom thätigen Maler Serapion hervor, daß der Ausdruck »Szenen malen« von der Darstellung landschaftlicher Gegenstände gebraucht wurde, unter denen wir den abgebildeten Gebäuden immerhin einen hervorragenden Rang einräumen mögen. Plinius <sup>6)</sup> sagt, ein Gemälde des Serapion habe alle Balkone der alten Forumshallen bedeckt; und dieser Maler habe »Szenen« vortrefflich gemalt, Menschen aber nicht malen können. Im Zusammenhang der Stelle wird Serapion einerseits wegen der Größe seines Gemäldes zum Kleinmaler Piraeicus, andererseits wegen des Inhalts seiner Gemälde zu dem Figurenmaler Dionysios in einen Gegensatz gesetzt. Es ist klar, daß hier von keinen Bühnengemälden die Rede ist; aber es ist, besonders, wenn wir die später zu besprechende Stelle des Vitruv über die Ausschmückung von Gängen mit Landschaften zum Vergleiche heranziehen, ebenso klar, daß hier wesentlich landschaftliche Darstellungen gemeint sein müssen. Da Serapion keine Figuren malen konnte, ist eine andere Auffassung nicht wohl möglich, und daß die Worte des Plinius, wie BRUNN <sup>7)</sup> bemerkt hat, nur auf eine einmalige Festdekoration zu deuten scheinen, ändert an dieser Sache Nichts. Nur brauchen wir uns auch keine ganz reine Landschaft im modernen Sinne unter seinem Gemälde vorzustellen, sondern müssen uns reiche architektonische und ornamentale Zuthaten hinzudenken. — Eine förmliche Definition des Wortes »Scenographia« gibt dann Vitruv <sup>8)</sup>. Vitruv redet im Zusammenhang von den drei möglichen Arten architektonischer Ver-

<sup>5)</sup> Ueber Apollodoros vgl. oben, Abschnitt II, cp. 5 des vorliegenden Buches. Die betreffenden Stellen der Lexikographen sind ebenfalls bereits zitiert worden: Abschnitt II, cp. VI, Anm. 24. S. 178.

<sup>6)</sup> Nat. Hist. XXXV, 113. E diverso Maeniana, inquit Varro, omnia operiebat. Serapionis tabula sub Veteribus. Hic scaenas optime pinxit, sed hominem pingere non potuit. contra Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id anthropographos cognominatus.

<sup>7)</sup> Gesch. d. gr. Künstler, II, S. 305.

<sup>8)</sup> Vitruv. Lib. I, cp. II, § 2. Item scenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio, ad circinique centrum omnium linearum responsus.

zeichnungen: dem Grundrifs, dem Aufriffe und der perspektivischen Darstellung. Die perspektivische Darstellungsweise ist es, die er »Scenographia« nennt. Aus feinen Worten geht hervor, dafs perspektivische Ansichten von Gebäuden im Alterthume gemacht worden sind; einzelne Gebäude aber, zum Zwecke der Architektur verzeichnet, wird man in der Regel nur in gerader perspektivischer Ansicht darstellen. Für die Kenntnifs der Gesetze einer schrägen perspektivischen Ansicht<sup>9)</sup> folgt weder aus dieser Stelle noch aus den übrigen Aeußerungen der alten Schriftsteller irgend Etwas. Es ist klar, dafs Vitruv hier den Ausdruck Skenographie in einem sehr verengten technischen Sinne benutzt<sup>10)</sup>; man wird mit Recht daraus folgern, was wir auch sonst wissen, dafs es die Bühnenmalerei gewesen, die den Anlaß zu perspektivischen Studien gegeben<sup>11)</sup>. Für unsere Aufgabe aber folgt aus der Stelle nichts weiter, als dafs die Landschaftsmalerei, die ebenfalls ein Theil der Skenographie war, die Gesetze der Linearperspektive, soweit sie damals überhaupt bekannt waren, ebenfugot übernommen haben wird, wie die architektonische Zeichenkunst. — Ferner bezeichnet Plinius noch einen Maler Eudoros<sup>12)</sup>, der aller Wahrscheinlichkeit nach der Diadochenzeit angehörte<sup>13)</sup>, als Szenenmaler; und endlich kennen wir einen Szenenmaler, einen pictor scaenarius, den Freigelassenen eines Publius, aus einer zuerst von Gori veröffentlichten florentinischen Inschrift<sup>14)</sup>, ohne dafs wir in dem einen oder dem andern dieser Fälle die Behauptung wagen dürften, die Leute seien etwas anderes, als Theater-Dekorationsmaler gewesen. — Bei Sextus Empiricus aber<sup>15)</sup> benutzen einige Sophisten den Ausdruck Skenographie in ähnlicher Weise, wie wir schon von Platon den Ausdruck Skiagraphie benutzt finden werden, zum Vergleiche mit einer Welt des Scheines überhaupt.

Nach Allem kann man sagen, dafs der ursprünglich zur Bezeichnung der Theater-Dekorationsmalerei benutzte Ausdruck später ausserdem für verschiedene aus dieser abgeleitete Einzelrichtungen der zeichnenden Künfte angewandt wurde, und dafs er unter diesen gelegentlich auch Etwas wie Landschaftsmalerei bedeuten konnte und aller Wahrscheinlichkeit nach bedeutet hat.

2. Skiagraphie. Der erste, welcher den Beinamen *σκιαγράφος* erhielt, war Apollodoros, der Vorgänger des Zeuxis. Plutarch<sup>16)</sup> bezeugt es der Sache nach; dem Ausdruck nach bezeugen es Hefychios, Photios und ein Scholiast<sup>17)</sup>. Skiagraphos heifst Schattenmaler. Eine vernünftige Landschaftsmalerei ohne Vertheilung von Licht und Schatten läfst sich nicht denken. Die Bühnenmalerei, welcher zuerst in der griechischen Kunst die Aufgabe zufiel, zusammenhängende landschaftliche Darstellungen zu schaffen, mußte daher auch zuerst auf diese von den älteren Malern vernachlässigte Seite der

<sup>9)</sup> Vgl. GUIDO SCHREIBER, Malerische Perspektive, § 26.

<sup>10)</sup> Aehnlich Heliodor von Larissa, der die Optik in drei Theile theilte: τὸ ὀπτικόν, τὸ κατοπτρικόν, und τὸ σκηνογραφικόν. Vgl. SCHNEIDER, Eclogae physicae II, S. 212.

<sup>11)</sup> Vgl. Vitruv. Lib. VII praef. § 11.

<sup>12)</sup> Plin. N. H. XXXV, 151. Eudoros scaena spectatur.

<sup>13)</sup> Vgl. BRUNN, Gesch. d. gr. Künstler, II, S. 298 mit I, S. 525.

<sup>14)</sup> GORI Inscriptioes antiquae in Etruriae urbibus exstantes, pag. 390, No. 154. P. CORNELIUS, P. L. Philomusus, pictor scaenarius etc. — ORELLI, Vol. I, No. 2636.

<sup>15)</sup> Sext. Emp. Πρὸς λογ. I, 88 (ED. BEKKER pag. 208). Ἀνάξαρχον δὲ καὶ Μόνιμον οὐ σκηνογραφίᾳ ἀπέικασαν τὰ ὄντα, τοῖς τε κατὰ ὑπνοῦς ἢ μανίαν προσπίπτουσι ταῦτα ὁμοιωσθαι ὑπέλαβον.

<sup>16)</sup> de glor. Athen. 2, vgl. Anm. 5 dieses Kapitels.

<sup>17)</sup> Ueber erstere vgl. wie vorig. Anm.; über letztere OVERBECK, Schriftquellen, No. 1643.

Kunst eingehen. Dafs Apollodoros die Schattenmalerei in der That von der Bühnenmalerei übernahm, beweisen die früher besprochenen Stellen, in denen feine Darstellungsweise und in denen die Skiagraphie ausdrücklich mit der Bühnenmalerei identifizirt wird. Die Skiagraphie wurde von Apollodoros natürlich auch auf die Figurdarstellungen angewandt; aber sie mußte in erster Linie doch den landschaftlichen und architektonischen Hintergründen, die erst seit ihrer Einführung den Charakter wirklicher Hintergründe annehmen konnten, zu Gute kommen. Es war das eigentlich malerische Prinzip, dessen die griechische Malerei sich durch sie bewußt zu werden anfang, das aber bei den plastisch angelegten Griechen naturgemäfs auf einigen Widerstand stiefs. Die Aufgabe der Malerei wird in unseren modernen Handbüchern der Aesthetik ziemlich allgemein als die Darstellung des vollen Scheines der Wirklichkeit gefafst. Dafs die Skiagraphie zuerst die Malerei von dieser Seite aus anfah, dafs man sie aber eben deshalb vielfach mit verächtlicher Nebenbedeutung als Kunst des Scheines bezeichnete, geht aus verschiedenen Aeußerungen Platons hervor, in denen er die Skiagraphie zu Vergleichen mit einer Scheintugend, mit Vorzügen, die nur auf die Fernwirkung berechnet seien, und dergleichen herbeizieht<sup>18)</sup>. In dem Dialoge vom Staate<sup>19)</sup> fagt er geradezu, die Skiagraphie habe es auf die Schwächen unserer Natur abgesehen, die sich schon täuschen lasse durch die Erfcheinung eines in oder aufer dem Wasser befindlichen Gegenstandes. Aristoteles dagegen, indem er die Skiagraphie ohne verächtlichen Seitenhieb mit dem Redestil vergleicht, dessen man sich in großen Verfamlungen bedienen solle, identifizirt sie offenbar wieder geradezu mit der Bühnenmalerei<sup>20)</sup> und auch in allen übrigen Fällen sehen wir, dafs der Skiagraphie Eigenschaften zugeschrieben werden, welche den landschaftlichen Darstellungen der Skenographie eigenthümlich sein mußten. — Ganz direkt bringt Plato im Kritias die *σκιαγραφία* mit der Darstellung landschaftlicher Gegenstände, als der Erde, den Bergen, den Flüssen, dem Walde, dem Himmel und Allem insgefammt, was an ihm sich befindet und bewegt, in Beziehung. Er fagt, bei der Darstellung solcher Dinge verlangen wir keine so strenge Beobachtung der Einzelheiten, wie bei Bildern von Menschen, sondern begnügen uns mit einer undeutlichen und täuschenden Skiagraphie<sup>21)</sup>. Hierin liegt mindestens, dafs man gewohnt war, in der Skiagraphie solche landschaftliche Gegenstände dargestellt zu sehen. Aber es folgt, wie zu Anfang des fünften Kapitels des zweiten Abschnittes erörtert worden, daraus nicht, dafs Platon die landschaftlichen Gegenstände anders, als in den Theaterdekorationen und den Hintergründen der Tafelgemälde gemalt gesehen; es folgt daraus nicht, dafs es zu Platons Zeit selbständige Landschaftsgemälde gegeben; es folgt daher auch nicht daraus, dafs man Skiagraphie und Landschaftsmalerei identifiziren dürfe. Nicht jede Skiagraphie ist Landschaftsmalerei; aber jede Landschaftsmalerei ist Skiagraphie.

<sup>18)</sup> Phaidon, pag. 69 *σκιαγραφία τις ἢ ἡ τοιαύτη ἀρετὴ καὶ τῷ ὄντι ἀνδραποδῶδης τε καὶ οὐδὲν ἴγιός οὐδ' ἀληθὲς ἔχουσα*. — Theaitetos p. 208 *Νῦν δῆτα παντάπασιν ἔγωγε, ἐπειδὴ ἔγγυς ὡσπερ σκιαγραφήματος γέγονα τοῦ λεγομένου, ξυνίημι οὐδὲ σμικρόν*. Dazu HEINDORFS Anmerkung 154 in dessen Ausgabe p. 490. Vgl. PARMENIDES, p. 165.

<sup>19)</sup> Politeia, p. 602 D. *ὣ δὲ ἡμῶν τῷ παθήματι τῆς φρίσεως ἢ σκιαγραφία ἐπιτεθειμένη γοητείας οὐδὲν ἀπολείπει κτλ.*

<sup>20)</sup> Arist. Rhet. III, 12, § 9. *ἢ μὲν οὖν δημηγορικὴ λέξις καὶ παντελῶς ἔοικε τῇ σκιαγραφίᾳ κτλ.*

<sup>21)</sup> Kritias, pag. 107 c. *σκιαγραφία δὲ ἄσφασι καὶ ἀπατηλῷ χρώματι περὶ αὐτά.*

3. Topographie oder Topiographie. Der Ausdruck *τοπογραφία* kommt direkt zur Bezeichnung von Gemälden nicht vor; wohl aber der Ausdruck *τοπογράφος* oder *τοπιγράφος* zur näheren Bezeichnung eines Malers. Es ist ein gewisser Demetrios, von dem Valerios Maximus und Diodoros Siculus erzählen, der König Ptolemaios Philometor (Ol. 149, 4 bis 158, 4), als er flüchtig nach Rom gekommen sei, habe sich in seine Gastfreundschaft begeben. Valerius Maximus spricht bei dieser Gelegenheit von einem alexandrinischen Maler<sup>22)</sup>. Diodor aber nennt ihn Demetrios und gibt ihm den Beinamen *τοπογράφος*<sup>23)</sup>. Die Erklärung dieses Beinamens ist nicht ganz einfach. Seine Auslegung »als Landschaftsmaler« stammt aus der französischen Archäologie der Dreißiger Jahre, und zwar von LETRONNE, welcher zugleich die hergebrachte Lesart in *τοπιγράφος* umwandeln wollte<sup>24)</sup>, wobei er sich auf die durch Vitruv ausdrücklich überlieferte Anwendung des griechischen Wortes *topia* im Sinne landschaftlicher Darstellungen<sup>25)</sup> stützte. BRUNN glaubte in seiner griechischen Künstlergeschichte (II, S. 289) eher an einen Landkartenmaler denken zu müssen. HELBIG dagegen hat erst in einem Aufsatze des Rheinischen Museums, dann, noch entschiedener, in seinen Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei<sup>26)</sup>, die Ansicht LETRONNE's wiederaufgenommen und mit guten Gründen vertheidigt. In der That spricht die Bezeichnung des Topographen Demetrios als eines Malers von Rang, die man zwischen den Zeilen der Quellen lesen kann, und spricht jene Anwendung des Wortes *topia* für Landschaftsbilder bei Vitruv in Verbindung mit dem übrigen Gesamtergebnisse dieser Untersuchungen sehr zu Gunsten der Auffassung LETRONNE's und HELBIG's. Da übrigens HELBIG (a. a. O.) in diesem Zusammenhange von landkartenartig behandelten Landschaften spricht und da BRUNN (a. a. O.) gern zugibt, »dafs diese Art von Karten in der ganzen Behandlung sich der Landschaftsmalerei annähern mochte«, so dürfte die Meinungsverschiedenheit, wenn wir eine solche heute überhaupt noch zu konstatiren haben, leicht auf einen Wortstreit hinauslaufen. Jedenfalls ist es klar, dafs mit dem Ausdrucke Topographie, dessen Umwandlung in Topiographie etwas bedenklich und kaum nothwendig erscheint, da auch *τόπος* in Verbindung mit dem als Malen gefafsten *γράφειν* gar nichts anderes als eine Art Landschaft bedeuten kann, dafs mit jenem Ausdrucke in der That das bezeichnet werden konnte, was wir Landschaftsmalerei nennen, oder doch etwas Aehnliches. Und mehr habe ich von Anfang an nicht behauptet.

4. Rhopographie. Der Ausdruck *ῥωπογραφία* hat zwei Bedeutungen gehabt, wie ausdrücklich bezeugt wird<sup>27)</sup>. Er ist einerseits, von *ῥῶπος*, Kleinkram, abgeleitet, für Kleinmalerei, d. h. Malerei von Stilleben und dergleichen, benutzt worden; andererseits, von *ῥῶψ* (pl. *ῥῶπες*), Buschwerk, abgeleitet, geradezu als eine Art Landschaftsmalerei zu verstehen<sup>28)</sup>. In der ersteren Beziehung und ihrem Verhältnifs zur Rhyparographie und zum

<sup>22)</sup> Val. Max. V, 1, 1.

<sup>23)</sup> Diod. Sicul. Exc. XXXI.

<sup>24)</sup> LETRONNE, Lettres d'un antiquaire à un artiste, Notes, p. 469.

<sup>25)</sup> Vitruv. VII, cp. 5, § 2, *ambulationes vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornant etc.*, siehe unten.

<sup>26)</sup> Rh. M. 1870, S. 399. — Unterf., S. 289.

<sup>27)</sup> Man sehe die erschöpfende Erörterung von WELCKER in dessen und JACOB'S Ausgabe der Philostrate (Leipzig, 1825), pag. 396—398.

<sup>28)</sup> Diesen Doppelsinn konstatirt auch PAPE in seinem Lexikon.

Peiraikos haben wir uns hier nicht mit der Rhopographie zu beschäftigen<sup>29)</sup>. Von ihrer zweiten Bedeutung aber läßt sich überhaupt nicht viel mehr sagen, als dafs sie durch einen späten Lexikographen, durch den Verfasser des Etymologicum magnum überliefert und bezeugt ist<sup>30)</sup>. Rhopes, sagt er, bedeute Wald und waldige Gewächse, und Rhopographen seien die Maler, die solche Dinge darstellten. In demselben Sinne kann der Ausdruck aber auch nur von Cicero gemeint sein, wenn er in einem seiner Briefe an Atticus<sup>31)</sup>, in welchem er seine Sehnsucht von seiner Villa am Lukriner See nach seinem Tusculanum auspricht, sagt, die Rhopographie des kleinen Ufers schein man schnell fatt zu bekommen. Jedenfalls scheint nach Diesem die Rhopographie, auch wo man eine Art Landschaftsmalerei mit diesem Ausdrucke bezeichnete, den Nebenbegriff von etwas Kleinem, ja Kleinlichem involvirt zu haben; und wir dürfen wohl die Vermuthung aussprechen, dafs während man für die Darstellung gröfserer Prospektbilder in Gängen, Hallen u. s. w., wie sie durch Vitruv und Plinius bezeugt werden, und wie sie in Pompeji z. B. in den Landschaften der sogenannten casa della piccola fontana oder in denen der caccia antica erhalten sind, den Ausdruck scaenas pingere, in einer übertragenen Bedeutung der Skenographie beibehielt, man für jene kleinen Landschaftsbildchen, die ein kleines Stück Ufer mit einer Villa, ein von Büfchen und Bäumen umgebenes ländliches Haus oder ein kleines Heiligthum unter dem Baum darstellen, wie sie zu Hunderten in ganz kleinem Formate in fast jedem Haufe Pompeji's aufgefunden worden sind, des Ausdruckes Rhopographie sich bediente. Es darf dabei daran erinnert werden, dafs solche kleine Landschaften häufig in ganz ähnlicher Weise, wie jene Stillebenbilder, die man in anderem Sinne des Wortes Rhopographie genannt zu haben scheint, ja häufig geradezu als Gegenstücke zu ihnen angebracht sind, so dafs uns die weitere Vermuthung nahe gelegt wird, es sei die spätere doppelte Verwendung des Ausdruckes nur durch ein Mißverständniß entstanden, durch die hineingelegte etymologische Doppeldeutung eines Ausdruckes, der nach einem aus der ähnlichen Anbringung beider Bilderarten entstandenen Irrthume, für ursprünglich verschiedene Darstellungen benutzt wurde.

Durch diese Erörterung der vier Ausdrücke, mit denen die Alten gelegentlich das, was wir Landschaftsmalerei nennen oder etwas Aehnliches bezeichnet haben, haben wir zugleich bereits einen ziemlichen Ueberblick über die Berichte der alten Schriftquellen von den Landschaftsmalern und dem Inhalte ihrer Kunst gewonnen. Doch bleibt noch Manches nachzutragen.

Was zunächst die alten Landschaftsmaler betrifft, von denen wir jetzt im Zusammenhang zu handeln haben würden, so haben wir, da wir Agatharchos, Kleisthenes, Menedemos und Apaturius, die Theatermaler, nicht zu den selbständigen Landschaftsmalern rechnen konnten, den Topographen Demetrios als den ältesten der Reihe kennen gelernt. Wir wissen, nach dem, was die zitierten Quellen von ihm erzählen, nur, dafs er alexandrinischer Abkunft war, dafs er in Rom lebte, und dafs er ungefähr zwischen den Jahren 180 und 150 vor unserer Zeitrechnung dort thätig gewesen Ueber

<sup>29)</sup> Man sehe BRUNN, Gesch. d. gr. Künstler, II, S. 259 f.

<sup>30)</sup> ῥώπεια, ἕλη καὶ ἐλάδη φυτό, καὶ ῥωπογράφους, τοὺς τὰ τοιαῦτα ἐπογράφοντας. Vgl. Hesych.

<sup>31)</sup> Lib. XV, cp. XVI b (ed. KLOTZ). Et tamen haec ῥωπογραφία ripulae videtur habitura celerem satietatem.

den Inhalt seiner Darstellungen sind wir nicht näher unterrichtet. — Der zweite Landschaftsmaler, von dem wir gehört haben, ist Serapion, seinem Namen nach ebenfalls ein ägyptischer Grieche und dem Berichte des Plinius nach ebenfalls in Rom beschäftigt und zwar in der Jugend Varro's also etwa 100 Jahre vor unserer Zeitrechnung<sup>32)</sup>. Von ihm wissen wir, daß er »Szenen« vortrefflich malte und daß er besonders das Forum mit einem gewaltig großen Gemälde der Art geschmückt hatte. Daß wir uns unter diesem Gemälde, wie unter jenen »Szenen« landschaftsartige Darstellungen zu denken haben, ist bereits dargethan worden. Weiter wissen wir auch von Serapion Nichts. — Von einem gewissen Eudorus dagegen, sowie von einem Publius Cornelius Philomusus, einem Freigelassenen, wissen wir nur, daß sie überhaupt Szenenmaler gewesen. — Allen diesen bereits früher genannten Namen haben wir aber jetzt einen weiteren hinzuzufügen, der für unser Thema von der größten Bedeutung ist, den Namen des Ludius, der längere Zeit als der eigentliche Erfinder der Landschaftsmalerei angesehen worden ist. Die einzige Quelle unserer Bekanntschaft mit ihm, wie mit so manchem anderen Maler, ist Plinius<sup>33)</sup>. Plinius sagt: »Auch Ludius zur Zeit des göttlichen Augustus soll nicht um seinen Ruhm betrogen werden. Er führte zuerst eine äußerst anmuthige Art der Bemalung der Wände ein: Villen und Säulenhallen und Gartenanlagen, Wälder und heilige Haine, Wasserbehälter, Meerengen, Flüsse, Küstengegenden, wie sie Jemand wünschen mochte; darin mannichfaltige Gestalten von Spaziergängern, Schifffahrern und Leuten, die ihre Villen am Lande zu Esel oder zu Wagen besuchen; ferner Fischer, Vogelfänger, Jäger und Winzer. Unter seinen Werken befinden sich z. B. vornehme Villen mit dumpfigem Zugange, in dem Männer, welche die Frauen unter feierlicher Zufage auf ihre Schultern genommen haben, unter der zitternden Last schwanken<sup>34)</sup> und sehr vieles Charakteristische der Art vom launigsten Salze. Derselbe hat auch zuerst Seefläde unter freiem Himmel gemalt, vom reizendsten Ansehen und mit sehr geringen Kosten«<sup>35)</sup>.

Um diese Stelle richtig zu würdigen, müssen wir ihr sofort eine zweite anreihen, jene Stelle in Vitruv's Zehn Büchern über die Architektur, in welcher er, um die legeren und unnatürlichen Wanddekorationen, die zu seiner Zeit Mode geworden waren, an den Pranger zu stellen, den Beweis zu führen sucht, daß »die Alten«, (antiqui) nur Dinge an ihre Wände gemalt haben, welche entweder etwas Wirkliches oder doch etwas, das vorkommen könne, vorstellten. Er sucht die historische Entwicklung dieser Wandmalereien

<sup>32)</sup> BRUNN, a. a. O. S. 304.

<sup>33)</sup> Nat. Hist. XXXV, 116—117. Die Bamberger Handschrift hat statt des Namens Ludius den Namen Studius, der, nach BURSIAN's Bemerkungen (Lit. Centralblatt, 1869, S. 972), da er auch sonst vorkommt, sehr wohl der richtige sein könnte. Noch andere haben Sextus Tadius. Der Künstler hat sich unter dem Namen Ludius aber bei uns bereits so eingebürgert, daß auch ich ihn so nenne.

<sup>34)</sup> Die im Wortlaut schwer zu überetzende, wahrscheinlich verderbte Stelle, ist dem Hauptsinne nach klar, hat aber wahrscheinlich eine weniger klare Anspielung enthalten.

<sup>35)</sup> Der lat. Text lautet: . . . non fraudando et Ludio (S. Tadio? Studio?) divi Augusti aetate; qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, collis, piscinas, euripos, amnis, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantis, aucupantis aut venantis aut etiam vindemiantis. sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae, succollatis sponsione mulieribus labantes trepidis quae feruntur, plurimae praeterea tales argutiae facetissimi salis. idem subdialibus maritimas urbis pingere instituit, blandissimo aspectu minimoque impendio.

der Alten zu verfolgen, indem er die Behauptung aufstellt, sie haben zuerst Marmorinkrustationen im Stucko nachgeahmt; als weiteren Fortschritt gibt er später an, daß man in offenen Räumen, wie in den Exedren, die Ansicht eines tragischen oder komischen oder Satyrspiel-Bühnenhintergrundes gemalt, Gänge aber ihrer Längenausdehnung wegen mit verschiedenen Landschaften (*varietatibus topiorum*) geschmückt habe, indem man die bestimmten Eigentümlichkeiten der Gegenden im Abbild wieder gegeben habe. »Denn«, fährt Vitruv fort: »man malt: Häfen, Vorgebirge, Küsten, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligthümer, Haine, Berge, Heerden und Hirten«. Endlich wird der Megalographie gedacht; aber auch nach dieser wird noch einmal in den *Ulyssis errationes per topia*<sup>36)</sup>, den »Irrfahrten des Ulysses mit landschaftlichem Hintergrunde«, wie REBER überfetzt, unser Thema berührt<sup>37)</sup>. Wir werden auf diese höchst wichtige Stelle noch öfter zurückkommen. Zunächst aber müssen wir konstatiren, daß sie sich wenigstens scheinbar in offenem Widerspruche befindet zu jener kurz vorher angeführten Stelle des Plinius, in welcher dieser von den Landschaftsmalereien des Ludius handelt. Vitruv, der unter Augustus lebte<sup>38)</sup>, sagt, die Alten, die »antiqui«, haben jene landschaftlichen Gegenstände gemalt; Plinius dagegen behauptet, Ludius, der zur Zeit des Augustus gelebt, sei der erste gewesen, der jene landschaftlichen Gegenstände, die in ganz ähnlicher Weise hergezählt werden, zu Darstellungen in der Wandmalerei benutzt habe. Der Widerspruch ist auf den ersten Blick eklatant und schon von HELBIG in seinem grundlegenden Aufsatz über die Prospektenmalerei der Alten<sup>39)</sup> gebührend gewürdigt worden. Wem sollen wir glauben? Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir, soweit eine Vereinigung unmöglich ist, dem älteren Schriftsteller, daß wir also Vitruv glauben müssen. Wie sollte Vitruv darauf gekommen sein, den antiqui eine Kunst-richtung zuzuschreiben, die erst ein Zeitgenosse von ihm erfunden? Viel wahr-

<sup>36)</sup> Ueber die Lesart vgl. HELBIG, Rhein. Museum, 1870, S. 395.

<sup>37)</sup> Die ganze Stelle ist in ihrem Zusammenhange so wichtig für uns, daß ihr hier ein Platz im Originaltext eingeräumt werden muß. Sie lautet, Vitruv. Lib. VII, cp. V pr. ff. *Ceteris conclavibus, id est vernis, autumnalibus, aestivis, etiam atrii et peristyllis 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 finibus certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla. Ex eo antiqui, qui initia expolitionibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et collocationes; deinde coronarum et silaceorum [miniaceorumque] cuneorum inter se varias distributiones. 2. Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras columnarumque et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur: patentibus autem locis, uti exedris, propter amplitudinem parietum scenarum 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 promontoria, littora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores: nonnullis locis item signarent megalographiam habentem eorum simulacera, seu fabulorum dispositas explicationes, non minus Troianas pugnas seu Ulyssis errationes per topia, ceteraque quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata.*

<sup>38)</sup> Die entgegenstehende Ansicht von CHR. L. F. SCHULZ, welcher, in seiner Schrift: »Untersuchung über das Zeitalter des römischen Kriegsbaumeisters Vitruvius Pollio«, herausgegeben von seinem Sohne O. SCHULZ (1856), den Nachweis zu führen gesucht hat, Vitruv sei ein mittelalterlicher Schriftsteller, hat durchaus keinen Anklang gefunden, und verdient der Vergessenheit anheimzufallen. Vgl. REBER's Vorwort zu seiner Uebersetzung Vitruv's (1865) und W. S. TEUFFEL, Röm. Literaturgeschichte (1870) S. 502, Anm. 4. Auch die Ansicht NEWTON's, Vitruv habe erst unter den Flaviern gelebt, ist unhaltbar; siehe TEUFFEL. l. c. S. 500—501.

<sup>39)</sup> Rhein. Museum 1870, S. 393 ff., vgl. Wandgemälde, S. 385—389.

scheinlicher ist es, daß Plinius, durch den wohlverdienten, durch manche Neuerungen begründeten Ruf des Ludius getäuscht, sich in Bezug auf das Alter der ganzen Klasse von Gemälden geirrt habe! — Bis zu einem gewissen Grade ist eine Vereinigung der beiden Stellen aber freilich doch möglich. Denn vollständig decken die Malereien, von denen sie reden, sich nicht.

Die landschaftlichen Gegenstände, von denen Beide, sowohl Vitruv, wie Plinius, berichten, sind: Berge oder Hügel, Wälder oder Haine, Flüsse, Meerengen, Küstengegenden, Wasserbauten und dergleichen. Es ist auch klar, daß beide Schriftsteller bei ihrer Aufzählung nur Beispiele, die ihnen gerade einfallen, anführen, ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu machen. Es würde daher verkehrt sein, einen Unterschied zwischen den Darstellungen aus einzelnen von dem Einen, nicht aber von dem Anderen genannten Gegenständen herleiten zu wollen; es würde abgeschmackt sein, zu behaupten, weil Vitruv portus, promontoria, fontes und montes, Plinius dagegen nemora, colles, piscinas nennt, die »antiqui« haben Vorgebirge, Häfen, Quellen und Berge gemalt, Ludius aber Hügel, Wasserbehälter und dergleichen neu erfunden. Etwas anders aber stellt sich die Frage doch, wenn wir die beiden Stellen in ihrer Gesamtheit vergleichen. Zunächst führt Plinius, durch ein »et« und »ac« verbunden und gewissermaßen für sich abgefordert, drei Dinge an, die bei Vitruv auch nicht annähernd erwähnt werden: villas et porticus ac topiaria opera, Villen, Säulenhallen und Gartenanlagen; sodann zählt er in einer einfachen Aneinanderreihung die lucos, nemora, collis, piscinas, euripos, amnis, litora auf; und dieses sind offenbar lauter Dinge, die, wenn auch nicht in genau derselben Reihenfolge und mit genau denselben Bezeichnungen, so doch ganz ähnlich von Vitruv genannt werden; dann beschreibt Plinius die Staffage, zunächst mit Bezug auf diese zuletzt genannten Landschaften, eine Staffage, die zum Theil ebenfogat in Vitruv's Landschaften passen würde; nur daß er auch in Bezug auf den Villenbesuch schon in diesem Satz und dann noch nachdrücklicher in den folgenden von einer eigenen Art humoristischer Staffage redet. Endlich hebt Plinius zum Schluß, ganz abgefordert, noch einmal hervor, daß Ludius zuerst Seestädte »unter freiem Himmel« (d. h. an Altanen und sicher an Gartenmauern, wie wir sie in der That in Pompeji finden), vom reizendsten Ansehen und mit äußerst geringen Kosten gemalt habe.

Von diesen Säulenhallen, Villen, Gartenanlagen und ganzen Seestädten berichtet Vitruv gar Nichts. Der Ausdruck portus, Häfen, den Vitruv gebraucht, ist doch zu kahl, als daß er auf ganze Stadtanlagen gedeutet werden könnte. Dagegen berichtet Vitruv allein von den tragischen, komischen oder satyrischen Skenenfronten, die man in größeren Räumen, wie Exedren gemalt habe; und auch seine übrige Aufzählung erhält, wenn wir auch die sana in des Plinius heiligen Hainen und dergleichen mit eingeschlossen denken wollen, durch die pastores und pecora, die Hirten und Heerden, ein Element, dessen Plinius nicht gedenkt. Endlich redet Plinius auch nicht von Landschaften mit heroischer Staffage, wie Vitruv in den Ulyssis errationes per topia.

Nach Diesem erscheint es nicht nur möglich, daß Plinius das frühere Vorkommen von landschaftlichen Darstellungen überhaupt, insbesondere der Theaterhintergründe, der heroischen Mischgattung, der idyllischen Berglandschaften mit Heiligthümern und einer Staffage von Hirten und Heerden, sowie der Küstengegenden, Meerengen und ähnlicher Orte in Wandgemälden gar nicht habe läugnen wollen, sondern es erscheint auch in hohem Grade wahrscheinlich, daß Ludius oder Studius oder Tadius, wie man ihn nennen

will, in der That jenen älteren landschaftlichen Darstellungen durch die Hinzufügung der Villen, der Säulenhallen, der Gartenanlagen, der annuthigen Seestädte und der humoristischen Staffage, also von lauter Gegenständen, die der heiter kultivirten Landschaft der römischen Villen-Gegend besonders in Unteritalien angehörten, ein neues Leben verliehen habe.

Es würde daher nicht nur ungerecht sein, das Verdienst des Ludius auf die Einführung der Landschaftsmalerei in Rom zu beschränken, sondern es würde das auch unferen bisherigen Erörterungen, die uns Demetrios und Serapion als in Rom anwesende Szenenmaler kennen gelehrt haben, widersprechen. Auf den Bericht des Plinius über die Gemälde der Belagerung Karthagos, welche Lucius Hostilius Mancinus 146 v. u. Z. ausstellte und welche die Lage der Stadt deutlich machten<sup>40)</sup>, sowie auf den des Livius über das Gemälde Sardiniens mit den auf dieser Insel gelieferten Schlachten<sup>41)</sup>, welches L. Sempr. Gracchus im Jahre 174 v. u. Z. bei seinem Triumphe weihte, auf diese und ähnliche Triumphalbilder möchte ich mich dagegen als auf landschaftliche Darstellungen doch nicht in der Weise berufen, wie HELBIG es gethan<sup>42)</sup>. Ihre vollständig landkartenartige Behandlung scheint schon aus dem Wortlaute der beiden Texte hervorzugehen; und wenn wir auch der zweifelsohne landschaftlichen Behandlung solcher Landkarten wegen<sup>43)</sup>, wie das oben bei der Besprechung des Demetrios bemerkt worden ist, diesen Unterschied nicht allzuehr hervorheben wollen, so verbietet ihr praktischer Zweck und die über den Begriff der Staffage hinausgehende Bedeutung der auf ihnen dargestellten Truppenbewegungen doch, sie in eine Kategorie mit den Landschaftsgemälden, die Vitruv's antiqui und die Plinius' Ludius gemalt haben, zu setzen. Aber wir bedürfen dieser Bilder auch nicht, es ist doch wohl aus allem Gefagten klar, dafs, wenn die antiqui überhaupt eine landschaftliche Wanddekoration gehabt haben, diese auch in Rom schon vor der Zeit des Ludius Eingang gefunden haben mufs.

Plinius aber würde schwerlich in dem Tone von Ludius reden können, in dem er es thut, wenn dieser Maler nicht in der That wesentlich neue Elemente der Landschaftsmalerei hinzugefügt hätte. Wir dürfen ihn daher wirklich als den Erfinder der Prospektenmalerei und verwandter Richtungen ansehen; und wir können es daher schon als ein Ergebnifs aufmerkfamer Betrachtung nur der beiden in Rede stehenden Ueberlieferungen hinstellen, dafs die Leute, die Vitruv die antiqui nennt, bereits historische Landschaften, wie die Ulyssis errationes per topia, ferner die durch montes, pecora, pastores bezeichneten idyllischen Landschaften, sowie die den Hintergründen der Bühnen entlehnten landschaftlichen Darstellungen, ferner aber auch die Landschaften mit Tempeln, heiligen Bäumen und Hainen und Quellen (fontes, fana, luci) und Strandlandschaften (portus, promontoria, litora, flumina, euripi) gemalt haben, wogegen erst in Augustus' Zeit, als eine der wenigen von Rom ausgegangenen neuen Kunstrichtungen, durch Ludius jene Gattung von landschaftsartigen Gemälden aufkam, welche die durch eine reiche und üppige Kultur umgewandelte Natur besonders in ihrem Schmuck von Villen- und Gartenanlagen,

<sup>40)</sup> Nat. Hist. XXXV, 23. Lucius Hostilius Mancinus, qui primus Carthaginem in-ruperat situm eius oppugnationesque depictas proponendo in foro etc.

<sup>41)</sup> Liv. XLI, cp. 28, § 10. Sardiniae insulae forma erat, atque in ea simulacra pugnarum picta.

<sup>42)</sup> Untersuchungen, S. 289—290.

<sup>43)</sup> Vgl. noch BRUNN, Phil. Gemälde gegen FRIEDERICH vertheidigt, S. 296—297.

dann aber auch ganze Städte und reichbelaubte Küsten in vedutenartigen Profpektenbildern wiedergab.

Es freut mich, dafs HELBIG in feinen Untersuchungen über die kampa-nische Wandmalerei im Wesentlichen zu demselben Resultate gekommen ist, welches hier zunächst nur aus den beiden Stellen des Vitruv und des Plinius abzuleiten versucht worden ist<sup>44)</sup>. HELBIG will nur von den gemalten Gartenanlagen eine gewisse, geschmückte Laubgänge darstellende Abart, wie sie in einer Herkulaner Wanddekoration erhalten ist<sup>45)</sup>, ausscheiden und der früheren Zeit zuweisen, weil ähnliche Lauben in Wirklichkeit schon bei dem Festzuge des Ptolemaios Philadelphos und bei einem Gelage des M. Antonius zu Athen vorkamen<sup>46)</sup>. Ich halte diese Beweisführung nicht für richtig, weil es ja auch Villen und Säulengänge, wie Ludius sie zuerst gemalt hat, in Wirklichkeit schon früher gegeben. Doch bin auch ich geneigt, gerade wegen ihres skenischen Charakters derartige Darstellungen an die frühere Zeit anknüpfen zu lassen, besonders an Leistungen, wie die Serapions und ähnlicher Künstler.

Es bleibt jetzt zunächst nur die Frage zu beantworten, wen denn Vitruv unter den antiqui verstanden habe. Dafs er nur die Griechen mit ihnen gemeint haben konnte, geht aus dem Zusammenhange nicht nur dieser Stelle, sondern seines ganzen Buches und Sprachgebrauches hervor. Es ist zuerst von LETRONNE<sup>47)</sup> hervorgehoben und später von HELBIG ausführlicher begründet worden. In der That würde die Ansicht, Vitruv habe jene landschaftlichen Darstellungen, einschliesslich der Odyseebilder den »alten« Römern zugeschrieben, jedem mit der römischen Kunst- und Kulturentwicklung auch nur halbwegs Vertrauten widersinnig erscheinen. HELBIG<sup>48)</sup> hat dann vor allen Dingen auch nachgewiesen, dafs Vitruv nur die Griechen der hellenistischen Welt, der Diadochenzeit, die Griechen der Zeit nach Alexander dem Grossen mit jener Bezeichnung gemeint haben könne, eine Auffassung, die nach allen unsern Erörterungen im vorigen Abschnitte und im ersten Kapitel dieses Abschnittes uns auch bereits so selbstverständlich erscheinen mufs, dafs wir kein Wort mehr über sie zu verlieren brauchen.

Was sich aus den besprochenen beiden Hauptstellen über die antike Landschaftsmalerei noch ferner ergibt, soll hier, ehe wir weitergehen, noch kurz zusammengestellt werden. Nachdem wir uns über ihre Zeit und ihren Inhalt unterrichtet haben, werden wir nunmehr nach dem Wie? ihrer Darstellungen zu fragen haben.

Zunächst mufs hervorgehoben werden, dafs beide Schriftsteller, dafs Vitruv sowohl wie Plinius, hier nicht von Tafelgemälden, in denen die Künstler seit Apollodoros ihre höchste Kraft offenbarten, reden, sondern nur von Wandgemälden, ja eigentlich nur von Wanddekorationen. Es ist überhaupt nur von einer Kunst im Dienste der Architektur die Rede. Bei Vitruv, dem Architekten, versteht sich das fogar wohl von selbst; aus dem Zusammenhang seiner angeführten Erörterung, welche von der Inkrustirung der Wände mit Marmorplatten, beziehungsweise ihrer Nachahmung in Stucko, ausgeht, dann von nachgeahmten Theaterdekorationen redet und schliesslich die landschaft-

<sup>44)</sup> Untersuchungen, S. 100 u. 101 und das ganze Kp. 24, S. 291 ff.

<sup>45)</sup> HELBIG, Wandgemälde, No. 1741 u. 1748.

<sup>46)</sup> Unterf., S. 302.

<sup>47)</sup> Lettres d'un antiquaire à un artiste, pp. 265 u. 468.

<sup>48)</sup> Rhein. Mus. 1870, S. 395 ff.

lichen Darstellungen, mit denen die »Alten« ihre ambulationes geschmückt haben sollen, auf eine Stufe stellt mit jenen anderen architektonischen Verzierungsweisen, geht es außerdem ganz klar hervor. Plinius aber schreibt dem Ludius ebenfalls nur eine amoenissima parietum pictura, eine höchst anmuthige Wandmalerei zu; ja, wie er von dem künstlerischen Werth dieser Malereien denkt, gibt er geradezu zu verstehen, indem er an die Beschreibung der Prospektenmalerei seines Ludius unmittelbar die Bemerkung anschließt: Aber nur die Künstler, welche Tafelgemälde gemalt haben, sind wirklich berühmt gewesen u. f. w. <sup>49)</sup>.

Halten wir mit diesen Aeuserungen die angeführten Urtheile Platons über die ebenfalls von der Bühnenmalerei ausgegangene Skiagraphie, so ungerecht sie in manchen Beziehungen sein möchten, zusammen, so werden wir nach den bisher durchforchten Schriftquellen unsere Erwartungen von der antiken Landschaftsmalerei nicht allzuhoch spannen dürfen. Ihre Emanzipation vom Theater hat, wie Vitruv es durch seine vorherige Erwähnung der Nachahmung der Theaterdekoration deutlich ausspricht und wie das schon durch die Nachricht, Agatharchos, der erste Bühnenmaler, habe auch das Haus des Alkibiades gemalt, wahrscheinlich gemacht wird, zuerst im Dienste der Architektur, als dekorative Wandmalerei, stattgefunden. Es kam auch hier nur auf anmuthige Gesamtwirkungen und im Einzelnen auf eine interessirende Staffage an. Dafs diese Art der Landschaftsmalerei sich jemals auf Probleme, wie RUJSDAEL, HOBBEEMA und REMBRANDT oder auch nur wie CLAUDE LORRAIN und POUSSIN, sie sich stellten, eingelassen haben sollte, ist von vornherein unwahrscheinlich. Dagegen dürfen wir es von vornherein nicht als so unwahrscheinlich bezeichnen, dafs nicht später auch schon im Alterthume gelegentlich Tafeln mit landschaftlichen Darstellungen bemalt worden seien. Nur hatte die Tafelmalerei damals schon keine Kraft zur künstlerischen Vertiefung eines neuen Gegenstandes mehr. Wenn wir daher von dem Vorhandensein landschaftlicher Tafelgemälde uns noch überzeugen, so werden wir, zumal Plinius die Tafelmalerei der Landschaftsmalerei geradezu entgegensetzt, hierin einerseits erst verhältnifsmäfsig späte Erzeugnisse vor Augen zu haben, andererseits aber auch kaum poetischer gestimmte Landschaften zu finden erwarten.

Die Verführung läge nahe, Alles bisher sowohl von dem Inhalt als von der Form der alten Landschaftsgemälde Gefagte, welches wir den Schriftquellen entnommen haben, sofort durch eine Reihe treffender Beispiele aus dem reichen Schatze der erhaltenen antiken Landschaftsbilder zu illustriren. Wir würden, und wir werden später, alle von Vitruv und Plinius genannten Gattungen von den Odyffeelandschaften an bis zu den Seestädten und Gartenanlagen in den römischen und kampanischen Wandgemälden wiederfinden. Allein den folgenden Kapiteln soll nicht vorgegriffen werden. Ich will, meiner Disposition getreu, zunächst die Durchforschung der Schriftquellen nach der alten Landschaftsmalerei zu Ende führen.

Nur im Vorübergehen sei des Gemäldes der tuskulanischen Villa des Lucullus gedacht, welche A. Gabinius nach Cicero <sup>50)</sup> dem Volke im Bilde zeigte, um daselbe gegen die Ueppigkeit des reichen Mannes aufzureizen <sup>51)</sup>.

<sup>49)</sup> Plin. XXXV, 118. Sed nulla gloria artificum nisi qui tabulas pinxere etc. Auf die Erklärung dieser Stelle in Bezug auf die Gemälde des Polygnot und seiner Zeitgenossen zurückzukommen, ist hier natürlich der Ort nicht.

<sup>50)</sup> Pro Sestio 43 (93): »tugurium ut iam videatur esse illa villa, quam ipse tribunus plebis pictam olim in contionibus explicabat etc.«

<sup>51)</sup> Vgl. DRUMANN, Römische Geschichte IV, p. 167.

Das Bild darf feines praktischen Zweckes wegen nicht als freies Kunstwerk angesehen werden; übrigens erfahren wir Nichts über die Art feiner Ausführung. Villen wurden aber, wie uns jetzt schon die Schriftquellen gezeigt haben und wie uns später der Vorrath antiker Wandgemälde bestätigen wird, so oft bildlich und landschaftsartig dargestellt, daß die Sache nichts Auffallendes hat. Auch Stellen des jüngeren Plinius und des älteren Seneca<sup>52)</sup> beweisen im Allgemeinen, daß Landschaftsgemälde zu ihrer Zeit nichts Seltenes gewesen sein können. Plinius findet eine Aussicht so schön, als sei sie gemalt; Seneca, in diesem Falle weniger phrasenhaft, begreift dagegen, gerade umgekehrt, nicht, wie Jemand, der die wirkliche Natur kenne, sich schwache Abbilder derselben in feinen Wohnungen malen lassen könne. Beide Stellen sind sehr charakteristisch.

Von den Schriftstellern nach dem älteren Plinius sind es aber besonders die Rhetoren und Erotiker, welche sich sehr oft mit der Malerei beschäftigen. Ueber das Verhältniß jener Schriftstellerklasse zu dieser Kunst ist seit HEYNE'S Zeit oft gehandelt worden<sup>53)</sup>. Zunächst gilt ihnen selbst, wie es unumwunden ausgesprochen wird, ein Wettstreit der Rede mit der Malerei für wünschenswerth und möglich. Ailianos leitet seine Beschreibung des Thales Tempe<sup>54)</sup> mit den Worten ein: »Es wird allgemein zugestanden, daß die Sprache, welcher rednerische Kraft innewohnt, ebenfugut im Stande ist, Alles, was sie will, darzustellen, als die bildenden Künstler«. Himerios<sup>55)</sup> beginnt eine seiner Reden mit einer ganz ähnlichen Bemerkung. Die Konsequenz aber, die man aus dieser die natürlichen Grenzen der Künste verrückenden Ansicht zog, war einerseits, daß man sich selbst Gemälde ausdachte und schilderte, um sophistische Erörterungen oder moralische Betrachtungen an sie anzuknüpfen, wovon die Tafel des Kebes das einleuchtendste Beispiel ist, andererseits aber, daß man sich mit Vorliebe in der Beschreibung wirklicher Kunstwerke, besonders der Gemälde, erging, Beschreibungen, die entweder als beliebte Epifoden anderartigen Erörterungen eingereiht wurden, oder, wie die berühmten Gemäldebeschreibungen des Philostratos und seiner Nachfolger, als selbständige Bücher auftraten, die gern und viel gelesen wurden. F. MATZ hat in seiner angeführten Schrift<sup>56)</sup> alle diese Verhältnisse übersichtlich zusammengestellt.

Beschreibungen von landschaftlichen Hintergründen kommen in sehr vielen dieser rhetorischen Erzeugnisse vor: sowohl in fingirten Gemälden, wie der Tafel des Kebes und in dem von Dion. Chrysostomos erfundenen Bilde der auf doppeltem Berggipfel thronenden Tyrannis und Basileia<sup>57)</sup>, als auch in denjenigen Beschreibungen, denen wirkliche Gemälde zu Grunde gelegen zu haben scheinen, wozu ich mit KLÜGMANN<sup>58)</sup> z. B. diejenigen des Achilles Tatios rechne: Seine Europa, seine Andromeda und sein Prometheus<sup>59)</sup>

<sup>52)</sup> Plin. Epp. V, 6. — Seneca, Controv. II, 9, p. 122 B.

<sup>53)</sup> Siehe MATZ, de Philostr. in descr. imag. fide, pag. 5, Anm. 2.

<sup>54)</sup> Πρωκίλη ἰστορία, Γ, κεφ · α. ὁμολόγηται γὰρ καὶ ὁ λόγος εἶν ἔχει δύναμιν φραστικὴν, μηδὲν ἀσθενέστερον, ὅσα βούλεται, δείκνυται τῶν ἀνθρώπων, τῶν κατὰ χειρονογίαν θειῶν.

<sup>55)</sup> Or. XXV § 1: Ὅσα γραφεῖς, καὶ λόγοι θύνανται · κτλ. Dagegen Longos, Domus, cp. 21 u. A.

<sup>56)</sup> De Philostr. in descr. im. fide pag. 5—20. Vgl. BRUNN, zweite Vertheidigung, S. 3. (Jahrb. f. cl. Phil. 1871.)

<sup>57)</sup> Or. I, pag. 15, Zeile 21 ff., ed. DINDORF.

<sup>58)</sup> Ann. Inst. 1863, p. 113.

<sup>59)</sup> I, 1; III, 6—8.

spielen vor ausgeführten landschaftlichen Hintergründen. Allein an der Existenz landschaftlicher Hintergründe, die sich schon in der vorigen Epoche entwickelt hatten, zweifeln wir schon längst nicht mehr; auch suchen wir in diesem Kapitel nur nach selbständigen, eigentlich so zu benennenden Landschaften; wir können daher hier auf die landschaftlichen Hintergründe in den rhetorischen Beschreibungen von Figurenbildern nicht näher eingehen. Dafs die Landschaft aber auf jenen Gemälden auch des Tatos eine wichtigere Rolle, als die des Hintergrundes gespielt habe, wird sich nicht nachweisen lassen<sup>60</sup>).

Eigentliche Landschaftsbilder finden sich nur unter den Gemäldebeschreibungen eines einzigen der Rhetoren und zwar unter denen des hervorragenden Vertreters dieser beschreibenden Literatur, Philostratos des Aelteren. Sie sind für uns natürlich von hohem Interesse und müssen einer etwas näheren Betrachtung unterzogen werden.

Meine Ansicht über das Verhältnifs der Philostratischen »Gemälde« zu wirklichen Vorbildern habe ich bereits im vorigen Abschnitt (Kp. 5) dargelegt. Ich brauche daher nicht auf den Streit zurückzukommen und wiederhole nur kurz, dafs nach meiner Meinung die Beschreibungen der Philostrate nach wirklich vorhanden gewesenen Bildern gemacht sind, dafs es mir aber zu gewagt erscheint, in diesen namenlosen Bildern Kopien von nur dem Namen nach bekannten Meisterwerken grosser Künstler, besonders solcher, die der vorigen Epoche angehörten, wiedererkennen zu wollen. Von Landschaftsmalern und einzelnen Gemälden derselben wissen wir freilich so wie so zu wenig, als dafs jene Gefahr bei der Besprechung der Landschaften des Philostratos zu befürchten sei. Im Zweifel aber würde ich die Zeit, in welcher sie gemalt und erfunden seien, lieber später, als früher ansetzen.

Schon Göthe hat die philostratischen Gemäldebeschreibungen ihrem Inhalt nach in gewisse Klassen abgetheilt und eine eigene Klasse »See-, Wasser- und Landstücke« ausgefondert<sup>61</sup>). Wir können die von Göthe hierhergerechneten Stücke aber nicht ohne Weiteres alle als Landschaften, zu denen auch wir manche Seestücke natürlich rechnen würden, ansehen. Freilich ist schon bei den erhaltenen antiken Gemälden die Grenze zwischen Figurenbildern mit ausgedehntem landschaftlichen Hintergründe und Landschaftsbildern mit historischer und mythologischer Staffage nicht immer leicht zu ziehen; doppelt schwer ist es daher nach den rhetorischen Beschreibungen zu beurteilen, welches Bild der einen, welches der anderen dieser Gattungen zuzuschreiben wäre. Der Rhetor hat vielleicht manchmal einen sehr bedeutenden Hintergrund unerwähnt gelassen, weil er ihm keinen Anlafs zu »geistreichen« Bemerkungen gab, manchmal aber keineswegs bedeutendere landschaftliche Zuthaten seinen Bemerkungen zu Gefallen mit Liebe behandelt. Da indessen sowohl den landschaftlichen Zuthaten zu den Werken der bildenden Kunst in der Zeit nach Alexander dem Grossen, als auch der anthropomorphischen Wiedergabe der Natur in dieser Epoche noch je ein eigenes Kapitel gewidmet werden mufs, so müssen wir hier in der That versuchen, diejenigen Beschreibungen herauszufinden, welche das Hauptgewicht auf die Landschaft legen und ihrem ganzen Gange nach den Eindruck machen, Landschaften, wenn auch reich durch Staffage belebte Landschaften, zu reproduzieren. Von den Bildern, die Göthe zu den »See-, Wasser- und Landstücken« rechnet, wären

<sup>60</sup>) Anders scheint HELBIG, Untersuchungen, S. 226, die Sache anzusehen.

<sup>61</sup>) Göthe's Werke in 40 Bd. (1859), Bd. 30, S. 413.

als doch nicht landschaftlich genug für unseren Zweck auszuschließen: das Gemälde des Bakchos und der Tyrrhener (I, 19), auf dem das Meer, welches die Purpurfegel wiederpiegelte, zwar eine Rolle spielte, aber doch nur eine nebenfächliche; dasjenige des Palaimon (II, 16), dessen landschaftliche Zuthaten mehr durch Personifikationen, als durch wirkliche Nachahmung der Natur ausgedrückt gewesen sind; das Bild des Nilgottes (I, 5), bei dem von einer Landschaft überhaupt keine Rede ist, und das des Komos (I, 2), welches wegen seiner künstlichen Beleuchtung zwar höchst interessant für uns ist, aber doch nicht direkt hierhergehört, wie auch Göthe es nur als »Zugabe« zu seiner Rubrik bezeichnet. Dagegen möchte ich doch das Bild des Skamandros (I, 1) und dasjenige der in einem prächtigen Garten Apfellese haltenden Liebesgötter (I, 6) hierherzählen; so daß die neun Bilder, die wir als Landschaften oder doch als Landschaften sich nähernde Darstellungen ansehen und als solche kurz einzeln erörtern wollen, die folgenden wären: 1. der Skamander; 2. die Liebesgötter; 3. die Sümpfe; 4. der Bosphoros; 5. die Fischer; 6. die Andrier; 7. Theffalien; 8. die Inseln; 9. Dodona. Um diesen Beschreibungen eine größere Wahrscheinlichkeit zu geben, soll hier aber doch kurz auf erhaltene Darstellungen ähnlichen Inhalts hingewiesen werden.

1. Der Skamander<sup>62)</sup> (*Σκάμανδρος*) Phil. sen. I, 1.

Das Gemälde stellte den Kampf des Skamander mit Hephaisos in unmittelbarer Anlehnung an Homer (Il. XXI, 342 ff.) dar. Hephaisos und Skamandros waren zwar auch persönlich abgebildet; aber der Kampf des wirklichen Feuerstromes mit dem wirklichen Wasserstrom, dessen Schilderung auch in der Ilias die lebendigste und ausgeführteste Landschaftschilderung des ganzen Gedichtes ist, nahm das Hauptinteresse des Bildes in Anspruch. Die hohe mit Mauerzinnen gekrönte Stadt Ilios, das weite Blachfeld, durch welches der Feuerstrom sich wälzte, das seiner Baumeinfassung durch die Gluth beraubte Flußbett, sie bildeten ein eigenthümliches landschaftliches Ganze, welches, als solches in bewegte Handlung versetzt, wohl einzig in seiner Art war. Das Feuer hatte nicht seine gewöhnliche Farbe, sondern einen goldenen und sonnigen Glanz, um seinen himmlischen Ursprung anzudeuten. Die homerische Schilderung ist übrigens landschaftlich anschaulicher, als die philostratische. Beim Homer sehen wir die Ulmen, die Weiden, die Tamarisken, den Lotos zugleich, das Riedgras und den duftenden Galgant, »welche die schönen Gewässer des Stromes weitwuchernd umspießen«, in Flammen stehen. Auf dem philostratischen Gemälde hat das Flußufer, an dem der Feuerstrom entlang fließt, bereits keine Bäume mehr. Hätte der Rhetor, wie seine Gegner annehmen, nicht ein wirkliches Bild gesehen, sondern nur der homerischen Schilderung nachgeschildert, so würde er sich die prächtige Ausführung des Dichters doch wohl nicht haben entgehen lassen. Es muß übrigens darauf aufmerksam gemacht werden, daß wir zum Vergleich mit diesem Gemälde von erhaltenen Werken nur ein ganz spätes heranziehen können: die zu der betreffenden homerischen Stelle gehörige Illustration des Mailänder Codex, welche von MAI veröffentlicht worden sind<sup>63)</sup>. Die Auffassung ist hier offenbar eine etwas andere, als bei Philostrat. Sie schließt sich besonders in der Landschaft der Tafel 52 mit dem baumbewachsenen Flußgestade enger an

<sup>62)</sup> Vgl. WELCKER in seiner und JACOBS' Ausgabe der Philostrate, p. 200. BRUNN, Die Phil. Gemälde (Jahrb. f. cl. Ph. Supplem.-Bd. IV), S. 260; zweite Vertheidigung, S. 90.

<sup>63)</sup> A. MAI. Homeri Iliados picturae antiquae ex codice Mediolanensi bibliothecae ambrosianae (Romae 1835) Tab. 52 u. 53.

Homer an. Auf Tafel 53 läßt Vulkan fein Feuer Fackeln entströmen; aber die Art und Weise, wie das Feuer über das Wasser herfällt, veranschaulicht uns doch einigermaßen, wie die Vereinigung der beiden feindlichen Elemente auf dem philostratischen Gemälde sich darstellen mußte. Das letztere muß jedoch mit feinem weiten Blachfeld und der ragenden Veste Trojas einen bedeutenden landschaftlichen Gesamteindruck gemacht haben.

2. Die Liebesgötter. *Ἔρωτες* (I, 6)<sup>64</sup>.

Der »schöne Garten«, in dem nicht nur die Obsterle der Eroten vor sich geht, sondern in dem sie auch ihre Spiele treiben, wird von Philostratos so lebhaft geschildert, daß wir Grund haben, anzunehmen, er habe eine wichtige Rolle auf dem Bilde gespielt. Aus diesem Grunde rechne ich das Bild wenigstens zu denen, die landschaftlichen Darstellungen sich nähern. Philostratos schildert die schnurgerade fortlaufenden Pflanzenbeete, welche mit weichem Rasen eingefasste Gänge zwischen sich lassen<sup>65</sup>); er schildert die Apfelbäume, von deren Ast-Wipfeln goldene, hochrothe und sonnenfarbige Aepfel winken, und an deren Zweigen die Eroten ihre vergoldeten Köcher aufgehängt haben, während ihre bunten Gewänder, gleich Blumen schillernd, im Rasen liegen; und er schildert die Felsengrotte, aus welcher das dunkelblaue Wasser unten hervorquillt und sich zur Bewässerung des Obstgartens vertheilt<sup>66</sup>). Wenn wir unter den erhaltenen Gemälden<sup>67</sup>) auch eine solche Gartendarstellung nicht in der Vereinigung mit der Erotenstaffage besitzen, so finden sich beide Elemente einzeln doch oft genug: sowohl ganz ähnliche Gartengemälde, bei denen wir an die topiaria opera des Ludius denken und uns an ähnliche Beschreibungen des jüngeren Plinius<sup>68</sup>) erinnern können, als auch Eroten in ähnlichen Situationen. Von den Gartendarstellungen, auf die später näher eingegangen werden muß, genüge es für jetzt an die prächtige Ausschmückung des Gartenfaales der villa ad Gallinas zu Prima porta bei Rom und an eine ganze Reihe ähnlicher Darstellungen in den Höfen und z. B. in verschiedenen Räumen der großen Thermen von Pompeji zu erinnern. In Bezug auf obfliefende, scherzende, spielende und mannichfaltig beschäftigte Eroten genüge hier eine Verweisung auf WELCKER'S Zusammenstellung (Anm. 64) und auf die reiche Auswahl dieser liebenswürdigen Wesen in den mannichfaltigsten Situationen, welche sich in der kampanischen Wandmalerei<sup>69</sup>) gefunden haben. Ihre Darstellung ist ein allgemein beliebtes Thema der späteren alten Kunst gewesen. Der Maler des philostratischen Gemäldes hat aber sicher einen glücklichen Einfall gehabt, indem er solche Erotenarbeiten und Erotenspiele mit einer der üppigeren Gartendarstellungen der gedachten Art verband. BRUNN'S Vermuthung, daß das Gemälde nach Art eines Frieses komponirt gewesen (Anm. 62), ist durchaus nicht unwahrscheinlich, zumal wenn wir bedenken, daß sowohl die genannten Gartenmalereien in der Regel friesartig umlaufend komponirt, als auch die Erotenscherze häufig in entsprechender Anordnung dargestellt worden sind.

<sup>64</sup>) Vgl. WELCKER a. a. O. p. 237—239. BRUNN, Die Phil. Gem. gegen FRIEDERICH'S vertheidigt, a. a. O. S. 281.

<sup>65</sup>) ED. WELCKER et JACOBS p. 11, 3—6.

<sup>66</sup>) L. c. p. 13, 11 ff.

<sup>67</sup>) Vgl. über JAHN, Einleitung, S. 204, Anm. 1341.

<sup>68</sup>) Epp. II, 17, 25; V, 6, 34—47.

<sup>69</sup>) HELBIG, Wandgemälde, No. 601—827. Vgl. BARTOLI, Gli antichi sepolcri Romani etc. (1727) tav. 5.

3. Die Sümpfe. "Ελη. (I, 9)<sup>70)</sup>.

Es ist eine große Landschaft mit phantastisch idyllischer Staffage. Himmelhohe Berge umschließen ein Thal, in welches die Bergwässer sich hinabschlängeln, um sich hier zu einem sumpfigen Wasserbassin zu vereinigen. Schilf und Rohr, Tamariske und Galgant sprießen unten im Sumpfe. Auf den Bergen, deren verschiedene physische Beschaffenheit auf dem Bilde charakterisirt ist, wachsen, je nach dieser Verschiedenheit, theils Föhren und theils Zypressen<sup>71)</sup>. An der einen Seite des Bildes tritt ein Strom aus dem Sumpfe heraus. Ueber den Strom ist ein Palmbaum gelegt, als einfach ländlicher Brückensteg. Ein anderer Palmbaum steht am jenseitigen Ufer. An dieser Stelle des Bildes befindet sich auch eine einfach ländliche Staffage. Ziegen- und Schafhirten sind auf dem Stege gemalt und in der Nähe tummeln mit kecken Sprüngen sich die Ziegen und weiden gemächlich die Schafe. Die Sümpfe sind reich von Wasservögeln belebt; an der wichtigsten Stelle des Bildes aber hebt ein klareres Wasserbecken aus dem Sumpfe sich ab, reich mit schwanken Amaranten bewachsen, deren liebliche Blütenähren das Wasser mit ihren Blättchen besäen. In diesem Wasserbecken befindet sich eine heiter-phantasievolle, mythologisch-idyllische Staffage: Liebesgötter, welche auf Schwänen reiten und mit goldenen Zügeln die heiligen Vögel lenken, fahren in die Wette um die Amarantblüthen herum. Einige lassen die Zügel schießen, andere ziehen sie stramm an; einige lassen sich gern von den Vögeln abwerfen, andere stoßen sich gegenseitig in's Wasser und baden sich in den klaren Wellen. Am Ufer aber steht als Personifikation des Westwindes ein zarter geflügelter Knabe. — Schon BRUNN hat auf den hochpoetischen Charakter dieses heimlichen, versteckten, von der weiten Welt abgelegenen, wasserreichen Gebirgthales mit seinem idyllisch märchenhaften Treiben aufmerksam gemacht. Wenn wir auch nur diese Beschreibung eines antiken Landschaftsgemäldes hätten und sonst gar nichts von antiker Landschaftsmalerei wüßten, so würden wir uns hüten müssen, die Alten in diesem Fache zu gering zu taxiren; denn schon die Thatfache einer solchen Gemäldebefchreibung, selbst wenn man sie für fingirt halten wollte, deutet doch auf die Existenz einer ähnlichen Landschaftsmalerei hin. Dafs uns kein Landschaftsbild erhalten ist, welches uns direkt an das hier gechilderte in seiner Gesamtheit erinnerte, darf uns nicht irre machen. Es finden sich auch unter den vielen erhaltenen Landschaften fast gar keine eigentlichen Wiederholungen. Dagegen sind uns alle einzelnen Elemente dieses Bildes auf verschiedenen antiken Darstellungen erhalten; und wer an der verschiedenartigen Zusammenfassung des Gesamtbildes Anstofs nehmen wollte, braucht sich nur des freilich andern, aber ebenso vielseitige und noch viel komplizirtere Stoffe behandelnden großen Landschaftsmosaiks von Palästrina zu erinnern, um auch in dieser Beziehung jedes Bedenken fallen zu lassen. Von den einzelnen Elementen aber finden sich z. B. die hohen Berge des Hintergrundes, vor dem ein wasserreiches Thal sich erstreckt, auf einer großen Landschaft des *vicolo del panattiere* in Pompeji, von der ich eine ausgezeichnete farbige Kopie besitze, und ähnlich selbst auf dem Parisurteil der *Strada di Stabia* No. 20, welches im Atlas zu HELBIG'S Wandgemälden Tfl. XVI in freilich gerade in landschaftlicher Hinsicht kaum genügender Weise publizirt worden ist.

<sup>70)</sup> WELCKER a. a. O. p. 255. BRUNN a. a. O. S. 294.

<sup>71)</sup> Vgl. Vergil. *Ecl.* VII, 65, *Fraxinus in silvis pulcherrima pinus, in hortis, Populus in fluviis, abies in montibus altis.*

Der verschiedene Baumwuchs findet sich auch auf diesen Bildern auf den Bergen des Hintergrundes. Auf dem zuerstgenannten lassen sich fogar Zypressen unterscheiden. Darstellungen von Sümpfen mit Sumpfgewächsen und Wasservögeln sind ebenfalls durchaus keine Seltenheit auf den erhaltenen Gemälden: besonders auf den ägyptisirenden Darstellungen, wie No. 1566—68 von HELBIG's Verzeichnifs, sind sie häufig. Hirten und Heerden am Flufs und am Brückensteg sind eine öfter wiederkehrende Staffage antiker Landschaften. Schon das genannte Parisurteil könne hierfür angeführt werden; desgleichen die Landschaft aus dem vicolo del panattiere, ferner HELBIG No. 1555 und 1559. Die auf Schwänen reitenden Liebesgötter kommen zwar nicht vor, dafür aber Liebesgötter, die auf Böcken und folche, die auf Delphinen und anderen Thieren reiten; HELBIG No. 779, 780, 781; ja, es findet sich, wenn wir von STEPHANI's anderer Deutung absehen, nach HELBIG No. 785 fogar ein Eros, der zwei Schwäne von einem Wagen aus zügelt; und wettfahrende Erosen (z. B. H. No. 789) sind ebenfalls keine Seltenheit in der alten Kunst. Der Zephyros endlich ist als geflügelter Jüngling, wie jetzt wohl allgemein zugestanden wird, auf dem schönen pompejanischen Bilde aus der casa del naviglio, HELBIG No. 974 dargestellt. — Kurz, alle einzelnen Elemente der philostratischen »Sümpfe« sind vorhanden, und es wäre nicht schwer, das Bild nach denselben zu rekonstruieren.

4. u. 5. Der Bosphoros und die Fischer. *Βόσπορος* und *Ἀλιεῖς* (I, 12 u. 13)<sup>72)</sup>.

Dafür, daß die beiden Beschreibungen zu einem einzigen Gemälde gehören, spricht der Inhalt beider, der Wortlaut des Anfanges der »Fischer« und selbst das Fehlen der neuen Ueberschrift in einigen Handschriften. Es ist in der That kein Zweifel an ihrer Zusammengehörigkeit möglich, und so mögen sie denn auch hier als ein einziges Bild besprochen werden. Es ist ein großes Prospektbild mit mannichfaltiger Staffage. Der Bosphoros ist dargestellt; das asiatische wie das europäische Ufer sind sichtbar; eine Villa, mit Brustwehren und einer schönen halbkreisförmigen Säulenhalle versehen, ist am Meeresufer gemalt; ein anderes Haus erscheint auf jähem Felsenvorsprünge wie in's Meer hineingebaut; ferner ist von einem Tempel die Rede mit einer Säulenhalle, an deren Ende eine Art Leuchtturm sich zu erheben scheint. WELCKER denkt sich die ganze Szenerie so angeordnet, daß der Vordergrund des Bildes das eine Ufer, der Hintergrund das andere Ufer und der Mittelgrund die Wasserstrasse enthalten habe. Die reiche und verschiedenartige Staffage denkt er sich mit jenen Baulichkeiten so über das Bild vertheilt, daß zur rechten Hand des Bildes die Jäger, denen die Mädchen zuschauen, am jenseitigen Ufer, am diesseitigen hohen Felsenufer aber die schwärmenden Jünglinge im Kahn vor dem festen, in's Meer hinausgebauten Haufe der schönen Wittve gemalt seien. In der Mitte des Bildes habe sich dann zu beiden Seiten des Meeresarms die mehr ländlich idyllische Szenerie des Tempels, der Flüsse, Seen und Bäche und der Staffage von Hirten und Heerden, Jägern und Ackerleuten erstreckt; an der linken Seite des Bildes aber sei die belebte Szene des Thunfischfanges dargestellt gewesen. Diese Anordnung des Bildes ist sicher möglich gewesen. Doch wäre auch die andere Anordnung denkbar, welche bei hohem Horizonte, wie er die Regel auf den alten Prospektbildern bildet, das eine Ufer an die

<sup>72)</sup> WELCKER, a. a. O. p. 278 f. Vgl. BRUNN a. a. O. S. 297.

linke, das andere an die rechte Seite des Bildes verlegt hätte, fodafs in der Waffertrase, welche die Mitte einnähme, der Vordergrund durch die Häufer und im Waffer selbst durch den Kahn mit den Jünglingen, der Hintergrund aber durch den Thunfischfang belebt gewesen wäre. Uebrigens werden in dem Bilde verschiedene Farben genannt: das Gelb des Gesteines, aus dem eine Villa gebaut, das Braun der sonnverbrannten Schiffer, das Blau des Meeres und die verschiedene Färbung der Fische über und unter dem Waffer. Wir können uns daher den Eindruck des Ganzen sehr wohl vorstellen. Er wird ein ganz ähnlicher gewesen sein, wie ihn manche pompejanische Prospektbilder ähnlichen Inhalts auf uns machen. Wir werden solche mit Villen besetzte Küsten, an denen ausserdem Säulenhallen sich hinziehen und Heiligthümer sich erheben, während das Meer mit Schiffen und Fischern belebt ist, noch in grosser Anzahl kennen lernen. Es genüge für jetzt auf HELBIG'S Nummern 1572, 1573, 1574 und 1575 zu verweisen.

6. Die Andrier. *Ἀνδριοί* (I, 25)<sup>73)</sup>.

Das Stück ist von Göthe zu den Waffer- und Landstücken gesetzt worden. Jedoch ist es als eigentliche Landschaft nicht anzusehen: schon wegen des Wunderstromes kaum; dann aber auch nicht wegen seiner überreichen Staffage. »Der Weinstrom auf der Insel Andros und die aus dem Strome berauhten Andrier sind der Inhalt des Gemäldes«. Mit diesen Worten beginnt die Beschreibung. »Was man aber im Gemälde sieht«, heisst es später, »das ist der Fluss, (d. h. der Flussgott), der auf einem Traubenlager liegt und die Quelle hervorsprudeln macht, unverfälscht und schwellend anzusehen. Thyrsen sind an ihm aufgeschossen, wie Rohr am Waffer. Lassen wir aber den Blick vom Lande und diesem (vorher beschriebenen) Zechgelage abschweifen, so stellen sich da schon Tritonen an der Mündung ein u. s. w.« Endlich kommt auch Bakchos mit seinem ganzen Thiasos zu Schiffe angefahren; und das Schiff ist schon eingelaufen. WELCKER nimmt nicht unwahrscheinlich an, der Flussgott auf dem Traubenlager sei an der einen Seite des Bildes, die Flussmündung mit den Tritonen und dem Schiffe des Dionysos an der entgegengesetzten Seite des Bildes, das Zechgelage in der Mitte dargestellt gewesen. Immerhin nähert sich auch dieses Bild landschaftlichen Darstellungen, weshalb es hier mit erwähnt worden ist.

7. Theffalien. *Θεσσαλία* (II, 14)<sup>74)</sup>.

Die fruchtbare Landschaft von Theffalien ist erst dadurch trocken gelegt worden, dass die Gewässer, welche sie bedeckten, durch das berühmte Felsen-thal Tempe und die Mündung des Peneios einen Abfluss erhielten. Die anthropomorphische Naturanschauung der alten Griechen drückte dieses so aus, dass Poseidon mit seinem Dreizack die Gebirge zerrissen habe, um dem Strom einen Ausgang zu eröffnen. Diese anthropomorphische Natursicht spiegelt sich in dem philostratischen Bilde wieder. Man sieht Poseidon beschäftigt, die Berge für das Flussbett zu spalten; man sieht den Peneios personifizirt daliegen, halbaufgerichtet, seinen Nebenfluss Titaresios im Schoosse; und man sieht die öl- und ährenbekränzte Göttin Theffalia freudig ihr Haupt erheben. Die Landschaft selbst aber ist ohne Zweifel mitdargestellt gewesen, ja sie wird die Augen hauptsächlich auf sich gezogen haben: die von Bergen eingeschlossenen Gefilde, das schon geöffnete Felsenbett des Peneios, die zurückgetretenen Gewässer,

<sup>73)</sup> WELCKER, a. a. O. p. 355.

<sup>74)</sup> WELCKER, a. a. O. p. 473—474. BRUNN, a. a. O. S. 283.

die grünende Erde. Göthe drückt den Inhalt des Bildes kurz und bündig so aus: »Neptun nöthigt den Peneios zu schnellerem Laufe. Das Wasser fällt, die Erde grünt«<sup>75)</sup>. Auffallend ist der ägyptisirende Vordergrund, den Philostratos hervorhebt. Es mag zu seiner Erklärung daran erinnert werden, daß Ueberfluthungsszenen gerade auf ägyptischen Darstellungen, wie dem Mosaik von Palästrina, häufig vorkamen und den Alten geläufig waren.

8. Die Inseln. *Νῆσοι* (II, 17)<sup>76)</sup>.

In einem weiten, leicht bewegten Meere liegen sieben Inseln zerstreut. Die mittlere derselben ist stark vulkanisch: Feuerströme und Rauchwolken sind gemalt. Ihr zunächst liegt einerseits eine durch vulkanische Kraft in zwei Theile gespaltene Doppelinsel, deren Hälften durch eine Brücke verbunden sind; andererseits ein reich mit Rebenpflanzungen bedecktes Eiland. Dann folgen eine flache, wohlangebaute, von Fischern und Ackerbauern bevölkerte und eine wilde, bergige, waldige, mit Jäger- und Holzhauerstaffage geschmückte Insel. Von den beiden äußersten Inseln aber scheint die eine durch einen einsam dem Meere entragenden, Blumen für die Bienen nährenden Berg, die andere durch eine reiche städtische Anlage ganz eingenommen gewesen zu sein. Landschaftlich besonders interessant ist das Wälderdickicht auf der gebirgigen Insel geschildert: mit hohen Zypressen, Föhren, Fichten, Eichen und Zedern — alle, wie hervorgehoben wird, nach ihrer Eigenthümlichkeit gemalt. WELCKER und BRUNN haben sehr wahrscheinlich gemacht, daß die liparischen Inseln dargestellt gewesen, die nur Philostratos nicht erkannt habe<sup>77)</sup>. Uebrigens hat schon BRUNN darauf aufmerksam gemacht, daß wir hier kein eigentlich landschaftlich angeordnetes Gemälde, ja nicht einmal ein Prospektenbild im Sinne des Ludius, sondern ein ganz landkartenartig behandeltes Werk vor uns haben, für dessen Behandlungsweise es aber weder nach den alten Schriftquellen noch nach den Monumenten im Alterthume an Analogien gefehlt haben kann<sup>78)</sup>.

9. Dodona. *Δωδώνη* (II, 34)<sup>79)</sup>.

Die heilige Eiche von Dodona war dargestellt, mit Weihgeschenken behangen; auf ihr die weisfagende goldene Taube; neben ihr die Axt des Hellos; vor ihr jedenfalls ein Altar, da Opfernde dargestellt waren. Auch eine Eiche von Erz war im Bilde zu sehen. Opferdampf umwallte die Darstellung; ein Chor aus Theben und Dodonische Priesterinnen bildeten, außer anderen Opfernden, die Staffage. Landschaftlich ist das Bild jedenfalls einfach gewesen: zu einer Klasse gehörig, die in der erhaltenen antiken Wandmalerei sehr zahlreich vertreten ist. Der heilige Baum mit seinem Zubehör spielt die Hauptrolle auf diesen Darstellungen; zu ihm treten manchmal nur der Altar, manchmal auch ein einfaches Sacellum in Gestalt eines von Pfeilern getragenen Architravs, manchmal ein vollständiger kleiner Tempel, fast immer eine Statue oder mehrere Statuen hinzu. Opfernde und priesterliche Gestalten bilden die gewöhnliche Staffage. Man vergleiche z. B. BOETTICHER, Baumkultus der Hellenen, sämtliche Tafeln, insbesondere Fig. 24, 33, 34, 35, 36, 36a, 40. In meinem Besitze befindet sich eine schöne farbige Kopie

<sup>75)</sup> Werke, Bd. 40, S. 413.

<sup>76)</sup> WELCKER, a. a. O. p. 485—488. BRUNN, S. 295—297.

<sup>77)</sup> Vgl. auch BRUNN, Zweite Vertheidigung, S. 103 f.

<sup>78)</sup> Siehe die Nachweise bei BRUNN, Erste Vertheidigung, S. 296—297.

<sup>79)</sup> WELCKER, a. a. O. p. 565 ff. BRUNN, a. a. O. S. 276 f.

einer solchen Heiligenbaumlandschaft aus der Domus C. Vibi im vicolo del panattiere zu Pompeji. Auf dem philostratischen Gemälde, auf dem übrigens die Staffage eine bedeutendere Rolle gespielt zu haben scheint, war der heilige Baum als Eiche von Dodona durch Attribute gekennzeichnet, die nur ihr zukamen.

Als Resultat dieser unserer kurzen Betrachtung der von Philostratos beschriebenen Landschaftsgemälde aus der Bildergalerie zu Neapel dürfen wir hinstellen, daß unsere Kenntniß der antiken Landschaftsmalerei durch sie über Stellen des Vitruv und des Plinius hinaus doch ziemlich bedeutend erweitert worden ist. Zunächst sind wir doch wohl berechtigt, in den Landschaftsgemälden des Philostratos, da sie mit feinen übrigen Bildern ganz in gleiche Linie gestellt werden, Tafelgemälde zu erkennen. Wir sehen also, daß die Landschaftsmalerei, die vom Theater ausgegangen war und sich dann der Wanddekoration bemächtigt hatte, jedenfalls in der späteren Zeit doch auch in der Form von Tafelbildern vorkam. Die Betrachtung der erhaltenen Monumente wird uns dies später bestätigen. — Sodann können wir uns nunmehr doch ein klareres Bild davon machen, in welcher Weise jene von Vitruv und Plinius genannten Berge, Flüsse, Haine, Küsten u. s. w. landschaftlich gruppiert waren, als es aus jener nüchternen Aneinanderreihung der genannten Schriftsteller möglich war. Auch sehen wir, daß die Staffage, in vollkommener Uebereinstimmung mit der Landschaft, doch eine sehr bedeutende Rolle in allen Bildern der gedachten Art spielt. Sie scheint aus zahlreicheren und zerstreuteren Figuren bestanden zu haben, als es in der modernen Landschaftsmalerei gewöhnlich ist. — Neue landschaftliche Gegenstände haben wir aber nur in den mythologischen Wunderlandschaften des Skamanderbildes und des Gemäldes der Andrier mit ihren Feuer- und Weinströmen kennen gelernt. Sie bilden eine eigene Klasse, die nicht eben einen feinen landschaftlichen Sinn verräth und daher wahrscheinlich erst später Erfindung ist; denn in der späteren Zeit der alten Welt hatte der landschaftliche Sinn sich eben nur quantitativ, keineswegs aber qualitativ ausgebildet. Die gute griechische Kunst wäre auf die landschaftliche Ausführung solcher Mythen sicher nicht gekommen. Im Uebrigen finden wir sämtliche landschaftlichen Gegenstände, die Vitruv den antiqui und die Plinius dem Ludius zuschreibt, auf den philostratischen Gemälden vertreten. Man gehe sie der Reihe nach durch und man wird keine vermiffen. Auch hat Philostratos selbst durch seine Beschreibungen uns die »Gemächer, Häuser, Wälder, Gebirge und Quellen und den Aether, in dem diese Dinge sich befinden«, wie er es in der Vorrede<sup>80)</sup> verhiels, in den Gemälden vorgeführt. — Irgend eines dieser philostratischen Landschaftsgemälde aber auch nur der Erfindung nach in eine frühere Epoche zu setzen, als die in diesem Abschnitte behandelte, liegt auch nicht der allergeringste Anlaß vor. Schon früher ist bemerkt worden, daß die Staffage dieser Bilder, sowie ihre Anordnung und ihre Zuthaten, auch abgesehen von ihrem landschaftlichen Inhalt, auf die Zeit nach Alexander dem Großen hinweisen. Alles seither Erörterte kann uns nunmehr schon auch mit einiger Zuversicht behaupten lassen, daß sie gerade wegen ihres landschaftlichen Inhalts der früheren Zeit nicht wohl angehören können.

Die Durchforschung der alten Schriftquellen nach den Zeugnißn über Landschaftsgemälde im Alterthume hat uns also die Existenz solcher Land-

<sup>80)</sup> WELCKER'S Ausgabe, p. 4, oben: *Θαλίμους τε καὶ οἰκίας, καὶ ἄλση, καὶ ὄρη, καὶ πηγὰς, καὶ τὸν αἰθέρα, ἐν ᾧ ταῦτα.*

schaftsgemälde vollauf bewiesen. In Bezug auf die Zeit ihrer Einführung und Ausbildung wurde das früher als wahrscheinlich hingestellte durchaus bestätigt. Wir dürfen behaupten, daß die ersten selbständigen Landschaftsbilder erst in der Diadochenzeit gemalt worden sind; daß aber besonders die mythologische und idyllische Landschaft in der That schon in dieser Epoche ihre Ausbildung empfangen, während die Römer zur Zeit der Blüthe ihrer Literatur in der Prospekt- und Gartenanlagen-Malerei eine neue Gattung hinzugefügt haben.

Was aber die Art der Ausführung dieser Landschaften betrifft, so lassen schon die Schriftquellen auf eine im Ganzen flüchtige und dekorative Manier schließen. Zwar wird die individuelle Charakteristik verschiedener Bäume, ja verschiedenen Erdreiches, gelegentlich hervorgehoben; auch werden hie und da Farbenwirkungen, die landschaftlich angesprochen haben müssen, erwähnt.

Wie sich jedoch nach den Schriftquellen zwar weitgehende perspektivische Intentionen, aber nur sehr einfache perspektivische Kenntnisse nachweisen lassen, so scheint auch das Schweigen der Berichterstatter über grössere atmosphärische Beleuchtungseffekte darauf hinzudeuten, daß ausser der Beobachtung eines einheitlichen Lichtfalles, der schon durch die Skiagraphie gegeben war, von all den Feinheiten der wechselnden Lichtwirkungen, die der Landschaft vorzugsweise ihre feelige Stimmung verleihen, in der antiken Landschaftsmalerei noch keine Rede gewesen ist.

---

### DRITTES KAPITEL.

#### Die anthropomorphische Naturanschauung in dieser Epoche.

---

Nichts würde verkehrter sein, als anzunehmen, eine Folge des Zurücktretens des alten Götterglaubens im Bewußtsein der Gebildeten und der unmittelbaren Naturanschauung, deren Aufkommen in der hellenistischen Zeit wir nachgewiesen haben, sei ein plötzliches oder auch nur allmähliches Verschwinden der die Natur unter menschlichem Bilde darstellenden Gestalten aus der alten Kunst gewesen. Das Gegentheil ist der Fall. Die absichtsvolle, reflektirende hellenistische Kunst war sich der Vortheile, welche die anthropomorphische Naturanschauung ihr bot, viel zu sehr bewußt, als daß sie dieselbe freiwillig hätte aufgeben sollen. In der Poesie hielt schon die Gelehrsamkeit, welche von der Vergangenheit zehrte, die mythologische Tradition aufrecht, und nicht anders ging es den bildenden Künsten, welche ausserdem durch die hohe technische Ausbildung, die sie erreicht hatten, und durch einen Hang zu effektvoller und mehr malerischer Charakteristik in den Stand gesetzt waren, die Natureindrücke sich in immer mannichfaltigerer Weise in verschiedenen menschlichen Formen und Situationen wiederzuspiegeln zu lassen.

Die gemeinsame Folge dieses erhöhten Bewußtseins der Künstler von der Wirkung, die durch die anthropomorphische Naturanschauung zu erzielen war, und jenes Schwindens einer wirklich mythologischen Naturanschauung, die gemeinsame Folge des erhöhten rein landschaftlichen Naturfinnes und der

schwindenden Naivetät der ganzen Kultur — war, daß neben der neugewonnenen Richtung der Künste auf landschaftliche Darstellungen in ausgebildeten Hintergründen oder in selbständigen Landschaftsbildern, die alte anthropomorphische Naturanschauung kräftig fortexistierte, aber durch die genannten Momente der Reflexion, des gesteigerten Naturgefühls und des Strebens nach Effekten doch wesentlich modifiziert und erweitert wurde.

Diese Modifikationen und Erweiterungen äußerten sich einerseits in der malerischeren und landschaftlicheren Ausbildung mancher der schon in der vorigen Hauptepoche entstandenen mythologischen Gestalten, andererseits in der Neubildung abstrakter Naturpersonifikationen, von denen die Volksmythologie nichts wußte, durch die Reflexion des Künstlers. Eine Mittelstellung aber zwischen diesen reflektirten landschaftlichen Personifikationen und jenen Schöpfungen der anthropomorphischen Naturmythologie nehmen in manchen Beziehungen die Lokalgottheiten der Länder, Städte, Flüsse, Berge u. f. w. ein. Manche derselben sind offenbar echt mythologische Produkte lokalen Volksbewußtseins; manche sind eben so augenscheinlich die Schöpfungen eines reflektirenden und gelehrten, absichtlich im Sinne der alten Sagen bildenden Künstlers; bei vielen aber kann es zweifelhaft erscheinen, welcher dieser beiden Entstehungsweisen sie entsprossen seien.

Wir müssen jenen drei Hauptklassen menschlich aufgefaßter Naturbilder in der nachalexandrinischen Kunst des Alterthums nunmehr nacheinander eine etwas eingehendere Betrachtung widmen. Den Gegenstand zu erschöpfen, würde mindestens einen Band von dem Umfange des vorliegenden erfordern. Die Grenzen, die hier feiner Behandlung gezogen werden müssen, ergeben sich von selbst aus dem Umfange unserer einzelnen Kapitel.

Was zunächst die Ausprägung der anthropomorphischen Naturanschauung durch die mythologischen Gestalten in unserem Zeitraum anbetrifft, so muß vor allen Dingen daran erinnert werden, daß die vorige Epoche in dieser Beziehung nicht viel mehr zu thun übrig gelassen. Die Typen der olympischen Hauptgötter waren längst festgestellt worden und zwar bei den meisten in einer Weise, in der das ethische Moment vorherrschte, die Naturanschauung, welcher die göttliche Gestalt ursprünglich entstammte, zurückgedrängt war. Nur einzelne dieser Gestalten, wie die des Poseidon, deren Zusammenhang mit der Natur nie verdunkelt worden, spiegelten, scheint es, das Element, dem sie angehörten, deutlich in ihren Formen wieder. Poseidon als Wassergott, läßt sich stets leicht von Zeus, dem Himmelgott, unterscheiden: schon an dem mächtig wallenden Haupthaar, welches beim Beherrscher der Luft höher und luftiger aufgebaut, beim Beherrscher der Gewässer wie vom Wasser triefend und büschelweis getheilt erscheint. Man braucht nur die Büste des Zeus Otricoli mit derjenigen des Meergottes des Museo Chiaramonti oder auch die beiden Typen der Uffiziengallerie 259 und 260 zu vergleichen, um sich des Gegensatzes bewußt zu werden. Manche der übrigen Hauptgötter aber, vielseitig wie sie waren, hatten doch wenigstens in einigen örtlich oder zeitlich begrenzten Seiten ihres Wesens den Charakter von menschlich gestalteten Natureindrücken bewahrt und wurden diesem Charakter entsprechend verehrt und gelegentlich auch bildlich dargestellt. Je weiter die Kunst sich verbreitete, je gleichmäßiger und allgemeiner ihre Uebung über alle von griechischer Kultur berührte Länder sich erstreckte, je verschiedenartigere Auffassungen der Gottheiten also in ihren Kreis hineingezogen wurden, desto öfter mußten die einzelnen Seiten der verschiedenen Götter (und unter ihnen auch die landschaftliche Seite) künstlerisch dargestellt werden. Als Bei-

spiel hierfür sei an den Revers einer späten ephesischen Bronzemünze erinnert, welche den Zeus als Regengott auf der Burg der Ephesier darstellt. Der Regen strömt aus der rechten Hand des Gottes, während die linke den Blitz hält<sup>1)</sup>; eine Bildung, die auf der Säule des Mark Aurel<sup>2)</sup> zu einer realistischen Gestaltung des Regengottes geführt hat, die ihn beschwingt und ganz in Wasserströmen aufgelöst darstellt und von dem Gott Jupiter kaum noch eine Spur übrig läßt. Der Blitz aber, welcher den Gott als Gewittergott charakterisirt, kommt in dieser Epoche jedenfalls öfter und allgemeiner vor, als in der vorigen<sup>3)</sup>. — Die Aphrodite anadyomene, welche ihr vom Meere noch feuchtes Haar mit den Händen auspreßt, wie sie auch in plastischen Bildungen erhalten ist<sup>4)</sup>, ist sicher erst in der Zeit nach Apelles, dessen berühmtes Gemälde diese Situation geschaffen, ein häufig wiederkehrendes Motiv der alten Kunst geworden. — In der Malerei selbst aber konnte der landschaftliche Anthropomorphismus der höheren Göttergestalten sich oft auch durch die ganze Umgebung, in welche die Gottheit versetzt wird, aussprechen. Das herkulanensische Bild des verliebten Zeus, wie er mit dem Nimbus versehen, unter dem von Wolken sich abhebenden Regenbogen daliegt, eichenbekrönt, den Blitz in der Rechten<sup>5)</sup>, ist sehr charakteristisch für diese Art. Der Nimbus und der Strahlenkranz, welche häufige Attribute der Göttlichkeit und zwar keineswegs nur der Lichtgottheiten sind, kommen auf Wand- und Vasengemälden der Zeit nach Alexander dem Großen oft vor. Ihre verschiedene Farbe richtet sich, wie schon STEPHANI richtig bemerkt hat, nur nach dem Grundton des Bildes, zu dem sie stimmen muß. Für unsere Untersuchung haben diese Vorläufer der christlichen Heiligenscheine zwar nur eine nebensächliche Bedeutung; aber ein Anklang an Natureindrücke ist in ihnen doch vorhanden; und es ist uns wichtig, weil es zu unserer Auffassung stimmt, daß sie sich erst in Monumenten der Zeit nach Alexander dem Großen nachweisen lassen<sup>6)</sup>. Uebrigens ließen sich die Beispiele, in welchen dem anthropomorphischen Natureindruck der höheren Götter durch die landschaftliche Situation in der Malerei oder in der Plastik durch Attribute, wie den Delphin bei der Venus Medici, zu Hülfe gekommen wird, leicht unabsehlich vermehren. Es kam hier nur auf die Andeutung des Verhältnisses an. Im Ganzen, wie gesagt, bietet die Betrachtung der meisten der Hauptgötter in ihrer späteren formalen Gestaltung, abgesehen also von Attributen und wirklich landschaftlichen Zuthaten, kaum etwas Neues und kaum etwas für die Naturanschauung Wichtiges dar. Nur an die Einführung mancher italischer Naturgötter von Rom aus in die römisch-griechische Kunst mag hier noch erinnert werden: sie wurden verwandten griechischen Gottheiten in den Formen ihrer Dar-

1) MÜLLER u. WIESELER, *Denkm.* II, *Tfl.* II, No. 14.

2) Siehe OVERBECK, *Plastik* II<sup>2</sup>, S. 208.

3) Vgl. oben Abschnitt II, Kp. 4.

4) CLARAC, *Musée de sculpture* IV, No. 1323, 1356, 1408; vgl. 1408a. Im Museo nazionale befindet sich jetzt noch eine zweite, vgl. NICOLINI, *Tempio d'Iside*, *tav.* VIII, (*Case ed i monumenti Parte II*).

5) HELBIG, No. 113. *P. d'E.* IV, p. 5. *Ternite*, 2. *Abthlg.* III, 23.

6) Eingehend sind sie behandelt in L. STEPHANI'S bekannter Schrift: *Nimbus und Strahlenkranz*, (*Mém. de St. Petersburg*, *six. série*, *tome IX*) 1859. Man sehe besonders S. 2, 8; S. 93 ff. Wie häufig der Nimbus in der kampanischen Wandmalerei ist, davon überzeuge man sich durch Aufschlagen der von HELBIG im sachlichen Index seines Verzeichnisses S. 497 gegebenen Nachweise. Uebrigens kommt der Strahlenkranz auch in der Plastik, z. B. bei Bronzestatuetten der Lichtgötter und in Marmorreliefs nicht selten vor.

stellung angenähert, sind aber in ihrer römischen Auffassung oft ganz gut zu unterscheiden. Als Beispiele seien die in den italischen Antikengallerien so häufigen Darstellungen des Liber und der Libera angeführt.

Aber auch die untergeordneten rein mythologischen Wesen der griechischen Götterwelt, die Gestalten, mit denen die atmosphärischen Erscheinungen der Morgenröthe, der Winde u. s. w., die Bewegungen der Meereswellen, die Wunder des Ozeans und das geheime Weben der Wald-, Feld- und Bergnatur verkörpert wurden, hatten im Wesentlichen, wie wir früher gesehen haben, schon in der vorigen Epoche, besonders in der letzten Zeit derselben unter den Händen eines Praxiteles und Skopas ihre künstlerischen Formen empfangen. Boreas und Oreithya sowohl wie Eos begegneten uns bereits auf Vasen, die der vorigen Epoche zuzuzählen sind. Des Pheidias Schule bereits hatte Flusgötter von weichflüggem Linienschwunge geschaffen. Schon Skopas hatte die Meereswelt in einer Fülle von phantastisch reizenden Wesen verkörpert; und Praxiteles hatte in feinen Satyrgestalten das Naturleben des festen Landes mit poetischer Wahrheit in menschliche Formen gebannt. Jedoch ist die Zeit nach Alexander dem Großen in Beziehung auf diese Gestaltungen ohne Zweifel über die vorige hinausgegangen: nicht nur hat sie die Zahl solcher Verkörperungen der Natur vermehrt, sondern sie hat den schon bekannten Gestalten auch einen weit größeren Wirkungskreis in künstlerischen Darstellungen angewiesen und hat sie im Einzelnen drastischer, malerischer und effektvoller mit Erkennungszeichen der Elemente, denen sie angehören, ausgestattet.

Ich sage, die Zahl der unteren die Natur personifizirenden mythologischen Wesen habe sich in der Zeit nach Alexander dem Großen vermehrt. Es ist dies nicht so zu verstehen, als habe das Volksbewusstsein in dieser Zeit neue, den Satyren, Tritonen, Nereiden oder Nymphen ähnliche, rein mythologische Gestalten (von den reflektirten Personifikationen reden wir noch nicht) geschaffen. Nur das kann gemeint sein, daß manche solcher Wesen, die schon früher im Volksglauben und vielleicht in den Dichtern existirten, jetzt erst in die bildenden Künste eingeführt wurden oder doch jetzt erst von vereinzelt und gelegentlichen Darstellungen zu häufigeren und beliebten, ja selbständigen Motiven wurden. Ich darf in dieser Beziehung wohl an die vollständige Darstellung der Windgottheiten am Thurm des Andronikos von Kyrrhos erinnern; ferner an die immer häufiger werdenden Flusgottdarstellungen, die, wie in der berühmten vatikanischen Nilstatue, deren hellenistischen Ursprung neuerdings HELBIG wieder gegen FRIEDERICH'S mit guten Gründen vertheidigt hat <sup>7)</sup>, zu selbständig wichtigen Kunstwerken ausgebildet werden; aus römischer Zeit sodann an Gestaltungen, wie die des Silvanus <sup>8)</sup>, des Vertumnus <sup>9)</sup> und ähnlicher Halbgötter. — Der sachliche Zuwachs, den die antike Kunst durch die Einführung solcher neuer Gestalten erhielt, ist jedoch lange nicht so bedeutend, als die unendlich häufigere und mannichfaltigere Verwendung der altbekannten Neben- und Halbgötter von anthropomorphi-

<sup>7)</sup> Untersuchungen, S. 29 ff.

<sup>8)</sup> Z. B. Dresden, No. 188. Man vgl. HETTNER'S Katalog. Die lateranensische Mosaiknische aus Ostia mit dem Silenen ist abgebildet: *Annali dell'Inst.* 1864, tav. L. M. REIFFERSCHIED, Ann. 1866, p. 210 f.

<sup>9)</sup> In erhaltenen Bildwerken ist ein Vertumnus nicht sicher nachgewiesen; doch haben wir die Kunde der Statue eines solchen auf dem vicus Tuscus zu Rom. Vgl. BENNDORF u. SCHÖNE, Die ant. Bilder des lateran. Mus. (1867), S. 51 und 52.

feher Naturbedeutung und als die reichere und landschaftlichere Ausstattung diefer schon früher in der Kunft eingebürgerten Figuren.

Was zunächst ihre häufigere und mannichfaltigere Verwendung anbelangt, fo brauchen wir nach den Beweifen für dieselbe in den Schätzen unferer Monumente nicht lange zu fuchen. Wenn wir von einzelnen Statuen reden wollen, fo müffen wir hervorheben, dafs die helleniftifchen und die römifchen Villen reiche Gelegenheit boten, gerade Bildwerke der gedachten Art aufzustellen. Die Statistik der Fundorte der antiken Faune, Silene, Nymphen etc. unferer Museen weist deutlich darauf hin. Pompeji liefert mannichfaltige Beweife. Es versteht fich auch eigentlich von felbst, dafs eine Phantafie, welche traditionell doch immer noch stark von dem Glauben einer Bevölkerung der Natur mit folchen Wefen erfüllt war, dieselben auch in den die freie Natur nachahmenden Garten- und Parkanlagen wiederfinden wollte: die Satyrn in fchattiger Kühle, die Nymphen am klaren Quell u. f. w. — Befonders waren es die fpielenden Wasserleitungsanlagen, welche, wie in Pompeji häufig erfichtlich ift, nicht nur den Anlafs zur malerifchen Aufstellung von mythifchen Gefaltten der Natur darboten, fondern auch manche Satyr- und Nymphengeftalten, manchmal in graziöfer, manchmal in recht derber Weife, als Brunnenfiguren mit dem praktifchen Zwecke, das Waffer auszuflömen, in Verbindung brachten. Die Folge davon ift, dafs Satyrn, Silene, Pane und ähnliche Gefaltten zu den häufigften der wiederausgegrabenen antiken Statuen der helleniftifchen und fpäteren Epoche gehören. — Eine bedeutend wichtigere Rolle, als in der früheren Zeit, fpielen die Gefaltten, von denen wir reden, aber auch in den gröfseren malerifchen und Relief-Kompositionen der neuen Aera. Drei Hauptklassen von Monumenten notorifch nachalexandrinifchen Ursprungs bieten reichliche Beifpiele zur Illuftrirung diefer Behauptung; die unteritalifchen Vafen, die kampanifchen Wandgemälde und die römifchen Sarkophage.

Schon in der Vafenmalerei der nationalhelleniftifchen Epoche fahen wir die mythifchen Naturperfonifikationen des Lichtes, des Waffers und des Erdenlebens häufig mit bedeutendem Gefchicke angebracht. Es tritt in diefer Beziehung kaum eine prinzipielle Neuerung, aber es tritt eine bedeutende Erweiterung ein. Auf den unteritalifchen Vafen, aber auch auf den in Griechenland felbst gefundenen oder fabrizirten Vafen des jüngerer Stils fpielen diefe Gefaltten in der That eine auferordentlich wichtige Rolle. — Von den himmlifchen Nebengöttern find es vor allen Dingen die Lichtgottheiten, welche theils in felbständigen Darstellungen am Halfe der grofsen Krater auftreten, theils einer mythologifchen Handlung als anthropomorphifch landschaftliche Zuthaten beigefügt find: befonders Helios und Phosphoros, auch Eos, feltener Selene <sup>10)</sup>. Auf der grofsen Karlsruher Vafe aus Ruvo mit dem Parisurteil geht Helios, infchriftlich bezeichnet, als fchöner Jüngling in dem mit vier Roffen bepannten Wagen hinter dem Idagebirge auf. Der Morgenftern fehwebt unperfonlich, als wirklicher Stern vor ihm her <sup>11)</sup>. Als Reiter mit der Fackel in der Hand begleitet Phosphoros den zweifpännigen Sonnenwagen auf der grofsen in Neapel befindlichen Archemorosvafe <sup>12)</sup>. Auch hier find die mythifchen Naturperfonifi-

<sup>10)</sup> GERHARD, Lichtgottheiten, in Akad. Abh. u. kl. Schriften, Bd. I, S. 143 ff.

<sup>11)</sup> GERHARD, Apul. Vafenbilder, Tf. D, oben, vgl. OVERBECK, Gallerie, Tf. XI, 1.

<sup>12)</sup> GERHARD, Akad. Abhdlg., Bd. I, S. 24. Abbildungen, Tf. II. Ueber die übrigen Abbildungen und die Literatur fehe man HEYDEMANN'S Verzeichnifs der Neapler Vafen, No. 3255.

fikationen mit der übrigen Handlung zu künstlerischer Einheit verbunden. Dagegen erscheint Phosphoros erotenartig als schwebender Flügelknaube, den Strahlenkranz um's Haupt, eine Binde in der Linken, auf der Halsdarstellung der prächtigen Münchener Unterweltsvase No. 849<sup>13)</sup>. Eos und Helios, beide auf schaubenden Viergefpannen, fahren hinter ihm her. Unter den Rädern ihrer Wagen ist das Meer, in dem sich Fische tummeln, angedeutet. — Helios und Eos sind auch sonst öfter auf den Nebenbildern der großgriechischen Vasen vereint; und der Morgenröthe Wagen, wie wir ihn schon auf einer schönen dem strengeren Stile angehörigen Berliner Schale der vorigen Epoche kennen gelernt haben, nur freier und bewegter gestaltet, fehlt auch als Einzeldarstellung nicht<sup>14)</sup>. Selene kommt auf den Vasen nicht sehr oft vor; doch ist sie z. B. als Bestandtheil des großen anthropomorphischen Sonnenaufgangsgemäldes auf einem apulischen Krater<sup>15)</sup> als langsam sich entfernende Reiterin dargestellt. Dieses Sonnenaufgangsgemälde ist in seiner Gefammtheit vielleicht das großartigste anthropomorphische Naturbild, welches uns überhaupt erhalten ist. Rechts entsteigt Helios, strahlenumkränzten Hauptes, auf dem mit vier Flügelrossen bespannten Wagen den etwas unnatürlich dargestellten Fluthen, in welche die sinkenden Sterne, als nackte Jünglinge personifizirt, wie zu erfrischendem Bade hinabtauchen; einer von ihnen, scheint es, hat sich kopfüber von der nahen Felsenhöhe hinabgestürzt, auf welcher Pan, der irdische Lichtgott, der Ankunft des himmlischen Lichtes harret, während links die geflügelte Eos ihrem Liebbling Kephalos naheilt und Selene, unter welcher ein Hund angebracht ist, wie schon bemerkt, auf dem Maulthier davonreitet. Kein wirklicher Stern, keine wirkliche Mond- oder Sonnenscheibe ist auf dem Bilde angebracht; und doch kommt das großartige Schauspiel der aufgehenden Sonne, der sinkenden Sterne und des erbleichenden oder untergehenden Mondes in höchst lebendiger Weise zur Anschauung. »Kein alter Dichter«, sagt GERHARD, »gewährt uns ein gleich lebendiges und umfangreiches Bild der allorts eingeflochtenen Erneuerung des Tageslichtes«<sup>16)</sup>. Uebrigens findet sich Selene in ähnlicher Erscheinung, wie auf dieser Vase, auf dem Maulthier oder dem Pferde reitend, noch auf verschiedenen Gefäßen der für unsere Epoche höchst wichtigen Vasensammlung des Museo nazionale zu Neapel, deren Benutzung durch HEYDEMANN'S verdienstvollen Katalog neuerdings sehr erleichtert worden ist<sup>17)</sup>. Dem aufsteigenden Helios ist die niederfinkende Selene entgegengesetzt über der Gigantomachie des schönen eimerartigen Gefäßes aus Ruvo No. 2883<sup>18)</sup>. Als Andeutung der Nacht muß die zu Roffe sitzende Selene auf der Medeiadarstellung des etwas überladenen und flüchtigen Gefäßes aus Canosa No. 3221<sup>19)</sup> aufge-

<sup>13)</sup> Abgebildet z. B. MILLIN, *tomb. de Canose*, Taf. 3—6. Unsere Halsdarstellung auch GERHARD, *Abbildungen zu Akad. Abhdlg.*, Taf. VIII oben.

<sup>14)</sup> GERHARD, *Abbildungen zu Akad. Abhdlg.*, Taf. VII. Man vergl. im Allgemeinen noch die Lichtgottheiten in Göttervereinen auf Taf. VI. Ferner: JAHN, *Einleitung*, pag. CCVI u. CCXXII.

<sup>15)</sup> PANOFKA, *Musée Blacas*, pl. 17; WELCKER, *Alte Denkmäler*, III, S. 54, Tfl. 9; GERHARD, *a. a. O.*, Tfl. V, 2. Vgl. Rhein. Mus. (alte Folge) 1834, S. 133.

<sup>16)</sup> *Akad. Abhdlg.*, I, S. 146.

<sup>17)</sup> Berlin, 1873. Nach diesem Katalog werden im Folgenden die neapolitanischen Vasen durchweg numerirt. Die betreffende Literatur hat HEYDEMANN bei jeder Vase angegeben.

<sup>18)</sup> *Abgeb. Mon. Inst.* IX, 6.

<sup>19)</sup> *Abgeb.*, Arch. Ztg., 1867, 224, 1.

faßt werden. Mit weitem Strahlennimbus reitet sie auf dem Halbe einer Vase von Altamura (No. 3222) dem Helios voraus. Zu einer grösseren Darstellung von Lichtgottheiten gehört sie auf der kumaner Vase No. 157 (HEYDEMANN S. 860), wo sie, wie Helios und Eos, ein Gefpann gehabt zu haben scheint. Es ist nur das Fragment einer Darstellung, die sich, wenn sie erhalten wäre, wohl dem besprochenen grossen anthropomorphischen Sonnenaufgangsgemälde der Vase Blacas an die Seite fetzen würde<sup>20</sup>). In die Handlung verflochten ist Helios mit feinem Sonnenwagen, den eine Frau, nach GERHARD die Hemera, nach HEYDEMANN vielleicht Demeter, besteigen will, auf dem grossen Gefässe No. 3256<sup>21</sup>). Höchft eigenthümlich ist das Lichtgottheitenbild vom Halbe einer grossen Pariser Vase<sup>22</sup>): Helios und Selene sind hier mit sammt der Quadriga in einer Barke dargestellt, den Himmelsozean durchschiffend, im Sinne, scheint es, der altägyptischen Auffassung, welche im ersten Abschnitt dieses Buches besprochen worden ist; doch scheint das Schiff sein Ziel bereits erreicht zu haben; und der gehörnte Lichtgott Pan empfängt links den Sonnenwagen, während der Mondgöttin ein Jüngling von kuretenähnlichem Ansehen zu harren scheint. Desgleichen mufs als ein eigenthümliches Beispiel anthropomorphischer Naturdarstellung das Neapler Gefäss hervorgehoben werden, welches Helios auf seinem Viergespann hinabtauchen läfst in's Meer; aber auch das Meer ist persönlich durch seinen Hauptgott Poseidon dargestellt, zu dem hinab der himmlische Gott die Roffe lenkt. Eos als Flügelfrau fliegt voran. Der Meergott, den Dreizack in der Linken, fitzt auf einem Felsen<sup>23</sup>). Interessant ist auch eine Sonnenaufgangsdarstellung auf einem Krater der Wiener Sammlung (Kasten V, No. 259). Ein weiter Strahlenkranz umgibt das Viergespann; aufserhalb des Strahlenkranzes aber ist der geflügelte Donnerkeil sichtbar, weshalb ARNETH das Bild auf einen Sonnenaufgang beim Gewitter deutete<sup>24</sup>). — Zu den Halbgöttern des Erdelebens endlich leitet uns das merkwürdige Vafenbild hinüber, welches eine Schaar von Satyren zwischen Zweigen zur Andeutung des Waldes wie trunken vor dem Anblick der Sonne darstellt<sup>25</sup>); die Sonne ist als Brustbild des Helios in einem so weiten Kranz von Strahlen dargestellt, dafs das Bild nur halbwegs eine Personifikation, halbwegs aber ein wirkliches Abbild der Sonne geben zu wollen scheint, ähnlich wie der Mond als Scheibe mit dem Gefichte darin auf dem Vafenbilde mit den nackten Frauen, die ihre Zauberkünfte treiben, erscheint<sup>26</sup>).

Die Halbgötter des Erdelebens aber spielen auf den Vafen unserer Epoche ebenfalls eine wichtige und zum Theil neue und erweiterte Rolle. Pan und die Satyrn sind es, die jetzt öfter in heroischen Szenen auftreten und die Rolle von Naturpersonifikationen zur Andeutung der im Freien vor sich gehenden Handlung gelegentlich mit derjenigen des Chores der antiken Tragödie, welche diese Vafen wesentlich beeinflusst hat<sup>27</sup>), verbinden. Als

<sup>20</sup>) Abgeb. FIORELLI, Vasi cum. VI. Bull. Nap. N. S. V, 10, 9.

<sup>21</sup>) Abgeb. Mon. dell' Inst. II, 30, 31, 32.

<sup>22</sup>) WINCKELMANN, Mon. ined. tav. 22; DUBOIS-MAISONNEUVE Tf. I; WELCKER, Alte Denkm. III, Tf. X, I, S. 67. GERHARD, Akad. Abhdlg., Abbildungen, Tf. VII, 3.

<sup>23</sup>) HEYDEMANN, No. 3219 A, am Hals. Vgl. GERHARD, Lichtgottheiten, a. a. O. S. 152.

<sup>24</sup>) Arch. Ztg. 1848, S. 306, Tf. 20.

<sup>25</sup>) WELCKER, a. D. III, tav. XI. GERHARD, a. a. O. Abbildungen, Tf. V, 1.

<sup>26</sup>) GERHARD, a. a. O. Tf. VIII, 8.

<sup>27</sup>) JAHN, Einleitung, pag. CCXXXII. Derf. im Philolog., Bd. 27, S. 8 f., 29.

selbständige Darstellungen im Thiasos des Dionysos kommen sie schon früher so oft vor, wie nur möglich, öfter als auf den großgriechischen Vasen; neu ist nur ihre Funktion als Nebenfiguren in der gedachten Art; doch wird auch hier eine scharfe Grenze zwischen dieser und der vorigen Epoche nicht anzunehmen sein. Schon früher<sup>28)</sup> ist bemerkt worden, daß Vasenbilder von so freiem Stile, wie das einer Berliner Boreadenvase<sup>29)</sup> mit seinen reichlichen Waldes- und Windespersonifikationen erst der Zeit Alexanders zuzuschreiben sein dürfte. Im Uebrigen bietet z. B. die Vasensammlung zu Neapel verschiedene Beispiele von Satyren und Panbildungen in der Funktion der Lokalbezeichnung bei heroischen Bildern des späteren Stiles. Verwundert springt ein bärtiger Satyr auf und erhebt die Hände auf dem Bilde des Perseus und der Gorgone der Vase No. 1767. Mit ausgestreckten Händen eilt ein ähnliches Geschöpf einer zwischen Poseidon und Amymone spielenden Szene zu auf dem unteren Streifen des aus der Basilicata stammenden Gefäßes No. 1980. Umblickend mit dem Kantharos in der Rechten entfernt ein Satyr sich auf dem Bilde der übrigens archaisirenden Vase No. 2201, einer Szene, in welcher HEYDEMANN Artemis und Orion vermuthet. Auf den Fußspitzen steht ein bärtiger Satyr mit erschaut und abwehrend vorgestreckter Rechten vor dem Perseus des Gefäßes aus Ruvo No. 2562. Pan haben wir schon oben auf zwei Lichtgottheitenvasen in ähnlicher, aber doch enger mit dem Mythos verflochtener Weise dargestellt gesehen. In seiner Doppelgestalt als gehörnter junger Mann und ziegenfüßiger Dämon erscheint er auf einem oft besprochenen Bilde der Paris und der Oinone<sup>31)</sup>.

Die Halbgötter und noch untergeordneteren Dämonen des Waffers gehören ebenfalls zu Lieblingsthemen des großgriechischen Vasenstils; die Nereiden spielen auf Darstellungen, die im oder am Meere vor sich gehen, eine ähnliche Rolle, wie die Satyren bei solchen, deren Schauplatz das Land ist; doch kommen sie schon auf viel älteren Gefäßen in ähnlicher Weise vor; und in Bezug auf sie geht die neue Epoche wohl nur zu größerer Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung über<sup>32)</sup>.

Eine solche spricht sich in hohem Grade in den Nereiden aus, welche auf einer schönen Berliner Vase<sup>33)</sup> das Element, durch das die Entführung der Europa vor sich geht, personifiziren. Eine derselben reitet auf einem Seepferd, eine andere auf einem noch fabelhafteren Wesen; während die dritte auf dem Rücken zweier Delphine steht, mit je einem Fuß auf einem derselben, wie unsere Kunstreiter, an purpurnen Leinen die herrlichen Thiere zügelnd. Dergleichen kommen die Nereiden, die jedoch hier in gewisser Weise mit dem Mythos verknüpft sind, auf der großen neapolitanischen Vase No. 3225, in der Kampfszene des Perseus mit dem Ungeheuer, welches

<sup>28)</sup> Siehe oben Abchn. II, Kp. II.

<sup>29)</sup> GERHARD, Auser. Vas., Tfl. 153 u. 154.

<sup>30)</sup> Vergleiche noch hierher No. 690, 1901, 2870, 2873, 2991, 3222 und Sammlung Sant-Angelo No. 20 u. 31.

<sup>31)</sup> MILLINGEN, Peint. de vases, pl. 43.

<sup>32)</sup> Man vergleiche die älteren und neueren Darstellungen der Nereiden, z. B. der Sammlung von Neapel: 131, 2421, 2535, 2591, 2449, 3225, 3252 und Coll. Sant-Angelo 708.

<sup>33)</sup> GERHARD, Apul. Vasenb. VII oben.

Andromeda bewacht hatte, zu prächtiger Wirkung<sup>34</sup>). Es ist klar, daß Bildungen dieser Art erst in die handwerksmäßige Kunst unteritalischer Vasenmaler übergehen konnten, nachdem die von Skopas ausgebildeten Gestaltungen in der ganzen griechischen Welt populär geworden waren. Uebrigens kommen solche auf Meerwesen reitende Nereiden auch als selbständige Darstellungen auf einzelnen Nebefeldern der großgriechischen Vasen vor: wie z. B. am Fusse der großen Berliner Vase mit Darstellungen aus den Mythen von Bellerophon, Meleager und Geryones<sup>35</sup>); wogegen die einzelnen friesartigen Bandfelder mit Muscheln, Fischen und Sepien in natürlicher Gestalt nicht hierher gehören und erst im nächsten Kapitel, welches dieses in vielfacher Weise vervollständigen wird, besprochen werden können. Nach Allem ist es wohl klar, daß die halbgöttlichen mythischen Naturpersonifikationen in der Vasenmalerei unserer Epoche eine vielfach erweiterte und glänzendere Ausbildung erfahren haben.

Ich gehe zur Betrachtung der Stellung der mythischen Naturpersonifikationen in der kampanischen Wandmalerei über. Seit HELBIG in den schon oft angeführten Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei nachgewiesen hat, daß wir in weitaus den meisten ihrer Darstellungen ein treues Spiegelbild der hellenistischen Malerei besitzen, können wir sie mit gutem Gewissen als maßgebende Beispiele der Kunst der Gesamtepoche, von der wir reden, hinstellen. Die mythischen Naturpersonifikationen spielen in ihr jedoch nicht ganz dieselbe Rolle, wie in den Vasenbildern. Die der hellenistischen Tafelmalerei nachgebildeten Wandgemälde sind weit besser im Stande, den landschaftlichen Hintergrund in natura darzustellen, als die Vasenbilder. Das Bedürfnis der letzteren, das Meer z. B. bei Europadarstellungen durch auf Seepferden reitende Nereiden, das Berglokal durch Satyrn und Pane darzustellen, liegt für sie kaum vor. Im folgenden Kapitel wird näher auf dieses Verhältniß eingegangen werden. An dieser Stelle genüge es zu konstatiren, daß jene mythischen halbgöttlichen Naturpersonifikationen (von den reflektirten werden wir später reden) in den erhaltenen Wandgemälden als Nebenfiguren feltener sind. Selbst, wo das Wandgemälde in der Hauptkomposition an ein denselben Gegenstand behandelndes Vasenbild in so auffallender Weise erinnert, daß man ohne Weiteres ein gemeinsames Original annehmen möchte<sup>36</sup>), fehlen dem ersteren oft die mythologischen Nebenfiguren, welche dem letzteren feinen anthropomorphisch landschaftlichen Hintergrund verleihen. So fehlt dem Wandgemälde des Perseus und der Andromeda, die das Medusenhaupt im Spiegelbild des Wassers betrachten, der Satyr, der auf einer Vase sein Erlaunen über die vor sich gehende Handlung ausdrückt<sup>37</sup>); so fehlen dem pompejanischen Gemälde des Paris und der Oinone (HELBIG, No. 1280) der Satyr und der Pan, die auf einem Vasenbilde das Lokal personifiziren<sup>38</sup>); so kommen auf keinem kampanischen Bilde der Einführung der Europa durchs Meer, in dem doch Delphine und einmal ein Seedrache angebracht sind, jene Nereiden vor, die das Bild des erwähnten, denselben Gegenstand darstellenden Berliner Gefäßes schmücken. Daß aber

<sup>34</sup>) Abgebildet *Memorie della Acad. Ercol. IX, tav. IX, tav. 5—7*. Man vergleiche im Uebrigen HEYDEMANN zu der im Text genannten Nummer.

<sup>35</sup>) GERHARD, *Apul. Vasenbilder*, Tfl. X.

<sup>36</sup>) Vgl. HELBIG, *Untersuchungen*, S. 228—241.

<sup>37</sup>) Vgl. JAHN im *Philologus XXVII*. HELBIG, a. a. O. S. 239.

<sup>38</sup>) MILLINGEN, *Peint. de Vases*, pl. 43.

ähnliche Gestalten in ähnlicher Stellung in der kampanischen Wandmalerei gar nicht vorkämen, läßt sich keineswegs behaupten. Vom Helios in seinem Sonnenwagen oder ohne denselben, sowie von den übrigen Lichtgottheiten ist es mir zwar nicht bekannt, ja es ist kaum denkbar, daß sie in ähnlicher Weise, wie der Sonnenaufgang auf der Karlsruher Parisvase geschildert ist, als Theile einer anderweitigen mythologischen Szene, also als Nebenfiguren vorkämen; auch die Nereiden scheinen kaum in dieser Weise vorzukommen, und die Tritonen auf Gemälden des Polyphem und der Galateia (HELBIG, No. 1042) gehören hier gewissermaßen mit zur Handlung; ja selbst die Nymphen erscheinen, wo sie vorkommen, entweder als Hauptpersonen der Darstellungen, wie auf dem tiefe Naturpoesie athmenden Hylasbilde (No. 1260) oder sie gehören zum Gefolge der Artemis, wie auf den Aktaionsbildern; höchstens auf den Eroteneßbildern könnte die weibliche Gestalt, wenn sie nicht als reflektirte Naturpersonifikation aufzufassen ist, als göttliche Nymphe, als wirklich landschaftlich-mythische Nebenfigur angesehen werden; und sicher ist die Nymphe doch auf den Narkissosbildern (Helb. 1363 u. 1364) und einigen anderen. Dagegen kommen die Satyrn öfter in dieser Weise vor: so auf den Bildern des Herakles und der Omphale (1136; 1139); auf dem Bilde des Herakles und Telephos (1143), auf dem des Daidalos und der Pasiphaë (1205) und einem der Narkissosbilder (1359); während sie natürlich in den Dionysosdarstellungen, wie besonders auf denen der Aufindung der Ariadne, als Thiasos zum Gefolge des Gottes des Erdelebens gehören. Als Hauptdarstellungen dagegen spielen alle diese mythischen Naturpersonifikationen in Gestalt von Nebengöttern, Halbgöttern und noch irdischeren Wesen eine sehr wichtige Rolle in der kampanischen Wandmalerei. Theils treten sie in vollständig mythischer Gestalt, in bekannter Fabel handelnd dargestellt auf, wie wenn Selene ihren Endymion besucht, Zephyros zur Chloris herabschwebt, die Nymphen den Hylas rauben; theils sind sie in mehr genrehaften Handlungen dargestellt, wie die Satyrn, die ein Mädchen beschleichen, oder Jünglinge, die mit Nymphen gruppirt sind oder eine Anzahl der nicht genügend erklärten pompejanischen Lichtgottheitenbilder (HELBIG 964 ff.); theils kommen sie gruppenweis oder einzeln, wie porträtartig dargestellt, vor: so eine ganze Reihe von Satyrbürsten und Gruppen von Satyren und Bacchantinnen, so einzelne Lichtgottheiten und so dem Elemente des Wassers angehörige Gestalten. Die letzteren aber finden in der pompejanischen Kunst, wie in der ganzen späteren Kunst überhaupt, ihre Hauptanwendung und eine überaus reiche, phantastevolle und mannichfaltige Anwendung im Ornament. Es sind hier nicht nur die Töchter des Nereus und nicht nur die halbmenfchlichen Gestalten der Tritonen und Seekentauren, sondern es sind auch fabelhafte Wesen der seltsamsten Zusammenfetzungen, welche auf die verschiedenste Art mit der phantastischen pompejanischen Architekturmalerei verflochten, bald auf Gesimsen thronend, bald von der Decke herabschauend, bald den Wandföckeln aufgemalt, ihr neckisches Spiel mit einander und mit dem Beschauer treiben. Streng genommen gehören viele dieser Gestaltungen nicht mehr in die Reihe der mythischen Naturpersonifikationen; denn viele von ihnen sind weder mythisch noch sind sie Personifikationen, sondern sie sind häufig nur thierische Zusammenfetzungen, und sie sind meistens nur die durch eine reflektirende Künstlerphantasie vervielfältigten und vermannichfaltigten Wesen einer Gattung, an deren naturhistorische Existenz man im Allgemeinen wohl glaubte. Aber sie reihen sich dem Kreise des uralten Meermythus doch unmittelbar an und finden daher hier in dieser

Verbindung die passendste Erwähnung. Auf einige ihrer Detailbildungen soll später noch eingegangen werden.

Vorerst wollen wir auch noch über die Stellung der mythischen Naturpersonifikationen in der späten römischen Reliefgattung der Sarkophage ein Wort sagen. Auf ihnen finden wir die Motive der großgriechischen Vasenmalerei zum Theil wieder: Helios geht über der dargestellten Handlung, vom Phosphoros angekündigt, auf, während an der entgegengesetzten Seite Hesperos, der Selene voran, hinabfinkt. Der Thiasos des Meeres kommt in der allermannichfaltigsten Weise zur Darstellung, auf einer grossen Reihe von Sarkophagen als Hauptreliefs, auf anderen friesartig am Deckel angebracht, in feiner ganzen Mannichfaltigkeit, deren wir schon gedacht<sup>39)</sup>. Ebenfowenig fehlt es an den Personifikationen des Erdelebens, fehlt es an Satyrn und Nymphen, und gar die Mutter Erde, die ehrwürdige Gaia, muß nicht selten persönlich bei den dargestellten Fabeln zugegen sein. Alle diese mythischen Personifikationen, abgesehen von den Sarkophagen mit hauptfächlichen Meerwunderdarstellungen, werden aber durch die reinen Lokalgöttheiten und reflektirteren Personen etwas in den Hintergrund gedrängt; der lokale Berggott und der lokale Flusgott spielen, wie wir später sehen werden, eine wichtige Rolle; und jene rein mythischen Wesen nehmen unter der Hand des römischen Arbeiters, der an sie so wenig glauben mochte, wie an die selbst hinzuerfundnen, einen gewissen passiven und ruhig beschaulichen Charakter an, der sie den Personifikationen von weit geringerem mythischen Gehalte annähert. Auf einzelne Sarkophage aufmerksam zu machen, werde ich später noch Gelegenheit finden<sup>40)</sup>.

Es ist Zeit, die dritte meiner Behauptungen von den mythischen Naturpersonifikationen des ganzen Zeitraumes nach Alexander dem Grossen zu beweisen: das sie nämlich viel reicher mit dem Erkennungszeichen ihrer verschiedenen Elemente ausgestattet, das sie auch in der Plastik malerischer, das sie effektvoller und absichtlicher und daher im Ganzen auch landschaftlicher dargestellt worden seien, als früher. Wir wollen die verschiedenen Kunstgattungen bei der Besprechung dieser Frage nicht trennen, vielmehr aus allen einige einleuchtende Beispiele für jede Gattung von Naturgöttheiten heraussuchen.

Was zunächst die Lichtgöttheiten anbetrifft, so konnte ihr Element, wie es unpersonifizirt aufgefasst nur in der Malerei, nicht in der Plastik künstlerisch dargestellt werden kann, vor allen Dingen auch nur in den gemalten Gestalten sich deutlich wieder spiegeln. Der Nimbus und der Strahlenkranz sind es, welche in der Wand- und Vasenmalerei die Lichtgöttheiten auszeichnen. STEPHANI (a. a. O.) hat ausführlich von ihnen gehandelt. Auch haben wir selbst schon hervorgehoben, das sie keineswegs nur bei Lichtgöttheiten, sondern auch bei anderen Göttern vorkommen. Aber die Lichtgöttheiten sind es doch, denen diese an das Licht mahnenden Attribute vor allen Dingen

<sup>39)</sup> Zu den schönsten Nereidenarkophagen gehören z. B. der des Palazzo Corsini und einer des Belvedere zu Rom.

<sup>40)</sup> Auf die Gemmandarstellungen einzugehen, würde uns zu weit führen. Doch sei z. B. der Sonnengottdarstellungen auf denen der Florentiner Sammlung Comp. III, No. 154 und 155 gedacht. — Auch auf den häufigen Mithrasreliefs sind die himmlischen Lichtkörper, theils auf Gefässen, theils als Büsten, wo dann die Selene aus einem Halbmond hervorragt (CLARAC II, pl. 203, 204), nicht selten gebildet; ja auch die Sternbilder, wie der Schütze, der Skorpion, der Krebs kommen in persönlicher Gestalt auf Reliefs vor: z. B. CLARAC II, pl. 201 und 202.

zukommen; sie sind es, denen sie in der Malerei der nachalexandrinischen Zeit fast nie fehlen. Alle angeführten großgriechischen Vasenbilder mit Lichtgottheiten könnten zum Beweise dessen genannt werden; und auch in der kampanischen Wandmalerei<sup>41)</sup> ist es Apollo, der von allen Göttern am öftesten mit dem Nimbus geschmückt ist, fehlt Nimbus oder Strahlenkranz dem Helios in keiner seiner Darstellungen und sind auch die genannten unerklärten Lichtgottheiten mit diesen Attributen versehen, während Artemis die Zackenkrone trägt und Selene geradezu durch die Mondichel, häufig mit Sternen umgeben (HELBIG No. 950 ff.), gekennzeichnet ist. Aber auch die ganze Farbgebung kommt hier oft dem Natureindruck zur Hülfe. Dafs Helios immer, Apollo fast immer die rothe Chlamys trägt, wird nicht zufällig sein; ebenso sind die nächtlich-blaffen Farben in den Gewändern der Selene unverkennbar; und endlich wird durch die Form des Gewandes oft eine gewisse Natursymbolik angedeutet. Es ist vor allen Dingen das bogenförmig hinter dem Rücken flatternde Gewand, welches, wie wir es schon bei der Iris des Parthenon sahen, und wie es auch bei den auf Seethieren reitenden Nereiden vorkommt, so auch der Selene in der kampanischen Wandmalerei eigenthümlich ist<sup>42)</sup>. Das Wesentliche des Motivs scheint doch nur das vom Luftzug gebaufchte Gewand zu sein, weshalb wir es bei den die Luft durchziehenden Figuren angewendet sehen.

Fragen wir ferner nach dem Ausdruck der Naturerscheinung in den Formen der mythologischen Wesen des Erlebens, wie sie sich in der Zeit nach Alexander dem Grofsen ausgebildet haben, so werden wir auch in der Plastik ein immer deutlicheres Hervortreten des Elementes in den Formen entdecken. Ein prinzipieller Unterschied gegen die Formgebung der letzten Zeit der vorigen Epoche wird in dieser Beziehung zwar nicht anzunehmen sein, wohl aber ein bedeutender Fortschritt und ein absichtsvolleres Eingehen des Künstlers auf das in Rede stehende Element. Der berühmte barberinische Faun der Münchener Glyptothek, der als ein Originalwerk unserer Epoche angesehen wird<sup>43)</sup> ist ein äufserst charakteristisches Beispiel dieser Art. Auf einem Felsen liegt er, in den tiefen Schlaf des Raufches versunken. Die Bewegungsmotive seiner Lage schmiegen sich bezeichnend genug den Formen des Felsens, zu deren Natur der Bergdurchschwärmer gehört, an. »Obwohl«, sagt BRUNN, »zu unserer Bezeichnung des Satyrs das Schwänzchen im Rücken nicht fehlt, während die spitzen Ohren von der Epheubekränzung verdeckt sind, so hat doch der Künstler die Satyrnatur weit mehr nach ihrem inneren, in der gewählten Situation besonders scharf hervortretenden Wesen zu schildern unternommen. Die Formen des Kopfes an sich betrachtet, sind unedel, die Nase eingedrückt, die Backenknochen hervortretend, die Lippen aufgeworfen, die Stirn in derbe Falten gezogen, unten durch buschige Augenbrauen, oben durch struppiges Haar begrenzt, von dem ein kurzes Zöpfchen in der Mitte bis tief in die Stirn hineingewachsen ist. Nur eine solche derbfinnliche Natur, welcher höhere geistige Interessen durchaus fremd sind, durfte der Künstler von übermäfsigem Weingenuffe völlig übermannt darstellen, so dafs die geschlossenen Augen im Schlafe hervorzuquellen scheinen und der Athem sich schwer durch den halbgeöffneten Mund hervordrängt, in dem

41) Vgl. HELBIG'S Verzeichnifs S. 497 und 499.

42) Man vgl. die Marmorstatue »Diana lucifera« im Museo nazionale zu Neapel.

43) BRUNN, Beschreibung der Glyptothek, (1870), S. 120.

das Sichtbarwerden der Zähne den finnlichen Eindruck noch verstärkt. Unfere Museen sind reich an Satyrgeftalten, welche einzelne Züge dieses Meifterwerks wiederholen. Die knorpelige, knollige, struppige Waldnatur wird in allen Formen immer abfichtlicher ausgeprägt. Manchmal, wie in dem vorzüglichen lachenden Satyrkopf der Münchener Sammlung No. 99<sup>44)</sup>, mit feiner bocksartigen Warze am Halfe, feinem struppigen Haar, feinem lüfternen Blick, streift das Thierfche in's Häflich-Charakteriftische. In anderen Fällen, wie befonders bei den tanzenden Faunen, tritt die graziöfe Seite mehr hervor; einige diefer Statuen find ganz Leben und Bewegung und fpiegeln den Natureindruck gerade in diefen Bewegungen am deutlichften ab. Den Satyrn fchließen fich natürlich die älteren dickbäuchigen Silene an, in denen das humoriftische Element, welches die alte Kunft flets hoch hält, oft draftifch hervortritt. Aber auch die Kentauren find hierher zu rechnen und ein Vergleich der notorifch erst einer fpäten Epoche angehörigen bekannten, Liebesgötter tragenden Kentauren des kapitolinifchen Mufeums und des Louvre von Arifteas und Papias<sup>45)</sup> mit den Kentaurenbildungen der griechifchen Tempelreliefs aus der nationalhellenifchen Blüthezeit zeigt deutlicher, als vieles Andere, den Fortschritt, wenn wir es ohne Weiteres als Fortschritt anfehen dürfen, den die fpätere Plaftik in der naturfchildernden Formengebung gemacht. Von ganzen Gruppen, welche förmliche anthropomorphifche Landfchaftsbilder darstellen, foll erst am Schluffe diefes Kapitels geredet werden. Ich will bei diefer Gelegenheit nur noch an WINCKELMANN's Befchreibung des Torfo vom Belvedere erinnern. Der grofse Gründer unserer Wiffenschaft hat die Details diefer Schilderung doch wohl in einem unbewachten Moment gefchrieben; denn die muskulöfen Fleifchpartien eines menfchlichen Körpers mit einer Landfchaft zu vergleichen, deren luftige Höhen »fich mit einem Abhange in gefenkte Thäler verlieren« und die Tiefen zwischen den Muskeln mit dem gekrümmten Strome des Mäanders, wie WINCKELMANN es thut<sup>46)</sup>, ift vom Standpunkte unferes heutigen Gefchmackes aus doch mehr als bedenklich; es ift außerdem unwahr; denn ein landfchaftlicher Naturfinn hat mit der Ausprägung jener Herkulesformen nichts zu fchaffen. Der Zweck diefer Erinnerung kann daher nur fein, vor einer falſchen Hineinlegung landfchaftlicher Anklänge in plaftifche Formen, wie fie dem Gröfseften unserer Wiffenschaft paffirt ift, zu warnen.

Am weitesten aber ift die griechifche Plaftik in der Verwendung folcher landfchaftlichen Anklänge ficher bei der Ausbildung der Waffergottheiten und des ganzen Thiafos des Meeres gegangen. Auch hier nimmt die neue Zeit nur gefühlsmäfsig erzeugte Formengebungen der alten Zeit auf und bildet fie in dem gleichen Sinne abfichtsvoller und malerifcher durch. Wenn schon gleich am Anfang unserer Epoche von einem Sohne des Lyſippos, dem Eutychides, berichtet wird, er habe den Fluſsgott Eurotas »flüffiger als Waſſer« gebildet<sup>47)</sup>, fo hat die Ueberlieferung damit doch offenbar ein Hinausgehen über frühere derartige Leistungen bezeichnen wollen. Die vatikanifche Gruppe

<sup>44)</sup> Die Literatur bei BRUNN, Befchreibung, S. 127.

<sup>45)</sup> Vgl. BRUNN, Gefch. der griech. Künftler, I, S. 573 und 593 f.

<sup>46)</sup> Hiſt.-polit. Bibliothek, Bd. II, S. 352. (Berlin, HEIMANN 1870, Ausgabe von Julius Leffing.)

<sup>47)</sup> in quo artem ipso amne liquidiorem plurimi dixere, Plin. N. H. 34, 78. Vgl. das Epigramm des Philippos, JACOBS Anth. XIII, p. 672. JAHN, Ber. d. fächf. Gefellſch. d. W. 1850, S. 123.

der Stadtgöttin Antiocheia am Orontes, die man seit K. O. MÜLLER allge-  
mein auf ein anderes Werk des Eutychides zurückführt, stimmt vollständig  
zu dieser Auffassung<sup>48)</sup>. Wir werden auf sie zurückkommen. Auch der be-  
rühmte Nilgott des Braccio nuovo erinnert in seiner flüssig hingegossenen  
Formenbehandlung deutlich an das Element, welches er verkörpert. Doch  
sind es Zuthaten anderer Art, die wir erst später kennen lernen werden,  
welche ihm feinen eminent landschaftlichen Charakter verleihen. — Als  
charakteristische Beispiele einer hervorragend naturnachahmenden Darstellung  
von Meergottheiten müssen wir zuerst an zwei Köpfe der vatikanischen Museen  
erinnern: zunächst an den Neptunskopf des Museo Chiaramonti<sup>49)</sup>, dessen  
Haupthaar von der falzigen Fluth in feste Büschel zusammengeklebt worden,  
während das Antlitz mit sorgenvollem Seemannsblick ernst und melancholisch  
dreinschaut. Es thut hier kaum ein Vergleich mit dem luftigaufgebauchten  
mächtigen Haupthaar eines Zeus wie des von Otricoli und des von Neapel  
noth, um der Verschiedenheit der Elemente in ihren dargestellten Gottheiten  
sich bewußt zu werden: das Element des Waffers spricht sich schon ganz  
für sich in der unverkennbarsten Weise aus. Am allermächtigsten aber kommt  
es in dem s. g. Okeanoskopfe des Museo Pio Clementino zur Geltung. Für  
einen Meergott halte ich denselben jedenfalls<sup>50)</sup>. Doch deutet die bakchische  
Bekränzung seines mächtig wogenden Haupthaares vielleicht auf die Frucht-  
barkeit des Gestades des Golfes von Neapel hin, an dem er gefunden worden.  
Die Hörnchen dagegen, die ebenfalls dem Haar entsprossen, bedeuten wohl  
eher nur die stofsige Natur der Meereswogen, als, wie man gemeint hat, die  
Erdbeben jener Küste. Blattartige Flossen an den Wangen, an der Brust  
und statt der Augenbrauen kennzeichnen ihn unmittelbar als Meerbewohner; ja,  
in dem wellenförmig bewegten Haare seines Bartes spielen zwei Delphine.  
Alle diese realistischen Zuthaten zu der geistigeren Charakteristik durch die  
Gesichtsformen, durch den leichtgeöffneten Mund und den Blick verweisen diese  
Bildung entschieden erst in unsere Epoche. Zum Ueberflusse sind an der  
Büste vorn und seitlich leibhaftige Meereswellen gemeißelt. Stellte der zuerst  
besprochene Kopf das Meer von seiner ernsten, finsternen, trotzigen Seite dar,  
so sehen wir es hier in seinen anmuthigen, schwellenden, verführerischen,  
heiteren Eigenschaften verkörpert. Ich möchte geradezu einen Spezialmeergott  
des Golfes von Neapel in dieser prächtigen Büste erkennen: jedenfalls  
einen Meergott, wie er sich in einer durch den Anblick jenes weichen und  
milden von blühenden Ufern umkränzten Meeres genährten Phantasie abbilden  
mußte. An diese Gestaltungen schloß sich unzählige andere Gestaltungen  
unserer erhaltenen Monumente an. Besonders sind es die Tritonen, die das  
Meerelement in den Formen ihrer menschlichen Theile wieder spiegeln: häufig  
erinnern sie dabei an Satyrbildungen: so der prächtige Tritone der sogenannten  
Statuengallerie des Vatikan (No. 253)<sup>51)</sup>, eine Halbfigur von menschlicher  
Größe mit sehr charakteristisch gebildetem Kopfe mit Spitzohren und von  
der Salzfluth zu festen Büscheln gebildetem Haare und bezeichnend fließendem  
Gewande; so auch der Tritone oder besser Seekentaure der Sala degli ani-

<sup>48)</sup> Vgl. BRUNN, *Gesch. d. griech. Künstler*, I, S. 412.

<sup>49)</sup> Abbildungen etc. siehe oben: Abschnitt II, Kp. IV.

<sup>50)</sup> Abgebildet z. B. Museo Pio Clementino, Vol. VI, tav. 5. CONZE, *Heroen- u. Göttergestalten*, Tfl. XX erklärt ihn für einen Flußgott.

<sup>51)</sup> Abgeb. Museo Pio Clem. I, pl. 34. = CLARC IV, No. 1806; vgl. die Wiener Tritonen, ebenda No. 1807 und aus Venedig No. 1806 A.

mali No. 228 derselben Sammlung<sup>52)</sup> mit der geraubten Nymphe im Arm über einer natürlich sich aufbäumenden, aber sicher modernen plastischen Meereswelle dargestellt. Es ist hier wieder die wilde, stürmische Seite des Meeres, die auch in den herben, kühnen, scharfen Zügen des mit Spitzohren und Hörnchen und wasserwelligem Haare versehenen Kopfes drastisch und plastisch zum Ausdruck kommt. Die Gewandstücke, die in der Gruppe angebracht sind, scheinen nass, wie mit Wasser getränkt zu sein. Die ganze, großartig bewegte Haltung des Räubers spiegelt die erregte Seite der Natur des Meeres in der frischesten Weise wieder. Wenn die Provenienz der ganzen Gruppe nicht ihr Alter garantierte, könnte man geneigt sein, sie für ein Werk aus der Zeit BERNINI'S etwa zu halten. — Das malerische Element, welches sich diesen plastischen Seewesenbildungen nicht ablängen läßt, tritt in der Malerei selbst natürlich am lebhaftesten hervor. Die kampanische Wandmalerei bietet in dieser Beziehung höchst charakteristische Beispiele. Es möge eines gemalten Okeanoskopfes des Neapler Museums (HELBIG 1026) gedacht werden. Von schwarzem Grunde hebt sich das zornig-finstere Antlitz ab, von einem Haupthaar umwallt, das die sturmbewegten Wellen zu kopiren scheint; der Bart ist grün und ganz wie Blätter gefaltet; rothe Krebsscheeren stellen Hörner vor; nur der mittlere Theil des Gesichtes ist fleischfarbig, die Stirne grünlich mit helleren Lichtern. Eine ähnliche Bildung, aber ohne die bezeichnende Farbengebung, bietet die Okeanosmaske schwermüthigen Ausdrucks mit Krebsscheerenhörnern und Blattarabeskenbarte, die in der strada degli Olconj in Pompeji sich befindet<sup>53)</sup>. Von Seekentauren- und Tritonenbildungen der kampanischen Wandmalerei sei besonders an das interessante, auf der Ecke eines zur Architekturenmalerei gehörigen Karnieffes in die Mufcheltrompete stoßende Exemplar, HELBIG, No. 1065, erinnert. Man sehe andere Beispiele bei HELBIG, No. 1064—1076 nach. Es kommen unter ihnen sehr interessante Neubildungen vor, in denen wir die reflektirende Phantasia der hellenistischen Zeit erkennen. Besonders hemerke man die seekentaurenartigen oder tritonenartigen Wesen mit halben Krebsbildungen: so das aus der Casa dei Dioscuri<sup>54)</sup> stammende Wesen mit Hummerschwanz und den langen geraden fühlhornartigen Spitzen statt der Scheeren, wie sie einer Art der Mittelmeerhummer eigenthümlich sind, welches ein Seepferd an langem Zügel haltend, von Delphinen gefolgt, dahinstürmt, und so ein ähnliches Wesen des Museo nazionale, welches einen grünen Meerstier am Zügel führt (eine farbige Kopie in meinem Besitz). Die Phantasia der alten Künstler war unerschöpflich in Bildungen dieser Art. Das nasse, schäumende, trügerische Element kommt in ihnen vortrefflich zur Geltung; und in der kampanischen Malerei ist es auch hier eine gewisse Farbensymbolik, welche der Natur nahefert: die Mehrzahl der Nereiden trägt in der That bläuliche, grünliche, gelbliche, höchstens violette Gewänder, lauter Farben, in denen das wirkliche Meer zu verschiedenen Tageszeiten zu schillern pflegt. — Uebrigens reicht das Gebiet der ornamental angewandten und im einzelnen höchst charakteristisch gebildeten Seewesen weit über das Bereich der kampanischen Wandmalerei hinaus. Auch in Stuccoreliefs gehören sie zu den Lieblingsbildungen. So in besonders reicher Auswahl und von der bewunders-

<sup>52)</sup> Abgeb. Museo Pio Clementino I, pl. 33, = CLARAC IV, No. 1808; vgl. No. 1804, 1805.

<sup>53)</sup> HELBIG, 1023 (vgl. 1024 u. 1025); *Giornale degli Scavi*, 1861, Tav. III, 6.

<sup>54)</sup> *Le case ed i monumenti di Pompei*, Parte I, Casa di Castore e Polluce, tav. VII.

wertheften leicht hingeworfenen Sicherheit und Anmuth in der dekorativen Bekleidung eines der Gräber an der Via Latina bei Rom <sup>55)</sup>; fo auch in den pompejanifchen Thermen, befonders unter dem Fenfter des Apodyteriums der kleinen Thermen, wo Tritonen und Waffergottmaske in aufschweifenden Bildungen an das Element erinnern, dem die Badeanfalten gewidmet waren <sup>56)</sup>. Auch in Fußbodenmofaiken fpielen ähnliche Darftellungen, oft in fehr großer Ausführung, eine wichtige Rolle: theils in den einfach fchwarz und weißen Mofaiken, wie fie offenbar in der römifch-helleniftifchen Welt fehr beliebt gewefen find, mit nur wenigen fchwarzen Strichen zur Andeutung des wirklichen Waffers, aber defto ausgeprägteren Fabelgeftalten, wie in verfchiedenen der in Tor Marancia gefundenen, jetzt in den Fußboden des braccio nuovo des Vatikans eingefetzten Darftellungen, ferner in dem noch an Ort und Stelle befindlichen erft 1866—1867 im Trastevere ausgegrabenen Fußboden um den Brunnen des Excubitoriums der fiebenten Cohorte, in einem ähnlichen über dem zweiten Grabe der Via Latina und noch einem in den Thermen des Caracalla gefundenen und aufbewahrten ähnlichen Stücke, — theils aber auch in farbigen Mofaiken, die natürlich die Meerwefen durch ihre eigenthümliche Färbung, die in's Grünliche oder Bläuliche fchillernde Hautfarbe, die in den Farben wie in den Formen der Pflanzenwelt nachgebildeten Bärte u. f. w. noch deutlicher charakterifiren können: ein hübfches Fragment eines derartigen farbigen Mofaiks erinnere ich mich im Museum beim Theater von Taormina gefehen zu haben; das bedeutendfte Beifpiel aber findet fich in der sala rotonda des Museo Pio Clementino, welches während des Baues dieses Saales in Otricoli gefunden wurde und fo vortrefflich hineinpaßt, als fei es eigens für ihn angefertigt. Die acht großen äußeren Darftellungen dieses Mofaiks gehören hierher. Sie ftellen Meerungehüme in der charakteriftifchften Ausprägung dar. In mehreren der Fächer fehen wir eine Nereide auf einem Seekentauren reiten, von einem Seepferde gefolgt; in anderen einen Tritonen zwifchen zwei Meerdrachen, einen Meerftier im Gefolge der reitenden Nereide, einen Meerkentauren, der ein Seepferd am Zügel führt, und dergleichen. Das Waffer ift felbft mit naturaliftifcher Intention durch graue, weiße und fchwarze Wellenfreifen, in welchen man einzelne Theile der Meerungeheuer durchfcheinen fieht, dargeftellt. Die letzteren aber find alle farbige gebildet in grünfchillernenden, das Meer charakterifirenden Tönen. Mit diesem glänzenden Beifpiele fchließe ich die Andeutungen über die Bildung der mythologifchen Seewefen und der mythologifchen Naturperfonifikationen überhaupt, deren rein mythologifche Reihe wir freilich gerade durch die verfchiedenen Meerungeheuerbildungen, die doch nur als Gattung mythologifch exiftirten, bereits durchbrochen haben.

Den mythologifchen Naturperfonifikationen follen nunmehr fofozt die rein reflektirten, notorifch erft der Zeit nach Alexander dem Großen angehörigen Landfchaftsperfonifikationen gegenüberftellt werden, deren nähere Kenntnifs wir erft neueren Forschungen, befonders STEPHANI'S, BRUNN'S und HELBIG'S, verdanken <sup>57)</sup>. Diese Geftalten haben mit keinem Mythus etwas

<sup>55)</sup> Mon. Inst. Vol. VI und VII, tav. 43 u. 44. — Bull. 1858, p. 36. — Ann. 1860, p. 348—415.

<sup>56)</sup> GELL, Pompeiano, 2. Folge, erfter Band (1832), pl. 27, p. 100.

<sup>57)</sup> STEPHANI, Mélanges gréco-romains I, p. 524 ff. Derf. Nimbus und Strahlenkranz, S. 67 f. — BRUNN, Die Philoftratifchen Gemälde gegen FRIEDERICH'S vertheidigt, S. 282—291. Derf., zweite Vertheidigung, S. 22 f. — HELBIG, im Rhein. Museum, 1869, S. 497—520. Derf., Unterfuchungen etc., S. 215—220.

zu schaffen. Sie sind freie Gebilde der Künstlerreflexion, von denen bestimmte Klassen in der hellenistischen Kunst öfter in derselben Modegestaltung angebracht worden zu sein scheinen, ohne daß wir den Namen ihres ersten Schöpfers nennen könnten. Die Neigung, abstrakte Begriffe oder auch Gegenstände zu personifizieren, zeigt sich schon früh im nationalen Hellenenthum.

Doch ist hier der mythologische Gehalt von dem reflektirten kaum zu trennen. Gestalten, wie die Personifikationen des Eifers (*Zήλος*) und des Sieges (*Νίκη*), der Kraft (*Κράτος*) und der Gewalt (*Βία*) kommen schon in der hesiodischen Theogonie (V. 383 ff.), die letzteren beiden auch am Anfang von Aischylos' Prometheus vor. Auch sind die Lokalpersonifikationen, die schon früh in den bildenden Künsten auftreten, eines göttlichen, eines religiösen Anflugs nicht bar, während die Nebenfiguren, welche auf den älteren Vasen, z. B. in Frauengestalt den Schrecken einer furchtbaren Szene wieder spiegeln, nicht als Personifikationen abstrakter Begriffe, sondern als konkrete Gestalten aufgefaßt werden müssen. Erst gegen das Ende der voralexandrinischen Zeit hören wir von Personifikationen, denen ein mythologischer Gehalt vollständig abzufprechen ist, wie dem Demos des Parrhasios. Dann bildet zur Zeit Alexanders des Großen Lykippos seinen Kairos, Apelles seine Verläumdung. Aber erst in der Folgezeit, erst in der hellenistischen Zeit nehmen derartige reflektirte Personifikationen an Zahl bedeutend zu. Sicher ist die Tyche von Antiocheia des Eutychides hierherzurechnen. Sodann war der Festzug, den Ptolemaios Philadelphos in Alexandria veranstaltete, reich mit Personifikationen ausgestattet: das Jahr erschien in Gestalt eines Helden in tragischer Maske mit dem Füllhorn, der personifizierte Zeitraum von fünf Jahren (*Πενιεντηρίς*) als reich geschmücktes weibliches Wesen mit Kranz und Palmzweig, die vier Jahreszeiten, die in der späteren Kunst unendlich oft wiederholt wurden, mit Attributen, welche sie kennzeichneten<sup>58)</sup>; in der Pompa des Antiochos Epiphanes aber zu Daphne erschienen Nacht und Tag, Erde und Himmel, Morgenroth und Mittagszeit in Personifikationen, von denen, wie aus der Zusammenstellung hervorgeht, selbst die uralten Gottheiten, die unter ihnen vorkamen, ihren mythologischen Charakter eingebüßt zu haben scheinen<sup>59)</sup>. Auf rothfigurigen Vasen des freien, also jüngeren Stils, treten Personifikationen des Kinder-spieles (*Παιδιά*), der Glückseligkeit (*Εὐδαιμονία*), der gesetzlichen Ordnung (*Εὐνομία*), des Frohsinnes (*Εὐθυμία*), des vollständigen Gastmahles (*Πανδαισία*) und des Nachtdurchwachens (*Παννυχίς*) durch Beischriften beglaubigt in verschiedenen Verbindungen als Nebenfiguren auf<sup>60)</sup>. Die Dichter aber kannten vollends keine Grenze in der Personifizierung von Begriffen und Zuständen. Sie konnten hierin um so unbeschränkter schalten, als bei ihnen die Gestaltungen nicht sonderlich persönlich aufzutreten brauchen, so daß man im Einzelnen gelegentlich zweifeln kann, ob der Dichter den Begriff überhaupt sich personifizirt vorgestellt habe, oder nicht<sup>61)</sup>.

Bei dieser Neigung der hellenistischen Welt, Alles mögliche ohne mythologischen Nebengedanken zu personifizieren, und bei dem, wie wir gesehen haben, in dieser Epoche beträchtlich gesteigerten landschaftlichen Naturfinn

<sup>58)</sup> Athen. V, p. 198 A u. B. bei OVERBECK, S. Q. 1990, S. 380 unten.

<sup>59)</sup> Athen. V, p. 195 B.

<sup>60)</sup> Nachweise bei HELBIG, Untersuchungen, S. 216, Anm. 7. Uebrig. HEYDEMANN, S. A. 316. JAHN, München, 234.

<sup>61)</sup> Beispiele bei MEINEKE, Menandri et Philemonis reliquiae, p. 284 und Fragm. comic. gr. IV, p. 307 ff., No. 351.

erscheint es nur natürlich, daß man anfangs, auch bestimmte landschaftliche Gegenstände, die als solche zu mythischer Personifizierung nicht gelangt waren, persönlich darzustellen. Die Mehrzahl scheint bei Personifikationen dieser Art am gebräuchlichsten gewesen zu sein<sup>62</sup>); denn in der Mehrzahl werden uns die hauptfächlichsten Gestalten dieser Art, die Aktai als Anthropomorphisirung der Gestade, die Leimones als Ver menschlichung der Wiesen und die Skopiai als menschliche Umbildung der Bergwarten, vorgeführt. Eine der Gemäldebefreibungen des älteren Philostratos (II, 4), welche den Tod des Hippolytos schildert, ist die Schriftquelle, der wir unsere Kenntniß dieser Gestalten zunächst verdanken. Aehnlich, wie in dem Klagelied um den Tod des Bion die Natur von dem tiefsten Schmerze erfüllt erscheint, nimmt sie auch hier an der Trauer um den Tod des edlen Jünglings Theil. Während in dem Gedicht aber die eigentliche landschaftliche Natur als befeelt erscheint<sup>63</sup>), sind es in dem philostratischen Gemälde, wie ausdrücklich berichtet wird, die personifizirten Naturgegenstände, welche ihren Schmerz äußern. »Denn diese Bergwarten (Σκοπιαί)« heißt es, »wo Du mit Diana zu jagen pflegtest, zerfleischen sich die Wangen in Gestalt von Frauen (ἐν εἶδει γυναικῶν). Die Wiesen (Λειμῶνες) aber als frische Jünglinge (ἐν ᾧρα μειρακίων), welche du unberührt zu nennen pflegtest, lassen deinetwegen ihre Blumen welken«. Es gab früher Gelehrte, welche an die Existenz dieser Wesen so wenig glauben wollten, daß sie in ihrem Vorkommen in den philostratischen Gemäldebefreibungen einen Grund mehr für ihre Ableugnung der jemaligen Existenz derselben sahen<sup>64</sup>). Dieser Zweifel hat sich aber in jeder Beziehung als unberechtigt erwiesen, seit auf wirklich erhaltenen Gemälden, nämlich den großen antiken Odysee-landschaften der vatikanischen Bibliothek sich ganz ähnliche Personifizirungen, nämlich diejenigen der Aktai (Ἀκταί) und Nomai (Νομαί), der Gestade und der Weiden inschriftlich beglaubigt vorgefunden haben<sup>65</sup>). Die Nomai erscheinen auf dem zweiten der Lästrygonenbilder<sup>66</sup>), außer durch verschiedene reale Hirten, besonders durch eine in die Augen fallende sitzende männliche Gestalt bezeichnet, die die einen ebenfalls als Hirten, die anderen als Pan, noch andere als Apollon Nómios auffassen, die aber, wie eben diese Meinungsverschiedenheiten beweisen, wahrscheinlich gar nicht weiter mit besonderen Namen zu benennen, vielmehr einfach als reflektirte Personifikation in unserem Sinne anzusehen ist. Die Aktai sind dagegen auf zwei Bildern der genannten Reihe inschriftlich beglaubigt: einmal auf dem ersten der Lästrygonenbilder<sup>67</sup>), ein anderesmal auf dem vierten derselben Reihe, deren von mir vorbereitete Publikation hoffentlich gleichzeitig mit diesem Buche wird erscheinen können. Das erste Mal ist es eine vollkommen realistische Personifikation, ist es ein Fährmann im Boot, der als Vertreter der Aktai erscheint. Man würde ihn als einfache natürliche Staffage der Landschaft auffassen, wenn er nicht außerhalb der heroischen Handlung stünde. Das zweite Mal aber sind es drei nymphenartig gestaltete weibliche Wesen, welche auf einem Felsen am Gestade anmuthig gruppirt, mit der Ueberschrift Ἀκταί

<sup>62</sup>) Vgl. schon BRUNN, Phil. Gem. vertheidigt (S. 288) gegen FRIEDERICH'S abweichende Auffassung.

<sup>63</sup>) Vgl. meinen Landschaftl. Naturf. S. 73 ff.

<sup>64</sup>) K. FRIEDERICH'S, Phil. Bilder, S. 99.

<sup>65</sup>) Vgl. BRUNN, Phil. Gem. S. 290.

<sup>66</sup>) MATRANGA, città di Lamo tav. II, V, VI. Arch. Ztg. 1852, Tfl. 46.

<sup>67</sup>) MATRANGA, a. a. O. tav. I, VI. Arch. Ztg. 1852, Tfl. 45. Meine Publikation Tfl. I, II, IV.

versehen sind. Diese sind es also vor allen Dingen, welche eine volle Analogie zu den philostratischen Bergspitzen in Gestalt von Frauen bieten und die daher die Ueberlieferung des Rhetors im vollsten Masse bestätigen.

Natürlich hat man, durch diese Beglaubigung ermutigt, auch auf anderen Werken der alten Kunst nach Skopiai, Leimones und Aktai gesucht. STEPHANI ist es, der diese Untersuchung begonnen hat. HELBIG hat sie vollendet. Als Resultat dieser Untersuchungen können wir es hinstellen, daß die Skopiai mit genügender Sicherheit auf einer ganzen Anzahl kampanischer Wandgemälde nachgewiesen worden sind<sup>68)</sup>, natürlich nur auf solchen, deren Hintergrund eine Berglandschaft bildet, in welcher die Frauengestalten meist hinter einem Felsen hervorblicken und halbverstoßen neugierig der idyllischen Szene der dargestellten Haupthandlung zuschauen. Die Leimones dagegen sind mit hinreichender Glaubwürdigkeit nur auf einem einzigen Gemälde erkannt worden, nämlich auf der berühmten Darstellung der Begegnung des Zeus und der Hera, No. 114 des HELBIG'schen Verzeichnisses der kampanischen Wandgemälde; und zwar in den drei bekränzten Jünglingen am Fusse des Felsenitzes, in denen man früher die idäischen Daktylen erkennen wollte. STEPHANI<sup>69)</sup> gebührt das Verdienst, ihre Deutung als Leimones zuerst ausgesprochen zu haben. HELBIG hat sie gegen WELCKER's Einspruch wohl definitiv sicher gestellt<sup>70)</sup>. In einem anderen pompejanischen Wandgemälde (No. 1261), in dem STEPHANI ebenfalls Leimones erkennen wollte, thun wir wohl besser mit HELBIG<sup>71)</sup> nur mehr realistische Personifikationen, die denn freilich von einer einfachen Staffage kaum zu unterscheiden sind, der Nomai zu vermuthen. Die Aktai endlich im Sinne derer der vierten vatikanischen Lästrygonenlandschaft sind ebenfalls auf verschiedenen Wandgemälden<sup>72)</sup> entdeckt worden: mit der grössten Sicherheit auf einer der häufigen Darstellungen, wie Perseus die Andromeda vom Felsen herabführt; dann auch auf einem Gemälde, welches den Sturz des Ikaros darstellt; und auf einigen anderen sind sie wenigstens wahrscheinlich gemacht worden.

Ihre hauptsächliche Charakteristik erhalten alle diese Gestalten durch den Ort an dem und durch die Stellung, in welcher sie auf dem Bilde angebracht sind: die Skopiai auf Felsenhöhen in späherer Haltung, wie ihr Name es erheischt, so daß die landschaftliche Wahrheit, daß hohe Bergspitzen in verborgene Thäler hineinschauen, sich in ihnen wieder spiegelt; die Aktai am Meeresrande, vor allen Dingen an Felsengestaden, die Leimones und Nomai natürlich in Wiesengründen und Weidetriften. Was aber die Einzelbildung dieser Gestalten anbelangt, so dürfen wir an sie bei dem flüchtigen Charakter der Wandmalereien, in denen sie erhalten sind, von vornherein keine große Ansprüche machen; die Aktai sind in der That von Nymphen kaum verschieden gebildet, wogegen die Leimones als grün und roth bekleidete Jünglinge mit Primelnkränzen im Haar auf dem genannten Bilde nicht übel charakterisirt sind. Die Skopiai aber drücken in der That den Natureindruck, den sie anthropomorphisch darstellen, auch in ihren Bildungen sehr treffend aus: einige von ihnen sind mit Flügeln versehen in sehr angemessener Charakterisirung der von den ja ebenfalls geflügelt dargestellten

68) HELBIG, No. 155, 305, 331, 354, 353, 956, 971, 1240, 1390, 1019.

69) *Mélanges greco-romains*, I, p. 580, Anm. 80.

70) *Rhein. Mus.*, 1869, S. 512 f.

71) *Am. Ann.* 70 angef. O.

72) HELBIG, No. 1188, 1210, vgl. 1231, 1209.

Winden umbrauften Bergspitzen; andere haben den Nimbus, der ihnen als Personifikationen der Theile der Landschaft, die am längsten das Sonnenlicht schauen, mit vollem Rechte zuzuerkennen ist; noch andere tragen grüne Zweige in den Händen zum Ausdruck des Gebüfches, welches die Höhen bewächst <sup>73)</sup>.

In den erhaltenen Gemälden kommen alle diese Gestalten in ruhig beschaulicher Haltung vor, wie sie den Personifikationen der von irdischen Leiden unberührten Natur zuzukommen scheint. Ob diese Ruhe unerläßlich für sie ist oder nicht, darüber hat sich eine Meinungsverschiedenheit zwischen HELBIG und BRUNN herausgestellt. HELBIG glaubte dem Zerfleischen der Wangen, durch welches nach Philostratos die Skopiai ihren Schmerz kundgaben, nicht trauen zu dürfen. BRUNN aber hat dagegen eingewandt <sup>74)</sup>, dafs das Gemälde des Philostratos eine dramatisch bewegte Szene darstellte, wogegen die Skopiai der kampanischen Wandmalerei nur friedlich idyllischem Treiben zuschauten, und dafs es daher nur natürlich sei, wenn die Skopiai dort selbst erregt und ergriffen, hier aber nur als ruhige Zuschauerinnen dargestellt seien. Die Entscheidung dürfte nicht ganz leicht sein. Wenn ich einerseits daran erinnern möchte, dafs auch auf einer der Odyffeelandschaften die Aktai einer sehr bewegten Szene, der Zerfchmetterung eines Griechen durch einen Lästrygonen recht gleichgültig zuschauen und dafs wir in jener Schilderung dem Rhetor bei aller Glaubwürdigkeit, der wir ihm beimeffen, doch wohl mindestens einige Uebertreibung zutrauen dürfen, so mufs ich andererseits bemerken, dafs mir gerade auf einer ähnlichen Sarkophagdarstellung ein Berggott doch eine Geberde der Affektion zu machen scheint (CLARAC II, pl. 213, No. 16), wie BENNDORF und SCHÖNE auch auf einer Darstellung des Kampfes zwischen Adonis und dem Eber (Lateran No. 387) einem Berggott die Geberde des Staunens zuschreiben. Diese Berggötter sind aber auch kaum mehr als reflektirte Personifikationen; und die Kunst der Sarkophage können wir für die Kunst zur Zeit der Philostrate mit Recht anführen.

Nach diesen Erörterungen entsteht für uns die Frage, ob wir aufer den bisher behandelten Aktai, Skopiai, Leimones und Nomai noch andere reflektirte Naturpersonifikationen hierher zu zählen haben würden. Zunächst schliessen sich die Thalassai, die personifizirten Meere unmittelbar hier an. Auch sie werden von Philostratos (I, 27, II, 14) als weibliche Wesen in ganz ähnlicher Weise genannt, und auch sie hat man (HELBIG No. 1184 und vielleicht 1258) auf Wandgemälden erkannt. Dafs sie in diesen Zusammenhängen eine gröfsere »mythologische Substanz« bewahrt hätten, als z. B. die Aktai, wird sich nicht behaupten lassen. Wenn wir ferner festhalten, dafs alle solche die Natur in menschlicher Form verkörpernde Gestalten, die wir weder mythologisch noch als Lokalpersonifikationen mit bestimmten Namen belegen können, in die hier behandelte Kategorie fallen würden, so werden wir in der That, wengleich die Grenzen nicht immer leicht zu ziehen sind, die Klasse, von der wir reden, mit den bereits genannten Bildungen nicht abschliessen dürfen. Gleich vorweg will ich in dieser Beziehung der Personifikation an der grofsen Gruppe des sogenannten farnesischen Stieres gedenken, die schwerlich für einen lokal bestimmten

<sup>73)</sup> Auf alles Diefes hat schon HELBIG, Rhein. Museum, 1869, S. 504 aufmerksam gemacht.

<sup>74)</sup> Zweite Vertheidigung, S. 22—23.

Berggott zu halten ist. BRUNN <sup>75)</sup> scheint mir ihr Wesen richtig bestimmt zu haben, indem er auspricht, es scheine ihm zwischen den Nomai der Odyseebilder und den Philostratischen Leimones die Mitte zu halten. Wir brauchen in der That gar nicht zu glauben, daß der hellenistische Künstler immer eine schablonenhaft bestimmte Benennung für solche Gestaltungen, die er schuf, bereit gehabt habe.

Aus dem Gebiete der himmlischen Erscheinungen dürfen doch z. B. die Sturmgötter auf der ersten der vatikanischen Lästrygonenlandschaften hierherzuzählen sein. Schwerlich haben dem Künstler, der sie in der homerischen Schilderung nachbildete, noch mythisch klar umrissene Gestalten bei ihrer Darstellung vorgeschwebt. Auch wenn Homer von Windgöttern nichts anstufte, würde der hellenistische Künstler den Sturm vielleicht auf diese Weise anthropomorphisch dargestellt haben. Auch die Wolken des Arilophanes, obgleich sie als himmlische Göttinnen auftreten, scheinen doch bereits einen stärkeren vom Dichter hineingelegten, als im Volksbewußtsein lebendigen mythologischen Gehalt zu haben. Auf einem interessanten unteritalischen Vasenbilde mit der Darstellung des Phrixos und der Helle auf dem Meere <sup>76)</sup> kommt die Frauengestalt einer Nephelē inschriftlich beglaubigt vor. Auch die als nackte Jünglinge dargestellten Sterne auf dem oben besprochenen Sonnenaufgangsgemälde der Vase Blacas sind in gewissem Sinne hierherzurechnen; und des ganzen Himmels sei gedacht, wie er auf dem Panzer der Augustusstatue von Prima porta <sup>77)</sup> dargestellt ist und ähnlich, wenigstens als Personifikation der Luft auf Sarkophagen vorkommt <sup>78)</sup>. Doch unterscheiden sich alle diese himmlischen Personifikationen von den Aktai, Skopiai und Leimones sofort dadurch, daß sie in die dargestellte Handlung eingreifen oder zu der allegorischen oder realen Situation nothwendig gehören, während jene nur eine Art personifizirten landschaftlichen Hintergrundes bildeten.

Den Personifikationen irdischer Bestandtheile der Landschaft wäre kaum etwas hinzuzufügen, wenn wir nicht vielleicht manche Gartenstatuen, besonders römischer Erfindung nur als künstlich durch Reflexion geschaffene Wesen auffassen wollten. Von den anthropomorphischen Darstellungen der Gewässer könnten diejenigen Flussgottheiten vielleicht hierhergerechnet werden, welche nur einen Flusgott schlechthin ohne Beziehung auf einen bestimmten Fluß darstellen, wie es deren unter unseren Statuen- und Statuettenfächzen doch wohl gibt. Ferner sei der Darstellung eines personifizirten Hafens, eines Portus in der Villa Ludovici gedacht, auf die Herr BRIZIO in Rom mich aufmerksam gemacht hat, die ich aber nicht gesehen habe, weil der König von Italien die werthvolle Sammlung jener Villa dem Publikum vorenthielt. Selbst der Hafengott Portunas war als solcher doch schon eine Reflexion. Der Name wurde nur älteren Göttern, wie dem römischen Janus oder dem griechischen Melikertes gelegentlich beigelegt <sup>79)</sup>. Auch die sowohl statuarisch als gemalt häufigen Darstellungen von personifizirten Brunnen in Gestalt von zierlichen Jungfrauen, die ein Wasserbecken vor sich halten, müssen in dieser Verbindung genannt werden. Die Statuen dieser Art, wie die der sogenannten Statuengallerie des Museo Pio Clementino und die der Villa Borghese hielt

<sup>75)</sup> Phil. Bilder, S. 289.

<sup>76)</sup> Bull. arch. Napolitano N. S. Vol. VII (1859) tav. 3. — HEYDEMANN, No. 3412.

<sup>77)</sup> Mon. Inst. VI, VII, tav. 84.

<sup>78)</sup> Phaëton Sarkophag des Louvre.

<sup>79)</sup> PRELLER, Röm. Myth., 1865, S. 158.

man früher für Danaiden. Aber die fast identischen Bildungen, die als gemalte Statuen in den pompejanischen Gartenmalereien oft vorkommen, lassen keinen Zweifel über ihre wirkliche Bedeutung zu. Eine Personifikation der Infel Naxos wollte VISCONTI in der auf Wolken thronenden Frauengestalt über der vom Thefeus verlassenen Ariadne des kleinen Reliefs der sogenannten Statuengallerie des Museo Pio Clementino erkennen, sicher jedoch mit Unrecht, da die Personifikation der Infel nimmermehr auf Wolken im Himmel thronen könnte.

An unsere Frage streift übrigens auch das hübsche Relief der Uffiziengallerie, welches die drei Elemente, Luft, Erde und Wasser<sup>80)</sup> auf einer Tafel vereinigt darstellt. In der Mitte sitzt die Erde, ein tüppig matronales Weib, bekränztes Hauptes mit hinten herabwallendem Schleier, Früchte im Schooß, zwei Kinder mit den Armen umfassend. Sie sitzt auf einem Felsen, in dessen Höhlung unten, verhältnismäßig klein gebildet, ein Rind liegt und ein Schaf weidet. Hinter ihr sprießen an der einen Seite Schilfhalme, an der anderen Seite Kornähren und Blumen empor. Zu ihrer Rechten (links vom Beschauer) reitet die Luft in der Gestalt eines jugendlichen Weibes auf einem fliegenden Schwane. Ueber ihrem Haupte wallt bogenförmig, an des Himmels Wölbung erinnernd, ein weites, wie vom Winde geblähtes Gewand, das sie mit beiden Händen festhält. Unter ihr sprießen Schilf und Wasserkraut um einen Quell, der einer Urne entströmt. Ein langbeiniger kleiner Sumpfvogel steht auf dem Henkel der umgestürzten Urne. Zur Rechten des Beschauers aber ist das Element des Wassers dargestellt: ebenfalls in weiblicher Gestalt mit über dem Haupte bogenförmig wallendem Gewande, jenem Motive, das, wie schon bemerkt, den Meergöttinnen und den Luftgottheiten gemeinsam ist und außer der naheliegenden Formsymbolik doch wohl an die Windhauche erinnern soll, die den auf dem Meere wie im weiten Himmelsraum rasch sich fortbewegenden Gestalten die weite Gewandung mächtig emporbauscht. Sie reitet auf einem Meerdrachen über natürlich angegebenen Wellen. Das Ganze, von ziemlich guter römischer Arbeit, schließt sich zu einem höchst anmuthigen Naturbilde zusammen, welches offenbar die fruchtbrenden Eigenschaften der drei Elemente veranschaulichen soll. Die Erde hat hier augenscheinlich sehr wenig mehr von dem mythologischen Gehalte der uralten Göttin Gaia, sondern ist einfach eine reflektirte Personifikation, wie die übrigen auch. Ein ganz ähnliches, in Karthago gefundenes Relief befindet sich im Museum des Louvre<sup>81)</sup>. Die Erde besonders ist hier fast identisch dargestellt; das Wasser aber ist nicht durch ein weibliches Wesen, sondern durch einen halb aus natürlich gebildeten Wellen neben einem Seedrachen hervorragenden bärtigen Mann vorgestellt, während die Luft, anstatt auf einem Schwane zu reiten, aus einer über der sumpfigen Niederung schwebenden Wolke mit halbem Leibe hervorblüht. Die drei Elemente kommen gelegentlich auf Sarkophagen öfter in ähnlichen Darstellungen vor<sup>82)</sup>.

Gewissermaßen gehören endlich auch die seit der hellenistischen Zeit in der ganzen alten Kunst überaus häufigen Darstellungen der Jahreszeiten hier-

<sup>80)</sup> Arch. Ztg. 1858, Tfl. 119. 1864, Tfl. 189, No. 1.

<sup>81)</sup> Abgebildet und erläutert von JAHN, Arch. Ztg. 1864, S. 177 ff. Tfl. 189, No. 2.

<sup>82)</sup> Ueber die Erddarstellungen, STARK, De tellure dea. Das Wasser ähnlich auf einem Pariser Phaeton- und einem neapolitanischen Prometheusarkophage: WIESELER, Phaeton, Tafel I und GERHARD, Ant. Bildw., 7, 61. Die Luftgöttin ähnlich auch auf Münzen: JAHN, Bér. K. S. G. W. 1852, p. 58 ff. Vgl. 1849, p. 63 ff.

her. Gewifs find fie reflektirte Perfonifikationen; aber als Perfonifikationen von Zeiten und nicht von Gegenständen der landfchaftlichen Natur gehören fie fo wenig direkt hierher, wie die Monatsbilder des Erotikers Eufthathios. Immerhin berühren fie fich als Perfonifikationen von dem gröfseften Einflusse auf die Landfchaft in verfchiedener Weife mit unferem Thema, wie fie denn durchaus durch landfchaftliche Attribute charakterifirt zu fein pflegen. Sie kommen fowohl als Statuen in runder Plastik, als auch in Reliefs, befonders den Sarkophagdeckeln, fie kommen fowohl in der Wandmalerei, als auch in Mosaiken außerordentlich häufig und mannichfaltig gefaltet vor: bald liegend, bald fchwebend, bald in Gestalt von wettfahrenden Eroten oder in anderen allegorifchen Bildungen. Diefе Darstellungen auch nur annähernd vollständig zu behandeln, würde ein eigenes Buch erheifchen<sup>83)</sup>. Für unferen Zweck genügt es, an fie erinnert zu haben.

Ich gehe über zu einer kurzen Betrachtung der dritten Klasse anthropomorphifcher Naturdarstellungen, zur Betrachtung der Ortsgottheiten und Lokalperfonifikationen. Ich habe schon erwähnt, dafs fie fich zu den bisher behandelten beiden Klaffen in zwiefältiger Weife verhalten. Bei manchen von ihnen ift der mythologifche Gehalt unverkennbar, ift es unverkennbar, dafs fie uralten lokalen Volksgagen angehören und im Volksglauben des betreffenden Ortes das ganze Alterthum hindurch lebendig gewesen find. Bei anderen aber ift diefes Verhältnifs keineswegs klar; ja, bei manchen ift es augenfcheinlich, dafs fie erst fpäter durch völlig abfichtliche Reflexion jenen früheren Gestalten nachgebildet worden, wie fich das bei den Perfonifikationen römifcher Provinzén z. B. oder fpätgegründeter Städte oder auch erst in diefer Epoche in den Bereich der hellenififchen Weltanfchauung hineingezogenen Berge und Flüffe von felbst versteht. Wenn wir also auch die einen von ihnen mit der zuerst behandelten Klasse mythologifcher Wesen, die anderen mit der fodann behandelten reflektirter Naturperfonifikationen zufammen hätten befprechen können, fo haben fie doch einen stark gemeinfamen Zug, der fie unter einander verbindet und von jenen beiden bisher erörterten Perfonifikationen unterfcheidet. Es ift das eben ihr lokaler Charakter. Sie tragen den bestimmten Namen der bestimmten Stadt, des bestimmten Berges, des bestimmten Fluffes, den fie perfonifiziren, und können daher auch nur auf den ganz bestimmten Darstellungen von Szenen, welche in ihrem geographifchen Bezirke fpielen, angebracht werden.

Auch intereffiren uns für unferen Gegenstand keineswegs alle Ortsperfonifikationen der gedachten Art. Manche von ihnen find jedes landfchaftlichen Anklanges bar oder haben fo wenig von einem folchen, dafs er kaum in Betracht kommt. Dies gilt z. B. von den Perfonifikationen der ganzen Welttheile Afien, Afrika und Europa, welche auf einem pompejanifchen Wandgemälde (HELBIG, No. 1113, vgl. 1114—16) dargeftellt, aber nur nach den verfchiedenen Eigenthümlichkeiten ihrer Bewohner charakterifirt find; wie auch auf einem unteritalifchen Vafenbilde der Neapler Sammlung (HEYDEMANN 3253) Asia, infchriftlich bezeichnet, als reichgefchmücktes Weib dargeftellt ift. Diefelbe gilt auch von Länderperfonifikationen, wie der der Infel Kreta, die auf einer Vafe derfelben Sammlung (No. 1767), aber, nach FEA, auch auf einer

<sup>83)</sup> Vgl. WIESELER, Ann. Inst., 1852, p. 216. Gegen ihn recht ausführlich EUGEN PETERSEN, Ann. Inst., 1861, S. 204—221. Vgl. auch WELCKER, A. D., II, S. 153.

Ara des kapitulinischen Museums<sup>84)</sup> vorkommt und derjenigen Aegyptens, die, aufer in der kampanischen Wandmalerei (HELBIG 1115—16) von FOGGINI ebenfalls auf einer kapitulinischen Ara<sup>85)</sup> erkannt worden ist und auf zwei Münzen des Antoninus Pius vorkommt<sup>86)</sup>. Doch haben die letzteren Personifikationen der Wandgemälde immerhin einen gewissen landschaftlichen Anstrich, der sich auch in der pompejanischen Darstellung<sup>87)</sup> einer mit ährenübertagten Thurmkrone geschmückten Gestalt, in der man Sicilia vermuthet, nicht verkennen läßt. Dagegen sind die häufigen Darstellungen römischer Provinzen, wie die des kapitulinischen Museums<sup>88)</sup>, des Conservatorenpalastes zu Rom<sup>89)</sup> und des Museo nazionale zu Neapel<sup>90)</sup> wieder in einer Weise charakterisirt, die kein landschaftliches Interesse einflößt. Es sind Personifikationen der Nationen, nicht der Landschaften, wie sich das auch in den Nachrichten der Schriftsteller<sup>91)</sup> über derartige, zum Theil in großartigem Mafsstabe ausgeführte Bildwerke ausspricht. Die »Germania devicta« von Florenz<sup>92)</sup> ist ein ferneres anschauliches Beispiel von Bildungen dieser Art. — Eine Personifikation ganz anderer, aber sehr interessanter Art ist die einer Heerstrafe im kapitulinischen Museum<sup>93)</sup>. In der einen Hand trägt sie einen Rohrstengel, in der anderen eine Peitsche, zu ihren Füßen ist ein Meilenstein gebildet. VISCONTI erkannte in ihr die Via Appia oder die Flaminia. — Uebrigens kennen wir aus den Schriftquellen verschiedene Länderpersonifikationen noch früherer Zeit. Schon Panainos hatte Hellas und Salamis dargestellt<sup>94)</sup>; am Siegeswagen des Baton waren Libya und Kyrene abgebildet<sup>95)</sup>; später gedenken die philostratischen Gemäldebefreibungen der Personifikationen Theßaliens (II, 14), »mit Oelbaum und Aehre behaart«, die Hand an ein Füllen legend. Eine landschaftliche Stimmung ist hier deutlich genug ausgesprochen. Endlich sei hier der Personifikationen des Isthmos von Korinth gedacht, wie Philostratos sie in dem Bilde des Palaimon<sup>96)</sup> schildert und wie sie auf einem geschnittenen Steine des Wiener Antikensabinetts in einer höchst merkwürdigen Darstellung wirklich erhalten ist<sup>97)</sup>. Der landschaftliche Gehalt ist auf der letzteren recht augenfällig. Sogar vier Pinienbäume sind am Rande dargestellt.

Die Personifikationen der Städte sind ebenfalls ungemein häufig. Auch sie kamen, wie bemerkt, schon lange vor Alexander dem Großen in der griechischen Kunst vor und auch sie flößen in der Regel kein landschaftliches Interesse ein, so daß wir auch bei ihnen keinen Anlaß zu längerem Verweilen finden. Alle Klassen von Monumenten bieten uns Beispiele von

<sup>84)</sup> Beschreibung der Stadt Rom III, 1, S. 230. Abgebildet ist die Ara Mus. Cap. IV, tav. 5—8.

<sup>85)</sup> Befchr. der Stadt Rom III, 1, S. 242. Abgeb. Mus. Cap. IV, tav. 64—67.

<sup>86)</sup> Mus. Cap. IV, p. 151.

<sup>87)</sup> HELBIG, 1115.

<sup>88)</sup> Vorhalle No. 9—10. Befchr. d. St. R. III, 1, S. 141.

<sup>89)</sup> Ebenda S. 109 oben.

<sup>90)</sup> GERHARD u. PANOFKA, Neapels antike Bildwerke I, Marmore No. 104 b, 187, 313, 322.

<sup>91)</sup> Plin. N. H. 36, 41. — Strabon IV, p. 192. — Servius ad Verg. Aen. VIII, 720.

<sup>92)</sup> Siehe OVERBECK, Gesch. d. gr. Plastik, 1870, II, S. 363.

<sup>93)</sup> Befchr. d. St. Rom, III, 1, S. 140.

<sup>94)</sup> BRUNN, Gesch. d. griech. Künstler, I, S. 172.

<sup>95)</sup> Ebenda S. 105.

<sup>96)</sup> II, 16. — Siehe BRUNN, Phil. Gem., S. 287 f.

<sup>97)</sup> Kasten II, No. 5; siehe SACKEN u. KENNER'S Beschreibung (1868), S. 419.

ihnen dar; doch das die hellenistische Epoche auch hierin weiter ging, als die vorige, kann man z. B. daraus schließen, das nunmehr auch auf Vasen Stadt- und Ortsgottheiten vorkommen, die den älteren Thongefäßen fremd blieben. So erscheint die Thebe auf einer bekannten Neapler Kadmosvase (HEYDEMANN, No. 3226), die Nemea auf der berühmten Archemorosvase derselben Sammlung (No. 3255). Ohne die beigefügten Inschriften würden wir diese weiblichen Gestalten hier freilich auch nicht benennen können, und es mag daher immerhin zweifelhaft bleiben, ob die Künstler sich nicht unter manchen weiblichen Nebenfiguren auf anderen, auch älteren Vasen, gleichfalls Ortsnymphen mit bestimmteren Namen vorgestellt haben. — Wie oft die Roma in der römischen Rundplastik und auf römischen Reliefs gebildet worden ist, ist bekannt. Ihre Besprechung an dieser Stelle würde uns viel zu weit führen. Nur daran sei erinnert, das die Roma in der kampanischen Wandmalerei nicht nachgewiesen worden ist, wie Städtepersonifikationen in ihr überhaupt felten sind. Von sonstigen hierhergehörigen Bildungen soll zunächst noch der wichtigen puteolanischen Basis des Museo nazionale zu Neapel gedacht werden, welche an drei Seiten mit interessanten, durch Namensbeischrift gekennzeichneten Personifikationen kleinasiatischer Städte geschmückt ist. OVERBECK hat sie in seiner Geschichte der griechischen Plastik<sup>98)</sup> ausführlich behandelt. Ferner muß an das Fragment eines Reliefs mit Darstellung etruskischer Städtegottheiten im lateranensischen Museum<sup>99)</sup> erinnert werden, welches BENNDORF und SCHÖNE in ihrem Musterkatalog dieser Sammlung (No. 212) zuletzt besprochen haben. Auch im Louvre befindet sich eine Platte mit Städtepersonifikationen<sup>100)</sup>. Endlich sei hier noch einmal, aber noch nicht zum letzten Male, die Stadtgöttin von Antiochien am Orontes erwähnt, welche ausnahmsweise und nur durch ihre Gruppierung, auf die wir zurückkommen werden, einen hervorragend anthropomorphisch landschaftlichen Eindruck macht.

Von den Lokalgottheiten und Ortspersonifikationen sind es diejenigen der Flüsse und diejenigen der Berge, welche in landschaftlicher Beziehung am meisten in Betracht kommen.

Was die Flusgottheiten anbelangt, so ist auch ihre Darstellung durchaus keine Neuerung der Epoche, von welcher wir reden. Schon die Kunst des Pheidias hatte lokal bestimmte Flusgötter von der feinsten plastischen Charakteristik aufzuweisen. Doch dürfen wir auch sie in der neuen Zeit öfter und als weniger leicht entbehrliche Nebenfiguren bei größeren Darstellungen zu finden erwarten. Es darf wohl daran erinnert werden, das, während auf dem Unterweltsbilde des Polygnot der Flusgott unseres Wissens nicht dargestellt war, auf dem Unterweltsbilde der hellenistischen vatikanischen Odysseelandschaften zwei Flusgötter abgebildet sind. Die Flusgötter sind meist sehr leicht zu erkennen. Die am Boden haftende, halb aufgerichtete Haltung, die lässig flüssige Gliederstreckung, das wellige bekränzte Haar, welches das meist freundliche Gesicht umwallt, die fließenden Linien des Gewandstückes, das ihnen nur zur Draperie, nicht zur Bedeckung dient, ja die Urne; der oft das natürliche Wasser entfließt, während Schilf und Rohr neben ihnen empor-

<sup>98)</sup> 1870, II, S. 363 ff., wofelbst Abbildung und nähere Nachweise.

<sup>99)</sup> Ann. Inst. 1842, tav. d'agg. C; p. 37—40.

<sup>100)</sup> CLARAC, II, pl. 222, No. 301. Vgl. BARTOLI, Gli antichi Sepolcri (Roma 1727), tav. 108.

fpriefen: Alles dieses drückt ihren Charakter unverkennbar und anmuthig aus. Doch kommt daneben, besonders in größeren Kompositionen, eine zweite Art der Bildung der Flußgötter vor, in welcher sie nur mit dem Oberkörper aufrecht und die Arme emporstreckend aus dem Wasser emporragen: so der Orontes an dem Bilde der Stadtgöttin Antiocheia, so die Flußgötter an der Basis der Tiberstatue des Louvre, so der Ismenos auf einer unteritalischen Vase. Die erhaltenen Flußgottheitenbildungen zu katalogisiren ist hier natürlich unsere Absicht nicht. Einige von ihnen, wie der sogenannten Marforio des kapitulinischen Museums, wie der Tiber des Louvre, der Tigris und vor allen Dingen der Nil des Vatikan, haben eine große Berühmtheit erlangt. Besonders die letztere Statue, von der schon die Rede gewesen, muß hervorgehoben werden<sup>101)</sup>. Als Nil wird er theils durch die realistischere, später zu besprechende Landschaftsdarstellung seiner Basis, theils durch die Sphinx, auf die er sich stützt, theils aber durch fernere eigenthümliche Personifikationen bezeichnet, welche in Gestalt von 16 allerliebsten Knäbchen, die 16 Ellen symbolisiren, um die der Nil in jedem Jahre zu wachsen pflegt. »Beneidenswerthe Symbolik der Alten«! ruft ein feiner Kenner<sup>102)</sup> bei ihrer Besprechung aus. Die Genien klettern neckisch auf dem in majestätischer Ruhe daliegenden Gotte herum: die einen spielen mit dem Krokodil zu seinen Füßen, die anderen sind bei der wasserausströmenden Urne beschäftigt, einer hat sich in's Füllhorn gefleckt, das, wie die Kornähren in der Rechten des Nils, die Fruchtbarkeit seiner Uberschwemmung andeutet. Interessant ist es, daß uns Philostratos die Beschreibung eines ganz ähnlichen Gemäldes (der Nil, I, 5) erhalten hat, welches außerdem durch das personifizierte Sternbild des Wassermanns<sup>103)</sup> vervollständigt wurde. — Auf Vasen kommen Flußgötter selten vor; doch ist auf einer schönen neapolitanischen Kadmosvase (HEYDEMANN 3226) der Flußgott Ismenos bis zur Brust sichtbar dargestellt mit weißem Haupt- und Barthaar und blumenbekröntem Szepter. Desto häufiger sind sie im Relief und in der Wandmalerei. Von guten Reliefbildungen sei des Paris- und Oionereliefs des Palazzo Spada in dieser Beziehung erwähnt, auf dem der sehr charakteristisch gebildete Flußgott (dessen Urne modern ist) eine hervorragende Stelle einnimmt<sup>104)</sup>. Von den Naturpersonifikationen auf Sarkophagen soll unten im Zusammenhang kurz geredet werden. — In der kampanischen Wandmalerei ist der Flußgott auf einem Aktaionsbilde (HELBIG 251) und auf dem Bilde des Herakles, wie er die stymphalischen Vögel erlegt (HELBIG 1126) dargestellt; öfter aber sind die Flußgötter selbständig abgebildet (HELBIG 1011 ff.). Auch in den späten Miniaturen zur Ilias und zum Vergil spielen die Flußgötter noch eine Rolle<sup>105)</sup>, wie der Jordanus noch eine nicht selten wiederkehrende Figur in den altchristlichen Kirchenmosaiken ist, z. B. im Baptisterium und in S. Maria in Cosmedin zu Ravenna; ja, noch in viel späteren Miniaturen christlichen Inhalts ist die Landschaft durch Flußgötter, Berggötter u. s. w. belebt<sup>106)</sup>.

<sup>101)</sup> Abgeb. Museo Pio Clem. I, pl. 37 = CLARAC IV, pl. 748, No. 188. Aehnliche Gruppen, ebenda No. 1813, ferner pl. 745, No. 1812, pl. 749, No. 1811 B.

<sup>102)</sup> BURCKHARDT, Cicerone (1869), II, S. 420. Abgeb. Museo Pio Clementino I, tav. 38.

<sup>103)</sup> Vgl. BRUNN, Phil. Gem., S. 216.

<sup>104)</sup> BRAUN, Zwölf Basreliefs, VIII.

<sup>105)</sup> MAI, II. tav. 53; Aen. tav. 9, 12 und sonst.

<sup>106)</sup> KUGLER, Hdb. d. Gesch. der Malerei. 1867, I, S. 85.

Den Flußgöttern reihen sich natürlich die Nymphen an, die auch oft als selbständige mythische Wesen allgemeiner Natur zur Darstellung kommen, in vielen Fällen aber doch als Ortsnymphen an ein bestimmtes Lokal gebunden sind. Hierher gehören vor allen Dingen die Quellnymphen. Anstatt des Längeren über sie zu handeln, will ich nur an das inschriftlich beglaubigte charakteristische Beispiel einer solchen, nämlich der Quelle Artakia auf dem ersten Lästrygonenbilde der esquilinischen Odyffeelandtschaften erinnern. In behaglicher, halbliegender Stellung ruht sie da, Krug und Schilfrohr in der Linken, ein Kopftuch um's Haupt und blickt nach der wirklich gemalten Quelle zurück.

Die Berggötter haben entschieden einen geringeren mythologischen Gehalt, als die Flußgötter. Sie kommen als selbständige Darstellungen daher auch kaum oder gar nicht vor, sondern finden sich nur in größeren Darstellungen als wirkliche Lokalpersonifikationen zur Verinnlichung des landschaftlichen Hintergrundes. Ihre Schöpfung scheint daher einen entwickelteren landschaftlichen Sinn vorauszusetzen; und in der That ist mir kein sicheres Beispiel eines Berggottes auf einem Monumente, welches sicher der Zeit vor Alexander dem Großen angehörte, bekannt; wobei daran zu erinnern ist, daß von den ältesten Geburten der Mutter Erde nach Hesiod zwar Uranos und Pontos persönlich gedacht wurden, nicht aber die Gebirge. Diese Erwägungen sind geeignet, gewichtige Bedenken gegen BRUNN'S Erklärung der Giebelfelder des Parthenon aufkommen zu lassen, nach welcher sowohl am Ostgiebel als am Westgiebel Berggötter dargestellt gewesen wären (S. oben, S. 145 ff.). Wollen wir aber mit einigen Gelehrten die Lokalpersonifikation am sogenannten farnesischen Stier als Berggott bezeichnen, so widerspricht das meiner Behauptung keineswegs.

Auf Vasen scheinen Berggötter überhaupt sehr selten zu sein; doch ist eine Figur des Parisurteiles einer Berliner Vase, die aber auch erst der großgriechischen Epoche angehört<sup>107)</sup>, als eine Art Berggott aufzufassen. Er ist stehend gebildet; doch setzt er den emporgehobenen rechten Fuß auf einen Felsen; in der Linken hält er einen Zweig; im Haar trägt er einen Kranz. Als Gegenstück sei des personifizirten Waldes von Troizen gedacht, der, einen Baum in der Hand, auf der Hippolytosdarstellung einer anderen unteritalischen Vase<sup>108)</sup> dargestellt ist. Berggötter aber sind in der kampanischen Wandmalerei hellenistischen Ursprunges keine Seltenheit. Als sitzender bekränzter Jüngling, eine gelbe Chlamys über den Schenkeln, die Linke aufgestützt, in der Rechten ein Pedum, erscheint er in Begleitung einer Nymphe auf dem pompejanischen Erotenneßbilde der Casa del Poeta, HELBIG, No. 821, mit dem No. 822 und 823 zu vergleichen sind. Auf einem herkulanensischen Lichtgottheitenbilde (HELBIG, No. 970) wird eine bärtige, epheubekränzte, mit der Nebris bekleidete, mit Satyrohren versehene Figur für einen Berggott erklärt. Auf dem Bilde des Paris auf dem Ida (HELBIG, No. 1279) liegt der Berggott als brauner, bärtiger, bekränzter Mann, die Rechte auflützend, ein Gewand über den Schenkeln, im Hintergrund auf einem grünen Hügel. Als Jüngling aber erscheint er wieder auf dem Parisurteil No. 1285; als behaglich ausgestreckter Mann auf dem ersten der vatikanischen Lästrygonenbilder von Esquilin. Ueberhaupt ist die Bildung der Bergpersonifikationen

<sup>107)</sup> GERHARD, Apulische Vasenbilder, Tfl. XI.

<sup>108)</sup> MILLINGEN, Peintures antiques etc. de Vases Grecs (Rom 1813), Tfl. 12.

weniger stereotyp als die der Flufsgötter, wie die individuelle Physiognomie verschiedener Berge denn auch von felbst zu verschiedenen Gestaltungen aufordert. Sehr häufig find die Berggötter in den römischen Reliefs, besonders in den Sarkophagreliefs, deren Perfonifikationen wir nunmehr einige gefonderte Worte widmen wollen.

In der That find die Darstellungen bestimmter Fabeln auf Sarkophagen außerordentlich reich an Orts- und Naturperfonifikationen; einige find förmlich überfüllt mit ihnen. Hierher gehören z. B. die Phaëtondarstellungen, deren intereffantestes Exemplar sich im Louvre befindet<sup>109</sup>). Phaëton stürzt in den Schoofs des leibhaftig dargestellten Flufsgottes Eridanus; fast Alles, was an Naturperfonifikationen herzustellen war, ist aufgeboden, um bei diesem außerordentlichen Naturereignis zu assistiren: Erde, Luft und Wasser erscheinen in verschiedenen Bildungen; dazu die in Pappeln verwandelten Heliaden und der sinnende Berggott. Auf dem Florentiner Exemplar<sup>110</sup>) liegt der Flufsgott in einer Grotte und trägt einen Zweig in der Linken. Auf dem Depolettischen Sarkophage schwingt von dem Eridanos aus eine weibliche Gestalt mit bogenförmig wallendem Gewande sich aufwärts, nach WIESELER, in dessen Schrift über Phaëton man Weiteres zu allen diesen Darstellungen nachlese, eine Perfonifikation des dem Strome entfleigenden Lufthauches<sup>111</sup>). Höchft bedeutend find in dieser Beziehung auch die Prometheusarkophage, deren bekanntestes Exemplar sich in Neapel befindet<sup>112</sup>). Es ist oben schon von ihm die Rede gewesen. Helios und Selene (?) nehmen oben die Ecken ein. Die Erde und das Meer als weibliche Wesen perfonifizirt liegen unten am Boden. Der Himmel erscheint als Jüngling mit dem bogenförmig wallenden Gewande über dem Haupte, der Wind als Knabe, der in ein Muschelhorn bläst, die linder wehenden Lüfte, die »duae Aurae velificantes sua veste«, nach WELCKER (S. 288) »hier wohl wehend gedacht von Osten und von Westen her, als stattliche Jungfrauen mit dem ebenfo gebauschten Gewande«. Dafs auch die Erde hier mehr nur als Perfonifikation, denn als die alte Göttin Gaia aufzufassen ist, geht doch wohl aus der Weise hervor, wie Hephaistos auf sie einhämmert. Hierher gehört der kleine Sarkophag des kapitolinischen Museums mit seinen prometheischen Darstellungen<sup>113</sup>). Hier bezeichnet die Schmiede des Vulkan das Feuer; der Ozean mit dem Ruder und der Pistrix das Wasser; der Gott der Winde, der aus einer Muscheltrompete bläst, die Luft; eine sitzende Frau mit dem Füllhorn, wie in der Regel, die Erde. Abwärts wird der Wagen der Luna gelenkt, und hinter dem Ozean erhebt sich das Gespann der Aurora, zwei plastisch angedeutete Sterne vor sich her-treibend. Zuletzt, an der Ecke des Sarkophages, setzt der an den Kaukasus geschmiedete Prometheus den einen Fuß an die perfonifizierte Erde; der Kaukasus felbst aber ist durch einen bärtigen Mann angedeutet, welcher neben einem Pinienbaume sitzt und ein Füllhorn in der Hand hält.

Sehr häufig find auch die hier stark in Betracht kommenden Endymionarkophage, von denen ein hervorragendes Exemplar in der Galleria Doria,

<sup>109</sup>) CLARAC II, pl. 210, No. 732. WIESELER, Phaëton, Tfl. No. I.

<sup>110</sup>) Uffizien, zweiter Korridor, No. 129, MOLINI, Gall. de Fl., Vol. II, ser. IV, p. 121; WIESELER, a. a. O. Tfl. No. 5.

<sup>111</sup>) WIESELER, a. a. O. p. 60. Ueber die männliche Luftgottheit, besond. JAHN, Ber. d. K. S. G. W. 1849, S. 63 ff.

<sup>112</sup>) WELCKER, A. D. II, Tfl. XIV, S. 286. JAHN, a. a. O. Tfl. 8.

<sup>113</sup>) Siehe Befchr. Roms III, 1; S. 190 ff.

aufserdem aber fast in jeder Antikengallerie eines sich befindet. Die Mondgöttin spielt in diesen Darstellungen die eigentliche Hauptrolle der Fabel und kann daher in unserem Sinne nicht mitangeführt werden. Dagegen fehlt es nicht an anderen Orts- und Naturperfonifikationen. Besonders der Berg Latmos, auf dem die Göttin ihren Liebling befruchtete, ist in der Regel persönlich dargestellt: als liegender Jüngling, der einen Kranz hält, auf dem kapitolinischen Exemplar des Zimmers der Vase <sup>114)</sup>, als bärtiger, mit einer Stierhaut bekleideter Mann auf dem des Zimmers des Fauns, als Jüngling, einen Zweig in der Hand, im Louvre, CLARAC II, pl. 165, als weibliches, nymphenartiges Wesen in der sogenannten Kandelabergallerie des Vatikan, No. 252, während das lateranensische Exemplar den Berg nur durch wirkliches hochauftretendes Felfenterrain anzudeuten scheint <sup>115)</sup>. Der Endymionfarkophag der Galleria Doria enthält aufser dem Berggott Latmos noch die Perfonifikationen des Helios, des Hesperos, der Nacht, der Erde, und, an der linken Schmalseite, einen Stromgott mit einem Füllhorn und einen Satyr. Auch das kapitolinische Exemplar des Zimmers des Fauns enthält die Perfonifikation der Nacht, als einer Frau mit einem über ihrem Haupte im Bogen wallenden Schleier, die sich aus den Armen des Sternbildes des Krebses erhebt. Ganz zur Linken dieses Sarkophages besteigt Luna ihren Wagen wieder; unter ihren Pferden aber steigt Aurora auf, der Lucifer, die Fackel schwingend, zur Verkündigung des Tages voranschwebt. Die Erde erscheint z. B. auf dem Pariser Exemplar. Die Perfonifikation des Schlafes als geflügelten Jünglings, die aufserdem auf den meisten Sarkophagen mit dieser Darstellung vorkommt, gehört nicht hierher. — Auch auf Hippolytfarkophagen kommen interessante Perfonifikationen vor; weniger der Zahl nach, denn es ist nur der Berggott dargestellt, als weil dieser Berggott eine Geberde des Staunens zu machen scheint <sup>116)</sup>, die daran erinnert, dafs bei derselben Darstellung Philostratos die Naturperfonifikationen von der Handlung affizirt sein läfst. BENNDORF und SCHÖNE erkennen die Geberde des Staunens auch bei einem anderen Berggott, nämlich bei dem, der auf einem lateranensischen Sarkophag (387) dem Kampfe des Adonis mit dem Eber zuschaut. — Diese Beispiele von Naturperfonifikationen auf Sarkophagen könnten leicht verdreifacht werden. Doch müssen sie genügen, um uns eine Vorstellung von der Behandlung dieser Gegenstände in der späten römischen Kunst zu erwecken, für die wir übrigens, wenn ein Katalogisieren in unserer Absicht läge, auch noch eine ganze Reihe anderer Reliefs, auch der Triumphalreliefs, anführen müßten. Die angeführten Beispiele von Sarkophagdarstellungen zeigen jedenfalls, dafs die Naturperfonifikationen besonders in solchen Fabeln eine Rolle zu spielen hatten, deren Mythos keine naheliegende Beziehung auf die Natur nie eingebüßt hatte. Es sind förmliche anthropomorphische Naturbilder die uns in manchen dieser Darstellungen plastisch entgegentreten; doch sind sie in der Regel zu konfus durcheinander angebracht, zu wenig charakteristisch gebildet und auch wohl zu kosmisch in's Weite schweifend oder zu reflektirt, um ein wirklich erfreuliches oder landschaftlich anmuthendes Naturbild zu liefern. Der einfache praxitelische Satyr leistete in dieser Beziehung ohne Zweifel mehr, als der

<sup>114)</sup> Befchr. Roms II 1; I, S. 188.

<sup>115)</sup> BENNDORF u. SCHÖNE, No. 47, S. 31.

<sup>116)</sup> So auf dem Pariser Exemplar, CLARAC 213, No. 16, während auch die Geberde des Gottes auf dem lateranensischen Exemplar (BENNDORF u. SCHÖNE, No. 394) so gedeutet werden könnte.

ganze Phaëton- oder Prometheusfarkophag; und die Meerwesen in der großen Gruppe des Skopas, wenn sie auch wahrscheinlich im Einzelnen nicht so viele realistische und malerische Kennzeichen ihres Elementes trugen, wie sie an manchen Nereidenfarkophagen<sup>117)</sup> vorkommen, gaben den Natureindruck sicher in poetischerer und geistlicherer Weise wieder.

Jedoch fehlt es in der hellenistischen Kunst keineswegs an Beispielen von anthropomorphischen Naturbildern, die durch Gruppierung verschiedener Figuren ein jedenfalls landschaftlicher abgerundetes Bild geben, als Praxiteles und Skopas es gekonnt hätten. Nachdem wir die verschiedenen Arten anthropomorphisch gestalteter Naturbilder im Einzelnen betrachtet, wollen wir jetzt, unbekümmert um den verschiedenen, theils mythischen, theils reflektirten, Ursprung der einzelnen Gestalten, einige Beispiele solcher Gruppierungen mit hervorragend landschaftlichem Anstrich hervorheben. Hier würden wir vor allen Dingen des großartigen Sonnenaufgangsbildes der Vase Blacas gedenken müssen, wenn wir daselbe nicht oben bereits genügend gewürdigt hätten. Auch auf die reizenden Meerwesenkompositionen der pompejanischen Wandmalerei soll nicht noch einmal eingegangen werden. Wir wollen uns auf die Betrachtung ganz einfacher plastischer Gruppen beschränken. In erste Linie muß jetzt die schon erwähnte vatikanische Gruppe der Stadtgöttin Antiocheia am Orontes, welche auf ein Original des Eutychides zurückgeführt wird, gestellt werden. Verschiedene Wiederholungen und Münzen lassen an ihrer Bedeutung keinen Zweifel aufkommen<sup>118)</sup>. Wie sie ihrer Erfindung nach gleich dem Anfang unserer Epoche angehört und deshalb als charakteristisches Beispiel des Umschwunges gelten kann, so gehört sie auch in der That, wie schon BRUNN, OVERBECK u. A. bemerkt haben, zu den interessantesten überhaupt erhaltenen Beispielen anthropomorphischer Landschaftsplastik. Ich kann nicht umhin, BRUNN's geistvoller Beschreibung hier einen Platz einzuräumen<sup>119)</sup>. »Die Göttin sitzt, der Lokalität der Stadt entsprechend, auf einem Felsen und zu ihren Füßen erscheint in halber Figur aus den Wellen auftauchend der Flußgott Orontes als Jüngling. Die Bewegung der Göttin ist so motivirt, daß die ganze rechte Seite des Körpers sich nach der linken hin wendet. Der rechte Fuß ist über den linken geschlagen und auf ihn stützt sich der Ellenbogen des rechten Arms, während der linke dieser Wendung entsprechend, sich hinterwärts aufstützt, um dem nach dieser Seite drückenden Körper einen Haltepunkt zu gewähren. Die Mauerkrone charakterisirt die Stadtgöttin, Aehren in der Rechten (an deren Stelle in Münzen freilich auch ein Palmbaum erscheint)<sup>120)</sup> deuten auf die Fruchtbarkeit der Gegend. Durch die Bewegung der Figur aber, namentlich durch das Zurückziehen des einen Arms, entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Motive für die Gewandung. Wenige Werke aus dem Alterthume sind uns erhalten, welche sich mit diesem in der Anmuth der ganzen Erscheinung vergleichen lassen. Schwerlich wird sich Jemand dem Zauber deselben zu entziehen im Stande sein, und ich bin weit entfernt, diesen Genuß und die Freude daran irgend Jemand verhittern zu wollen. Doch aber muß ich darauf mit Nachdruck aufmerksam machen,

<sup>117)</sup> Vgl. nur z. B. CLARAC II, pl. 206, 207, 208, 224.

<sup>118)</sup> Abgeb. Mus. Pio Clem. III, tav. 46. Vgl. MÜLLER, Diss. Antioch. I, 14.

<sup>119)</sup> Gesch. d. gr. Künstler I, S. 412.

<sup>120)</sup> Soweit ich mich dessen entsinnen und soviel ich aus einer mir vorliegenden Photographie entnehmen kann, ist der rechte Unterarm mit Hand und Aehren auf dem vatikanischen Exemplar ergänzt.

wie weit sich diese Götterbildung von denen älterer Zeit unterscheidet. Von dem religiösen Ernste und der feierlichen Würde, welche früher den Bildern der Götter eigen, ja nothwendig waren, läßt sich bei dieser Tyche kaum noch reden; ja, nicht einmal die Strenge, der decor der älteren Sitte, kann für einen besonders bezeichnenden Zug an diesem Bilde gelten. Vielmehr steht es in seiner äußeren Erscheinung dem sogenannten Genre weit näher; sein Grundcharakter ist der einer allgemein menschlichen Anmuth. Wohl mag eine Stadt, welche sich aus einem schönen Thale an einer anmuthigen Höhe hinaufzieht, einen ähnlichen Eindruck gewahren. Ich bemerke zu dieser treffenden Schilderung BRUNN'S nur noch, daß die Stadtgöttin der hellenistischen Stadt Antiocheia doch auch in der That keine altmythische, durch lange Tradition geheiligte Gestalt sein konnte, so daß der Künstler ihrem ganzen Wesen durch eine Darstellung im Sinne der alten Götter nicht entsprochen haben würde. Sie charakterisirt sich in der That als nicht viel mehr als eine reflektirte landschaftliche Personifikation. Die Art und Weise, wie sie den Fuß auf die Schulter des Flufsgottes setzt, der mit ausgebreiteten Armen und erhobenem Kopfe sich am Felsen, auf dem sie sitzt, emporstümpelt, ist landschaftlich äußerst anschaulich und anmuthig. — Eine Gruppe von ähnlich bedeutendem landschaftlich plastischem Gehalt hat die ganze alte Kunst nicht aufzuweisen. Gruppen, wie die besprochene des Nilgottes und die der Elementargötter gehören zwar auch hierher, aber sie wirken landschaftlich doch hauptsächlich durch ihre kaum in dieses Kapitel gehörenden realistischen Zuthaten; im Uebrigen sind sie als Naturbilder zu allegorisch, um schon durch die Gruppierung ihrer Figuren sonderlich landschaftlich zu wirken. Eine Reihe anderer höchst anmuthiger Gruppen aber, die dem Kreise der mythologischen Halbgötter des Erdelebens angehören, liefern zwar in hohem Grade charakteristische anthropomorphische Darstellungen der Natur; aber es ist hier doch mehr das Leben und Weben der Natur, als der landschaftliche Eindruck, welches verkörpert ist. Hierher rechne ich die Gruppe des Pan, welcher den Knaben Olympos im Flötenblasen unterrichtet<sup>121)</sup>, des Pan, welcher einen am Boden liegenden Satyr den Dorn aus dem Fuße zieht<sup>122)</sup>, des Satyr, welcher den Dionysosknaben auf den Schultern trägt<sup>123)</sup>, des Bakchos und Ampelos<sup>124)</sup>, der mit Nymphen oder Bakchantinnen gruppirten Satyren, Silene oder Pane<sup>125)</sup>, und ähnliche, deren Gestaltung und Gruppierung wohl erst der späteren Zeit angehört, auf die auch bei vielen derselben die bedeutenderen Zuthaten wirklich landschaftlichen Beiwerks hinweisen.

Aber ich muß fürchten, dieses Kapitel bereits zu lang ausgedehnt zu haben. Ich schliesse es mit der Bemerkung, daß aus ihm hoffentlich die äußerst wichtige Rolle erhellt, welche die anthropomorphische Naturanschauung, auch nachdem ein unbefangener landschaftlicher Sinn geweckt war, doch neben diesem fortfuhr, in der ganzen alten Kunst zu spielen. Bis tief in das christliche Mittelalter hinein erstrecken sich ihre Spuren; die Renaissancezeit ergreift sie von Neuem; aber dem Volksbewußtsein ist sie doch für alle Zeiten

<sup>121)</sup> CLARAC, Musée de sculpture IV, pl. 716 D, 726 B, 726 C.

<sup>122)</sup> Ebenda pl. 726, No. 1742 (vgl. das Exemplar der Casa di Marco Lucrezio in Pompeji).

<sup>123)</sup> CLARAC, ebenda pl. 704 B, No. 1628 A u. B.

<sup>124)</sup> Ebenda pl. 691, 692, 693, 694.

<sup>125)</sup> Ebenda pl. 721, No. 1728; pl. 722, No. 1733; pl. 725, No. 1739; pl. 726, No. 1743, pl. 735, No. 1736 B.

entschwunden; und wenn gleich selbst unser Schiller in seinen Göttern Griechenlands die Klage um die »entgötterte Natur« zu seinem poetischen Vorwurf macht, so ändert das doch Nichts an der Sachlage, daß heute nur eine gelehrte, nur eine gekünstelte Kunst die Natur von Neuem mit Oreaden und Dryaden, Najaden und Nymphen bevölkern wird. Die natürliche und unbefangene Kunst der Neuzeit bedarf dieser Personifikationen nicht mehr, um der Natur menschlich näher zu rücken. Ihr sind die Schuppen von den Augen gefallen; sie vermag es, wie Göthe sagt, in die tiefste Bruft der Natur, »wie in den Bufen eines Freunds zu schauen«; sie hat die Landschaftsmalerei zu einer großen, ernsten und gemüthvollen Kunst ausgebildet, die ihre künstlerische Mission so gut zu erfüllen vermag, wie jede andere Kunst.

Wie weit aber die griechisch-römische Kunst, nachdem der eigentliche landschaftliche Sinn sich neben die anthropomorphische Naturanschauung gestellt, in dieser Richtung gegangen, soll an der Hand der erhaltenen Monumente in den folgenden Kapiteln näher untersucht werden.

---

#### VIERTES KAPITEL.

#### Die Landschaft im Zusammenhange mit Figurendarstellungen in der Kunst nach Alexander dem Grossen.

---

Nur in der Malerei kann ein landschaftlicher Hintergrund sich in wirklich bedeutamer und künstlerisch befriedigender Weise mit Figurendarstellungen verbinden. Unser Hauptaugenmerk werden wir daher in diesem Kapitel auf die erhaltenen Gemälde des Alterthums zu richten haben, in erster Linie auf die kampanischen Wandgemälde. Indessen würden wir uns manche interessante Erscheinungen entgehen lassen, wenn wir die Vasenzeichnungen und die Plastik der in Rede stehenden Epoche gar nicht berücksichtigen wollten. Wir wollen daher doch auch aus ihnen einige unser Thema berührende Thatfachen hervorheben und zwar, um von dem weniger Bedeutenden zum Bedeutenderen aufzusteigen, mit einer Untersuchung der Plastik beginnen.

Schon im vierten Kapitel des vorigen Abschnittes ist von der Entwicklung der landschaftlichen Zuthaten in der griechischen Plastik der nationalhellenischen Blüthezeit die Rede gewesen. Wir haben gesehen, daß die Plastik jener Zeit derartige Zuthaten keineswegs aufsuchte, ebensowenig freilich sie ängstlich vermied, stets aber bei ihrer Darstellung mit großer Zurückhaltung verfuhr. Die Baumflämme, an welche man Statuen anlehnte, hatten den praktischen Zweck der Stütze, wurden aber selbst bei Satyrgehaltn mit einer gewissen Bescheidenheit ausgestattet; ebenso die Wasserwellen, wo ihre Darstellung nicht zu vermeiden war, und der Erdboden wurde nur plastisch ausgeführt, wenn und soweit die Bewegungsmotive der Figuren seiner bedurften. Am weitesten ging vielleicht schon die Schule des Pheidias mit dem marmornen Oelbaum und dem marmornen Salzquell in einem der Giebel des Parthenon. Allein diese landschaftlichen Gegenstände wurden hier doch nichts weniger als ihres landschaftlichen Eindrucks wegen mitdargestellt, sondern weil sie nothwendig integrirende Bestandtheile der dargestellten Fabel waren. Bäume und Gebäude ließen sich im Uebrigen in sicheren griechischen

Originalreliefs der Blüthezeit nicht nachweisen, wengleich die gelegentliche bescheidene Einfügung von Bäumen nicht rundweg abgeleugnet werden konnte, vielmehr nach dem Beispiele des Parthenongiebels als möglich hingestellt werden mußte.

Mit jenen Erklärungen des vorigen Abschnittes war es denn auch bereits ausgesprochen, dafs wir fowohl die Statuen mit detaillirteren oder mehr in die Augen springenden landschaftlichen Zuthaten, als die Reliefs mit ausgebildeteren Hintergründen erst der Zeit nach Alexander dem Grofsen zuschreiben dürfen.

Wir wollen jetzt zunächst einiger statuarischer Werke mit landschaftlichen Zuthaten gedenken. Darstellungen des Erdbodens werden jetzt besonders und konsequenter Weise bei den Naturpersonifikationen des Erdbodens angebracht. Der »barberinische Faun«, den wir schon seiner körperlichen Gestaltung und Bewegung wegen in die hellenistische Zeit verweisen müssen, ruht auf einem so mächtigen und wohlausgeführten Felsenblock, wie ihn die frühere Zeit kaum plastisch dargestellt haben würde<sup>1)</sup>. Noch landschaftlicher ausgeprägt und mit reichem Beiwerk versehen ist der Fels unter einer fragmentirten kleinen Statue der Akademie von Mantua<sup>2)</sup>. Des Felsens, auf dem die Stadtgöttin von Antiocheia sitzt, ist bereits gedacht worden. Eine förmliche plastische Landschaft bildeten Fels, Felsenhöhle, Eichbaum u. f. w. auf einer kleinen Darstellung des Odysseus, wie er dem Kyklopen entrinnt, in der Villa Albani, Piani terreni, no. 497. Sehr reich gestaltet ist der Erdboden unter zwei kleinen Statuen von Hirschchen, die von Hunden angegriffen werden<sup>3)</sup>, in der sala degli animali des Vatikans. Eine derselben hat einen natürlich ausgemeißelten Baumstamm als Bauchstütze, neben der anderen ist ein freistehender kleiner Eichenbaum mit gut charakterisirten Blättern gebildet. Am interessantesten ist hier die naturalistische Gestaltung des Terrains als Rasenboden mit einzelnen Blumen und Kräutern, einer Eidechse, die aus einer Höhlung hervorkriecht, einem am Boden liegenden Lorbeerzweig u. f. w. Bei den bedeutenden Restaurationen und absichtlichen Fälschungen, die der Bildhauer Fr. Franzoni dem Papste Pius VI. zu Gefallen an der Mehrzahl der in diesem Saale aufbewahrten Werke vorgenommen hat, darf freilich an dem echten Alter dieses Terrains wie ähnlicher Bildungen desselben Saales gezweifelt werden. Jedoch liegt kein Grund vor, die Möglichkeit einer derartigen Darstellung im Alterthume zu bezweifeln. — Ein kleines Rind findet sich am Felsenboden unter verschiedenen Statuen von Satyrn, Panen u. f. w., wie auch die Gruppe des Pan und Olympos in der Regel auf einem kräftigen Felsen sitzt, an dem ähnliche Darstellungen von Rindern sich finden<sup>4)</sup>. Auch der Felsenboden am Wasserrand unter der Nymphe einer englischen Sammlung, die der Haltung nach wohl Ariadne sein könnte, aber doch eine Urne unter sich gehabt zu haben scheint<sup>5)</sup>, ist reich mit kleinen Amphibien und Sumpfvögeln belebt. — Statt aller Beispiele aber hätte es genügt, an die Basis eines Hauptwerks zu erinnern, welches entschieden der hellenistischen Zeit angehört und zugleich die weitaus-bedeutendsten und charakteristischsten Zuthaten dieser Art aufzuweisen hat: an die Basis der gewaltigen Statuengruppe

1) LÜTZOW, Münchener Antiken, 30.

2) CLARAC IV, pl. 704 C, vgl. pl. 719, alle vier Nummern.

3) No. 107 u. No. 164.

4) CLARAC IV, pl. 710 B, No. 1670 B u. C; pl. 716 D, 726 B.

5) CLARAC IV, pl. 750.

des farnesifchen Stiers. Es ist der felsige Gipfel des Kithairon, welcher hier plastisch dargestellt ist: scheinbar realistisch, aber bei näherer Betrachtung doch in jeder Beziehung stilisirt und idealisirt. Von vorn gesehen bringt die bedeutend kleiner als die Hauptfiguren gebildete, ruhig zuschauend dafitzende Gestalt des um Haupt und Brust bekränzten »Berggotts« oder »Hirten« oder, nach BRUNN's Auffassung, der wir schon im vorigen Kapitel beige stimmt haben, einer weniger präzis definirbaren Naturpersonifikation ein ideales Element hinein. Der bellende Hund, gröfser selbst als diese Gestalt, sicht auffallend realistisch gegen sie ab. Die Behandlung aber, welche dem Felsterrain an der Rückseite und an den beiden Seiten rechts und links vom Beschauer zu Theil geworden ist, ist in hohem Grade eigenthümlich. Eine wild zerklüftete Berggegend ist hier dargestellt, in verkleinertem Mafstabe mannigfaltig belebt. In einer Höhle der rechten Seite liegt eine Löwin auf der Lauer; die linke Seite aber weist zwei Höhlen auf, in deren einer ein Raubvogel haust, während in der andern zwei Eber liegen. Ausserdem weiden an jener Seite friedlich ein Hirsch und eine Hindin, ist an dieser Seite ein Adler, zu dem eine Schlange emporzüngelt und ein weniger leicht bestimmbares Thier gebildet; während an der Rückseite zwei Löwen über wehrlose pflanzenfressende Geschöpfe herfallen; der eine hat ein Pferd von hinten, der andere einen Stier von vorne gepackt; weiter oben wandelt unbehelligt ein Widder, und eine Schlange windet sich um einen Baum. Bäume sind überhaupt an jeder Seite dargestellt. Es ist ein Irrthum von WELCKER, dafs er behauptet<sup>6)</sup>, von Bäumen und Sträuchern sei nicht einmal eine Andeutung gegeben. Die Bäume sind vollständig plastisch stilisirt, fast nur Stämme mit wenigen Blätterbüscheln als Krone an einem hervorragenden Aste; aber sie sind ganz gut erkennbar: wenigstens die Pinien an der linken und an der rechten Seite und der Eichbaum neben einem kahlen, dicken Stamme an der Rückseite<sup>7)</sup>. Das Ganze stellt ein hellenischer Reflexion entsprungenes eigenthümliches Gemisch von Realismus und Idealismus dar, beweist aber auf's Klarste einen bedeutend vermehrten landschaftlichen Naturinn, der das Bedürfnis fühlte, das Lokal, in dem die Fabel der großen plastischen Hauptgruppe spielte, dem Beschauer zu vergegenwärtigen.

Wirkliche, voll plastisch gebildete Bäume sind natürlich auch in der Bildhauerei unfererer Kunstepoche selten. Wir wir aber schon in der vorigen Epoche einige Beispiele der Art zu notiren hatten, so kommen sie natürlich auch in der späteren Zeit noch vor, und, wenn sie vorkommen, sind sie meist detaillirter im Laubwerk und mit reichem Beiwerk ausgestattet, als früher. Man vergleiche in dieser Beziehung den einfachen Baumstamm des Apollon Sauroktonos in allen Wiederholungen mit der großen Anzahl von Baumstämmen, die theils als Stützen von Bakchos- oder Satyr- oder anderen Gestalten späterer Bildung, theils in fast selbstständiger plastischer Gruppierung mit einzelnen Statuen vorkommen<sup>8)</sup>; ja, manchmal, wo der Gegenstand selbst ein ländlicher ist, spielt der Baum eine der Figur durchaus ebenbürtige

<sup>6)</sup> Alte Denkmäler I, S. 362; VON OVERBECK, Plastik II<sup>2</sup>, S. 249 wiederholt.

<sup>7)</sup> Die besten Abbildungen der verschiedenen Seiten der Basis finden sich im Museo Borbonico XIV, tav. VI, vgl. tav. V.

<sup>8)</sup> In der ersteren Beziehung sehe man CLARAC, pl. 690A u. B, 704B, 724, 740; in letzterer Beziehung, III, pl. 482B; die Marfyasdarstellungen pl. 541 f.; u. a. Uebrigens muß ich auch meine Ausführungen oben, S. 137—140, verweisen.

Rolle<sup>9)</sup>. Das letztere gilt besonders von der Jägerstatue des kapitulinischen Museums, die zwar zerflückt gefunden wurde, an der aber nur sehr wenig neu zu sein scheint<sup>10)</sup>. Der Pinienbaum, neben dem die lebensgroße Figur steht, ist durch Nadelbüsche und Zapfen deutlich charakterisiert; in seinen Zweigen hängt ein Pedum. Das Ganze ist ein vollständiges reales Naturbild in plastischer Stilführung.

Das Element des Waffers eignet sich zu rundplastischer Darstellung natürlich am wenigsten, eigentlich gar nicht. Von dem eklatantesten Beispiel feiner plastischer Darstellung in unseren antiken Bildergalerien, nämlich der kühn gebildeten, sich überstürzenden Einzelwege unter dem im vorigen Kapitel schon besprochenen antiken Tritonen mit der Nymphe im Arm in der sala degli animali des Vatikans<sup>11)</sup>, ist es konstatiert, daß eine moderne Arbeit vorliegt. Die Versuche, die man im Alterthum in dieser Hinsicht gemacht hat, sind jedenfalls stumpfer ausgefallen. So kommen sie schon im Giebel des Parthenon vor; und die neue Epoche ist natürlich auch in dieser Beziehung nicht vor Aufgaben zurückgeschreckt, die bereits durch die Tradition sanktioniert waren. Ofter jedoch wird das Wasser auch mit rundplastischen Statuen in reliefartiger Bildung in Verbindung gebracht. So besonders bei den verschiedenen liegenden Ozeansbildungen und Flußgöttern, bei denen es oft in ungeheurer reicher Wellenbildung die Basis zu überschwemmen scheint<sup>12)</sup>, mitunter aber selbst bescheidener gehalten ist, um einer reichen landschaftlichen Staffage und mannichfaltigem Beiwerk zur Folie zu dienen. Die hervorragendsten Beispiele dieser Art sind die Basen des Nil im Vatikan und des Tiber im Louvre, deren letztere sich natürlich schon dem Gegenstand nach, aber auch der viel schlechteren Arbeit nach als römisches Machwerk darstellt, wogegen wir nach wie vor in der ersteren eine hellenische Erfindung anerkennen<sup>13)</sup>. Aus einer Urne unter der linken Seite des Nilgottes strömt ein reicher Wasserguß hervor, der die ganze Oberfläche der Basis, auf welcher er liegt, mit feinen naturgetreu ausgemeißelten Wellen überschwemmt, dann aber auch vorn an die senkrechte Fläche der Basis überfließt, sich hier in naturalistischen Flußwellen verbreitet und von hier aus alle vier senkrechten Flächen der Basis zu einer förmlichen Nillandschaft gestaltet, die nur, ähnlich wie die Landschaft am farnesischen Stier, verhältnißmäßig viel zu klein gebildet ist, um einen realistischen Eindruck zu machen: die Vorderfläche weiß außer den reichen Wellenlinien des Stromes, um die Aufmerksamkeit nicht von der prächtigen statuarischen Gruppe abzulenken, nur rechts vom Beschauer einige Schilfhalme und Lotosblüthen auf; die beiden Schmalseiten und die Rückseite sind um so reicher mit jener humoristischen Nilstaffage ausgestattet, wie wir sie auch in pompejanischen Gemälden und in Mosaiken wiederfinden und wie sie in der That eine eigene, typisch feststehende Klasse antiker Darstellungen der späteren Zeit bilden. An der Schmalseite zu Häupten des Gottes treten zwei Rinder, ein Krokodil, ein Ichneumon und ein Ibis zwischen verschiedenen am Rande des Niles wachsenden Sumpfpflanzen auf; an der Schmalseite zu Füßen des Gottes sind Nilpferde und Krokodile im Kampfe

<sup>9)</sup> CLARAC, III, pl. 287, No. 1785; IV, pl. 740, No. 1787.

<sup>10)</sup> Vgl. außer CLARAC, III, pl. 740, noch Beschreibung Roms, III, 1; S. 238 und Mus. Cap. III, tav. 60.

<sup>11)</sup> CLARAC, IV, pl. 745, No. 1808; nach Museo Pio Clem. I, tav. 33.

<sup>12)</sup> CLARAC, IV, pl. 748, 749 u. 749 B.

<sup>13)</sup> HELBIG, Untersuchungen über die kemp. Wandmalerei, S. 29—30.

dargestellt, dazu ein Ibis, der feinerfeits einen Kampf mit einem aus den Wellen emportauchenden Hippopotamos aufnehmen zu wollen scheint; an der Rückseite find ebenfalls Nilpferde, Krokodile und Waffervogel zwischen mannichfaltigen Gewächsen in komisch feindfeliger Begegnung dargestellt; das Hauptinteresse aber nehmen hier zwei Böte mit je zwei Pygmäenruderern in Anspruch, von denen einer einen Strauß mit einem Krokodil zu bestehen hat, während zweie in der sich öfter wiederholenden Manier mit hochemporgerecktem Hinteren ihre Arbeit versehen und ein Hippopotamos nach dem Boote zur Linken seinen Rachen aufsperrt<sup>14)</sup>. Das Ganze ist nicht eben sehr sorgfältig, aber doch recht heiter und phantastisch ansprechend ausgeführt und erhöht den landschaftlichen Eindruck der ganzen Gruppe natürlich um ein sehr Wesentliches. — Am nächsten verwandt mit dieser Basis ist die Basis des Tibergottes im Louvre, an welcher die Ankunft des Aeneas an der Mündung dieses Stromes in roh reallistischer Weise landschaftlich dargestellt ist<sup>15)</sup>. Schon die Wasserwellen sind viel roher ausgeführt als an der Nilstatue; die Schafe, von Hunden bewacht, unter durch Stämme angedeuteten Bäumen erinnern an ganz späte römische Reliefs, und die unbeholfenen Gebäudedarstellungen am Ufer vollenden den Eindruck des Gegenfazes der Zeit zu der hellenistischen Nilstatue.

Die soeben besprochenen landschaftlichen Zuthaten zu statuarischen Figurendarstellungen leiten uns hinüber zur Besprechung der landschaftlichen Hintergründe in den Reliefs der hellenistischen und der römischen Zeit. Nachdem bereits früher dargethan worden, daß in der nationalhellenischen Blüthezeit vor Alexander dem Großen landschaftliche Zuthaten zu Reliefs sehr selten gewesen und, wenn sie vorgekommen, jedenfalls nicht als malerische Hintergründe gestaltet worden, sondern sich auf einen plastisch stilisirten Baum u. dgl. beschränkt haben<sup>16)</sup>, bleibt uns jetzt eigentlich nur übrig, zu konstatiren, daß unsere Antikensammlungen doch eine höchst bedeutende Anzahl von Reliefdarstellungen mit sehr augenfälligen landschaftlichen Zuthaten, ja, mit vollständig ausgebildeten Hintergründen aufweisen. Daß diese alle der Gesammtepoche, von welcher in diesem Abschnitt gehandelt wird, angehören, ist klar. Nur fragt sich, ob wir in Betreff ihrer nicht noch zeitliche Unterscheidungen machen, ob wir z. B. die hellenistischen Reliefs nicht von den römischen sondern können.

Bis zu einem gewissen Grade ist dies allerdings leicht möglich. Landschaftliche und mit Architekturen überfüllte Hintergründe, wie sie schon die römische Trajanssäule bietet oder auch nur, wie sie in den Triumphalreliefs, die im Treppenhause des Konservatorenpalastes zu Rom aufbewahrt werden, vorkommen, würde der plastische Sinn der Griechen auch noch in der Diadochenzeit verschmäht haben. Als Gegensatz dürfen wir wohl an das gleichfalls späte, aber auf griechischem Boden entstandene Votivrelief des Theseion No. 284 (KEKULÉ, S. 115—117) erinnern: die landschaftlichen Zuthaten des Baumes, in dem das Bild der Göttin steht und um dessen Ast eine Tänie gefchlungen ist, und des Altares, auf dem die personifizierte Euthenia (Ueberschuß, blühender Zustand) steht, kommt hier recht augenfällig, aber doch keusch

<sup>14)</sup> Abgebildet Museo Pio Clem. I, pl. 37 = CLARAC, IV, pl. 748, No. 1811. Ich besitze eine gute Photographie von der Rückseite, die ich in Rom habe anfertigen lassen.

<sup>15)</sup> CLARAC, II, pl. 176.

<sup>16)</sup> Siehe meine Bemerkungen oben, S. 131 ff.

und anmuthig zur Geltung. Die Hauptfigur hebt sich noch von dem glatten Grunde der Reliefflatte ab, es kann daher hier im eigentlichen Sinne des Wortes von einem reliefirten Hintergrunde nicht die Rede sein, wie wir ihn bei den römischen Reliefs in der That antreffen. Vor wirklichen Hintergründen im Relief, zumal vor den architektonischen, hat der griechische Meißel sich stets eine gerechtfertigte Scheu bewahrt. PHILIPPI, der in seiner interessanten Schrift über die Röm. Triumphalreliefe<sup>17)</sup> diese Fragen berührt, ist der Ansicht, (S. 284), in der Skulptur trete zuerst am Titusbogen ein Stück Architektur als Theil des Bildes auf; und demgemäfs veretzt er selbst die mit architektonisch-landschaftlichen Hintergründen ausgeflatteten Reliefs, deren figürliche Theile doch entschieden auf griechische Vorbilder zurückgehen, wie die in Neapel, in Paris und in London erhaltene, als »Gastmahl des Ikarios« bezeichnete Darstellung<sup>18)</sup> und das ebenfalls in verschiedenen Exemplaren erhaltene als Weihgeschenk für einen musikalischen Sieg bezeichnete, im figürlicher Theil fogar archaisirende, Apollon- und Nike-Relief<sup>19)</sup>, der Komposition nach entschieden erst in die römische Zeit und auf italischen Boden. PHILIPPI stützt seine Ansicht zunächst durch die völlig richtige Voraussetzung, das derartige Reliefs mit förmlichen Hintergründen nur durch einen Wettstreit der Plastik mit der Malerei zu erklären seien. In vielen Fällen mögen direkte Uebertragungen von Gemälden in den Marmor vorliegen. In der älteren Zeit ging die Malerei selbst in der Ausbildung der Hintergründe kaum über einen strengen Reliefstil hinaus. Anknüpfend an die Bühnendekorationen, hatte die Malerei sich emanzipirt. Jetzt wagte das Relief sich an den malerischen Stil. Ferner sucht PHILIPPI wahrscheinlich zu machen, das diese Bildung eines malerischen Reliefstiles, eines Reliefstiles mit Hintergründen, nicht von der hellenischen und hellenistischen Welt nach Rom gekommen sei, sondern erst hier durch und am historischen Triumphalrelief sich entwickelt habe<sup>20)</sup>. Diese Meinung wird sich nicht mathematisch beweisen lassen; die Möglichkeit, das offenbar Gemälden nachgebildete Reliefs, wie die von E. BRAUN publizirten berühmten zwölf Basreliefs des Pal. Spada, des Kapitols und der Villa Albani, doch schon im hellenistischen Osten in ähnlich plastischer Gestaltung existirt haben könnten, werden wir nicht ganz von der Hand weisen dürfen; aber es wird uns auch keine große Ueberwindung kosten, anzunehmen, das selbst die hellenistischen Griechen noch ein zu streng plastisches Gefühl gehabt, um auch nur landschaftliche Hintergründe von der Art derer der zuletzt genannten Marmorplatten im Relief zuzulassen.

Freilich, ein gewaltiger Abstand im Adel und selbst im plastischen Gefühl der Behandlung zwischen den Hintergründen z. B. der von BRAUN publizirten Reliefs und denen der historischen Triumphalreliefs der Kaiserzeit läßt sich nicht verkennen. Jedoch würde dieser Abstand sich auch daraus erklären, das jene idealen mythologischen Reliefs mit sammt ihrem landschaftlichem Hintergrunde eben griechischen Gemälden nachgebildet, also immerhin griechischer Erfindung, wenn auch römischer Uebersetzung in den Marmor

<sup>17)</sup> Abhdlgn. d. K. S. G. d. W. Bd. VI (1872), S. 243 ff. Man sehe für hier in Betracht kommende Fragen, bef. S. 279, 281, 285.

<sup>18)</sup> MÜLLER u. WIESELER, II, No. 624; CLARAC, II, pl. 133.

<sup>19)</sup> WELCKER, A. D. II, S. 37 ff.

<sup>20)</sup> PHILIPPI, a. a. O. S. 267 u. 268. Vgl. HELBIG, Untersuchungen etc., Vorrede, p. XI, u. S. 45.

find, während die Hintergründe z. B. der Säule des Mark Aurel zugleich mit der gefamnten realiftifch-hiftorifchen Darftellung von römifchen Künftlern oder wenigftens auf römifchem Boden erfunden ift. Auch ift innerhalb der römifchen Relieffkulptur natürlich, wie im Allgemeinen, fo auch in Beziehung auf die landfchaftlichen Zuthaten, ein Unterfchied der Zeiten und der Künftlerhände fehr wohl bemerkbar.

Uebrigens haben fich auch in Griechenland Reliefs mit recht bedeutenden landfchaftlichen Zuthaten gefunden; die Sammlungen von Athen bieten verfchiedene Beifpiele der Art: fo das Relief eines Jünglings, der ein Pferd am Zaume führt und dem ein Knabe den Helm reicht. Hinter dem Knaben fteht ein Pfeiler mit einem Gefäße, rechts vom Jüngling aber ift ein deutlicher Eichbaum dargeftellt, in defsen Zweigen Waffen hängen, während eine Schlange fich um feinen Stamm windet<sup>21)</sup>. Des Euthenia- und Telete-Reliefs im Thefeion ift fchon gedacht worden. Ferner gehören hierher eine Reihe von Motiv-Reliefs an Pan und die Nymphen, über welche MICHAELIS<sup>22)</sup> gehandelt hat und welche theils anthropomorphifch, theils aber auch durch die plaftifch gebildete Felfengrotte und durch entfprechende Thiere einen recht landfchaftlichen Eindruck machen<sup>23)</sup>. Fragmente ähnlicher Darftellungen erinnere ich mich in den Sammlungen der Propyläen und der Stoa Hadriana gefehen zu haben, wie denn in der letzteren noch verfchiedene für die Entwicklung des landfchaftlichen Hintergrundes im Relief nicht uninterreffante Stücke aufbewahrt werden. Dafs fie alle fpäten Stils find, bedarf kaum der Erwähnung. Hier fei denn auch des wahrſcheinlich unter Tiberius, aber, wie infchriftlich bezeugt ift, von dem kleinafiatifchen Griechen Archelaos von Priene verfertigten Reliefs der Apotheofe des Homer, welches im britifchen Mufeum aufbewahrt wird, gedacht. Dasfelbe ftellt feine vielbefprochene figürliche Szene am Abhang eines völlig zum Hintergrunde geftalteten Berges dar. Die Form des Berges tritt oben in feinem Gipfel fcharf hervor. Außerdem ift die heilige Mufenhöhle mit dem Omphalos, neben dem Apollon Kitharoidos fteht, dargeftellt. Das Relief ift, auch abgesehen von feinem reichhaltigen Figureninhalt, außerft intereffant als Beifpiel einer von griechifcher Hand verübten Reliefbehandlung vor einem landfchaftlichem Hintergrunde. Als folcher ift der letztere aber nicht eben fehr anziehend und belebt; nur könnte die Frage, ob man feinen Formen nach, anftatt des Parnaffes oder Olymps, wie man gewöhnlich annimmt, einen beftimmten kleinafiatifchen Berg in ihm erkennen dürfte, wie BRUNN, wenn ich eine mündliche Aeufserung von ihm recht verftanden habe, anzunehmen geneigt fcheint, zu einer auch für unfer Thema bedeutſamen werden. Ich bin nicht im Stande, diefe Frage zu beantworten<sup>24)</sup>.

Der eigentlich römifche Reliefftil liebte es befonders, den Hintergrund mit mächtigen Gebäuden anzufüllen. An die Reliefs der Triumphbogen und Säulen braucht in diefer Beziehung nicht nochmals erinnert zu werden. Dagegen fei eines in der Villa Medici aufbewahrten Bildwerkes gedacht, welches zwei Männer darftellt, die mit dem Opferthier an einem in feiner ganzen Architektur unverkennbaren, von mächtig gekuppelten und gethürmten Gebäuden

<sup>21)</sup> KEKULÉ, Thefeion, No. 232. Abgeb. BOETTICHER, Baumkultus, No. 63.

<sup>22)</sup> Annali dell' Inst. 1863, tav. d'agg. L.

<sup>23)</sup> KEKULÉ, Thefeion. No. 192. SCHÖNE, Griech. Reliefs, Taf. XXVIII, No. 117.

<sup>24)</sup> Statt aller Abbildungen und Literatur fei diefes Mal nur OVERBECK'S Behandlung und Abbildung in feiner Plaftik, II<sup>2</sup>, S. 332 ff. angeführt.

übertragten Tempel vorüberziehen<sup>25)</sup>. Ferner mögen verschiedene Bildwerke des lateranenischen Museums hervorgehoben werden: die Prozession mit Lictoren No. 20<sup>26)</sup>, deren Hintergrund »durch einen Quaderbau, zwei kannellirte Pilafter und drei kannellirte Säulen als ein großes Gebäude charakterisirt ist«, — die Darstellung eines Grabes, No. 344, in Gestalt eines reich geschmückten Tempels mit verschiedenen Anbauten und einer höchst merkwürdigen krahnartigen Hebemaschine, — vor allen Dingen aber das eigenthümliche Relief, No. 358, in dem man die Darstellung der villa sacra zu erkennen glaubt; fünf pächtige Gebäude schmücken in geschlossener Reihe den Marmor: ein tempelartiger Bau mit sechs Kompositssäulen in der Front, ein Triumphbogen mit gewölbtem Thorwege, ein zweiter, auffallend schmaler, vielleicht in der Seitenansicht dargestellter Bogen, ein Rundbau, dessen Gestalt an das Kolosseum erinnert und ein dritter, mit drei Durchgängen versehen, als »Arcus ad Isis« bezeichneter Triumphbogen<sup>27)</sup>. Auch die häufigen Darstellungen von Zirkusspielen können in diesem Zusammenhange genannt werden. Landschaftlich ist der Eindruck aller dieser architektonischen Hintergründe natürlich nicht. Doch kommen auch auf diesen späten römischen Reliefs eigentliche landschaftliche Hintergründe vor, die aber trotz der drei verschiedenen Erhebungsebenen, deren dieser Reliefstil sich bedient und die Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund zur Noth repräsentiren könnten<sup>28)</sup>, in der Regel recht konfus durcheinandergewürfelt sind oder, wie an der Mark-Aurel-Säule, sich landkartenartig verbreiten. Von den Sarkophagen sind es vor allen Dingen diejenigen mit Endymionsdarstellungen, welche im Einzelnen recht nette landschaftliche Szenen eingewebt enthalten, aber in der Regel ohne jede Klarheit der gesammten Anordnung.

In der letzteren Beziehung und daher überhaupt in Beziehung auf die landschaftlichen Hintergründe sind die früheren, wahrscheinlich hellenistischen Gemälden nachgebildeten, in den Motiven ihrer figürlichen Theile ganz griechischen Reliefs weitaus die schönsten. Einige von ihnen nähern sich in ihrer Gesammterrscheinung schon vollkommen wirklichen, hauptfächlichen Landschaftsdarstellungen. Ich denke hier in erster Linie an die schon angeführten von E. BRAUN publizirten »Zwölf Basreliefs«<sup>29)</sup>. Der Herausgeber hat es unterlassen, die modernen Ergänzungen namhaft zu machen; dieselben sind aber von KARL KEIL im archäologischen Anzeiger 1864 (S. 265) zusammengestellt. Die landschaftlichen Zuthaten werden von ihnen kaum berührt, sind vielmehr zum größeren Theile als echt antik anzusehen. Gleich auf dem ersten dieser Bildwerke ist die figürliche Darstellung, wie Bellerophon den Pegasus trinkt, in äußerst annuthiger und geschickter Weise in die Landschaft hineinkomponirt, die zwar nur durch einen mächtig überhängenden Felsen vor der Gruppe, durch einen prächtigen Lorbeerbaum hinter der Gruppe und durch den sprudelnden Quell zu ihren Füßen angedeutet, aber

<sup>25)</sup> Abgeb. BARTOLI u. BELLORI, *Admirand*, I, 44; 2. Ausgabe. PHILIPPI, a. a. O. S. 285.

<sup>26)</sup> Hier und im Folgenden citire ich BENNDORF und SCHÖNE'S Katalog, wo man das Nähere der Literatur nachsehen kann.

<sup>27)</sup> Abgeb. *Mon. dell' Inst.* V, 7. BRUNN, *Annali*, 1849, p. 370 ff.

<sup>28)</sup> Vgl. jedoch PHILIPPI, a. a. O. S. 278.

<sup>29)</sup> Zwölf Basreliefs griechischer Erfindung aus Palazzo Spada, dem capitulinischen Museum, und Villa Albani, herausgegeben durch das Institut für archäologische Correspondenz, Rom 1845.

schon durch die räumliche Ausdehnung dieser Gegenstände, wie durch ihre vornehme Bildung, äußerst anschaulich ist. — Der Hintergrund des zweiten Bildes, welches den tödtlich verwundeten, auf seinen Speer gestützt dastehenden Adonis darstellt, ist durch ein von zwei Pfeilern getragenes Epistylon, wie wir es in ländlichen Szenen öfter sehen werden, durch einen hinter denselben in schwachem Relief angedeuteten Baum und durch den freilich sammt dem Felsen zum größesten Theile ergänzten mächtigen Feigenbaum als ländliche, wenn auch von der Kultur nicht unberührte Einsamkeit dargestellt. — Hinter dem dritten Relief, welches Amphion und Zethos vorstellt, ist nur links, hinter dem Felsenitze des letzteren, ein landschaftliches Bild dargestellt, aber ein höchst anmuthiges Bild: ein ländliches Heiligthum der Diana, die auf dem hohen Unterbau des oben offenen, bekränzten und umwundenen Sazellums dasteht, hochübertagt von den Wipfeln des heiligen Baumes. — Das vierte und das fünfte Bild enthalten nur architektonische Hintergründe. — Das sechste Relief, Hypsipile und Opheltes, trägt in der Anordnung des Ganzen seinen malerischen Ursprung sehr unverkennbar zur Schau. Ein jäh ansteigender Felsengrund erhebt sich hinter allen Figuren; auf seiner Höhe links, perspektivisch verkleinert, steht ein Tempel und ein Eichbaum. — Vollständig landschaftlich ausgebildet ist das siebente Relief, welches Paris, den Hirten, auf den Höhen des Ida vorstellt, wie Eros ihm den Rath der Untreue einflüstert. Das Bild zerfällt in ein natürliches Oben und Unten. Unten, vor dem Hintergrund des etwas aus dem Relief hervor überhangenden Felsens, weiden drei prächtige Rinder auf einer Trift, deren Gräser durch einige plastische Halme angedeutet sind; oben sitzt Paris auf dem Felsblock vor dem ländlichen Heiligthum einer von einem offenen, mit einer Vase geschmückten Sazellum umbauten heiligen Eiche; unter ihm der Hund; der Strauch zur Linken ist ergänzt. Der landschaftliche Eindruck überwiegt den figürlichen Theil des Bildwerkes<sup>30)</sup>. — Dasselbe gilt von dem achten Relief, welches den Abschied des Paris von der Nymphe Oinone darstellt. Links und unten ist der mächtige Felsen, welcher das Idagebirge bezeichnet, gebildet. Unten liegt der Flusgott, links oben sitzt Paris auf dem Felsen und sieht neben ihm die ehemals Geliebte. Rechts und oben blickt man in einen Hintergrund, der hier sehr eigenthümlich, durch förmlich geradlinige Leisten abgeschnitten, in getrennte Theile zerlegt ist. Der untere derselben, der als Mittelgrund zu bezeichnen wäre, ist nur rechts vom Felsen sichtbar: in ihm befindet sich das Schiff, welches den Paris entführen soll, auf natürlich ausgemeißelten Wellen, vor Anker liegend. Der Streifen des eigentlichen Hintergrundes aber zieht sich oben über die ganze Breite des Bildes hin. Auf ihm sind links Berge und ein Baum, rechts drei mit Säulenhallen geschmückte Gebäude, ein Rundbau zwischen zwei Giebelbauten, wie es scheint nur zur Darstellung der den Ankerplatz des Mittelgrundes begrenzenden Hafengebäude abgebildet. — Die Endymionsdarstellung, No. 9, hat keinen landschaftlichen Hintergrund<sup>31)</sup>. — Die Befreiung der Andromeda, No. 10, ist, wie ganz ähnliche Wandgemälde es beweisen, einem berühmten malerischen

<sup>30)</sup> Man vgl. das viel reicher figürlich, auch mit Naturpersonifikationen ausgestattete Relief der Villa Ludovisi, welches BRUNN als Vignette über seiner Beschreibung No. 7 abgebildet hat. Auf die Vignette unter derselben kommen wir im nächsten Kapitel zurück.

<sup>31)</sup> Auch von diesem Relief eine landschaftlich vielleicht noch anmuthiger gestaltete Replik in der Villa Ludovisi.

Vorbilde nachgebildet. Hierauf scheint auch hinzudeuten, daß das Wasser, welches auf den Gemälden glatt und blau ist und daher hier auch nicht durch Wellenbildungen gegeben werden sollte, ganz fortgelassen ist, während der mächtige, überhangende Felsen, von dem Perseus die Befreite herabgeleitet, in ganz ähnlicher Erscheinung, wie auf den Gemälden, zur Anschauung kommt. — Das Relief, No. 11, Herakles bei den Hesperiden darstellend, aus der Villa Albani<sup>32)</sup> ist stark verstümmelt. Der prächtige Apfelbaum des Hintergrundes, vor dem Herakles auf dem Felsen sitzt, ist in seinem oberen Theil ganz restaurirt; doch beweisen Blätter und Früchte des unteren Theiles, wo sie antik sind, daß in der That ein Apfelbaum gemeint ist. — Das letzte Relief, welches Dädalus und Ikarus darstellt, hat nur eine Quadermauer zur Andeutung des Labyrinthes, aus dessen Mauern Vater und Sohn mit Hilfe der künstlichen Fittige zu entfliehen gedenken, zum Hintergrunde. — Im Anschluß an diese großen, an zwei Meter hohen und über einen Meter breiten Relieftafeln, soll hier zunächst nur noch zweier anderer Bildwerke gedacht werden, die ihrerseits ein so volles und anziehendes Naturbild geben, daß sie ebenfugot als eigentliche Landschaftsgemälde angesehen werden könnten. Das eine ist das große sogenannte Amalthearelieff des lateranensischen Museums, über dessen Abbildungen und Beschreibungen man sich aus BENNDORF und SCHÖNE's Verzeichniß (S. 16, No. 24), unterrichte. Dargestellt ist aller Wahrscheinlichkeit nach die Erziehung des Pan durch eine Nymphe. Stehend reicht die bekränzte weibliche Gestalt dem spitzohrigen Knäbchen das Horn zum Trinken dar. In einer Felsenhöhle steht ein Panisk, und vorn weiden zwei Ziegen. Wahren also diese Gestalten durchaus den ländlichen Charakter der Szene, so macht die wirkliche Landschaft des Felsens, auf dem noch ein Adler einen Hafen zerfleischt, und des prächtigen, plastisch stilisirten Feigenbaumes, an dessen Stamm eine Schlange zu einem Vogelneß sich emporflängelt, vollends den Eindruck eines seiner selbst willen dargestellten Naturbildes, wie es zu der wahrscheinlichen Bestimmung des Relieffs als Verzierung eines Brunnens hübsch gepast haben würde. — Das andere ist das reizende Relief des Louvre, welches bei CLARAC, II, pl. 178 abgebildet ist<sup>33)</sup>. Unter einem bekränzten überhängenden Felsen sitzt links ein mit der Nebris bekleideter jugendlicher Satyr oder Pan von menschlicher Bildung, mit Ausnahme der Spitzohren. In der erhobenen Rechten hält er einen Hafen, mit dem er einen nach demselben emporspringenden jungen Panther scherzend neckt, wie man einem Hunde den Bissen im Scherze emporzuhalten pflegt. Auf einer anderen Felsenerhöhung zur Rechten steht ein stattlicher Pinienbaum neben einem Pfeiler, an dem als Weihgeschenke eine Chlamys nebst einem Pedum und einem erjagten Wilde aufgehängt sind. Das Ganze gibt mit wenigen und kaum die Grenze des plastischen Relieffstils überschreitenden Mitteln ein Naturbild von dem anmuthigsten Reiz, dem ich kein zweites Werk der alten Plastik in dieser Beziehung an die Seite zu setzen wüßte<sup>34)</sup>.

<sup>32)</sup> Abgebildet auch Zoëga Bassirilievi II, tav. 64. Hier sind die Restaurationen deutlich und richtig angegeben.

<sup>33)</sup> Außerdem: BOETTICHER, Baumkultus, Abbildungen, No. 23. BOUILLON, Musée d'Ant. I, pl. 79. MÜLLER u. WIESELER II, Tfl. 39, No. 465.

<sup>34)</sup> Das Werk hat beträchtliche Restaurationen, aber, soweit ich es beurteilen kann, keine, die seinen landschaftlichen Eindruck in Frage stellen könnten. Als ich das Original gesehen, beschäftigte ich mich noch nicht mit der vorliegenden Frage.

Von kleineren Reliefs mit anmuthig ausgeführten landschaftlichen Hintergründen sind es besonders eine Anzahl, die in den Parterre-Cabinetten von Villa Albani aufbewahrt werden, welche hervorgehoben werden müssen. Durchaus landschaftlich gestaltet mit mächtigen Felsen, auf denen eine ityphallische Herme bemerkbar ist, und einem durch eine Platane und eine (ergänzte) Eiche bezeichneten Walde ist der Hintergrund auf dem Relief eines neben feinem Pferde stehenden Kriegers oder Jägers<sup>35)</sup>. Eine vollständige Landschaft mit dem Felsen, der Höhle und mächtigem in zwei Reliefflächen ausgemeißelten Eichbaum bildet die Darstellung hinter dem Kyklopen Polyphem<sup>36)</sup>. Sehr interessant ist auch die Landschaft auf dem eigenthümlichen Relief des Alexander und Diogenes<sup>37)</sup>; fowie auf dem des Baues des Schiffes Argo<sup>38)</sup>. Die angeführten Beispiele müssen genügen. Als eigentliche landschaftliche Darstellungen im Relief sollen nur einige fernere mit rein idyllischer Staffage in's folgende Kapitel verwiesen werden. Dafs in der That die spätere Plastik der alten Welt den veränderten landschaftlichen Naturforn in reicher Weise wieder spiegelte, wird aus dem Gefagten bereits zur Genüge hervorgegangen sein.

Interessant ist es in dieser Beziehung auch, die Münzen zu vergleichen. Die Münzen, die geschnittenen Steine und die Reliefs auf Gefäßen u. s. w. könnten in reicherm Mafse für unser Thema herangezogen werden. Aber es würde uns zu weit führen, näher auf sie einzugehen. Nur der attischen Münzen, deren Entwicklungsgechichte auch in der uns angehenden Beziehung interessant ist, soll beifpielsweise gedacht werden. Auf den Münzen der älteren Zeit finden sich keine landschaftlichen Andeutungen irgend welcher Art<sup>39)</sup>; auf den Münzen der Diadochenzeit findet sich neben dem Kranze, der sie umfafst, nicht selten der Oelbaum in ganzer Gestalt abgebildet<sup>40)</sup>; aber erst auf den Münzen der Kaiserzeit erscheint, aufser auch noch viel landschaftlicher ausgeprägten Bäumen<sup>41)</sup>, die Akropolis von Athen als vollständige landschaftliche Vedute<sup>42)</sup>, wie z. B. Nürnberg und Augsburg auf Münzen dieser Städte vom vorigen Jahrhundert. Ueberhaupt gehören Abbildungen von einzelnen Gebäuden, z. B. Tempeln und Triumphbögen, und von ganzen städtischen Ansichten, Hafenanlagen und dergleichen auf den römischen Kaifermünzen durchaus nicht zu den Seltenheiten<sup>43)</sup>. Auf Münzen von Kerkyra finden sich Darstellungen der Gärten des Alkinoos<sup>44)</sup>.

Was die Einzelgestaltung der landschaftlichen Gegenstände in der Plastik, im Relief sowohl wie in der Rundbildnerei, anbetrifft, so folgt sie in der Regel realistischen Intentionen, wie denn die Anbringung derartiger landschaftlicher Zuthaten in der Plastik schon an sich eine realistische Tendenz bekundet. Natürlich aber müssen die Formen sich den nothwendigen plastischen Stil-

<sup>35)</sup> Zoëga, Bass. ant. I, p. 169. »Beschreibung Roms« III, II; S. 491.

<sup>36)</sup> WINCKELMANN, Mon. ined. I, p. 43, No. 36. Zoëga, Bass II, p. 12.

<sup>37)</sup> WINCKELMANN, a. a. O. No. 174. Zoëga, I, p. 135, »Beschreibung Roms« III, II; S. 492.

<sup>38)</sup> WINCKELMANN, Frontespiz der Mon. ined. Zoëga, II, p. 210.

<sup>39)</sup> BEULÉ, Monnaies d'Athènes, p. 1—79.

<sup>40)</sup> BEULÉ, a. a. O. p. 256, 285.

<sup>41)</sup> A. a. O. p. 390, 391, 392, 393.

<sup>42)</sup> A. a. O. p. 394. MÜLLER u. WIESELER, I, Tfl. XX, No. 104.

<sup>43)</sup> Man vgl. nur z. B. MÜLLER u. WIESELER, Denkm. II, Tfl. I, No. 11 a; Th. VI, No. 72 a.

<sup>44)</sup> K. O. MÜLLER, Hdbch. (1846), § 435, Anm. 5, S. 704. Vgl. noch HELBIG, Untersuchungen, S. 285 f.

gefetzen fügen. Die Felfenpartien werden ohne Weiteres im Stein nachgeahmt werden können; ebenfo die Gebäude, bei deren Darftellung die Reliefbildner nur leicht in Konflikt mit der Perfpektive gerathen. Die Bäume dagegen werden nach wie vor in der fchon im vorigen Abfchnitt<sup>45)</sup> befprochenen Weife ftilifirt. Die Baumkronen werden nicht als Ganzes, wie in der Malerei, aufgefafst, fondern vollfständig in ihre Befandtheile aufgelöft und nur in einzelnen charakteriftifchen Aeften und Blättern zur Anfchauung gebracht. Auf diefe Weife find befonders Pinien, Platanen, Eichen, Lorbeerbäume und Rebftöcke leicht zu unterfcheiden<sup>46)</sup>. Wo die Kronen auch in der Plaftik feftler gefchloffen erfcheinen, ift die direkte Beeinfluffung durch die Malerei deutlich erkennbar. — Die Wafferdarftellungen, die in keiner Weife mehr vermieden werden, müffen natürlich auch einer gewiffen Stilifirung unterliegen, wie fich das bei Nachbildungen des Flüffigften im Feftesten von felbft versteht; aber fie find in der Plaftik diefer fpäteren Zeit doch in der Regel nichts weniger als konventionell oder ornamental ftilifirt; fondern jeder Bildner findet fich mit ihnen ab, fo gut er kann, und oft kommen die Wafferwellen auch im Marmor ganz frifch und natürlich, oft freilich auch hölzern und unbeholfen genug, zur Darftellung. Gelegentlich, wie auf dem Sarkophage der Uffiziengallerie No. 78, werden die bläulichen gewellten Adern des Marmors benutzt, um aus der Noth eine Tugend zu machen und die Meereswellen auch in der Färbung annähernd nachzuahmen.

Die fchwächfte Seite bei der Darftellung landfchaftlicher Hintergründe in der Plaftik wird flets die Gefammtkomposition bleiben. Größere landfchaftliche Darftellungen ohne Perfpektive find undenkbar. Die Perfpektive aber fetzt eine Fläche voraus, wie auch die Netzhaut unferes Auges eine Fläche ift. Die Reliefs mit drei oder mehr Schichten, wie die römifchen Triumphalreliefs, können doch nur ziemlich konventionell zwischen Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund unterfcheiden. Die wirkliche, auf der Fläche dargeftellte Perfpektive leitet unmerkbar von dem einen Plane zum anderen hinüber. Die perfpektivifche Darftellung fetzt einen einzigen feftbeftimmten Standpunkt des Befchauers voraus. Die Plaftik aber würde fich, fobald fie fich diefes Gefetz der Flächendarftellung aneignete, ihrer eigenften Vortheile felbft berauben. Sogar die weitgehendften Verfuche in diefer Beziehung, wie GIBERTI fie an feinen Bronzethüren gemacht, können durch ihre glänzende Ueberwindung der Schwierigkeit zwar überraschen und uns zeitweilig alle Bedenken vergeffen laffen; aber auch fie werden bei ftrengerer Kritik nur das aufgefetzte Prinzip beftätigen<sup>47)</sup>. Es ift daher natürlich, dafs im Relief diejenigen landfchaftlichen Kompositionen, welche auf perfpektivifche Darftellungen möglichft verzichten und mit den allereinfachften Mitteln zu wirken fuchen, ihren Zweck am Beften erreichen und uns künftlerifch in die am

<sup>45)</sup> Oben, S. 139—140.

<sup>46)</sup> Beifpielsweife mögen hier nach BENNDORF u. SCHÖNE'S Katalog (S. 414), verfchiedene Bäume der plaftifchen Bildwerke des lateranenfifchen Museums genannt werden: »Bäume mit Blättern, Zweigen, No. 250—289. Der Hesperiden 459. Cypreffen 318b, 620. Dattelpalme 353, 546. Eiche 11, 387, 522. Feige 24, 54, 283, 408. Lorbeer 10, 212, 282, 305b, 420. Oel 66, 212, 216, 282, 293, 402, 415, 488, 490. Pinie 125, 248, 280, 282, 293, 408, 415. Wein 293, 310, 318b«. Abbildungen verfchiedenes Baumarten nebeneinander findet man z. B. auf den Tafeln von BOETTICHER'S Baumkultur der Hellenen. Charakteriftifch ausgeprägt erfcheinen fie auch auf den von BRAUN publizirten zwölf Basreliefs.

<sup>47)</sup> Etwas anders fafst PHILIPPI in feiner Abhandlung über die röm. Triumphalreliefs die Sache auf.

meisten landschaftliche Stimmung verfetzen werden. Man vergleiche in dieser Beziehung nur das besprochene Relief des den Panther mit seiner Jagdbeute foppenden Satyrs des Louvre oder auch das erste der von BRAUN publizirten Reliefs des Palazzo Spada mit den Parislandschaften, besonders mit dem Bilde des Paris und der Oinone der letzteren Sammlung. Auf diesen ist ein viel größerer landschaftlicher Apparat in Anwendung gebracht; aber jene werden uns eine weit anmuthigere landschaftliche Stimmung mittheilen.

Nächst der Reliefbilderei wird uns die Vasenmalerei der in Rede stehenden Zeit für unsere Untersuchung interessiren. Es wird uns interessiren, zu erfahren, ob und wie weit diese Kunstgattung den Umschwung mitgemacht hat, den, schon nach den Schriftquellen zu urtheilen, die Tafelmalerei seit Apollodoros und Zeuxis in Bezug auf die malerische Auffassung der Welt der Erscheinungen und in Folge dessen auf die gelegentliche Mitbehandlung landschaftlicher Hintergründe durchgemacht hat.

Als die eigentlichen Repräsentanten der Vasenmalerei nach der Zeit Alexanders des Großen gelten mit Recht die großen Prachtgefäße Unteritaliens. Diese zunächst sind daher in den Kreis unserer Untersuchung zu ziehen. Von vornherein müssen wir die interessante Thatfache konstatiren, daß, nach dem Urtheil der besten Kenner die großen figurenreichen Darstellungen dieser Vasen eine entschiedene Beeinflussung seitens der tragischen Bühne zeigen<sup>48)</sup>. Sie behandeln dieselben Stoffe, oft in direkter Anknüpfung an Tragödien, vielleicht sogar an die Bühnendarstellungen solcher Tragödien. Halten wir hiemit die andere, im Laufe dieser Untersuchungen klar gewordene Thatfache zusammen, daß die größere Ausbildung des landschaftlichen Hintergrundes in der Tafelmalerei seit Apollodoros eine Folge der ähnlichen und früheren Versuche der tragischen Bühnendekorationsmalerei gewesen ist, so können wir wohl erwarten, auch in der genannten Vasenmalerei, welche ähnlichen Beeinflussungen unterworfen war, eine ähnliche Gestaltung des Hintergrundes zu finden.

In der That nun ist der Einfluß der tragischen Bühne in dem ganzen Arrangement, auch in dem Arrangement der szenischen und landschaftlichen Zuthaten, auf den Gefäßen der genannten Gattung unverkennbar. Die Darstellung breitet sich mächtig aus und das Terrain fängt an in verschiedenen Abstufungen in die Komposition hereinzuspielen. Bäume, Felsen, Gewässer, vor allen Dingen aber Gebäude sind mehr im Sinne der Skenographie mit der figürlichen Darstellung in Verbindung gebracht. Nicht in der Darstellung derartiger landschaftlicher Gegenstände überhaupt liegt die Neuerung; wir haben sie ja auf den Vasengemälden der früheren Zeiten bereits oft eine wichtige Rolle spielen sehen. Die Neuerung liegt vielmehr zunächst nur in der Anordnung aller dieser Gegenstände zu einem Gesamtbilde. In dieser Beziehung springt der Unterschied sofort in die Augen.

Besonders ist es die sehr beliebte Darstellung eines säulenge schmückten Gebäudes, sei es eines Tempels, eines Palastes, eines Heroons oder auch nur eines größeren Grabmals, in der Mitte der gesammten, oft die ganze Fläche der großen Vasen einnehmenden Komposition, welche einen zusammenhaltenden Hintergrund liefert, und zwar ganz in dem Sinne der antiken Bühnendekoration ihn liefert. JAHN erinnert außerdem daran, daß, wie auf der alten Bühne die Götter auf dem Theologeion über der Hauptdarstellung er-

<sup>48)</sup> JAHN, Einleitung, S. 225 ff.

fchienen, fo auch hier die Götter oft in dem oberen Theile des Bildes angebracht find <sup>49)</sup>.

Zu gleicher Zeit kann man auf denjenigen Vafengemälden der in Rede ftehenden Gattung, welche die ganze groſe Fläche des Gefäſes ohne Streifen-eintheilung bedecken, deutlich das Beftreben bemerken, Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund in der Anordnung der Figuren zu unterfcheiden und durch die Angabe der Bodenlinien zu verfinnlichen.

Nur muß freilich fofozt hier betont werden, daß ein wirklicher malerifcher und perſpektivifcher Zufammenhang des landſchaftlichen Hintergrundes, wie wir ihn, ſchon nach den Schriftquellen zu urtheilen, in der Wand- und Tafelmalerei dieſer Zeit wenigſtens als erſtrebt vorausſetzen dürfen, ſich in dieſer Vaſenmalerei niemals findet. Man hat ihn hier abſichtlich verſchmäh't, ſcheint es. Obgleich nämlich jetzt wieder verſchiedene Farben, ornamental verwerthet, als gelegentliche Zuthaten Mode werden, ſo bleiben die Darſtellungen im Weſentlichen doch thonfarbig auf ſchwarzem Grunde. Am öfteſten wird noch Weiß neben dem Roth oder Gelb des Thones angebracht. Der Grund, wie gefagt, bleibt ſchwarz und ſchließt damit die Herſtellung eines landſchaftlich zuſammenhängenden Hintergrundes aus. Was hinter einanderſehend gedacht iſt, wird ohne perſpektiviſche Verkleinerung über einander angebracht <sup>50)</sup>. Bei Szenen, die im Freien ſpielen, kommt aber trotzdem eine Berggegend oft ganz klar als Hintergrund zur Anſchauung, indem die oberen Figuren z. B. nur mit dem Oberkörper, wie hinter einem Berge hervorragend, dargeſtellt werden oder ſonſt durch die Gruppierung der einzelnen Geſalten ohne Andeutung von Bodenlinien <sup>51)</sup>. Dieſes iſt die primitivſte Art. In anderen Fällen werden die Gebirge durch feine rothe Konturen deutlich veranſchaulicht, hinter denen dann z. B. der Sonnenwagen emportaucht oder Götter oder allegoriſche Perſonen erſcheinen <sup>52)</sup>. Am öfteſten werden die verſchiedenen Terrainverhältniſſe aber durch punktirte Bodenlinien, gelb oder weiß, oder gelb und weiß, angedeutet <sup>53)</sup>. Das ſchließt jedoch nicht aus, daß einzelne Felſpartien, jetzt wie früher, ja, jetzt öfter als früher, in naturaliſtiſch gemeinter Weiſe, nicht durch Punkte, nicht durch Linien, ſondern durch Flächen in den Farben der Figuren, oft mit Braun und Weiß ſchattirt, dargeſtellt werden <sup>54)</sup>. Aber ich wollte zunächſt noch nicht vom Einzelnen, ſondern von der für uns am wichtigſten Anordnung des Ganzen ſprechen. Dieſe iſt, wie aus dem Gefagten hervorgeht, weit mehr im Sinne eines

<sup>49)</sup> A. a. O. S. 227.

<sup>50)</sup> Daß in der vielleicht gleichzeitigen Thetiſvaſe von Kameiros wie NEWTON in ſeiner Publikation derſelben (S. 7) annimmt, ein perſp. Zurücktretten durch die zurücktretenden Theile der Vaſe gemeint ſei, erſcheint mir unwahrfcheinlich. — Sehr intereſſant ihres perſpektiſch angeordneten Hintergrundes wegen, wie überhaupt in landſchaftlicher Beziehung ſehr intereſſant, würde die als Orakel des Trophonius bezeichnete Vaſe ſein, die *Annali dell' Inst.*, Vol. I, tav. d'agg. H u. I (auch von WIESELER, Theatergebäude) abgebildet iſt. Ihre Unechtheit iſt heute doch wohl allgemein anerkannt.

<sup>51)</sup> DUBOIS-MAIS. *Intr.* XXX, XXXII. *Arch. Ztg.* 1846, pl. XLV. Wiener Sammlung V, 99. Auf der Kadmoſvaſe DUBOIS l. c. II, 1 ſind die Bruſtbilder der Götter doch wohl als aus Wolken blickend zu denken.

<sup>52)</sup> MILLINGEN, *Peintures de vases grecs* 43. — Befonders deutlich auf der Karlsruher Vaſe mit dem Pariſurteil.

<sup>53)</sup> DUBOIS, a. a. O. XI, LXLVII, LXXXVI, LXXXIX. — MILLINGEN, a. a. O. 19, 23, 24, 37. GERHARD, *Apul.* V. I, VIII, XI, XII u. oft.

<sup>54)</sup> MILLINGEN, 15, GERHARD, *Apul.* V. VI, unten; VIII, X. DUBOIS, a. a. O. II, 1; u. oft in den Sammlungen; z. B. Wien, Schrank IV, 45, 100.

landchaftlichen Hintergrundes gemacht, als auf den früheren Vasen; aber nur im Sinne eines solchen; von einem erstrebten realistischen Scheine kann hier keine Rede sein: nur von symbolischen allgemeinen Andeutungen, die nur nicht, wie früher, sich damit begnügen, irgend einen passenden landschaftlichen Gegenstand in Reihe und Glied mit den Figuren aufzustellen, sondern diese Bodenlinien, Gewächse, Felsstücke und Gebäude mehr im Anschluß an die Bühnenmalerei, aber doch noch ganz in der Technik der Vasenmalerei im weiteren Raume gruppieren.

Das intensivere landschaftliche Naturgefühl der Zeit zeigt sich dann auf den Vasengemälden vor allen Dingen in der reichen Auswahl von Naturpersonifikationen, welche den in der gedachten Weise angeordneten Hintergrund klären und beleben. Von ihnen ist in einem früheren Kapitel bereits die Rede gewesen. Besonders sind es die Luft- und Lichtererscheinungen, welche, dem ganzen Stile entsprechend, nicht wohl anders, als durch Personifikationen zur Darstellung gebracht werden konnten. Nur treten freilich Sterne oft genug in Verbindung mit ihnen auf; ja, nicht nur die Sterne, auch andere Himmelsercheinungen<sup>55)</sup>; aber zu einer landschaftlichen Wirkung bringen diese Darstellungen es nicht: auch sie sind mehr nur symbolische Lokalbezeichnungen.

Der ziemlich ausgebildete dekorative Konventionalismus, welcher diese ganze schwungvolle Vasenmalerei beherrscht, zeigt sich eben deutlich genug in der Anordnung des Ganzen; er zeigt sich aber auch deutlich in der Behandlung der einzelnen landschaftlichen Gegenstände: nicht, daß jetzt nicht einzelne Bäume, wie Lorbeerbäume, Palmen u. a. reicher, üppiger und ebenso natürlich gebildet worden wären, wie auf früheren Vasengemälden<sup>56)</sup>, nicht, daß nicht einzelne Felsenpartien, Felsenhöhlen<sup>57)</sup> und dergleichen auch jetzt noch gelegentlich so natürlich charakterisiert würden, wie dieser Stil es überhaupt zulieft: Aber wir finden neben diesen Darstellungen ebenfogat, wenn nicht öfter, ganz konventionelle Behandlungsweisen landschaftlicher Gegenstände. Von der Bodenandeutung durch punktierte Linien ist schon die Rede gewesen; fast jedes apulische Vasenbild hat sie aufzuweisen; auch die Pflanzen sind oft selbst bis zur Unkenntlichkeit irgend einer bestimmten Naturform stilisiert: besonders die Blumen und Kräuter, welche in reichster Weise den Bodenandeutungen dieser Vasenbilder entsprächen; sie sind oft ganz so konventionell stilisiert, wie wir es auf den uralten orientalisierenden Vasen fanden und gehen oft unmerklich in die pflanzliche Ornamentik über, welche große Theile dieser Gefäße bedeckt<sup>58)</sup>. — Das Wasser ist ebenfalls sehr verschieden dargestellt: mitunter fast naturalistisch, ja, in einem mir bekannten Falle sogar durch dicke blaugrüne Farbenkleckse<sup>59)</sup>; mitunter aber ist es auch ganz im ornamentalen Stile des strengen Wellenschema's dargestellt<sup>60)</sup>. In dieser letzteren Gestalt kommt es sogar, wie in der vorigen Anmerkung zitiert, in

<sup>55)</sup> MILLINGEN, Peint., I. — GERHARD, Apul. Vasenbilder XI; HEYDEMANN, Vasen des Museo nazionale, 2883, 3226, 3412, 3219, 3221, 3256.

<sup>56)</sup> MILLINGEN, Peint. pl. 6, 23, 37. — GERHARD, Apul. Vasenbilder I; V, 2; VIII; IX, XI. Arch. Ztg. 1869, Tfl. 18.

<sup>57)</sup> Besonders auf den Kadmosvasen, wie DUBOIS-MAISONNEUVE, Introd. II, 1; vgl. ebenda XX.

<sup>58)</sup> Z. B. GERHARD, Apul. Vas. I, IX, XI; vgl. II, III, IV, VI.

<sup>59)</sup> Auf der von NEWTON publizierten Thetisvase von Kameiros, die dem Stile nach sich den freisten anschließt, übrigens reich polychromirt ist.

<sup>60)</sup> GERHARD, Apul. Vasen C, oben; vgl. Ant. du Bosphore Cimmérien I.XI.

Fällen vor, wo es als Bestandtheil des landschaftlichen Hintergrundes oder Vordergrundes auftritt; aber öfter kommt es in dieser rein ornamentalen Gestalt doch vor, wo es eine symbolische Beziehung zum Wasser andeutet: so an den Gewandfäulen von Wassergottheiten<sup>61</sup>); und so an den Rändern der in den Sammlungen oft vorkommenden Fischschüffeln und Fischteller, deren Flächen mit Fischen und Seethieren geziert sind. Solche Fische, Muscheln und Seethiere aller Art dienen übrigens oft noch auf den unteritalischen Vasen der in Rede stehenden Zeit ihrerseits, freilich sie selbst in natürlicherer und schwungvollerer Ausführung, als früher, als einzige und in diesem Stile genügende Andeutung des Wassers auch innerhalb der gemeinten Landschaft<sup>62</sup>); ja, es kommt in einigen glänzenden Fällen vor, daß Fische und Seethiere auf einem durch Linien abgeforderten Streifen (auch die Streifeneintheilung wird jetzt neben der Bedeckung der ganzen Fläche durch eine einzige Darstellung wieder aufgenommen) unter dem Hauptstreifen dargestellt sind, welcher eine Szene mit Wasserhintergrund darstellen sollte. In dieser Art der Darstellung, wie in dem derartige Szenen wohl einfach einfassenden ornamentalen Wellenschema ist dann freilich die nur symbolische Andeutung des Lokales auf die Spitze getrieben<sup>63</sup>).

Wo derartige Dinge vorkommen und wo die häufig sinnlos angebrachten Rosetten, Pflanzenornamente, Sterne und gar Füllfiguren beweisen, daß es der ganzen Darstellungsweise mehr um eine prachtvolle Ausschmückung des großen Raumes, als um natürliche Komposition zu thun ist, da können wir eine wirkliche natürliche Gestaltung des landschaftlichen Hintergrundes nicht erwarten. Gleichwohl haben wir gesehen, daß, derselben Quelle folgend, wie die Tafelmaler, wenngleich wohl unabhängig von dieser, die Vasenmalerei der Zeit nach Alexander dem Großen, wie sie in erster Linie durch die großen unteritalischen Prachtgefäße repräsentirt wird<sup>64</sup>), ihren Hintergrund in ihrer Weise räumlich zu erweitern und landschaftlich auszufschmücken bestrebt ist, und daß dabei in Verbindung mit den Naturpersonifikationen auf manchen Vasen Darstellungen von reicher landschaftlicher, wenn auch mehr symbolischer, als natürlicher Wirkung zu Tage gekommen<sup>65</sup>).

Mehr auf Einzelnes einzugehen, reicht der Raum nicht aus. Die in den Anmerkungen angeführten Publikationen und in noch reicherm Maße die unpublizirten Theile der großen Sammlungen, liefern reichliche Belege für das Gefagte.

Wir sehen es jetzt klar genug, daß wir uns, um uns über wirkliche landschaftliche Hintergründe in der alten Kunst zu unterrichten, zu den eigentlichen Gemälden wenden müssen. Weit aus das Wichtigste, was von diesen erhalten ist, sind die dekorativen Wandmalereien, welche theils in Rom, theils

<sup>61</sup>) Z. B. MILLINGEN, Peintures pl. 12, vgl. Text p. 24.

<sup>62</sup>) So auf der Europavase, MILLINGEN, Peintures, 25. GERHARD, Apul. Vasenbilder VII, oben.

<sup>63</sup>) GERHARD, Apul. V. VII, oben; X, C, D.

<sup>64</sup>) Eine ähnliche Behandlungsweise zeigen übrigens auch im griechischen Kulturgebiet gefundene Vasen, deren Stil auf dieselbe Zeit hinweist, wie ich z. B. einer Vase des »Bosphore Cimmérien« und von Kameiros bereits gedacht habe. Auch in attischen Gräbern sind Vasen mit ähnlich freier Bodenbehandlung gefunden worden; z. B. STACKELBERG, XXIV, 4; XXIX.

<sup>65</sup>) Als besonders ansprechend landschaftlich abgeschlossen vgl. man noch z. B. die Iphigeneiavase Mon. Inst. II, 43 (Ann. IX, S. 198—209); ferner Mon. V, 12; die Kadmosvase, DUBOIS-MAISONNEUVE, Intr. II, 1; Annali dell'Inst. 1868, tav. d'agg E.

in den vom Vefuv verſchütteten kampanifchen Städten wieder ausgegraben worden find; unter ihnen find die letzteren wenigftens der Anzahl und der Mannichfaltigkeit ihrer Gegenftände nach wieder die wichtigften. Soweit es ſich nur um die landſchaftlichen Hintergründe handelt, können wir unferen Unterfuchung daher im Wefentlichen auf die kampanifchen Wandgemälde beſchränken.

Die wenigen von ihnen, welche mit einiger Sicherheit ihrem Urſprunge nach in die nationalhelleniſche Blüthezeit zu verlegen find, find im vorigen Abſchnitte bereits auf ihre landſchaftlichen Hintergründe hin unterſucht worden. Wir haben geſehen, daſs ſie in dieſer Beziehung noch einfach und anſpruchslos auftraten, wengleich der landſchaftliche Zufammenhang, wie wir es ſeit der Zeit des Apollodoros erwarten konnten, häufig ſchon fühlbar genug hergeſtellt war. Uns bleibt jetzt die groſſe Maſſe jener Gemälde zu unterſuchen übrig. Daſs dieſe auch meiner, wie HELBIG's, wie wohl der meiſten Forſcher Meinung nach, auch ihrer Kompoſition nach der Zeit nach Alexander dem Groſſen angehört, folgt aus meiner früheren Aufſcheidung nur einzelner Bilder von ſelbſt. In der That glaube ich, daſs HELBIG in ſeinen »Unterſuchungen« den Beweis hierfür zur Genüge erbracht hat. Verſchiedener Meinung könnte man allenfalls noch darüber ſein, wie viele der Gemälde dieſer Maſſe alexandrinifch-griechiſcher Erfindung, wie viele von ihr kampaniſcher Erfindung ſein. — Im Allgemeinen aber bin ich der Ueberzeugung, daſs HELBIG auch in dieſer Beziehung völlig das Rechte geſehen hat: ganz wenigftens, ſo weit der figürliche Theil der Bilder in Betracht kommt. In dieſem Kapitel aber haben wir es ja nur noch mit den landſchaftlichen Hintergründen zu Figurenbildern zu thun. Ich präjudizire meiner ſpäteren Unterſuchung daher in keiner Weiſe, wenn ich vorerſt und ſoweit die Figuren in Betracht kommen, HELBIG's Reſultate einfach akzeptire.

Demnach wären nur wenige und rohe und meiſt nur zu vorübergehenden alltäglichen Zwecken erfundene Bilder kampaniſcher Erfindung; die Mehrzahl der Gemälde, ja, faſt alle jene anmuthigen dekorativen Gemälde, die nur des Schmuckes der Wände wegen erfunden, wären in irgend einer Weiſe mit der griechiſchen Kunst und Kultur, wenn auch freilich nur der helleniſtiſchen der Diadochenzeit, die ja international genug war, in Zufammenhang zu bringen.

Ich will daher kurz vorweg jene notoriſch und unbefreitbar kampaniſchen Kompoſitionen auf ihre landſchaftlichen Hintergründe unterſuchen.

In erſter Linie kommen hier die Szenen aus dem ſtädtiſchen Leben in Betracht, die bei HELBIG (Wandgemälde, S. 356—371) unter der Bezeichnung römifch-kampaniſches Genre zufammengefaſt werden. Bei einigen dieſer Bilder heben die rohen figürlichen Darſtellungen ſich ohne jeden Hintergrund von dem weifſen oder rothen Wandgrunde ab: ſo bei den Szenen aus dem ſogenannten Lupanar, der Fullonica u. a. Bei anderen, beſonders den im Freien ſpielenden, iſt ein Hintergrund angedeutet, aber auch nur angedeutet: ſo der Venuſtempel auf dem Bilde des feſtlichen Aufzuges, H., No. 1479<sup>66)</sup>, der ſich im Uebrigen von keinem Hintergrunde abhebt; durchgehend angedeutet iſt er wenigftens auf der Reihe von Forumszenen, H., No. 1489—1500<sup>67)</sup>: Wenn HELBIG ſagt, ihr Hintergrund entſpreche »genau

<sup>66)</sup> Abgebildet *Giornale degli scavi*, N. S. I, tav. VI.

<sup>67)</sup> Abgebildet *Pitture d'Erc.* III, p. 213, 221, 227.

der Architektur des pompejanischen Forums<sup>68)</sup>, so vermag ich das freilich nicht einzusehen; aber die Säulenhallen eines Forums, hie und da nebst angrenzenden Gebäuden und nebst Reiterstatue, sind sicher zu erkennen. Vollständig ausgeführt in einer Art landschaftlichen Zusammenhanges ist der Hintergrund nur auf dem interessanten, schon mehr historischen Bilde, welches den Kampf der Nukeriner und Pompejaner im Amphitheater von Pompeji darstellt<sup>69)</sup>. HELBIG rechnet dieses Bild geradezu zu den Landschaften<sup>70)</sup>. Ich kann es nicht zu denselben zählen, weil die Absicht des Malers doch offenbar nur war, den genannten, auch von Tacitus (Ann. XIV, 17) berichteten Kampf darzustellen, und das Lokal des Kampfplatzes zu veranschaulichen, nicht aber eine Landschaft abzubilden. Wenigstens verräth sich keine besonders landschaftliche Intention in dem Bilde, wengleich fein ausgeführter und allerdings im Gesamteindruck vorwiegender Hintergrund bei den flüchtigen kleinen Figuren der Hauptdarstellung sehr interessant ist. Die Stadtmauer mit vorspringenden Gebäuden, zwischen denen ein großes Zelttuch ausgespannt ist, bildet den hinteren Abschluss; in der Mitte steht das pompejanische Amphitheater, unbeholfen, aber doch noch heute im Vergleich mit dem Urbilde kenntlich dargestellt; neben ihm ein Haus mit rechteckigem Grundriss und flachem Dache, wie es scheint; vorn aber bildet eine Anzahl von Bäumen mit Buden und Zelten einen lebhaften Vordergrund. Das Ganze ist mit sehr hohem Horizonte, man könnte sagen: völlig aus der Vogelperspektive, dargestellt; aber flüchtig und roh, wie alle diese Malereien kampanischen Ursprungs<sup>71)</sup>.

Im Uebrigen wäre noch der Sakral- und Kultusbilder in diesem Zusammenhange zu gedenken. In der vorliegenden Bildung sind doch auch sie als Produktionen pompejanischer Gestaltung aufzufassen. Das von der vorigen Gattung Gefagte gilt im Allgemeinen auch von ihnen. Doch sind sie fast immer auf weissem Grunde dargestellt. Die Schlangentäpfe sind dabei mit reichlichem Grün, in der Regel jedoch mit ziemlich konventionellen Blütenstauden umwachsen dargestellt<sup>72)</sup>. Auch sind wohl Lorbeerbüsche zwischen den Windungen der Schlangen angedeutet<sup>73)</sup>. Auch sonst kommt einzeln einmal ein Baum auf Bildern dieser Gattung vor. Von einem geschlossenen Hintergrunde aber kann hier keine Rede sein. Eine Ausnahme könnten die ägyptisirenden Bilder machen, wie H. 1 und H. 1111 und 1112, wenn sie in diese Klasse zu setzen wären<sup>74)</sup>. Doch kann man über ihren Ursprung zweifeln.

Jedenfalls können wir im Allgemeinen nicht behaupten, daß die Bilder, deren kampanischer Ursprung sicher ist, eine besondere Vorliebe für die Verbindung eines landschaftlichen oder überhaupt eines geschlossenen Hintergrundes mit ihren Figurendarstellungen zeigen. Es mag das freilich zum Theil an den dargestellten Gegenständen liegen. In einigen Fällen, wie dem des Amphitheaterbildes, führte doch gerade die realistische Absicht, die in

68) Untersuchungen, S. 73.

69) Abgeb. Giornale degli scavi, N. S., I, VIII.

70) Untersuchungen, S. 73, S. 95.

71) Das Original befand sich 1872 in der pompejanischen Terakottenammlung des Museo nazionale zu Neapel.

72) Z. B. Pitture d'Erc. IV, 65.

73) HELBIG, Wandgem. No. 7.

74) Vgl. HELBIG, Untersuchungen, S. 91, unten.

allen diesen Bildern unverkennbar ist, zu einer unbefangenen, wenn auch unbeholfenen Mitdarstellung des gefamnten Lokals.

Viel reicher wird in dieser Beziehung unsere Ausbeute bei einer Betrachtung der Mehrzahl der kampanischen Wandbilder, der Wandbilder wahrscheinlich hellenistischen Ursprunges ausfallen. Durchwandern wir, unsere Aufgabe im Sinne, die Gemächer Pompeji's oder die kampanischen Gemäldesäle des Neapler Museums oder durchblättern wir in diesem Sinne die große alte Publikation der herkulanensischen Akademiker, so wird uns freilich, zumal im Vergleich mit einer Durchwanderung moderner Gemäldegalerien in demselben Sinne, sofort eine große Verschiedenartigkeit in der Behandlung des Hintergrundes auffallen. Der moderne Maler verfäumt es nur in äußerst seltenen Fällen, den Hintergrund seines Figurengemäldes landschaftlich oder architektonisch zusammenzuschließen: nur bei einzelnen Gestalten, besonders Halbfiguren, werden wohl Ausnahmen gemacht. Der antike Maler aber, das entdecken wir sofort, hat ebensooft auch noch in der späten Zeit, in welcher die Bilder Herkulaneums und Pompeji's entstanden, gar kein Gewicht auf den Hintergrund gelegt, als er ihn sorgfältig ausgeführt hat <sup>75)</sup>.

Es wird angebracht sein, sofort nach dem Grunde dieser Verschiedenheiten zu fragen. Ist der Kunsthandwerker in der Gestaltung des Hintergrundes seiner Figurenbilder nur der Laune des Augenblicks gefolgt? Oder war es die Verschiedenheit der dargestellten Gegenstände, welche eine verschiedene Behandlung des Hintergrundes bedingte? Oder ist der Hintergrund eines jeden Bildes von seiner ersten künstlerischen Konzeption mitüberkommen und in diese Dekorationsmalerei herübergenommen, so daß wir gar aus der Bildung der Hintergründe auf den Ursprung der Bilder schließen könnten? — Ohne Zweifel treffen alle diese Gründe bis zu einem gewissen Grade zu, wenngleich uns die Mittel fehlen, sie im Einzelnen nachzuweisen. Die Hauptfache aber scheint mir eine andere zu sein. Wir werden trotz aller geistreichen Kombinationen und aller gelehrten Rhetorik bei der Betrachtung der kampanischen Wandmalerei irre gehen, wenn wir als ihren leitenden Grundfatz nicht die dekorative Wirkung anerkennen und festhalten. Auch alle jene Gemälde, welche offenbar Tafelbildern der hellenistischen Zeit nachgeahmt sind, sind in ihrer Reproduktion al fresco jedesmal der beabsichtigten dekorativen Gesamtwirkung der Wand, an welcher sie angebracht sind, ja des Raumes, in dem sie sich befinden, angepaßt. Die verschiedene Farbenseimmung ganz ähnlicher Kompositionen beweist es auf's Unzweideutigste. Je nachdem der Wandgrund gelb, roth, grün, schwarz oder weiß war, mußten die einzelnen Gemälde, die von ihm sich abhoben, verschieden gestimmt werden. Weniger zeigt sich dieses aber in den Lokalfarben der Gewänder z. B., als gerade in der Behandlung des Hintergrundes, durch welchen das Gemälde erst seinen einheitlichen Ton erhielt. So gern ich daher die Möglichkeit zugebe, daß wir in einzelnen Fällen, wie ich es ja oben (Abthlg. II, Kap. 5, S. 170—172) durchzuführen versucht habe, aus der einfachen und strengen Behandlung des Hintergrundes, besonders wo die Figurendarstellung dem entspricht, mit auf einem älteren Ursprung des Gemäldes schließen könnten; — als Regel wird man bei der großen Verschiedenheit der Behandlung des

<sup>75)</sup> Von dem Hintergrunde dieser Bilder, insofern sie mit einiger Wahrscheinlichkeit auf die frühere Epoche zurückwiesen, ist bereits oben im fünften Kapitel des zweiten Hauptabschnittes, S. 170—172, die Rede gewesen.

Hintergrundes auf im Uebrigen sich sehr ähnlichen Bildern daran festhalten müssen, daß der ausführende Künstler sich zunächst nur an die dekorative Wirkung gehalten hat, die er erzielen wollte.

Hieraus folgt, daß ich eine koloristische Stimmung auf fast allen diesen Gemälden nur im Sinne der Dekoration, nicht im Sinne der Wiedergabe einer Naturstimmung anerkennen kann. Ich glaube nicht mit ZAHN, daß der Ton, welcher die Leda aus der Casa dei capitelli colorati (HELBIG, 144) umgab, einen eigenthümlichen Lichteffect, wie bei einer Vision ausdrücken sollte. Ich glaube nicht, daß das Kolorit auf dem Bilde des Zephyros und der Chloris (HELBIG, 974) absichtlich dunkel wie im Dämmerlichte gewesen; vielmehr scheint mir der Hintergrund auf diesem Bilde früher viel klarer gewesen zu sein, als er sich jetzt darstellt. Ich glaube nicht an eine koloristische Naturstimmung auf dem Bilde des Phrixos und der Helle (HELBIG, 1251); vielmehr, wie ich oben (S. 171) dargethan habe, nur an eine Wirkung des Firnisses; ja auch auf dem Bilde des Endymion und der Selene (HELB., 955) glaube ich zunächst ein Gelb des Firnisses in den von anderer Seite hervorgehobenen Ton hineinspielen zu sehen; ursprünglich scheint der Hintergrund graublau und röthlich gewesen zu sein; und daß hiermit ein Dämmerlicht mit hat angedeutet werden sollen, will ich in diesem Falle nicht ganz abläugnen, wengleich der Ton der übrigen, denselben Gegenstand behandelnden Bilder dagegen zu sprechen scheint. Auf einem Bilde (HELB., 959) z. B. ist der Himmel sogar sehr intensiv blau. Dagegen konnte ich mich von dem Kolorite »wie zwischen Mondschein und Morgenlicht« auf dem Bilde HELB., No. 960 vor dem Originale wieder durchaus nicht überzeugen. Sicher scheint mir eine Art von Nachtbestimmung nur auf dem Bilde des hölzernen Pferdes in Troja (HELB., 1326) zu sein: wengleich man auch hier auf dem Originale mehr an den abgebildeten Fackeln, als der Farbgebung des Ganzen, erkennt, daß es Nacht ist <sup>76)</sup>.

Daß im Uebrigen die Art des Hintergrundes sich nach dem dargestellten Gegenstande richtet, versteht sich von selbst. HELBIG <sup>77)</sup> theilt die mythologischen Kompositionen in epische, dramatische und idyllische ein und scheint geneigt zu sein, auch die Hintergründe an dieser Eintheilung theilnehmen zu lassen. Wenigstens macht er darauf aufmerksam, daß bei dramatischen Szenen, wenn sie sich auf einem räumlich charakterisirten Hintergrunde entwickeln, derselbe in der Regel ein architektonischer sei, wozu einerseits das Vorbild der Tragödie selbst, deren Hintergrund in der Regel ein architektonischer gewesen sei, andererseits aber auch die ästhetische Nothwendigkeit, bewegten Handlungen einen ruhigen Hintergrund zu geben, geführt haben mochte; sowie, daß die Kompositionen von mehr idyllischem Charakter sich in der Regel vor dem Hintergrunde der freien Natur abspielen. In sehr vielen, ja in den meisten Fällen, wird diese Eintheilung zutreffen. Nur werden die Maler sich, wo es der Gegenstand, auch der dramatische, mit sich brachte, ebensowenig scheut haben, einen landschaftlichen Hintergrund anzubringen, wie die Bühnendekorateure; und es bedarf daher keiner besonderen Erklärungen, um auf einigen dieser dramatisch bewegten Bilder, wie bei den Dirke-darstellungen, die landschaftliche Szenerie zu rechtfertigen. Wir kommen auch ebensoweit, wenn wir die ganze Eintheilung weglassen.

<sup>76)</sup> In wie weit ich eine Naturstimmung auf den eigentlichen Landschaften anerkenne, wird erst unten im allerletzten Kapitel ausgeführt werden.

<sup>77)</sup> Untersuchungen, S. 82—84.

Die Szenen, welche die reichsten landschaftlichen Hintergründe haben, sind natürlich diejenigen, die nicht nur nicht anders als im Freien spielend gedacht werden können, sondern welche auch schon durch die dichterische Gestaltung ihres Mythos mit einem die künstlerische Phantasie anregenden landschaftlichen Rahmen umgeben worden waren. Hierher gehören z. B. die Mythen des Parisurteils, welches auf den Höhen des Idagebirges stattfindet, der Dirke, welche über die einsamen Gipfel des Kithairon geschleift wird, der Europa, welche der Stier vom blumigen Gestade raubt und durch die blauen Meereswogen davonträgt, des Aktaion, welcher in heiliger Waldeinsamkeit die keusche Göttin beim Bade belauscht hat; der an den Felsen geschmiedeten Andromeda, welche Perseus befreit; dann des Narkissos, des Endymion, des Marfyas, des Kyparissos u. s. w. Bei einigen der zuerst genannten Mythen nimmt der landschaftliche Hintergrund eine solche Dimension an, daß die Bilder mehr Landschaften, als mythologische Darstellungen, zu sein scheinen; bei manchen ist dieses Verhältniß unverkennbar, so daß Jeder sie für Landschaften mit mythologischer Staffage, nicht aber mehr für Figurenbilder erklären würde. Die Grenze ist in diesen Fällen nicht immer leicht zu ziehen. Prinzipiell können wir zwar leicht sagen: Für mythologische Landschaften erklären wir diejenigen Darstellungen, bei denen es dem Maler augenscheinlich mehr um die Landschaft zu thun gewesen ist, als um die Handlung der mitdarzustellenden Figuren. Allein im Einzelnen wird es doch dem Gefühl überlassen bleiben müssen, hier die Entscheidung zu treffen. So existiren vom Parisurteil z. B. einige Exemplare, welche Jeder unbedingt für eine mythologische Landschaft erklären wird, wie das pompejanische Bild, HELBIG, No. 1283 b, von dem eine hübsche farbige Kopie in meinem Besitze ist <sup>78)</sup>; andere, die kein Mensch für eine Landschaft erklären wird, wie HELBIG, No. 1285 <sup>79)</sup>, dazwischen aber existiren Bilder desselben Gegenstandes, über deren Bezeichnung in dieser Beziehung man zweifelhaft sein könnte. Ebenso ist die Aktaionsfage auf Gemälden behandelt, die Niemand für Landschaften ansehen würde, wie H., No. 252 <sup>80)</sup>, auf anderen, die man doch nur als Figurenbilder mit hübschem landschaftlichem Hintergrund ansehen würde, wie HELBIG, No. 249 <sup>81)</sup>. Die Grenze zu ziehen, sagte ich, wird dem Gefühl überlassen bleiben müssen. Diejenigen dieser Bilder, welche mir die Bezeichnung als mythologischer Landschaften zu verdienen scheinen, werde ich unten im siebenten Kapitel einer eingehenderen Betrachtung unterziehen.

Bleiben wir jetzt bei den Figurenbildern mit landschaftlichem Hintergrunde, so lassen sich diese nach der Art ihrer Szenerie leicht ordnen. Das Meer zunächst bildet in der einfachsten Gestalt den Hintergrund auf den Bildern von Phrixos und Helle <sup>82)</sup>; auf einem derselben (H., 1251; vgl. oben S. 171) füllt es den ganzen Grund des Rahmens aus; auf den meisten ist der Himmel über einer Horizontlinie, zu der er röthlich oder doch heller sich senkt, deutlich abgetheilt; auf einem (No. 1257) berührt der Widder mit den Hufen bereits ein Stück mitdargestellten festen Landes, während noch ein anderes Phrixos-Bild sich als Landschaft darstellt und später mitbehandelt

<sup>78)</sup> Im Umriss abgebildet in HELBIG's Atlas, Taf. XVI.

<sup>79)</sup> Abgebildet R. ROCHETTE, choix de peintures de Pompei, pl. 11.

<sup>80)</sup> Abgebildet Atlas, Taf. VIII.

<sup>81)</sup> Abgebildet Atlas, Taf. VII.

<sup>82)</sup> HELBIG, 1251—1258.

werden wird. Auch zu manchen Darstellungen des Raubes der Europa bildet das häufig vortrefflich wiedergegebene und durch Delphine belebte Meer in ähnlicher Weise den einzigen Hintergrund<sup>83)</sup>. — Kombinationen von Felsen und Meer, wie die Mittelmeerküsten sie in reicher Mannichfaltigkeit aufweisen, finden sich auf einer ganzen Reihe von Darstellungen: vor allen Dingen auf den Bildern der Befreiung der Andromeda durch Perfeus<sup>84)</sup>; dann auf den Darstellungen der Ariadne auf Naxos, meist mit dem am Horizonte noch sichtbaren Schiffe des Theseus, das Meer mitunter durch Delphine belebt<sup>85)</sup>; ähnlich auf einigen Gemälden, welche Polyphem und Galateia darstellen<sup>86)</sup>; ferner auf einem Bilde der Befreiung der Hesione durch Herakles<sup>87)</sup>, einer Darstellung, die auch als völlige Landschaft gestaltet vorkommt; auf der durch ROCHETTE'S Abbildung bekannten Darstellung des Poseidon und der Amymone; auf einem Bilde der auf Seriphos gelandeten Danaë<sup>88)</sup> und sonst. — Felsen oder Gebirge ohne weitere Zuthaten oder nur mit einem wenig auffallenden Baum finden sich am öftesten auf Bildern, in denen Gestalten des bakchischen Thiasos dargestellt sind: so auf einigen Gemälden der Heimholung der Ariadne durch Bakchos, wie HELBIG, No. 1236, No. 1240; so auch auf Bildern des Marfyas und Olympos, wie H., No. 224, No. 228, No. 229 und des Marfyas und eines Hermaphroditen, H., No. 230. — In innigerer Verbindung kommt eine aus Felsen und Bäumen gemischte Einfamkeit sehr oft als Hintergrund vor, z. B. auf dem erwähnten Aktaionsbilde, H., No. 249; ferner, in Verbindung mit der Quelle, auf einigen Narkissobildern, die jedoch in der Regel noch eine Baulichkeit zwischen den Bäumen aufzuweisen haben<sup>89)</sup>. — Fels, Baumschlag und Säulen sind auch ein beliebter Hintergrund der Darstellungen des den Pan belauschenden Mädchens und der Bakchantinnen nachstellenden Satyrn, sowie der Endymionsbilder, H., 950—960. — Eigentlicher Wald oder Baumschlag bildet am charakteristischsten den Hintergrund auf dem bekannten Bilde des Raubes des Hylas durch die Nymphen, wo er jedoch so gut wie ganz zerstört ist, und auf dem durch TERNITE'S Abbildung ebenso bekannten des sogenannten Quellenorakels (H., No. 1017). — Auch gibt es Gemälde, die vor der Außenseite eines mehr landschaftlich gruppierten Gebäudes spielen, wie das Iobild, H., No. 138, das Ledabild, H., No. 152, die Ifiskultusbilder, H., No. 1111 u. 1112 und andere. — Bei allen diesen Bildern ergibt sich der Grund, weshalb gerade dieser Hintergrund dargestellt ist, von selbst.

Reichere, mannichfaltiger belebte, aus Felsen oder Bergen, aus Bäumen und Gebäuden gemischte Hintergründe kommen auf einer Anzahl verschiedener Bilder vor. Sehr hübsch und, obgleich durch Firnifs und Zeit vergilbt, doch noch sehr klar und gut erhalten ist der landschaftliche Hintergrund auf dem Gemälde der Erziehung des Bakchos, HELBIG, No. 376: Links sind Felsen hinter einem flattlichen Baum gebildet, rechts springt ein impofter Rundbau in die Augen. — Anmuthig ragt der Baumschlag hinter

<sup>83)</sup> HELBIG, No. 124—129.

<sup>84)</sup> HELBIG, No. 1186—1189.

<sup>85)</sup> H., No. 1218—1231. Die Mauern einer Stadt im Hintergrunde dazu auf No. 1217.

<sup>86)</sup> H., 1132. Atlas, Tfl. XII.

<sup>87)</sup> H., No. 1048—1052.

<sup>88)</sup> H., No. 119.

<sup>89)</sup> Man vgl. H. 1338—1367.

einer Mauer und Gebäuden hervor auf den Erotenneßbildern, H. 821—823. — Höchst bedeutend ist der Hintergrund auf dem Dirkebilde des Museo nazionale, eine wilde Fels- und Waldlandschaft darstellend (H., No. 1151); noch bedeutender auf der in Herkulaneum noch an Ort und Stelle befindlichen Darstellung desselben Gegenstandes, die ich 1872 nicht so absolut zerstört und unerkennbar fand, wie man nach der Bezeichnung mit dem Kreuze in HELBIG's Kataloge (No. 1152) annehmen möchte. Hier baut sich im Hintergrunde eine Stadt mit Mauern und Thürmen die Felsen hinan. Man könnte diese beiden Bilder fast zu den mythologischen Landschaften rechnen. Aehnlich hervorragend, links aus Felsen, in der Mitte aus einem Rundbau, rechts aus Villenanlagen bestehend, muß nach den Annalen des Institutes (1838, p. 187, HELBIG, No. 1155) der Hintergrund des untergegangenen Oedipusbildes gewesen sein. Ferner ist hier ein anderes, noch in Herkulaneum befindliches Gemälde, das Gemälde des Perseus, wie er die Medusa tötet, H., No. 1182, zu nennen: In seinem Hintergrunde weiden Ziegen unter einem Baume: links aber erblickt man Stadtmauern, Thürme und Thore mit Kränzen geschmückt. — Auf dem Bilde des troischen Mauerbaues, H., No. 1266, ist der Hintergrund nicht so klar durchgebildet, wie man erwarten sollte. — Dagegen ist der landschaftliche Theil mit Wald und Felsen. Gebäuden und Statuenbasis sehr reich ausgebildet auf dem Hermaphroditenbilde der Galleria oscena des Neapler Museums<sup>90</sup>). — Sehr zerstört ist leider das Gemälde, H., No. 1375, welches wahrscheinlich Leandros dargestellt hat; sein Hintergrund ist klar durchgeführt gewesen. »In der Mitte schwimmt ein nackter Jüngling, vielleicht Leandros. Links am Ufer ein Thurm; rechts ein Haus mit hoher Teraße; auf der letzteren sieht man ein gelbes Gewand ausgebreitet und eine Laterne, neben welcher Spuren einer stehenden weiblichen Gestalt wahrnehmbar sind. Im Hintergrunde auf hoher See drei Schiffe.« — Hübsch ist das Waldthal, H., No. 1390, in dem drei Mädchen einen Knaben baden; ebenso anmuthig das Waldthal, in welchem die drei Charitinnen, H., No. 856, gruppirt sind<sup>91</sup>); interessant aber ist der Hintergrund auf dem Gemälde der Malerin, welche vor einem Heiligthume eine Priapusherme abmalte (H., No. 1443), merkwürdig genug, indem nur in dem Durchblick durch das Sacellum der blaue Himmel erkennbar ist und zwei Säulen in der Ferne sichtbar werden, während der übrige Grund des Bildes roth ist: also hier ganz offenbar rein dekorative Wirkungen, die aus irgend einem Grunde im Zusammenhange des Ganzen diese seltsame Gestaltung zu erheischen schienen.

Ich komme damit auf die verschiedene dekorative Gestaltung der kampanischen Hintergründe zurück. Alle die genannten Gemälde, mit Ausnahme des letzten und des einen Dirkebildes, waren in ihrer Weise vollkommen malerisch gedacht: Himmel und Alles, was der Künstler in dem Rahmen seines Bildes sich vorstellte, mochte es nun viel oder wenig fein, war mit abgebildet, sollte wenigstens mit abgebildet sein<sup>92</sup>). Ohne Zweifel bilden diese, also mit vollständigem, wengleich oft nur flüchtig angedeuteten Hintergrunde ausgestatteten Gemälde die Mehrzahl aller eigentlichen mythologischen Historien-

<sup>90</sup>) Abgeb. Roux, Herc. et Pomp. VIII, 13. — HELBIG, No. 1370.

<sup>91</sup>) Abgebildet Atlas, Tf. IX a.

<sup>92</sup>) Sie sind auf »Luftgrund« in campo d'aria, dargestellt, sagt der Italiener, im Gegenfatz zum campo rosso, giallo, nero u. f. w.

bilder Pompeji's und Herkulaneums. Aber es gibt auch eine Reihe von kampanischen Wandgemälden, die anderen Prinzipien folgen. Zunächst gibt es eine Anzahl von Gemälden, die, obgleich sie im Freien spielen, und obgleich sie einen reichen landschaftlichen Hintergrund haben, doch nicht als wirklich unter blauem Himmel befindlich gemalt sind, sondern mitfammt ihrer Landschaft von einem einfarbigen, in der Regel einem weissen Grunde sich abheben. Ich habe die wichtigsten dieser Gemälde schon oben im fünften Kapitel der zweiten Abtheilung genannt. Selbst das eine der soeben besprochenen fast Landschaften zu nennenden Dirkebilder gehört hierher. Ferner ist mit besonders reicher Landschaft auf weissem Grunde ausgestattet das Meleagerbild, H., No. 1165<sup>93</sup>). Das Auffallende ist nur, dafs dieses bei grösseren Kompositionen, deren einzelne Figuren doch nicht isolirt neben einander stehen, sondern durch die irdischen Theile des Hintergrundes miteinander verbunden sind, ja, dafs es bei Bildern der Fall ist, die nach der Art von Tafelbildern umrahmt sind. Denn dafs im Uebrigen eine ganze Reihe von einzelnen Figuren und kleineren Gruppen auf den bunten Wandgrund gemalt sind, theils schwebend und ganz ohne Boden, theils mit ganz geringen Bodenandeutungen, einer Pflanze und dergleichen versehen, ist jedem Kenner der kampanischen Wandmalerei bekannt, und dafs in Friesen und friesartigen Darstellungen daselbe öfter vorkommt, ist aus dem Stilprinzip von Friesdarstellungen erklärlich<sup>94</sup>). Für jenen einfarbigen Grund bei den genannten Bildern weifs ich, zumal er einmal (auf dem Perseus- und Andromeda-Bilde HELB., No. 1186) auf einer Darstellung vorkommt, die sonst immer in campo d'aria (Anm. 92) gebildet ist, eben keine andere Erklärung, als dafs es dem Dekorateur in diesen Fällen dekorativ so gepafst habe, indem man zur Entschuldigung des weissen Grundes an die alten, noch nicht die Tafelmalerei nachahmenden Fresken denken mochte, wie sie sich z. B. noch in den etruskischen Gräbern finden.

Außerdem aber ist innerhalb der anscheinend als in wirklicher Natur unter dem Himmel gemalten Gemälde doch noch ein gewaltiger Unterschied in der Behandlung der Hintergründe. Oft sehen wir ihn hier ganz vernachlässigt: wobei wir freilich in manchen Fällen annehmen oder nachweisen können, dafs nur die Zeit ihn zerstört habe<sup>95</sup>), wogegen in anderen Fällen es doch ersichtlich ist, dafs der Maler ihn von Haus aus nicht ausgeführt hat. Unter den letzteren Fällen sind einige, in denen wir den einfacheren Hintergrund auf den älteren Ursprung des Gemäldes zurückführen können. Diese sind oben im vorigen Hauptabschnitt (Kap. 5) betrachtet worden. In den meisten Fällen aber können wir eine ähnliche Erklärung gar nicht anwenden: besonders ist er in einigen Fällen so verschwimmend gemalt, dafs landschaftlich betrachtet, Alles wie in einem grauen, blauen, gelblichen oder röthlichen Nebel gehüllt erscheinen würde und Luft und Horizont schon gar nicht zu unterscheiden sind<sup>96</sup>). Ich glaube auch hier nur an verschiedene

<sup>93</sup>) Vergleiche HELBIG, No. 189, 175, 325, 826, 1146, 1151, 1248, 1250, 1262, 1264, 1374.

<sup>94</sup>) Unumrahmt werden, wie wir später sehen werden, freilich ganze Landschaften ohne Andeutung des Himmels oft auf den bunten Grund gesetzt.

<sup>95</sup>) Z. B. auf dem berühmten Bilde von Zeus' Hochzeit, H. N. 117; ferner 320, 379, 953 u. a.

<sup>96</sup>) Man sehe die Originale von HELBIG No. 116, 119, 132, 203 (hat auch nach Pitt. d'Ere II, p. 113 nicht mehr gehabt) 951, 959 u. a.

beabsichtigte dekorative Wirkungen. Nicht zu jedem Wandgrund würde ein grüner Baumschlag sich gut ausgenommen haben. Ja, genau betrachtet, ist selbst der blau feine füllende Himmel keineswegs immer blau gemacht, sondern schimmert oft in grauen, rothen, braunen oder violetten Tönen. Dafs dieses keinen anderen Grund haben soll, als den Gesamnton des Bildes zu dem Wandgrund zu stimmen, kann man übrigens vor allen Dingen an den eigentlichen Landschaftsbildern ganz deutlich erkennen. Bei Gelegenheit ihrer Besprechung werde ich daher näher auf die Frage eingehen. Aber indem ich die Thatfache schon jetzt konstatiere, kann ich sie auch schon jetzt zum Beweise für meine Behauptung benützen, dafs die großen Verschiedenheiten der kampanischen Wandgemälde in der Behandlung des Hintergrundes zunächst und in den meisten Fällen nur dekorativen Rücksichten entspringen.

Soll ich zum Schluß, jetzt mich an die besten und ausgeführtesten Hintergründe der kampanischen Wandmalerei haltend, diese kurz charakterisiren, so bemerke ich, dafs von ihnen Vieles gilt, was auch von den eigentlichen Landschaftsbildern gilt und was ich daher, um mich nicht zu wiederholen, erst bei der Besprechung dieser sagen werde. Hier nur einige wenige Bemerkungen.

Die Bilder, bei denen man schwanken kann, ob sie Figurenbilder, oder ob sie Landschaften mit mythologischer Staffage seien, sind die am wenigsten harmonischen von allen; es sind ihrer auch nur wenige; sie können daher nicht maßgebend sein. Wie in den meisten Fällen, in denen auf die Landschaft das Hauptgewicht fällt, die Figuren flüchtig bis zur Unkenntlichkeit skizzirt sind, so ist die Behandlung auch der ausgeführtesten Hintergründe auf den eigentlichen mythologischen Bildern, deren Figuren schon ihrer Größe nach in der Gesamttumrahmung dominiren, flüchtig und skizzenhaft ausgeführt. Auch im Verhältniß zu der ihrerseits flüchtigen Ausführung der Figuren selbst sind sie doch noch sorglos und allgemein behandelt. Sie stehen nicht entfernt in einem ähnlichen Verhältniß zu dem figürlichen Theile des Bildes, wie wir es in der modernen Malerei schon seit den van Eycks im Norden und in Italien seit Benozzo Gozzoli, Lorenzo Costa und ihren Zeitgenossen, vor allen Dingen aber seit Lionardo, Rafael und Tizian gewohnt sind. Wo in der kampanischen Malerei nicht zugleich die Bedeutung der Figuren durch die Hintergründe bis zur Staffage hinabgedrückt wird, beanspruchen sie auch keine selbständige Wirkung; nicht einmal neben den Figuren; vielmehr zeigen auch die sorgfältigsten der genannten Hintergründe, dafs sie, wie sie einerseits zwischen Wandgrund und Figuren vermitteln, andererseits den Figuren selbst nur als Folie dienen wollen: was nicht ausschließt, dafs sie in den besten Fällen diesen ihren Beruf so vortrefflich erfüllen, dafs auf ihnen zum großen Theile die dekorative Gesamtwirkung des Bildes beruht. Breit und allgemein sind diese Hintergründe alle gemalt: von einer individuellen Charakteristik ist keine Rede; ein Baum ist ein Baum: selten kann man seine Gattung unterscheiden; höchstens dafs Pinien und Zypressen vom Laubholze unterschieden werden. Ebenso sind die Bergformen selten oder nie charakteristisch dargestellt; und selbst die Gebäude sind in vielen Fällen so allgemein gehalten, dafs sie mit eben dieser Bezeichnung als Gebäude schon so weit individualisirt sind, wie es möglich ist: manchmal muß man froh sein, wenn man ein Heiligthum von einem Privathause unterscheiden kann. Auch in dem Umfange, dafs sehr oft der Landschaft noch die Naturpersonifikationen mit ihrer innigen Haltung zur Natur eingefügt werden, zeigt sich ein gewisses Mißtrauen in die selbständige Kraft der dargestellten Landschaft.

Erst vermittelt dieser menschgewordenen Landschaftstheile glaubt der Künstler eine innigere Wechselbeziehung zwischen Natur und Menschen ausdrücken zu können.

Von perspektivischer Wirkung ist bei diesen Hintergründen auch im Vergleich zu den kampanischen und römischen eigentlichen Landschaftsfresken fast gar nichts zu spüren. In der Regel schliessen sie mit dem Mittelgrunde ab. Fernsichten, die auf den eigentlichen Landschaften oft erstrebt werden, werden neben den grossen Figuren kaum jemals angebracht. Eine Landschaft mit Fernsicht auf einem Figurenbilde, wie sie die italienische Kunst fogar bei Porträts (Lionardo's Mona Lisa; Rafael's Maddalena Doni) angewandt, scheint den kampanischen Dekorationsmalern zu unruhig gewesen zu sein.

Uebrigens sind die Hintergründe auch auf Figurenbildern, welche die gleichen Motive mit ganz geringen Abweichungen wiederholen, recht verschieden gestaltet<sup>97)</sup>. Nur die Art des Hintergrundes ist in solchen Fällen die gleiche. Im Einzelnen gehören sie zu denjenigen Theilen des gleichen Bildes, welche am meisten von einander abweichen und in welchen daher, was auch der Ursprung der ganzen Komposition gewesen sein mag, der kampanische Pinsel am freiesten geschaltet hat, so dass es auch, wo es gelänge oder gelingt, eine figürliche Komposition bis zu ihrem Ursprunge zu verfolgen, doch unmöglich ist, vom Hintergrund mehr als das Allerallgemeinste demselben Ursprung zuzuschreiben. Der kampanische Pinsel aber schaltete nach seinem dekorativen Bedürfnisse mit den Hintergründen.

Mit dieser meiner Auffassung verträgt sich die Ansicht nicht, die einige Beobachter gelegentlich ausgesprochen, als liesse die Art und Weise der Verbindung von Landschaft und figürlicher Handlung auf einigen kampanischen Wandgemälden, wie auf dem Bilde des Hylasraubes oder des Quellenorakels oder den Endymionbildern, auf ein besonders inniges Naturgefühl schliessen. Die Art und Weise der Verbindung ist eine rein dekorative, von welcher Seite wir sie auch betrachten mögen. Aber die Thatfache selbst, dass diese Hintergründe vorhanden sind, beweist, dass man in der damaligen Zeit im Freien vor sich gehende Handlungen nicht aus der Landschaft loslösen wollte, dass also der Sinn für Wechselwirkung von Mensch und Natur vorhanden gewesen. Auf den hellenistischen Originalen mag diese Wechselwirkung auch noch hübscher zum Ausdruck gekommen sein. Wir wissen ja, dass das Naturgefühl der hellenistischen Zeit intensiv genug dazu war; und die ursprünglichen Tafelgemälde waren ja jenen dekorativen Bedingungen ihrer Nachstreicher an den pompejanischen Wänden nicht unterworfen.

Wenn wir daher auch über die Gestaltung der Landschaft auf diesen vermuthlichen Originalen im Einzelnen aus den pompejanischen Bildern nicht schliessen dürfen, so dürfen wir doch vielleicht annehmen, dass von den gleichartigen Bildern dasjenige, welches den schönsten Hintergrund aufzuweisen hatte, dem Originale in dieser Hinsicht am nächsten gekommen, sicher aber von diesem noch übertroffen worden sei; und in diesem Sinne kann ich es freilich gelten lassen, wenn man einige kampanische Hintergründe zum Beweise innigen Naturfinnes anführt.

Den Hintergründen der kampanischen Wandgemälde aber will ich zum Schlusse noch das Lob ertheilen, dass sie sich nicht nur in der Farbenwirkung,

<sup>97)</sup> Man vgl. z. B. die drei Bilder des Pan und der Nymphe Pitt. d'Erc. V, 143, 147, 151. Ferner die Narkissos-, die Endymion- und die Ariadnebilder.

fordern auch in der Linienführung der Gesamtkomposition oft sehr hübsch einfügen.

Von den römischen Wandgemälden, soweit wir sie kennen, gilt im Allgemeinen daselbe, wie von den kampanischen. Den eigentlichen Landschaften unter ihnen werde ich ein eigenes Kapitel widmen. Für die Hintergründe möge das von ihren Nachbarbildern Gefagte genügen. Viele römische Wandgemälde, die früher in den Titusthermen, in der Villa Hadrian's u. f. w. gefunden, kennen wir ja heute auch nur mehr aus Nachbildungen, deren Korrektheit gerade in Bezug auf die landschaftlichen Hintergründe häufig gerechten Zweifeln unterliegt.

Auch die Mosaiken, die kampanischen sowohl wie die römischen, würden uns in Betreff der landschaftlichen Zuthaten zu Figurenbildern keine neuen Gesichtspunkte bieten. Auch von ihnen sollen daher nur diejenigen, die wir als ganze Landschaften bezeichnen können, im nächsten Kapitel noch besonders besprochen werden. Interessant wäre es, auf die spätrömischen, frühchristlichen Kolossalmosaiken der ravennatischen Basiliken in dieser Beziehung einen Blick zu werfen. Wir würden die landschaftlichen Zuthaten, wie die ganze Kunst, hier in die Zucht strenger architektonischer Symmetrie genommen sehen: die Palmenallee über den Säulen an der inneren Oberwand des Mittelschiffes der Kirche Apollinare nuovo zu Ravenna: zu beiden Seiten ebenda die Ansichten der Stadt Ravenna und der Vorstadt Classis; in vielen anderen Kirchen die Städte Jerusalem und Bethlehem, die vier Paradiesesflüsse, der Jordan, reich mit Blumen bewachsen, die symbolischen Palmen u. f. w. Alles streng seinem Platze eingeordnet! Das Thema würde uns über die Grenzen dieser Schrift hinausführen. Es muß genügen, daselbe angedeutet zu haben.

Einmal an den Grenzen der alten Kunstwelt angelangt, wollen wir noch der Miniaturen des mailändischen Codex der Ilias und des vatikanischen Codex des Virgil gedenken, die beide von MAI publizirt sind<sup>98)</sup>. Beide sind äußerst reich an landschaftlichen Hintergründen. Im Codex der Ilias kommt auf verschiedenen Bildern besonders der Stadthintergrund reich, aber schon im Stil der frühchristlichen Mosaiken zur Darstellung: z. B. Taf. 24, 25, 26; in Verbindung mit der Meeresküste, Taf. 8; die Meeresküste selbst mit Zelten oder Schiffen wird ebenfalls oft abgebildet: Taf. 11, 27, 32, 35, 37, 38; auch in Verbindung mit Bäumen, wie Taf. 47. Das Innere der Stadt zeigt Taf. 54. Zu förmlichen interessanten Landschaftsbildern aber werden die Skamanderdarstellungen Taf. 52 und 53.

Weit reicher aber noch sind die landschaftlichen Hintergründe des Codex des Virgil. Hier nehmen natürlich die Illustrationen der Eklogen vollkommen den Charakter idyllischer Hirtenlandschaften an, mit Hügeln, Bäumen, Weiden u. f. w., wie MAI, Taf. 1—6. Ihnen geben die Miniaturen zu den

<sup>98)</sup> Homeri Iliados Picturae antiquae ex codice Mediolanensi bibliothecae Ambrosianae; Romae 1835. — Virgilii Picturae antiquae ex codicibus vaticanis; Romae 1835. — Die Miniaturen des Virgil waren auch schon 1741 nach Stichen des P. S. Bartoli herausgegeben: Antiquiss. Virg. Cod. fragm. et pict. a Petro Sancte Bartholi incis. Rom. Bartoli hat aber die Hintergründe stets nach feiner Weise landschaftlicher ausgeführt und verschönert. Schon MAI sagt in seiner Ausgabe ad tav. 55 (Aen. VII, 247): »montes, Campum nubesque de suo Bartolus appinxit; ad tav. 60 (Aen. VIII, 19): arbores suo more variavit Bartolus, Campum collesque addidit« und ähnl. zu anderen Stellen. Ich verweise daher nur auf MAI's Publikationen.

Georgiken an landschaftlicher Anmuth nichts nach: Taf. 7—12; auch ländliche Gartenfzenen kommen hier vor, wie Taf. 13, ferner die Kyklophenöhle 714 und die Unterwelt 715. Aber auch die Illustrationen zur Aeneide nehmen oft einen so landschaftlichen Charakter an, dafs wir sie geradezu als Landschaften bezeichnen müssen. Hierher gehören die Stadtveduten aus ländlicher Gegend, die »urbs ab Aenea condita in Creta insula«, Tfl. 30, und die »Siciliae urbes septem«, Tfl. 32; andere sind kaum weniger landschaftlich durchgebildet: Man sehe in dieser Beziehung Tfl. 17, 19, 21, 24, 28, 34, 35, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 61, 62. Die Originale sind alle arg beschädigt<sup>99)</sup>. Jedenfalls aber beweisen diese Bilder eine Zunahme des Bedürfnisses, die mythischen Begebenheiten in weitem landschaftlichen Rahmen darzustellen. Nahm die landschaftliche Geschwätzigkeit doch auch bei den späteren römischen Dichtern zu! Dabei sind auch in diesen Miniaturen die Naturperfonifikationen noch oft zur Ergänzung in die Landschaft hineingemalt (Tfl. 9, 12, 17, 41); und an Güte der Komposition können sich diese Landschaften mit denen der früheren römischen und kampanischen Wandgemälde nicht entfernt mehr vergleichen. Man vergleiche nur z. B. die Unterweltsbilder des mailändischen Codex Taf. 15 und Taf. 47 und 48 mit denen der Fresko-Odyffeelandschaften der vatikanischen Bibliothek, die wir im sechsten Kapitel kennen lernen werden!

Mit einigen der Bilder der zuletzt besprochenen beiden Codices haben wir schon das Gebiet der eigentlichen Landschaften betreten. Zu ihm gehen wir im folgenden Kapitel über.

---

## FÜNFTES KAPITEL.

### Wirkliche Landschaften in der Plastik, der Vasenmalerei und in Mosaiken.

---

Von der Betrachtung der trotz ihrer zunächst dekorativen Haltung poetisch ansprechenden und von innigem Naturgefühl zeugenden Landschaften, die wir als Hintergründe mancher kampanischer Figurenbilder bereits kennen gelernt haben, müssen wir jetzt theils einen Fortschritt, theils einen Rückschritt machen: einen Fortschritt, insofern wir in diesem Kapitel übergehen zur Betrachtung von selbständigen Landschaften, die des landschaftlichen Eindruckes wegen erfunden zu sein scheinen, — einen Rückschritt, insofern wir in eben diesem Kapitel die Betrachtung der landschaftlichen Darstellungen in solchen Kunstfächern und Materialien vorwegnehmen wollen, welche sich, genau genommen, für die Erzeugung wirklich landschaftlicher Stimmungen und Kompositionen schlecht oder gar nicht eignen.

Was zunächst selbständige landschaftliche Darstellungen in voller runder Plastik betrifft, so braucht wohl kein Wort mehr darüber verloren zu werden, dafs sie eigentlich ein künstlerisches Umding sind. Nur eine Kunst-epoche, die der modernen Roccozeit nahe verwandt wäre, könnte auf der-

---

<sup>99)</sup> Vgl. »Beschr. Roms« II, II; S. 346.

artige Bildungen verfallen; und auch sie nur, so weit solche Darstellungen zu dekorativen Zwecken in Gärten, an Brunnen u. f. w. Verwendung finden könnten. Selbständige Kunstwerke werden selbständige Landschaften in runder plastischer Darstellung nicht sein können. Die römisch-griechische Kunst hat nun aber in der That unter den römischen Kaisern eine Zeit gehabt, in welcher sie eine unserm Roccocoßil ganz verwandte Phase durchzumachen hatte. Wir brauchen nur die erhaltenen pompejanischen Grotteskdekorationen, besonders insoweit sie sich eines Gemisches von Stuccoreliefs und Malereien bediente, wie besonders an der Westwand des Hofes und in einigen Innenräumen der großen Thermen zu Pompeji mit der schriftlichen Ueberlieferung Vitruv's<sup>1)</sup> zu vergleichen, um uns von der Richtigkeit einer solchen Parallele zu überzeugen. Eine solche Zeit konnte, besonders da sie sich schon an bedeutende landschaftliche Zuthaten zu plastischen Figurendarstellungen gewöhnt hatte, sehr wohl gelegentlich auf den Gedanken kommen, förmliche kleine Landschaften in plastischer Dekorationsarbeit auszuführen; und in der That sind einige plastische Bildwerke erhalten, welche in dieser Beziehung genannt werden können, unbedeutende Arbeiten von geringem Kunstwerth, die in dem Zusammenhange dieser Schrift jedoch nicht übergangen werden dürfen.

Wir haben früher bereits gesehen, daß einzelne Bäume aus Metall, besonders heilige, zu Weihgeschenken bestimmte Bäume, schon in sehr früher Zeit von griechischen Künstlern gefertigt worden sind. Erhalten ist Nichts von diesen älteren, doch sicher nicht des landschaftlichen Eindruckes wegen erfundenen Metallbäumen. Aus der späteren Zeit sind dagegen mehrere kleine ornamental, z. B. als Lampenhalter, verarbeitete Bronzebäume erhalten. Man erinnere sich nur an den pompejanischen Kandelaber des Museo nazionale zu Neapel, welcher den Silenen auf dem Felsen am Fusse eines stilisirten verästelten, zwei Lampen tragenden Baumstammes darstellt<sup>2)</sup>, sowie verschiedener anderer, realistischer ausgearbeiteter Baumstämme dieser Art, unter denen besonders einer, an dessen Aesten die Lampen hängen, hervorzuheben ist<sup>3)</sup>. Jedenfalls sind dies nur Spielereien, die wir als plastische Landschaften nicht ansehen können. Näher an solche streift schon der Baumstamm aus Marmor des Museo Chiaramonti<sup>4)</sup> mit feinen Rebzweigen und feiner Höhlung, aus welcher ein Pantherweibchen hervorblickt; der Baum ist knorrig naturalistisch gebildet, das plastische Naturbild wirkt durchaus als solches. Sodann sind die beiden marmornen Bäume der fogenannten Kandelabergallerie des Vatican hieherzuziehen. Wahrscheinlich haben sie zum Schmucke einer künstlichen Gartenanlage gedient. Der eine (No. 2) trägt zwei Nester mit allerliebsten Putten oder vielleicht als noch nicht flügge dargestellten Eroten, der andere (No. 66) trägt nur ein solches Nest. RAFFEI sah eine Symbolisirung überschwänglicher Fruchtbarkeit in diesen Bildungen; wahrscheinlicher sind es nur anmuthig dekorative Naturbilder. Aber wir müssen noch ausgebildeterer Landschaften in voller Plastik gedenken. Die inter-

<sup>1)</sup> Man lese das ganze fünfte Kapitel des siebenten Buches von Vitruv im Zusammenhange durch.

<sup>2)</sup> Abgeb. z. B. NICCOLINI, Case monumenti, I, casa della sec. font. tav. VI. Mus. borb. 1827, tav. 59.

<sup>3)</sup> Man vgl. die Zusammenstellung bei OVERBECK, Pompeji, II<sup>2</sup>, S. 59.

<sup>4)</sup> No. 34.

effanteste befindet sich in der Villa Borghese bei Rom<sup>5)</sup>. Hier haben wir eine vollständige idyllische kleine Landschaft, die aller Wahrscheinlichkeit nach als Brunnengruppe gedient hat. Ein wildes Felfenterrain ist dargestellt, an dessen Fuß ein durch Fische und zwei Böte mit je zwei nackten Ruderern belebtes Wasser vorbeifließt. Das Wasser quillt aus der Urne eines liegenden Flußgottes, dem an der entgegengesetzten Seite eine Nymphe entspricht. Ziegenböcke grasen neben dem Flußgott und über der Nymphe; neben der letzteren ist auch eine Schlange gebildet. Neben einem Baume kriecht eine Eidechse und ganz rechts hockt ein Häschen in einer Felfenhöhle. Oben auf dem Felfenterrain aber ist in beträchtlich größerem Maßstabe eine idyllische Hirten- und Fischerstaffage dargestellt: ein Jüngling scheint einen Schmetterling gefangen zu haben, ein anderer hält einen Fisch in den Armen, ein dritter trägt ein Ruder. Rechts oben steht ein Korb mit Früchten am Boden und ein Pedum liegt daneben. Der Bildhauer hat sich augenscheinlich alle Mühe gegeben, ein plastisches Landschaftsbild anmuthig dem Marmor zu entmeißeln. Die unüberwindbaren Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens sind aber natürlich auch hier in keiner Weise überwunden. — Auch in der Villa Albani befindet sich eine plastische Felsenlandschaft mit Höhlen und vielen Thieren und bakchischen Emblemen von ziemlich eleganter Arbeit und phantastischem, doch schon mehr natursymbolischem, als rein landschaftlichem Reize<sup>6)</sup>. — Ferner gehören verschiedene Bildungen der sala degli animali des Vatikan hierher. Die schon im vorigen Kapitel erwähnten von Hunden angegriffenen Hirsche könnten hier genannt werden; ferner ein auf felsigem Boden schlafender, von weidenden Ziegen umringter Hirte (No. 153)<sup>7)</sup> und andere Gruppen, die jedoch alle weit unter Lebensgröße gebildet sind. Endlich wären hier südrussische Terrakotten<sup>8)</sup> zu nennen, welche einen Felsen mit einer Priapherme darstellen, einmal auch den Strom, der ihn bespült. Aphrodite sitzt auf dem Felsen und Erosen scherzen im Relief an feinem Abhang<sup>9)</sup>.

Weit öfter sind ländliche, ja landschaftliche Szenen in Marmorreliefs dargestellt. Wir haben ihrer schon im vorigen Kapitel verschiedene mit mythologischer Staffage kennen gelernt, von denen einige ohne Zweifel die anmuthigsten überhaupt erhaltenen plastischen Naturbilder gaben. In diesem Kapitel sollen noch einige rein ländlich-idyllische Bildwerke jener Art mit realistischer Staffage angegeschlossen werden. Zu den bekanntesten Relieflandschaften gehört die anmuthige kleine Tafel der sala degli animali No. 157, welche in Otricoli ausgegraben worden ist<sup>10)</sup>. Früher wurde dieses Relief als Kultushandlung gedeutet, heute erkennt man mit Recht nur eine ländliche Szene in ihm<sup>11)</sup>. Der landschaftliche Theil besteht links aus einem schönen Baum, wohl einer Platane, deren zurückliegende Partien in flacherem Relief gehalten sind, wodurch fogar feine Schattenwirkung realistisch zur

5) Terza Camera No. 9.

6) Piani terreni No. 370. — S. 62—93 des Katalogs nach MORCELLI, FEA, VISCONTI, vom Jahre 1869.

7) Abgeb.: CLARAC, Musée, IV, pl. 721.

8) Ant. du. Bosph. cimm. pl. LXV, 1, 2, 5.

9) Vgl. im Allgemeinen auch HELBIG, Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei, S. 360.

10) Abgeb. Museo Pio Clem. V, 33.

11) Vgl. FRIEDERICH'S, Bausteine, S. 535, No. 931. KEKULÉ, Das Akadem. Kunstmuseum zu Bonn, S. 112, No. 449.

Geltung kommt, ferner rechts einem ionifchen Tempel, der über der Mauer feines Peribolos hervorrägt und in deffen Giebfeld ein Medufenhaupt gebildet ift, endlich in der Mitte, etwas nach links einem Brunnen. Die ländlich-idyllifche Staffage befeht aus einem Landmann, der, wie er zwei Gänfe an einem über der linken Schulter geworfenen Stabe zum Verkaufe trägt, fo auch eine Kuh und ein Kalb auf den Markt führen zu wollen fcheint, jetzt aber am Brunnen eine kurze Raft macht. Die Kuh (rechts) fäuft aus dem Brunnen und fängt zu gleicher Zeit ihr Kalb; der Landmann (links) hält einen Zweig in der Rechten, den er entweber als Fliegenwedel für fein Thier benutzen oder auch demfelben zum Freffen geben will. Die Arbeit ift gut; und das Ganze macht vollftändig den Eindruck einer idyllifchen Landfchaft. — In zweiter Linie ift fodann das Münchener Relief zu nennen. Es ift oft publizirt, zuletzt von LÜTZOW in deffen Münchener Antiken Tfl. 38. Ich laffe hier BRUNN's zutreffende Befchreibung folgen<sup>12)</sup>. »In der unteren Abtheilung diefes Reliefs fieht man vier Rinder, das eine liegend, das andere wie von ungleichem Terrain herabfteigend, zwei andere ruhig daftehend, Ueber ihnen erhebt fich im Hintergrunde felfiges Terrain, auf deffen oberer Fläche links eine Herme des mit feinem Oberkörper ftark zurückgelehnten ithyphallifchen Priap mit Kopftuch fteht. Vor ihr brennt auf einem kleinen Altar oder Thymiaterion eine Flamme. Diefeß gegenüber, aber mit dem Kopf mehr nach der entgegengesetzten Seite gewendet, fitzt eine nackte bärtige Gefalt mit einem Pinienzweige in dem von einem Löwenfelle bedeckten linken Arme. Ein ihr fich nähernder, am Boden fuchender Hund fchließt die Komposition. Pinienzweig und Löwenfell haben in der menfchlichen Figur theils den römifchen Silvan, theils den Herkules vermuthen laffen; doch ift wahrſcheinlich nur eine Lokalperfonifikation, ein Berggott, dargeftellt. Dafür fpricht der Umftand, dafs die Komposition des ganzen Reliefs nicht urfprünglich für fich allein erfunden, fondern als Theil einer größeren Darftellung gedacht zu fein fcheint, indem fie fich, allerdings unter verſchiedenen Modifikationen im Einzelnen, doch nach ihren Hauptmotiven in Reliefs des Parisurtheils<sup>13)</sup> wiederfindet, wo nur ein Berggott am Platze ift. Die Arbeit, obwohl aus römifcher Zeit, ift namentlich in der Darftellung der Thiere wahr und charakteriftifch und mit vorzüglicher Sorgfalt mehr in der Weife eines Kabinetstückes, als eines blos dekorativen Schmuckes durchgeführt«. Als Landfchaftsbild übertrifft diefe Komposition offenbar die des Vatikan. An die letztere ſchließt ſich dagegen wieder enger ein drittes, ftark fragmentirtes ländliches Relief an, welches früher in WAGNER's Befitz war<sup>14)</sup>. Hier führt ebenfalls ein Landmann ein Rind zum Markte; das Kalb hängt mit gebundenen Füßen über dem Rücken des Rindes; in der linken Hand des Landmannes ift noch die Peitſche erhalten, mit der er das Thier antrieb. Der Weg führt an einem reich ausgeftatteten ländlichen Heiligthume vorüber. Links wächst der ftattliche heilige Baum, mit einer Aedicula überbaut; im Schatten unter feinen Zweigen erhebt ſich innerhalb einer hohen runden, unter reichem Kranzgefimfe mit Fenſtern verfehenen und vorn etwas verfallenen Mauer, ein reich mit Weihegaben bedeckter Pfeiler. Früchte, Fackeln, Handpauken, ein Thyrsos und eine Urne find theils an ihm,

<sup>12)</sup> Vgl. BRUNN, Befchreibung der Glypthothek, zweite Aufl., S. 157, No. 127.

<sup>13)</sup> BRAUN, Zwölf Basreliefs, Tafel VII und die Vignetten zum Texte dazu.

<sup>14)</sup> Abgeb. Mon dell' Inst., II, tav. 27. BOETTICHER, Baumkultus, No. 56.

theils an der höheren und an der niedrigeren Mauer zur Linken angebracht. Sehr interessant ist ferner eine oben links in bedeutend kleinerem Mafstabe, und offenbar in perspektivischer Absicht verkleinert angebrachte, tempelförmige Kapelle, vor welcher die Priapusherme steht. Auch wie der Bildhauer sich bei der Darstellung der hohen runden Mauer mit dem Motiv der Rundung abgefunden hat, ist interessant zu sehen. Ein malerisches Vorbild ist hier ganz unverkennbar. — Als viertes Landschaftsrelief mit ganz anderer Staffage sei ein in den Annalen des Instituts 1852 tav. d'agg. K publizirtes Bildwerk genannt. Eine einsame Felfengegend ist dargestellt, in welcher ein Löwe einen Stier zerreisft. Eine Pinie nebst einem kleinen knorrigen Baume zur Linken, der bekränzte Altar einer ländlichen Gottheit auf dem Felsen zur Rechten, an den ein Pedum angelehnt ist, vollenden den landschaftlichen Eindruck <sup>15</sup>). Einen ländlichen Charakter trägt auch das Trauerrelief eines vor einem flammenden Altar an einer Stele stehenden Jünglings; den Hintergrund nimmt hier ein von einer großen Pinie beschattetes Grabmal ein <sup>16</sup>). — Dagegen nehmen die Thiere ein fast ausschließliches Interesse in Anspruch auf der Fels- und Waldlandschaft der sala degli animali No. 109. Das Felsterrain ist plastisch in bescheidenem Relief dargestellt; der Wald ist durch drei kräftigere Bäume von fruchttragendem Charakter vertreten. Im Vordergrund links durchbohrt ein Elefant einen Panther, ein anderes Thier dieser Art greift den Elefanten von hinten an; zwei andere sind oben in größerer Entfernung dargestellt und unten rechts steht ein Auerochse und schaut dem Kampfe zu. Es ist evident, dafs eine solche Darstellung erst möglich war, nachdem die amphitheatralischen Schauspiele das Interesse an den fremdländischen Thieren und deren Kämpfen geweckt hatten. Auch No. 214 desselben Saales gehört hierher. Auf diesem Relief verzehrt ein Adler einen Hasen, eine Schlange windet sich um einen Eichbaum und ein Satyr schaut, nur bis zur Brust sichtbar, aus einer Felsenhöhle hervor. — Eigenartig ist ein Landschaftsrelief des British Museums <sup>17</sup>). In der Mitte vor einem Pinienbaume steht eine mit einer Vase geschmückte Stele. Links steht eine Priapusherme auf einem Felsen; zwei Enten oder Gänse scheinen hier von den Opfergaben zu naschen. Rechts ist ein anderer Baum gebildet, ein Storch und noch eine Ente. Symbolische Beziehungen scheinen sich hier mit dem landschaftlichen Eindruck zu paaren. Ein Relief des Louvre enthält dagegen wieder eine ganz idyllisch ländliche Hirtenzene. Der Hirt mit der Chlamys bekleidet steht rechts an einen Baum gelehnt; neben ihm ein Hund, während an der mit Büschen bewachsenen Felspartie zur Linken drei Ziegen grasen und eine vierte oben auf dem Felsen daliegt <sup>18</sup>). Aehnliche Darstellungen in kleinerem Umfange theils als Bestandtheile von Sarkophagdarstellungen, besonders als Dekorationen der Schmalseiten, theils als abgeschlossene kleine Bildchen über Grabinschriften sind in der späteren und spätesten Zeit recht häufig; oft ist die Hirtenhütte mit dargestellt, oft auch ein Erntewagen oder dergleichen, alles stets in sehr roher und flüchtiger Arbeit <sup>19</sup>). Die Aufzäh-

<sup>15</sup>) Vgl. O. JAHN, ebenda, p. 215.

<sup>16</sup>) Ann. Inst. 1849, p. 390 (BRUNN) Abbildg. tav. d'agg. M.

<sup>17</sup>) Ancient Marbles, II, 3.

<sup>18</sup>) Abgeb. CLARAC, II, pl. 144, No. 183.

<sup>19</sup>) Villa Albani, piani terreni, No. 244. Museo Chiamonti, comp. VII, No. 127; comp. XI, No. 269, 273 u. 74; comp. XIII, No. 317. Lateranensisches Museum No. 488 u. 490. Auch in der Villa Borghese noch mehrere und zwar feine Reliefs mit ländlichen Gegenständen.

lung des Einzelnen würde uns zu weit führen. Nur will ich noch bemerken, daß K. O. MÜLLER in Athen an der Hofmauer des Wohnhauses des ehem. k. Leibarztes Röser »ein kleines ländliches Reliefbild mit Rindern von artiger Zeichnung und Komposition« bemerkt hat, welches ich bedauere in Athen nicht gesehen zu haben <sup>20)</sup>.

Diesen ländlichen Szenen tritt eine andere Klasse von Reliefs gegenüber, welche städtische Gebäude, Hafenanlagen oder ganze Stadtveduten darstellen. Von einer Anzahl römischer Gebäudeansichten, die hierher gehören, ist im vorigen Kapitel bereits die Rede gewesen. Recht interessant, wenn gleich nichts weniger als schön, vielmehr recht plump und konfus ist auch die sehr späte Darstellung eines von mannichfaltigen Gebäuden umringten Seehafens mit einer großen Staffage aus der Geschichte der Dido und des Aeneas, welches sich im Meleagerzimmer des Museo Pio Clementino befindet. Man erkennt die beste Absicht des Bildhauers, eine reiche städtische Vedute auszumeißeln; aber der Meißel verstand nicht mehr, der Absicht des Künstlers gerecht zu werden <sup>21)</sup>. — Etwas besser ist die Darstellung einer Hafenstadt auf der gekrümmten Fläche des ovalen Sarkophages No. 678 des Museo Chiaramonti: Man sieht eine durch ein Haus dargestellte Stadt im Hintergrunde, Palmenbäume zu beiden Seiten des Hauses und in dem durch deutliche Wellenlinien dargestellten Wasser des Vordergrundes drei von Genien geführte Barken. Im Wasser tummeln sich Delphine, welche Kinder auf dem Rücken tragen, und eine Medusenmaske schmückt die Mauer. Weit aus die bestkomponirten und landschaftlich anschaulichsten Veduten der Art, die uns auf antiken Reliefs erhalten sind, sind aber die vier Platten mit Ansichten der alten Stadt, welche CH. FELLOWS in einem alten Grabe von Pinara in Lykien entdeckt hat <sup>22)</sup>. Es sind vier Ansichten einer höchst malerisch an steilem Felsengebirge gelegenen, stark besetzten Stadt. Man sieht die palastartigen Gebäude auf der Höhe, man sieht die gezinnten Mauern und Thürme, man sieht die Schildwachen vor den Thoren und auf einer der Platten, scheint er, die etwas seitab gelegene monumentale Gräberstadt. Auch eine Kuppel erscheint hinter der unteren Mauer auf demselben Bildwerke. Perspektivische Versuche machen sich hier vielfach geltend, und die Veduten erscheinen Alles in Allem in dieser Beziehung fogar mit ganz gutem Gefühle komponirt. Aehnliche Veduten von Bergfesten hat die ganze griechisch-römische Kunst auch in der Malerei nicht aufzuweisen; ein orientalischer Einfluß ist hier jedenfalls nicht zu verkennen; aber ich wüßte auch unter den assyrischen Reliefs mich keiner so richtig und ansprechend komponirten städtischen Ansicht zu entfinden. Der ordnende griechische Geist hat daher wohl ebenso sicher seinen Antheil an diesen Schöpfungen, die übrigens bei aller ihrer Klarheit und Anschaulichkeit doch keine Spur von poetischer Landschaftsanschauung zeigen noch zeigen können. Kurz erwähnt mögen hier noch die griechischen Bilderchroniken, besonders die tabula iliaca, sein. Mit Gebäuden und Städteansichten reich ausgestattet, beanspruchen diese Bilder doch keine landschaftliche, sondern nur eine land-

<sup>20)</sup> Arch. Mittheilungen aus Griechenland nach K. O. MÜLLER'S hinterlassenen Papieren herausgegeben von ARTH. SCHÖLL, Frankfurt, 1843, S. 118 u. 147.

<sup>21)</sup> VISCONTI, Museo Pio Clem. VII, 17. Vgl. HELBIG, Untersuchungen, S. 361. Hier noch andere Zitate.

<sup>22)</sup> Abgeb. bei CH. FELLOWS, An account of Discoveries in Lycia, London 1841; Tfl. zwischen p. 142 u. 143.

kartenartige Wirkung; und ihr figurlicher Theil nimmt ohnehin das gröseste Interesse in Anspruch<sup>23)</sup>. Ihr praktischer Zweck läßt sie künstlerisch überhaupt nicht recht zur Geltung kommen. — Seeflücke sind in der Regel in der Plastik so reich mit Thieren und fabelhaften oder mythischen menschlich gestalteten Bewohnern ausgestattet, daß das Element des Wassers als solches nur wenig zur Geltung kommt. Wir haben ihrer bei der Besprechung der anthropomorphischen Naturanschauung gedacht. Hier möchte ich nur noch an die Reliefdarstellung auf einem großen Marmorkrater der sogenannten Kandelabergallerie des Vatikans erinnern. Neptun mit dem Dreizack steht aufrecht auf der prächtig wogenden Meeresfluth, die ihn trägt, als ob sie festes Land wäre. Selam gestaltete Seeperde, über deren Hufen hinweg das Wasser skulpirt ist, krümmen sich gehorsam zu seinen Füßen. Außerdem beleben Delphine die Wellen. Das Ganze ist ein nicht eben feines, aber anschauliches und lebendiges Seestück. Von Flusddarstellungen müßten wir hier der Basen der vatikanischen Nilstatue und der Statue der Tiber gedenken, wenn wir dieselben nicht schon im vorigen Kapitel als landschaftliche Zuthaten zu den Figurendarstellungen behandelt hätten. — Dagegen muß hier auf die in verschiedenen Exemplaren vorhandenen, ehemals bemalten Nillandschaften in Terrakottareliefs aufmerksam gemacht werden, von denen ich eines im Berliner Antiquarium, ein anderes im Wiener Antikensabinet, ein drittes im Museo Kircheriano in Rom gesehen zu haben mich erinnere, während zwei ähnliche in den »Ancient Terracottas in the British Museum« Pl. XX, No. 36 abgebildet sind. Aegyptische Hütten aus gelbem Rohrgeflecht sind als im Hintergrunde auf den oberen Theilen dieser Platten dargestellt: neben den Hütten noch ein Zaun; und auf ihnen häufig krummhälfige Ibisse in storchartiger Position. Aus der blau bemalten Wasserfläche des Vordergrundes aber ragt auf einigen dieser Tafeln eine riesige, phantastische Wasserpflanze hervor, auf deren einem Zweige ein Krokodil ruht, während ein Hippopotamos ihre unteren Blätter abweidet. Auf anderen Platten ist ein Boot mit Pygmäen dargestellt. Sie scheinen ursprünglich alle zusammengehört und eine fortlaufende architektonische Verzierung gebildet zu haben, wie es sich darin ausdrückt, daß sie von Pfeilern umrahmt und oben im Bogen geschlossen sind. Darstellungen dieser Art müssen in der römisch-griechischen Kunst sehr häufig gewesen sein. Wir haben eine solche bereits an der Basis der Nilstatue kennen gelernt und wir werden ähnliche noch unter den Wandgemälden und unter den Mosaiken finden. Ein humoristisch-phantastischer Zug ist allen diesen Darstellungen gemeinsam und deutet auf die Gestaltung hin, in welcher sich das alte Wunderland am Nil in der römischen Vorstellungsweise wiederpiegelte. Ernsterer, mehr von Kultuszereemonien beeinflusster Art ist das landschaftlich ebenfalls keineswegs unbedeutende ägyptisirende Relief, welches den runden Altar der sogenannten Kandelabergallerie des Vatikans No. 31 umgibt.

Man sieht, die Reliefbildner der späteren Zeit haben geglaubt, in landschaftlicher Beziehung mit den Malern wetteifern zu können; und in der That konnten die Alten, bei ihrer mehr plastischen, als malerischen Naturanschauung leichter auf einen solchen Wettstreit verfallen, als die modernen Künstler, die gewohnt sind, die Landschaft in erster Linie auf atmosphärische

<sup>23)</sup> Man sehe das aus O. JAHN'S Nachlaß von MICHAELIS herausgegebene Werk: Griechische Bilderchroniken, Bonn, 1873, bes. Tfl. I—IV.

Stimmungen hin anzusehen. Wir finden auf antiken Reliefs landschaftliche Darstellungen fast aller der Arten, die wir in der Wandmalerei gefordert betrachten werden: ländliche Heiligthümer, einfache Bilder des Hirtenlebens und der Landwirthschaft, Landschaften mit Kämpfen von wilden Thieren, städtische Veduten und Prospektenbilder, Hafenanlagen, Seestücke und ägyptisirende Flußlandschaften mit humoristischem Anstrich. Alle diese Bildungen können uns als Reflexe der damaligen künstlerischen Anschauung überhaupt lebhaft interessiren; auch werfen sie interessante Streiflichter auf den Zustand der späteren Plastik des Alterthums im Allgemeinen; aber es würde keinen Zweck haben, bei ihrem landschaftlichen Gehalt, der doch nur nothdürftig in der ungünstigen plastischen Technik zum Vorschein kommt, länger zu verweilen, als es bereits geschehen ist. Jedenfalls können sie keinen Mafstab für die Beurteilung dessen abgeben, was das Alterthum auf dem Gebiete der landschaftlichen Darstellungen zu leisten befähigt war.

Auch die Vasen gemälde können, wie bereits im vorigen Kapitel dargethan worden, in dieser Beziehung ihrer Technik nach unsere Kenntniß nicht fördern. Selbständige Landschaftsbilder kommen auch selbst auf den griechischen Vasen der nachalexandrinischen Zeit, im vollen Gegenfatze zu denen der Chinesen und Japanesen, kaum vor; kaum, sage ich; denn freilich gibt es einige Vasen dieser Zeit, in deren Darstellungen man, wenn man will, Landschaften erkennen kann<sup>24)</sup>. Einige derselben sind gelegentlich publizirt worden<sup>25)</sup>; eine grössere Anzahl sah HELBIG im Besitze eines Kunsthändlers zu S. Maria di Capua. Leider habe ich veräußert, die letzteren anzusehen. Besonders mit Beziehung auf sie schildert HELBIG die ganze Gattung folgendermaßen: »Gar nicht selten finden sich auf rothfigurigen Vasen beträchtlich fortgeschrittenen Stils Malereien, welche Hermen und Altäre neben heiligen Bäumen darstellen. Die Schilderung beschränkt sich bisweilen auf die Hervorhebung dieser Gegenstände; bisweilen ist sie ausführlicher und fügt Wasserbecken, Motivbilder und zur Andeutung des Heiligthumes, welches man sich im Hintergrunde zu denken hat, Bukranien bei. Es ist undenkbar, daß die Vasenzeichner selbständig auf die Darstellung solcher Gegenstände verfielen. Vielmehr zeigte ihnen offenbar die kunstmäßige Malerei den Weg. Niemand aber wird läugnen, daß künstlerisch durchgeführte Darstellungen dieses Inhalts als Landschaftsbilder im eigentlichsten Sinne des Wortes zu betrachten sind. Wenn nun jene Gefäße, um den spätesten möglichen Termin anzunehmen, im Anfange des zweiten Jahrhunderts vor Christi gearbeitet sind, so ergibt sich, daß bereits damals Landschaftsgemälde existirten«. Diese letztere Folgerung HELBIG'S interessirt uns jetzt zunächst nicht. Von der Durchführung würde es abhängen, ob man Darstellungen derartiger Gegenstände als Landschaftsbilder »im eigentlichsten Sinne des Wortes« anerkennen würde. Soweit die mir bekannten Vasenbilder mir den stilistischen Mafstab geben, scheint mir dieser Ausdruck etwas gewagt<sup>26)</sup>. HELBIG legt Gewicht auf diese Darstellungen zum Beweise der Landschaftsmalerei in hellenistischer

<sup>24)</sup> HELBIG, Untersuchungen, S. 290, vgl. S. 299.

<sup>25)</sup> GERHARD, Akad. Abhandlungen, II, Tfl. 63, No. 1, 4, 5. Elite céram., III, 78, 80. Die Aufzählung bei HELBIG, a. a. O. Anm. 3.

<sup>26)</sup> In der Antikensammlung der Dresdener Gallerie fiel mir ein kleines Naturbild auf einer Vase spätem Stiles auf: ein mit gespreizten Flügeln stolzirender Schwan (Gans?) über einen durch zwei Reihen von Punkten bezeichneten Boden zwischen zwei ziemlich stilisirten Blütenstauden; zwei Sterne zur Raumauffüllung darüber. (Schrank II.)

Zeit. Aber der nicht selbständige landschaftliche Theil auf manchem der im vorigen Kapitel besprochenen Gefäße wirkt landschaftlich vielleicht doch bedeutender.

Dagegen müssen uns an dieser Stelle die auf Mosaik gemalten dargestellten wirklichen Landschaften längere Zeit beschäftigen. Weit aus die meisten dieser antiken heidnischen Mosaiken (denn auf die frühchristlichen Kirchenmosaiken will ich nicht zurückkommen) sind Fußbodenmosaiken gewesen. Sie sind in dem gesammten Kulturgebiete des römischen Weltreichs, selbst nördlich der Alpen, in beträchtlicher Anzahl gefunden worden: die schönsten jedoch in der Umgebung Roms und in Kampanien. Landschaftliche Zuthaten finden sich bei vielen figürlichen Darstellungen dieser Mosaiken. Ich hielt es im vorigen Kapitel nicht für nothwendig, auf dieselben einzugehen, weil sie uns keine neuen Gesichtspunkte eröffnen. Natürlich komme ich auch jetzt nicht auf sie zurück<sup>27)</sup>. Dagegen interessieren uns hier diejenigen dieser Mosaiken, deren Darstellungen als wirkliche Landschaften aufgefaßt werden können. Sie sind sämmtlich in der Umgebung Roms und in Unteritalien gefunden, die schönsten in der Umgebung Roms<sup>28)</sup>. Gerade auch sie sind fast sämmtlich Fußbodendekorationen gewesen.

Dafs es stillos ist, den Fußboden mit Mosaiklandschaften zu schmücken, so dafs der Fuß nicht nur deren Erdboden, sondern auch deren Baumwipfel und Himmel betritt, bedarf keiner weiteren Erörterung. In dieser Beziehung fehlte der römischen Kunst das höhere Stilgefühl. Es folgen aus diesem Mangel jedoch einige Eigenthümlichkeiten dieser Bodenmosaiklandschaften, an die ich im Voraus erinnern will: vor allen Dingen, besonders bei den grösseren, eine noch freiere Behandlung der mit noch höherem Horizonte gedachten Perspektive, als auf den Freskolandschaften, überhaupt eine Auseinanderzerrung des Gesammteindrucks. Natürlich! Konnte der Blick des auf einer solchen Darstellung Einherwandelnden doch einen richtigen Standpunkte für eine einheitliche Betrachtung so wie so kaum gewinnen. Verschiedenen Theilen ein selbständiges Interesse einzuflößen, war die nothwendige Konsequenz davon. Es gilt dies in erster Linie von dem großen Bodenmosaik von Palestrina.

Wir wollen die hier in Betracht kommenden Werke der Reihe nach, ihren Fundorten nach geordnet, besprechen.

Zunächst sei der unteritalischen, der kampanischen Funde gedacht. Die Auswahl von landschaftlichen Mosaiken, die hier gefunden, ist nur eine kleine. Auch stammen sie in der Mehrzahl aus Pompeji.

Dafs das Wunderland des Niles auf die Pompejaner einen gewaltigen Eindruck gemacht, ist bekannt. Schon die Existenz des Ilistempels in Pom-

<sup>27)</sup> Ein bedeutendes durch Personifikationen gegebenes Naturbild befindet sich auf dem großen Mosaik der Münchener Vasensammlung, welches auf den Gütern des Herzogs von Leuchtenberg in der Romagna gefunden wurde. Die Gaia, mit einem gelben Gewande den Unterkörper bedeckt, reich bekränzt, von den vier Jahreszeiten in entsprechend bekränzten Knabengestalten umspielt, sitzt rechts unter einem Baum. Auch links ist ein Baum dargestellt. In der Mitte aber erscheint Helios selbst im Thierkreise. Vgl. JAHN's Kleine Beschreibung der Vasensammlung (2. Aufl., 1871), S. 116.

<sup>28)</sup> Von nordischen Mosaiken enthält dasjenige, welches 1870 in einem Garten zu Lillebonne gefunden wurde, in den Jagdszenen der Umrahmung mit ihren reichlichen Bäumen anmuthige Naturbilder. *Revue archéologique*, MAI 1870, pag. 332 ff. Von aufseritalischen südlichen enthält das Mosaik von Cartuma bei Malaga ähnliche Bildchen. *Ann. Inst.* Vol. 34, 1862, tav. d'agg. Q.

peji mit vielen ägyptifizirenden Darstellungen beweist es. So finden wir denn auch die ägyptifizirenden Landschaften unter den Mosaiken vertreten.

1. Eine Mosaiklandschaft, die ausnahmsweise keinem Fußbodenmosaik angehört, sondern einem Brunnenhäuschen, nämlich der Fontana der casa del Granduca <sup>29)</sup>. Es ist eine humoristische Nillandschaft, die hier jedoch fast tragi-komisch wirkt. Auf dunkelblauem Grunde ist links ein aus braunem, grünem und gelben Rohr zusammengefügtes Häuschen dargestellt, von Palmen beschattet. Vor diesem Häuschen hält ein gewaltiges braunes Nilpferd Wache und wehrt den Bewohnern, die oben rechts in einem Boote zwischen dem Schilf rudern, den Eingang. Diese Leute, die hier ausnahmsweise keine Pygmäen zu sein scheinen, geberden sich sehr entsetzt über das Abenteuer. Die Wasserstreifen sind weiß auf dem blauen Grunde dargestellt. Das Ganze ist auch landschaftlich von abgeglichener und packender Wirkung.

2. Der bekannte Streifen, welcher dem berühmten Mosaik der Alexanderchlacht angefügt war, sich aber gegenwärtig, getrennt von diesem, in dem Mosaikenzimmer des Museo nazionale zu Neapel befindet. Bei einer Länge von 3,37 m. ist er 0,64 m. hoch: also ein friesartig langer Streifen <sup>30)</sup>. Es ist eine Nillandschaft im Stile der Basen-Reliefs der vatikanischen Nilstatue. Vorn ist das gelbe Ufer mit grünem Schilf bewachsen ganz links mit einem Palmenbaume geschmückt. Das Wasser, welches den Raum bis zum oberen Rande einnimmt, ist grau mit weißlichen Streifen. Das Charakteristische ist die Thierstaffage: Rechts am Ufer das gelbliche Krokodil, hinter demselben zwei Ibisse: am Ufer außerdem ein Ichneumon und eine Schlange. Das braune Hippopotamos taucht links aus dem Wasser, in dem weiter oben sechs im Verhältniß viel zu große, ja, lebensgroße naturfarbige Enten schwimmen, die sich in dem außerdem mit vielen Wasserblumen geschmückten Wasser spiegeln. Auf zweien der Gewächse sitzen kleine Singvögel. Der Gesamteindruck ist weniger landschaftlich abgegeschlossen, als der des vorigen Mosaiks. Die unverhältnißmäßig großen Enten des Hintergrundes sind manchen dieser Darstellungen eigen, entsprechen aber auch dem besprochenen antiperspektivischen Prinzip mancher Bodenmosaiken <sup>31)</sup>. Man hat die Ansicht ausgesprochen, daß dieses Mosaik an dieser Stelle vielleicht nur auf den ägyptischen Ursprung der Malerin Helena, welcher das Alexandermosaik zugeschrieben wird, zu deuten sei <sup>32)</sup>.

Ferner befinden sich im Museum von Neapel zwei Stücke einer der auch in der Wandmalerei beliebten Darstellung von Ententeichen, in denen die großen Enten jedoch den landschaftlichen Gesamteindruck mehr als aufwiegen. Auf dem einen derselben (Breite 0,26 m., Höhe 0,15 m.) sind nur zwei Enten, eine weißköpfige und eine blauköpfige auf hellblauem, mit Wasserpflanzen geschmücktem Gewässer abgebildet; auf dem anderen, hübscheren, sind vier Enten in anmuthigerer und freierer Gruppierung auf einem

<sup>29)</sup> Das Brunnenhäuschen ist abgebildet: Museo Borbonico, Vol. XI (1836), tav. A. Meine Beschreibung ist vor dem Originale gemacht.

<sup>30)</sup> Die Art der Flusssdarstellungen, wie sie hier gegeben ist, zieht sich gelegentlich noch spät in's Mittelalter hinein. Noch der Jordan im unteren Streifen des Nischenmosaiks der Kirche St. Maria maggiore zu Rom erinnert daran.

<sup>31)</sup> Abgebildet ist das Werk z. B. MAZOIS, Ruines de Pompei, Vol. IV, pl. 48; Museo Borb., Vol. VIII (1831) tav. 45; ROUX, Bd. IV, III, pl. 28.

<sup>32)</sup> OVERBECK, Pompeji, 2. Aufl., II, S. 228.

Teiche dargestellt, der auf weissem Grunde durch hellblaue Streifen angeben und mit rothen Blumen geschmückt ist (B.: 0,22 m., H.: 0,23 m.)<sup>33</sup>).

Endlich befindet sich am Fußboden des Mosaikzimmers<sup>34</sup>) ein von Amoretten gefeßelter Löwe in einer fast selbständig wirkenden Landschaft, in der auf graugelbem Grunde hinten ein Tempel neben Bäumen dargestellt ist, vor dem auf einem Piedestal eine Statue, scheint es, sich erhebt, während vorn, rechts und links Lokalnymphen angebracht sind.

Außerdem wurde in Bajae die vollständige Mosaikwand einer Nische gefunden, deren landschaftliche Dekoration sich den Garten- oder Parklandschaften anschließt, wie wir sie in Rom und Pompeji unter den Gemälden finden werden. Ein Berichterstatter, der das Bild im Kensington museum in London sah, beschreibt es folgendermaßen: »Ueber ein niedriges Gitter, auf dem sich ein Pfau wiegt, hinweg sieht man auf eine Baumpflanzung, über deren Gipfel drei Vögel in der Luft schweben. Die Wölbung (der Nische) hat eine fächerförmige ausgebreitete Verzierung. Der ganze Rand der Nische ist nach der aus Pompeji bekannten Sitte mit Muscheln besetzt«<sup>35</sup>).

Weit größer ist die Zahl der in und um Rom gefundenen landschaftlichen Mosaiken.

1. Auch hier können wir mit einem Nilmosaik beginnen, indem ich eines der größten der aus dem Alterthume erhaltenen Mosaiken voranstelle: das große Mosaik von Palästrina<sup>36</sup>). Mannichfach restaurirt, aus vielen Bruchstücken zusammengesetzt, gibt es in seinem heutigen Zustand doch wohl einen zuverlässigen Eindruck seiner ursprünglichen Gestalt. Es ist mehr als sechs Meter breit und nahezu fünf Meter hoch. In weiter, fast landkartenartiger Ausbreitung stellt es offenbar eine große ägyptische Landschaft dar: die Form der Gebäude, die Obelisken, die Nilpferde und die Krokodile lassen keinen Zweifel daran aufkommen. Im Hintergrunde ist ein wildes Felfengebirge dargestellt, in welchem Thiere der seltensten Zusammensetzungen haufen, zum großen Theile fabelhafte Thiere, welche die griechisch-römische Phantasie erdacht, daneben aber auch allbekannte Bewohner der afrikanischen Wüste, alle durch Inschriften gekennzeichnet: neben der Giraffe, der Kamelopardalis, auch ein Thier halb Panther, halb Krokodil, als **KΡΟΚΟΔΙΟΠΑΡΑΛΛΙΣ** bezeichnet; neben dem allbekannten Rhinokeros, der Löwin und dem Tiger auch ein Geschöpf, halb wilde Efelin, halb Weib, **HΟΝΟΚΕΝΤΑΥΡΑ** genannt; andere Thiere möglicherer Existenz, deren Identifizierung oder Perhorreszierung dem Naturforscher überlassen bleiben muß<sup>37</sup>). Ein Trupp Neger ist links in den Bergen, mit Pfeilen und Bogen bewehrt, auf der Jagd. Alles dieses ganz oben in dem sehr hohen Hintergrunde.

<sup>33</sup>) Vgl. Mus. Borb., Vol. XIV (1852), tav. 14.

<sup>34</sup>) Mus. Borb., VII, 61 = ZAHN, die schönsten Orn. II, 93. Weniger landschaftlich wirken die ähnlichen Darstellungen, Mus. Capitol. 14, 19; und Bull. nap. (N. S.), IV, tav. 2, p. 36.

<sup>35</sup>) Arch. Anzeiger, Jahrg. XXII, Februar 1864. S. 167.

<sup>36</sup>) Hauptpublikationen: 1. CARLO FEA: L'Egitto conquistato etc., Roma 1828. 2. Osservazioni sul mosaico di Palestrina di D. Sante Pieralisi. Roma 1858. Die Abbildung hier auf vier Tafeln geviertheilt. Ueber frühere Publikationen vergleiche man K. O. MÜLLER, Handbuch (3. Aufl. von WIESELER, 1846), § 322, Anm. 4, sowie PIERALISI'S Publikation, welche breit genug über ihre Vorgängerinnen berichtet und die Geschichte des Mosaiks erzählt. Neuerdings wichtig: R. Engelmann, Das Mosaik von Palästrina; Arch. Ztg. 1875, Bd. VII, Hft. IV, S. 127—134.

<sup>37</sup>) Die Inschriften sind fakultirt auf der fünften Tafel des Werkes von PIERALISI; man vgl. den Text, pag. 24 ff.

Unterhalb deselben ist ein großes Wasser dargestellt, welches, von vielen kleinen und großen Inseln durchbrochen, von Barken belebt, die größere untere Hälfte des Bildes, wenigstens in Gestalt von Flußarmen, einnimmt; denn die Inseln, welche nahe bei einander den Wellen enttauchen, sind mit so zahlreichen und prächtigen Gebäuden bedeckt, Tempeln, Wohnhäusern, Luftlauben, Zelten und ärmeren Hütten, daß dieser ganze reiche Vordergrund eher den Eindruck einer von Wasserarmen durchströmten oder theilweise überschwemmten Stadt macht. In der That kann kein Zweifel darüber sein, daß der Künstler die Absicht gehabt, eine ägyptische Stadt während einer Nilüberschwemmung darzustellen. Die einzelnen, von Palmen, von Zypressen oder von Laubhölzern beschatteten Gebäude, wie vorn mehr rechts der Festempel, von dem das große Sonnenfegeln herabwallt, mehr links die Rebenlaube, in welcher, durch einen hindurchfließenden Wasserarm getrennt, zwei Zechgesellschaften fröhliche Gelage feiern<sup>38)</sup>, dann mehr nach dem Mittelgrunde zu theils phantastischere Bauten, theils durch Pylonen und schrägansteigende Mauern gekennzeichnete altägyptische Tempel, alle diese einzelnen Gebäude einzeln zu beschreiben, würde hier zu weit führen. Ein buntes und mannichfaltiges Leben bewegt sich in dieser reichen ländlich-städtischen Landschaft: Links vorn jagen ägyptische Männer aus flattlichem Schiffe das Hippopotamos, während die heiligen Krokodile unbehelligt am blumenreichen Strande sich sonnen. Kleinere Nachen vermitteln, theils von armen Schiffern gerudert, den Verkehr von Insel zu Insel; ein solcher gleitet z. B. vorn durch die Lotusblumen unter der Luftlaube hindurch; theils, günstigen Fahrwind benutzend, fuchen sie mit geschwellten Segeln ihren Weg. Eine reiche und festliche Szene spielt sich vorn unter dem Sonnenzelte des tempelartigen, geschmückten Gebäudes ab: Eine Schaar von Kriegeren in zivilisirter, anscheinend hellenistischer Tracht, an ihrer Spitze ein bekränzter Mann in königlicher oder gar kaizerlicher Kleidung, scheint hier von einer ägyptischen Priesterin<sup>39)</sup> bewillkommt zu werden: ein Boot mit ferneren Kriegeren, dieses Boot ganz von der Gestalt, wie wir sie auf pompejanischen Wandgemälden sehen, ist vorn zu landen im Begriff: weiter nach hinten sind theils geschäftliche Szenen, theils heilige Zeremonien dargestellt. Es verdient bemerkt zu werden, daß auf dem ganzen vorderen Theile des Gemäldes, soweit die Zivilisation dargestellt ist, keine jener fabelhaften Thiere abgebildet sind, sondern nur die allbekannten, welche alle antiken Nilbilder schmücken. Ferner lege ich Gewicht darauf, zu bemerken, daß keine einzige der zahlreichen dargestellten Szenen den Blick in so hervorragender Weise fesselt, daß wir annehmen könnten, das ganze Bild sei ihretwegen erfunden. Damit habe ich meine Ansicht über diejenigen zahlreichen früheren Erklärungen des Bildes ausgesprochen, welche alle von der Voraussetzung ausgingen, die eigentliche Hauptszene des Bildes sei die, welche vorn rechts unter dem Sonnenzelte vor sich gehe. Mit ihrer Erklärung glaubte man das ganze Bild erklärt zu haben. Aber gerade diese Szene hat sich als ein Kreuz der Erklärer erwiesen. Jeder hat einen anderen Vorgang in ihr erkannt. Die

<sup>38)</sup> Diese Szene ist ganz ähnlich auf einem Mosaik des Berliner Antiquariums dargestellt, einem Fragmente, welches, wie R. ENGELMANN a. a. O. (bes S. 131) nachgewiesen hat, das aus dem Palestriner Mosaik herausgebrochene Originalstück ist. Abgebildet a. a. O. Tfl. 12; früher bei Gori, Inscr. ant. Vol. II, tav. LXVIII.

<sup>39)</sup> Nach FEA, L'Egitto conquistato, pag. 11, wäre diese Figur fogar Alexandrien oder ganz Aegypten förmlich personifizirt.

ältesten Zeiten hat man herangezogen, indem WINKELMANN fogar die Ankunft des Menelaos und der Helena in Aegypten in der Szene erkennen wollte; andere verfielen auf spätere Zeiten: Der Kardinal Polignac meinte, Alexander der GroÙe sei dargestellt, wie er den Tempel des Juppiter Ammon besuche. VOLPI meinte Sulla mit seinen römischen Soldaten zu erkennen; man hielt und hält das Mosaik nämlich noch zum Theil heute für dasjenige, dessen Plinius als im Fortunatempel zu Praeneste durch Sulla gestiftet gedenkt<sup>40)</sup>. BARTHÉLEMY hielt dafür, Kaiser Hadrian's Besuch der Insel Elefantine sei gemeint. FEA brachte unter dem Beifall auch deutscher Gelehrter die Ansicht auf, es sei die Eroberung Aegyptens durch Cäsar Octavianus Augustus<sup>41)</sup>, welche der Künstler habe darstellen wollen. PIERALISI selbst endlich ist der ziemlich abstrusen Ansicht, die Vorbereitungen zu dem Feste, mit dem Alexander II., Sulla's Freund, bei seiner erhofften Rückkehr nach Aegypten unter römischer Protektion in Memphis gefeiert werden sollte, habe Sulla diesem seinem Freunde zu Liebe auf dem Mosaik darstellen lassen.

Meine eigene Ansicht ist die, daß sich die Absicht des Künstlers, eine bestimmte historische Szene darzustellen, überhaupt nicht nachweisen läßt, ja, daß diese Absicht unwahrscheinlich ist, weil jener Vorgang unter dem Zelte räumlich in keiner Weise hervorgehoben ist, in keiner Weise anders behandelt ist, als die übrigen Szenen. Vielmehr glaube ich, daß der Künstler zunächst nur ein Bild von Aegypten habe geben wollen: oben von der an Aegypten angrenzenden Bergwildniß mit fabelhaften Thieren, unten von der Zivilisation des eigentlichen Aegyptens; und zwar hat er offenbar die Zeit der Ueberschwemmung, als die bezeichnendste, hervorheben wollen und die Festfreude, die ganz Aegypten um diese Zeit sich hingab, dargestellt. Die Soldaten und ihr Führer unter dem Zelte sind Staffage, wie Alles Uebrige: ihre Tracht beweist, daß wir uns im hellenistischen oder römischen Aegypten befinden. Es ist also nur eine Landschaft in landkartenartiger Ausbreitung und mit reicher, festlich bewegter Staffage, welche dargestellt ist. Dies war meine Ansicht, ehe ich entdeckte, daß schon der Franzose CAPMARTIN DE CHAUPY<sup>42)</sup> sie fast ganz so und DUBOS sie ähnlich ausgesprochen<sup>43)</sup>. Neuerdings hat, früher als ich, R. ENGELMANN (vgl. schon Bull. dell' Inst. 1872 p. 97; dann Arch. Ztg. a. a. O.) dieselbe Ansicht ausgesprochen.

Welchen Eindruck Aegypten auf die Phantasie der Italiener machte, habe ich bereits öfter erwähnt. Lange vor Hadrian bestand der Ilistempel in Pompeji und stellte man hier auch ägyptisirende Landschaften außerhalb des Ilistempels dar. Es liegt also gar nichts Auffallendes darin, daß man selbst schon zu Sulla's Zeit (die Unmöglichkeit, daß das Mosaik aus Sulla's Zeit stamme, liegt nicht vor) ein derartiges Mosaik zugleich zu dem Zwecke der naturhistorischen und geographischen Belehrung und der Anregung der Phantasie habe herstellen lassen. Einzig ist es zwar dem Umfange und dem Reichthume der Darstellung, nicht aber den Hauptmotiven derselben nach.

<sup>40)</sup> N. H. XXXVI, 64. Die Identität ist mindestens unnachweislich. Nach FEA (pag. 4) wäre unser Mosaik überhaupt nicht im Fortunatempel, sondern in einer der Basiliken gefunden.

<sup>41)</sup> MÜLLER, Handbuch, S. 460. Die Nachweisungen der zitierten Ansichten finden sich alle im zwölften eigens dieser Aufgabe gewidmeten Kapitel der Publikation von PIERALISI.

<sup>42)</sup> Découverte de la maison de campagne d'Horace II, p. 287 ff. Die Schrift ist mir nicht zugänglich. Ich referire nach PIERALISI, pag. 41—42.

<sup>43)</sup> DUBOS, Reflexions crit., I, pag. 373, (Paris, 1755), nach PIERALISI, pag. 40.

Trotz der landkartenartigen Ausbreitung ist übrigens eine Art Unterordnung unter einem Gesichtspunkt beibehalten, freilich unter einem sehr hohen, der an völlige Vogelperspektive streift. Von einer richtigen und wirklichen Perspektive ist keine Rede. Die Menschen des vordersten Vordergrundes sind nicht kleiner dargestellt, als die des fernsten Hintergrundes; und von einer ganz unproportionirten Gröfse sind vor allen Dingen die fabelhaften Thiere des Hintergrundes gebildet. Ich halte das, wie schon angedeutet, nicht nur für Ungeschicklichkeit, sondern auch für eine Konsequenz der Darstellung einer Landschaft auf einem so großen Bodenmosaik. Stillos ist ein solches Werk auf alle Fälle; aber es wäre ein richtig oder annähernd richtig perspektivisches Bild in diesem Falle vielleicht noch stillloser, als das vorliegende, dessen einzelne Bestandtheile in ihrer Anordnung für ein Umherwandeln stilisirt sind.

Die Farbengebung, die erst recht ohne perspektivische und daher auch ohne landschaftliche Einheit sich darstellt, bestärkt diesen Eindruck. Die Luft ist (wie ich vor dem Original notirt) hellblau mit weissen Wolken. Das Wasser ist ebenfalls hell: theils grünlich, theils blau, mit weissen und grauen Wellenlinien gestreift; die Felsen sind rothbraun, grau und grünlich. Ein einheitlicher Lichtfall ist unten doch wenigstens annähernd durchgeführt. Das Boot links spiegelt sich im Wasser. Sonst ist eine Spiegelung nicht angegeben. Die meisten übrigen Gegenstände sind ziemlich naturfarbig kolorirt. Der Gesamteindruck ist daher ein bunter, zerplitternder, wie gesagt, ohne Farbenperspektive, die freilich auf einem derartigen Bodenmosaik ebenso wenig angebracht wäre, als die Linienperspektive.

Trotz alledem wird sich eine landschaftlich anregende, reiche und phantastische Wirkung dem Ganzen nicht absprechen lassen. Das ägyptische Mosaik von Palestrina wird nach wie vor seine Anziehungskraft ausüben.

2. Im Februar 1872 theilte der Herr Posthalter in Palestrina mir mit, er habe 1869 den »compagno« zu dem berühmten Nilmosaik in Gestalt einer Seelandschaft in den Kellern seines Hauses, (das heisse, an der Stelle des anderen Flügels des großen Fortunatempels, in dem das große Mosaik gefunden sein solle), entdeckt. Der Herr war freundlich genug, mich hinunterzuführen; das Mosaik aber lag bruchstückweise und ganz mit Wasser bedeckt im Dunkeln. Ich konnte mir kein Urteil über die Bedeutung des Fundes bilden; doch schien es mir allerdings eine farbige wasserstückartige Darstellung mit Seethieren zu enthalten.

Hier seien die übrigen Nilmosaiken genannt, die mir aus der Umgebung Roms bekannt geworden. Man vergleiche damit die Zusammenstellung von R. ENGELMANN, a. a. O. S. 133. Der Artikel erschien erst während der Korrektur dieses Buches.

3. Des Fragmentes der Berliner Sammlung mit der Luftbarkeit auf einer Nilinsel ist schon oben, Anm. 38, gedacht. Höhe 1,00 M.; Breite 1,00 M.

4. Im Gabinetto des Museo Pio Clementino, oben zwischen den Fenstern, No. 437, befindet sich ein anmuthiges kleines Rundbild mit einer Nillandschaft. Das hellblaue Wasser füllt die ganze Rundung aus; ein Horizont ist nicht abgegrenzt; in dem Wasser befindet sich aber ganz oben, bedeutend perspektivisch verkleinert, eine Insel mit Gebäuden. In der Mitte des Bildes ist ein großes Boot mit einem Ruderer dargestellt: ganz vorn ein großes Krokodil, ein Delphin und ein anderer Fisch. Wassergräser und Wasserblüthen, nach hinten zu kleiner werdend, sind auf dem hübschen, dekorativ ansprechenden kleinen Bilde vereint. Nach dem Katalog stammte es aus der

Villa Hadrians; aber in PENNA'S Publikation der hier gefundenen Mosaik kommt es nicht vor <sup>44)</sup>.

5. Ein ganz ähnliches Bild, vielleicht sein Gegenstück, ist auf dem feingearbeiteten Mosaik in der Villa Albani (Gabinetto terzo No. 211) dargestellt <sup>45)</sup>.

Im Anschluß an diese Nilandschaften seien einige andere Wasserflücke erwähnt:

6. Im Fußboden der fünften camera der Villa Borghese befindet sich ein antikes Mosaik. Von schwarzem Grunde, auf dem das Wasser unten durch einige weiße und grüne Linien bezeichnet und durch einen Fisch belebt ist, hebt sich eine farbig dargestellte Barke mit Fischern ab. Aehnlich ein zweites. Sie wurden bei Castel Arcione gefunden <sup>46)</sup>.

7. In der Kirche St. Maria in Trastevere werden zwei kleine, späte, offenbar nicht zu einander gehörige, aber neben einander eingemauerte antike Mosaiken <sup>47)</sup> aufbewahrt, deren interessanteres eine vollständige Seehafenvedute darstellt. Luft und Wasser sind als durchgehender Grund weiß gehalten: im Wasser deuten nur schwarze Streifen die Wellen an. Ganz vorn ist ein Boot mit Fischern dargestellt, die mit Netzen ihrem Gewerbe nachgehen; in der Mitte ein Boot mit vollen Segeln; die Figuren in beiden sehr roh. Im Hintergrunde befindet sich eine Hafenporticus, wie sie öfter auf pompejanischen Gemälden dargestellt sind, mit ziegelrothem Dach, hinter dem ein einen Pfeilerbau durchwachsender Baum, Gebäude, und rechts, wenn mich meine undeutliche Photographie und mein Gedächtniß nicht täuschen, eine Reiterstatue hervorrage. Das Bildchen scheint, wie der links in der Mitte auf einem Stücke einer dritten Barke zum Bilde hinausgehende Fischer andeutet, das Bruchstück eines größeren, jedenfalls späten Ganzen zu sein.

8. Ein ganz ähnliches, ebenfalls roh gezeichnetes Mosaik sah ich 1873 im Museum zu Kassel (Mosaikzimmer A, No. 4). Auch dieses stellt auf weißem Grunde eine Hafenvedute dar: hinten ein Quai mit Häusern besetzt, hinter deren ziegelrothen Dächern grüne Laubbäume hervorrage; auch hier oben rechts zwei (blaue) Säulen mit (goldnem) Architrav neben einem heiligen (mit goldenen Früchten behängten) Baume; auch hier vorn in der Mitte ein Schiff auf dem in grauen und blauen Linien angedeuteten Wasser, dann aber vorn, links und rechts, noch je ein Gebäude unter Bäumen, in denen man rechts Zypressen erkennt. Unter dem heiligem Baume eine Figur mit blauem Unter- und orange gelbem Obergewande.

9. Mit dem Mosaik von Trastevere No. 7 befindet sich jetzt in demselben Rahmen, viel schöner ausgeführt, aber für uns weniger wichtig, ebenfalls auf weißem Grunde, ein Mosaik mit Enten von natürlicher Farbe zwischen grünem Schilf über hühnerartigen Vögeln, die im Begriffe sind, Schnecken zu verzehren <sup>48)</sup>.

---

<sup>44)</sup> Auch die »Beschreibung Roms«, II, II, S. 208, weiß von seiner Provenienz nichts zu berichten.

<sup>45)</sup> WINCKELMANN, Mon. ined. (p. 13, am Schluffe der »indicazione dei rami«). »Beschreibung Roms«, III, II, S. 507.

<sup>46)</sup> »Beschreibung Roms«, III, III, S. 249.

<sup>47)</sup> Photographies, PARKER, No. 1384. Vergl. die folgende Anm.

<sup>48)</sup> Diefes, wie No. 7, sind publizirt von GUATTANI, Mon. antichi ined., 1784, Mailieferung, tav. III. Da ich sie 1872 im Original gesehen, so muß das in »zahlreichen Abbildungen« erhaltene, aber verschwundene Mosaik von Trastevere, dessen ENGELMANN a. a. O. S. 129 gedenkt, wohl ein anderes sein.

Derartige, kaum Landschaften zu nennende kleine Vogelstückchen, die doch kleine Naturbilder sind, und daher hier besprochen werden, kommen auch im Mosaik noch öfter vor. — Abgesehen von den weiter unten zu erwähnenden, aus der Villa Hadrian stammenden Bildchen, seien hier noch einige derartige Stückchen des Museo Kircheriano erwähnt, besonders zwei mit Schlangen kämpfende Vögel, die im dritten Zimmer unter No. 10 u. 12 hängen, beide roh genug in bunten Farben auf weißem Grunde ausgeführt, nämlich:

10. Zwei Laubbäume auf erhobenem Terrain sind dargestellt. Um den Baum rechts ist eine Schlange gewunden; auf einem Zweige des Baumes links steht ein kleiner gehaltener aber reiherartiger Vogel mit erhobenem einen Beine, während ein größerer, entenartiger Vogel unten in der Mitte vom Erdboden aus sich kampfmüthig gegen die Schlange wendet.

11. Die Schlange, aufgerollt mit emporgerecktem Halfe und zischend ist links dargestellt. Gegen sie wendet sich von rechts ein ibisartiger Vogel, hinter dem ein Laubbaum angebracht ist.

Ein ganz ländliches Mosaik befindet sich im Palazzo Corsini zu Rom:

12. B.: 0,52 M., H.: 0,40 M.; am Lateran gefunden. Ein Pflüger stürzt mit feiner von zwei Rindern gezogenen Pflugchar jählings zu Boden. Der Grund ist weiß. Aus dem grau und bräunlichen, mit Gräsern bewachsenen Felde erhebt sich rechts eine Staude, links ein größerer Baum unbestimmter Art mit grünen Blättern. Die durchaus ländliche Staffage gibt dem Ganzen das Ansehen einer Landschaft. Die Zeichnung ist lebendig und geschickt; der gestürzte Mann etwas gespreizt. Die nicht unbedeutenden Restaurationen scheinen den Gesamteindruck doch nicht zu schädigen<sup>49)</sup>.

Landschaften mit mythologisch-historischer Staffage kommen im Mosaik kaum vor; doch tritt der landschaftliche Hintergrund bei den Darstellungen einiger Mythen, deren Hintergründe wir bei der kampanischen Wandmalerei besprochen haben, im Mosaik der lebhaften Farbe wegen in so bedeutsamer Weise hervor, daß die Bilder fast den Eindruck von Landschaften machen. Hierher wären z. B. zu zählen:

13. Das Europamosaik des Pal. Barberini<sup>50)</sup>. Der landschaftliche Theil dieses Bildes scheint besonders durch Restaurationen sehr gelitten zu haben. Ein blauer Himmel ist nicht sichtbar, vielmehr geht Alles auf einformig grauem Grunde drunter und drüber; doch ist ein Berghintergrund mit einem Baume sehr wohl erkennbar. Die rothbraun und gelb gekleidete männliche Figur rechts oben scheint eine Naturpersonifikation, eine Art von Berggott zu sein. Rechts unten ist das Ufer mit den Gespielinnen der Europa dargestellt: links unten das Meer, durch welches der Stier mit seinem Raube nach links zum Bilde hinausschwimmt. Das Meer ist als Zeichnung roher und unnatürlicher, als gewöhnlich: grau und grünlich mit weißen Parallel-Linien.

14. Ein Mosaik, welches freilich unteritalischen Fundortes ist, aber in der Villa Albani aufbewahrt wird: das im Jahre 1760 im Königreich Neapel gefundene Mosaik der Befreiung der Hefione<sup>51)</sup> durch Herakles. Dieses

<sup>49)</sup> Erwähnt auch »Beschreibung Roms«, III, III, S. 614.

<sup>50)</sup> Ciampini, Vetera monumenta, I, tav. 33, pag. 82. d'Agincourt, Pitture, tav. XIII, No. 8.

<sup>51)</sup> WINCKELMANN, Mon. ined., No. 66. Vgl. »Beschreibung Roms«, III, II, S. 554—555.

Mosaik ist in der That von sehr hervorragendem landschaftlichem Interesse. Das Wasser vorn, in dem das Ungeheuer schwimmt, ist von lebhafter grüner Farbe; der Felsen, an den Hefione ange schmiedet ist, grau; daneben ein kleines brennendes Gebäude, durch welches WINCKELMANN die von Herakles verheerte Stadt Troja angedeutet glaubte. Die Luft ist graugrün. Der dekorative Charakter der Farbengebung tritt also auch hier deutlich hervor.

15. Eines der wichtigsten und interessantesten Landschaftsmosaik, ja überhaupt Landschaftsbilder aus dem Alterthume ist das Sonnenaufgangsmosaik, welches zuerst von GUATTANI<sup>52)</sup>, dann von BRAUN in den Annalen des Instituts<sup>53)</sup> veröffentlicht worden. Es stellt eine einsame Berg- und Seelandschaft beim Sonnenaufgang dar. Die rechte Seite des Rundbildes nimmt im Hintergrund und Mittelgrund und bis in den Vordergrund hineinreichend ein Gebirge mit scharfen und charakteristischen Konturen ein. Im Mittelgrund links und bis an den Vordergrund hinanreichend ist der See dargestellt, an dessen Ufer links hinten ein Baum wächst, links vorn aber ein Hase oder ein Kaninchen weidet. Diese Landschaft ist an sich anmuthig und klar komponirt; besonders interessant aber wird sie durch die Himmelsphänomene: rechts hinter dem Gebirge hervortauchend die Sonne als runde, strahlenumgebene Scheibe mit menschlichem Antlitz, wie wir es dem Monde zu geben pflegen; daneben, sternförmig in dunklem runden Rande, der allein vom Glanze des aufgehenden Tagesgesirnes nicht besiegte Lucifer, der Morgenstern; in der Mitte des Bildes aber, in Gestalt eines völlig menschlichen nackten Jünglings, ein anderer Repräsentant des Sternenhimmels, mit ausgebreiteten Armen Abschied nehmend von der Erde um hinabzutauchen in den See. Anders wüßte auch ich die Jünglingsgestalt nicht zu erklären; und der Vergleich mit anderen, schon betrachteten Monumenten, wie der Vase Blacas und andere Vasen<sup>54)</sup>, scheint diese Erklärung zu bestätigen. Das Original ist mir leider unbekannt. In den Umrissen der Nachbildung aber wirkt dieses Mosaik landschaftlich ansprechender, als irgend ein anderes.

GUATTANI (a. a. O.) berichtet, dieses Mosaik sei in Verbindung mit einem anderen gefunden, welches ebenfalls Himmelsercheinungen darstelle und zu seiner Zeit sich in der vatikanischen Bibliothek im Zimmer der aldo brandinischen Hochzeit befunden habe. Ich habe auch über dieses Stück nichts weiter in Erfahrung gebracht.

16. Nach diesem bleibt mir nur die Betrachtung der ziemlich zahlreichen Landschaftsmosaiken der Villa Adriana übrig, Zeugen der Prachtliebe, aber auch des landschaftlichen Natursinnes der Epoche Hadrians. Bekanntlich hat sich überhaupt eine Reihe der schönsten Mosaiken des Alterthumes in den ausgedehnten Ruinen dieser Villa gefunden. Ich werde nur diejenigen herausheben, welche förmliche Landschaften oder doch Naturbilder in unserem Sinne geben. Publizirt sind sie alle in dem Werke: *Viaggio Pittorico della Villa Adriana di Tivoli* von Agosta PENNA, 1826 ff. Die Originale befinden sich heute in verschiedenen Orten. Dem Inhalte nach fallen sie unter die Kategorien der Landschaften mit wilden Thieren, der Landschaften mit völlig idyllischer Staffage und der kleineren Naturbilder.

<sup>53)</sup> Mon. ined., 1786, p. II.

<sup>52)</sup> Vol. X, 1838, tav. d'agg. O, 1, p. 269 ff.

<sup>54)</sup> Mon. Inst., II, No. LV. Vgl. noch WELCKER, im Rheinischen Museum, II, p. 133—141.

Der letzteren Kategorie gehören besonders die im fogenannten Apollontempel gefundenen, Befandtheile größerer Fußbodenmosaik bildenden, doch separat umrahmten kleinen Darstellungen an, welche sich in der Sala della congregazione des (gegenwärtig unzugänglichen) Quirinalpalastes befinden sollen. In dem einen großen quadratischen Mosaik (PENNA, Tafel 130), dessen Schönheit sehr gerühmt wird, befinden sich neun verschiedene solcher Bildchen. Am größten ist das mittlere, auf dem unter einem Baume ein Vogel dargestellt ist im Kampfe mit einer Schlange, die, wie es scheint, die drei am Boden liegenden Eier rauben möchte. Auch auf den übrigen Bildchen besteht die Landschaft nur aus Baum und Erdboden, die Staffage am öftesten nur aus Vögeln, einmal aber noch aus einem Reiher im Kampfe mit einer Schlange und einmal einem großen Vogel, der einem kleineren in lebhafter Bewegung gegenüber steht. An demselben Orte befindet sich ein anderes Mosaik, in dem sich nur drei eingefetzte kleine Naturbildchen befinden: auf dem mittleren zwei lebhaft bewegte Gänse unter Bäumen; auf dem zur Linken ein Ententeichbildchen mit einem Fische im Wasser, auf dem zur rechten ein ähnliches Bildchen mit einem Schwane statt der Ente. Diefes sind bei Penna, Tafel 131, abgebildet; und im Texte zu dieser Tafel wird bemerkt, daß sich ein Gegenstück mit ähnlichen Darstellungen an demselben Orte befinde.

Von den größeren landschaftlichen Mosaikdarstellungen, die sich in der Villa Hadrians gefunden, will ich die Landschaften mit wilden Thieren voranstellen. Diefes sind die folgenden:

1. Die größte derselben befindet sich an der Wand eines der hinteren Zimmer (rechts) der vatikanischen Bibliothek, wo ich es 1872 gesehen: ein breitgestrecktes Bild, dessen Maafse ich nicht habe nehmen können. Es ist eine wilde, großartige Berglandschaft dargestellt: pittoreske Felsenpartien vorn links, mit blühenden Blumen und Kräutern geschmückt. Etwas weiter rechts, am Fusse eines mächtigen Laubbaumes, entströmt ein schäumender Wasserfall dem Gebirge, um als Bach, in hellblauen und weissen Linien in den Vordergrund zur äußersten Rechten herabzufließen. Hier sprießt jenseit des Baches ein stattlicher Palmenbaum. Ein Felsen ist im Hintergrunde rechts von einem natürlichen Thore, durch welches der Himmel erscheint, durchbrochen. Im Uebrigen stehen noch hübsche Baumgruppen im Hintergrunde. Am blauen Himmel zeigt sich graugelbes und röthliches Gewölk. Diefes Landschaft ist mit wilden Thieren verschiedener Art, die einander jedoch nicht zu beachten scheinen, belebt. Vorn unter dem großen Baume am Wasserfall auf einer Felsenstufe ist ein Löwe gebildet; etwas weiter rechts ein Eber: zwei Hirfche oder Antilopen fliehen im Hintergrunde; ganz rechts unter der Palme aber steht ein Elephant. In der Landschaft ist die perspektivische Absicht, sowohl in der guten Verkleinerung der Bäume des Hintergrundes, als auch in der Farbengebung deutlich zu erkennen, nicht aber in den Thieren, indem die fliehenden Hirfche oder Antilopen des Hintergrundes viel zu groß, der Elephant aber viel zu klein gerathen sind. Abgebildet ist das Mosaik in Umrissen bei PENNA, a. a. O. Bd. III, tav. 61. Wie weit die Restaurationen des landschaftlichen Hintergrundes reichen, ist schwer zu erkennen; doch daß sie vorhanden sind, berichtet PENNA. Er erzählt, Furiotti habe das Mosaik 1738 nahe bei dem Zimmer der Tauben ausgegraben und auf seine Kosten restauriren lassen.

2. Eines der interessantesten der Bilder dieser Reihe ist das Mosaik des Berliner Antiquariums, welches einen Kampf zwischen zwei Kentauren

einerseits und einem Löwen, einem Tiger und einem Panther andererseits darstellt. H.: 0,59 M.; B.: 0,91 M. Das Kentaurenweibchen ist gefallen, das Blut entströmt ihm, es liegt links vorn am Boden: der Tiger, im Begriffe es zu zerreißen, steht auf ihm und blickt sich wüthend nach dem Kampfe um, den hinter ihm das Kentaurenmännchen mit dem Löwen besteht, aber siegreich besteht, während links vom Felsen des Mittelgrundes ein Panther herabblickt. Die Gegend ist eine einsame wilde Felsenlandschaft, in der nur rechts im Hintergrund ein roh ausgeführter Wald sichtbar wird. Die Landschaft ist wild und bunt, nicht ohne perspektivische Intentionen im Einzelnen, die aber für's Ganze nicht ausreichen. Eine Horizontlinie ist nicht vorhanden. Vielmehr sehen wir hier ein ähnliches unklares Durcheinander im Hintergrunde, wie auf dem Europamosaik des Pal. Barberini: vielleicht auch hier durch ungeschickte Zusammenfetzung bei der Restauration verursacht. Dieses Mosaik ist 1779 mit vier anderen, den vier zunächst zu besprechenden, zusammen im Pavimento eines Trikliniums gefunden worden<sup>55)</sup>.

3. Das freilich kleinere Gegenstück zu dem Berliner Mosaik wird in der sala degli animali des Vatikans aufbewahrt. B.: 0,61 M.; H.: 0,51 M. Die einsame Landschaft ist hier reicher und klarer angeordnet. Links das Felfengehirge, ein kräftiger Felsen im Vordergrund, ein kegelförmiger mit zu groß gerathenen Bäumen, bewachfener Berg im Hintergrunde. Vorn rechts ein Baum mit dunklem, blaugrünem Laube; und von der vorderen Uferfläche an bis zum Horizonte ein blaues Gewässer, über welchem der Himmel oder sagen wir der Grund des Bildes gelbbraun sich erhebt. Außersert lebendig ist die Kampffzene des Vordergrundes: ein Löwe, der einen bereits blutend zusammenbrechenden, gut verkürzten Stier von hinten gepackt hat und ihm die Zähne in die Schenkel schlägt, während im Hintergrunde, viel zu groß gehalten, im Wasser die Kuh mit angstvollen Sprüngen dem blutigen Schauspiel zusieht. Ihre Füße sind vom Wasser bedeckt und schimmern deutlich hindurch; weniger deutlich ist ihre Spiegelung im Wasser gegeben. Sie ist von hellerer Farbe, als der Stier. Die Thiere sind lebendiger, als die haltlose Landschaft, die aber durch das an sich große Motiv doch seffelt und dekorativ auch in ihrer Farbenzusammenstellung sehr gut gewirkt haben muß<sup>56)</sup>.

Zugleich gefunden mit den beiden zuletzt besprochenen Thierlandschaften wurden zunächst zwei andere Mosaiken, die zu einer Rubrik gehören, welche man Maskenlandschaften taufen könnte. Es sind bakchische Kultusgegenstände, vor allen Dingen Theatermasken, welche unter freiem Himmel, wie es dem Naturgott ziemt, dargestellt sind, in der Regel aber doch viel zu groß im Verhältniß zu den etwa außerdem noch dargestellten Bäumen, um im Ganzen als eigentliches landschaftliches Bild wirken zu können. Die Maskenlandschaften in Mosaiken aus der Villa Hadrians<sup>57)</sup> befinden sich mit anderen in moderner Umrahmung im Fußboden des Gabinetto der vatikanischen Gallerie. Das Landschaftliche ist auf beiden sehr unbedeutend, um so hübscher die dargestellten Attribute. Auf dem einen von ihnen spielt ein Panther mit einem Tympanon. Bilder dieser Art, die auch unter den kampanischen Wandgemälden

<sup>55)</sup> Publizirt: PENNA, a. a. O. Tfl. III, tav. 101. Mon. Inst. IV, 50; vgl. Annali Vol. XX, pag. 198—203.

<sup>56)</sup> Abgebildet: PENNA, a. a. O. Tav. 104. PARKER, Photographies, 2508.

<sup>57)</sup> Abgebildet: PENNA, a. a. O. Tav. 102 und 103. Breite und Höhe beider je 0,52 M.

keineswegs felten find, mit ihren dem Kultus von Erd- und Naturgott-  
heiten geweihten Gegenständen müffen dem an folche Symbolik gewöhnten  
Auge der Alten doch den Eindruck kleiner, vielleicht fogar lebhaft aufregen-  
der Naturbilder gemacht haben.

Das fünfte der in jenem Triklinium der Villa Hadrians zufammen ge-  
fundenen Mosaiken stellt nun aber eine wirkliche, idyllisch-anmuthige Land-  
fchaft dar. Sie befindet sich in der sala degli animali des Vatikans als  
Gegenstück zu der Landschaft mit dem Löwen, welcher den Stier zerreißt.  
Wie diese ist sie 0,61 M. breit und 0,51 hoch<sup>58)</sup>. Es ist eine Berg- und  
Weidegend dargestellt: Links vorn Felsen, hinten Berge mit perspektivisch  
verkleinerten Bäumen bewachsen; in der Mitte ein dunkelblauer Bach mit  
hellen Lichtern, welcher von hinten nach dem Vordergrund rechts zu herab-  
strömt und über den ein Stein als Brücke liegt, die linke und die rechte  
Seite des Bildes verbindend. Auf der rechten Seite aber ist ein ländliches  
Heiligthum dargestellt: daselbe enthält jedoch keine Gebäude, sondern nur  
einen aus verschiedenen Bäumen, unter denen Zypressen zu erkennen sind,  
bestehenden Hain. Unter diesen Bäumen, röthlich im Farbenton gehalten,  
steht eine weibliche Gewandstatue, einen Kranz in den Locken, einen Blumen-  
strauß in der Rechten, die Linke auf einen thyrsosartigen oder fackelähnlichen  
Stab gestützt; an dem Steine, welcher ihr Postament bildet, sind ein Motiv-  
gemälde und eine Keule oder eine erloschene Fackel angelehnt. PENNA  
nennt die Göttin eine Pomona oder Pales. Wenn man in dem Stabe, auf  
den sie die Linke stützt, mit Recht eine Fackel erkennen kann, wie ich ge-  
neigt bin, anzunehmen, so steht nichts im Wege, die Göttin als Ceres zu  
bezeichnen, die wohl in ähnlicher Haltung vorkommt. Die übrige Staffage  
des Bildes besteht aus Ziegen, die nur im Verhältniß viel zu groß gefaltet  
sind. Es sind ihrer fünf, eine schwarze, eine graue, eine rothe, eine braune,  
eine weiße: drei im Vordergrund, zwei mehr im Hintergrunde; die letzteren  
aus perspektivischer Absicht, aber doch ungenügend, verkleinert. Die braune  
Ziege spazirt über die Brücke und nähert sich neugierig dem Bilde der Gott-  
heit und scheint nicht übel Luft zu haben, von den künstlichen Blumen in  
der Hand der Gottheit zu naschen. Der Himmel ist grau. Von »Haltung«  
in landschaftlichem Sinne ist auch hier keine Rede, wohl aber auch hier von  
kräftiger, dekorativer Farbenwirkung; und eine anmuthige idyllische Natur-  
stimmung wird man dem Mosaik nicht absprechen.

Das letzte Mosaik von den der Villa Hadrians entflammenden, welches  
wir hier zu besprechen haben, gleicht dem zuletzt besprochenen so auffallend,  
dafs man es für das Gegenstück deselben halten möchte; und doch ist es  
nicht mit jenen fünf zusammen gefunden, sondern in einem anderen Zimmer,  
in dem es das Zentrum eines im Uebrigen weissen Fußbodens schmückte<sup>59)</sup>.  
Gegenwärtig ist es mit jenen nicht zu ihm gehörenden Maskenlandschaften  
zusammen in den Fußboden des »Gabinetto« des vatikanischen Museums  
eingelassen. H.: 0,53 M., B.: 0,52 M. Dafs es nicht zu jenen fünf ge-  
hört, zeigt sich übrigens bei näherer Betrachtung sofort in seiner ganz ver-  
schiedenem dekorativen Haltung. Der Himmel ist nicht gräulich-gelblich, wie  
auf jenen, sondern blau. Auch ist die ganze Komposition besser. In der

<sup>58)</sup> Abgebildet: PENNA, a. a. O. Tav. 105. PARKER, Photographics, No. 2505.  
Man vgl. noch HEYDEMANN im Arch. Anzeiger vom April 1867, S. 62.

<sup>59)</sup> Abgebildet: PENNA, a. a. O. Tav. 107.

Hauptfache ist eine graugrüne Weide dargestellt, davor ganz vorn ein blaues, teichartiges Wasser, mit hübschem Buschwerk und mit Gräsern und Kräutern, die sich in ihm spiegeln, umsäumt. Im Hintergrunde links das Gebirge, rechts auch hier ein Heiligthum, in dem aber aus einem Hain von prächtigen Bäumen ein Stück eines mit Weihgefchenken behängten kleinen Tempels hervorblickt. Die Statue, einförmig braunroth gefärbt, aber grün bekränzt, sitzt hier auf dem Felsen, die erhobene Rechte auf einen einfachen langen Stab gestützt. Vor ihr ist ein Altar angebracht, gegen den umgestürzte, erloschene Fackeln gelehnt sind. Die lebende Staffage besteht auch hier aus fünf Thieren, drei Ziegen und zwei Schafen in gelber, rother, brauner und schwarzer Farbe. Während hier die Landschaft von besserer Haltung ist, als auf den übrigen Bildern, ist an eine Verkleinerung der Ziegen des Hintergrundes hier so wenig gedacht, das eine der entferntesten fogar die größte ist. Ich schreibe das, wie gesagt, zum Theil dem Stile zu, den man wenigstens mit einem Anscheine von Recht für Bodenmosaik anwandte.

Zum Theil in Folge dieser Eigenthümlichkeit der Fußbodenmosaiklandschaften, die — auch in den besten antiken Bildern nur mit dem Gefühle gemachte — Perspektive oft augenscheinlich absichtlich, ja in guter Absicht, noch zu verzerren, zum Theil aber in Folge ihrer in noch höherem Grade, als es bei den Fresken der Fall ist, nur dekorativen Farbengebung, endlich auch in Folge der größeren Unbeholfenheit der Mosaiktechnik gerade für landschaftliche Darstellungen sahen wir uns genöthigt, diese antiken landschaftlichen Mosaiken, so ansprechend und anregend viele von ihnen waren, doch noch in diesem vorläufigen Kapitel zu betrachten, zugleich mit den übrigen Landschaften, die in Materialien und Techniken ausgeführt waren, welche sich für Landschaftsdarstellungen eigentlich nicht eignen. Nur die eigentliche Malerei eignet sich genau genommen für die Wiedergabe der landschaftlichen Natur. Wir haben aber jetzt auch nur noch die wirklich gemalten, wenn auch zumeist nur dekorativ al fresco gemalten antiken Landschaften zu betrachten: in dem nächsten Kapitel die mittelitalischen, in dem darauf folgenden die unteritalischen. Es werden dies in mancher Beziehung natürlich die wichtigsten Kapitel dieses Buches sein. Erst nach ihnen werden wir berechtigt sein, in einem Schlusskapitel uns eine endgiltige Ansicht über die Landschaftsmalerei des klassischen Alterthums zu bilden.

---

## SECHSTES KAPITEL.

### Landschaften in der Wandmalerei Roms und seiner Umgebung.

---

Was von wirklicher, mit dem Pinsel hergestellter Malerei aus dem klassischen Alterthum auf uns gekommen ist, beschränkt sich fast ganz auf die flüchtigen, dekorationsmäßigen Wandgemälde, welche theils in den Ruinen Roms und der Umgebung Roms, theils in den vom Vesuv verschütteten Städten Kampaniens wieder ausgegraben sind. Gemalte antike Landschaften finden wir geradezu nur in diesen Monumenten. Naturgemäß können wir daher deren gesammte Zahl nach den genannten beiden Haupt-

fundorten in zwei Hauptmassen eintheilen, deren erste in diesem, deren zweite im nächsten Kapitel behandelt werden soll.

Landchaftliche Darstellungen finden sich sowohl unter den römischen als auch unter den kampanischen Wandgemälden in grosser Anzahl: in grösserer Anzahl und daher auch in grösserer Mannichfaltigkeit natürlich unter den letzteren, deren überhaupt eine viel beträchtlichere Menge wieder zum Vorschein gekommen ist; von besserer Ausführung und höherer kunsthistorischer Bedeutung aber unter den römischen, die im eigentlichen Zentrum der damaligen Welt sicher mit grösserer Sorgfalt und von geschickteren Händen hergestellt wurden.

Indem ich daher zunächst zur Besprechung der landschaftlichen Wandgemälde übergehe, welche in Rom und seiner Umgebung gefunden worden, schicke ich zwei Bemerkungen voran: zuerst nämlich die, dass wir unter diesen Darstellungen jetzt weitaus das Bedeutendste und historisch Wichtigste kennen lernen werden, was uns von antiker Landschaftsmalerei überhaupt erhalten ist; sodann die Bemerkung, dass es sich hier freilich nur um flüchtige Dekorationen handelt, die, der Ausführung im Einzelnen nach, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, kaum viel höher stehen, als gute Leistungen unserer Tapeten- und Rouleauxmalerei, die aber gerade in ihrer dekorativen Wirkung zum Theil noch heute als musterförmig angesehen werden können.

Es wird sich die Frage aufwerfen lassen, ob die Alten überhaupt Landschaften zu anderen Zwecken, als dem solcher Wanddekorationen gemalt haben. Die Beantwortung dieser, wie aller anderen allgemeinen Fragen, die während der Untersuchung auftauchen könnten, verweise ich auf's Schlusskapitel; da es nöthig sein wird, auch die kampanischen Landschaftsbilder kennen gelernt zu haben, ehe wir die Resultate zu ziehen wagen. Es handelt sich zunächst nur darum, eine genügende Uebersicht über das vorhandene Material zu gewinnen.

In und um Rom hat man seit Rafaels Zeiten in einer ganzen Reihe wiederausgegrabener antiker Gebäude Wandgemälde und unter ihnen fast überall auch Landschaften gefunden. Von dem, was hier bis in unser Jahrhundert herein in dieser Art zum Vorschein gekommen, ist aber nur äusserst wenig im Original erhalten. Die Malerei ist die vergänglichste der bildenden Künste. Der schützenden Hülle des Erdbodens beraubt, haben die alten Wandgemälde dem zerstörenden Einflusse der Zeit keinen Widerstand zu leisten vermocht. Eine ganze Anzahl dieser vor dem gegenwärtigen Jahrhundert in den Titushermen, in der Villa Hadrians, in verschiedenen sogenannten Grotten und Gräbern aufgedeckten Gemälde ist aber durch Stiche vervielfältigt und in dieser Gestalt bis auf den heutigen Tag erhalten worden. Die in Rom gefundenen Wandgemälde können wir daher passend in solche eintheilen, deren Originale nicht mehr vorhanden sind und die nur aus alten Reproduktionen bekannt sind, und in solche, die uns noch heute in den Originalen zu studiren vergönnt ist.

Die Betrachtung der nicht erhaltenen Landschaftsgemälde dieser Art soll vorangestellt werden. In Betreff ihrer ist die äusserste Vorsicht nöthig. Die alten Reproduzenten nahmen es nicht so genau; am wenigsten mit den Nebendingen, zu denen sie die Landschaften augenscheinlich unter allen Umständen gerechnet haben. Gerade Pietro Sante Bartoli, den wir schon als Verfälscher der landschaftlichen Hintergründe zu den Miniaturen des Virgilex codex kennen gelernt haben, ist es auch, dem wir die Zeichnungen zu den

ältesten Stichen nach antiken römischen Wandgemälden verdanken. Nachgebildet also von einem Manne, der in anderen ähnlichen Fällen erweislich bald die ganze Landschaft zu antiken Gemälden hinzuerfunden, bald dieselbe nach eigenem Gutdünken verändert hat, können diese Reproduktionen kaum als Quellen unserer Kenntniss der alten Landschaftsmalerei angefehen werden. Doch wird es zulässig sein, hier Unterscheidungen zu machen; und einen Ueberblick über dieses Material müffen wir jedenfalls gewinnen.

Zunächst sei der Publikation von den beiden BARTOLI mit Text von BELLORI und CAUSEUS vom Jahre 1706 gedacht <sup>1)</sup>. Nächst der Notiz in den Osservazioni zu tav. II, das in einer Nische eines Saales der Titusthermen »fabbriche antiche« gemalt gewesen seien, möglicherweise also doch eine Vedutenlandschaft, wie sie nicht selten sind, finden wir eine große Landschaft mit drei Tempeln auf tav. X abgebildet. Als Lokal, in dem das Bild gefunden, wird der »Palazzo di Tito« angegeben. Links, hinter einer urnengeschmückten und von Pantheren auf vorspringenden Postamenten flankirten Mauer, befindet sich ein Rundtempel unter einem Baum: an derselben Straßenseite, weiter nach der Tiefe und Mitte des Bildes zu, ein kleiner Prostylos von quadratischem Grundriss. Von einem der Bäume, die diesen Tempel beschatten und einer der Tempelsäulen selbst ist ein mächtiges Sonnenzelt über die Straße hinüber nach dem größeren Gebäude von komplizirter Anlage gespannt, welches rechts bis zur Mitte des Bildes den Vordergrund einnimmt. Die Leyer auf dem Pfeiler, der hinter dem Dache hervorragt, der Dreifuß auf der Säule vor dem Tempel, selbst der Habitus der Statue in der Nische rechts, scheint das Ganze als ein Heiligthum des Apollon zu bezeichnen. Auf gefonderten Postamenten sind ganz rechts neben dem Tempel noch eine Statue und eine Herme abgebildet. Eine Gestalt in langem Gewande schreitet die Tempelstufen hinan. Auf der Straße sind noch verschiedene Staffagefiguren; links vorn an einem großen Weiher, der bis an den Unterbau des Apollontempels reicht, sitzt ein Fischer. Ganz Links lehnt eine Herme gegen die Mauer, Bäume und Berge schliessen den Hintergrund. Das Ganze macht den Eindruck einer reichen Architekturlandschaft. Die Gebäude und die ganze Anordnung des Bildes und der Figuren in dem Bilde erscheinen mir unverdächtig. Aehnliche Ansichten sind später öfter gefunden worden. Bartoli kannte diese nicht und konnte daher nicht nach ihnen kopiren. Die Bäume des Hintergrundes und manche Details werden dagegen frei genug behandelt sein. Von dem Verbleib des Bildes wird nichts gemeldet.

Die zweite große Landschaft, interessanter, aber vielleicht auch gefälschter, als die vorige, folgt auf tav. XIII. Dieses Bild, welches in einer unterirdischen Grotte des Palastes der Principi di Palestrina ausgegraben, hat eine gewisse kunsthistorische Zelebrität erlangt gehabt durch den eingehenden Kommentar, den ihr der alte vatikanische Gelehrte Holstenius in einer eigenen Schrift gewidmet hat <sup>2)</sup>. Er glaubte ein Nymphäum, ein Heiligthum der Wasser- und Quellengöttheiten in ihm zu erkennen. Schon WINCKELMANN <sup>3)</sup>,

<sup>1)</sup> Le pitture antiche delle Grotte di Roma e del sepolcro de' Nasoni etc. Eine lateinische Ausgabe vom Jahre 1736 habe ich verglichen.

<sup>2)</sup> Vetus pictum Nymphaeum exhibens ed. L. Holstenius, Roma 1676.

<sup>3)</sup> Gesch. der Kunst des Alterthums (hist.-polit. Bibliothek, Berlin 1870), S. 175, Kap. IV, fünftes Stück, II.

der übrigens auch die vorliegende Reproduktion nicht zur Hand gehabt zu haben scheint, berichtet, daß das Gemälde völlig untergegangen sei.

Es stellt eine wilde, von romantisch-phantaftischen Felsenpartien abgeschlossene Schlucht dar, deren Grund ein klares Wasser einnimmt. Dieses Wasser, welches vorn rechts zum Bilde herauszufließen scheint, wird durch Kaskaden gepeist, die aus den Felswänden hervorbrechen. Ganz links sehen wir an der Schlucht vorbei in eine etwas weitere Ferne, in der am Fuße eines spitzaufliegenden Berges eine kleine von Bäumen beschattete Kapelle mit drei Statuen sichtbar wird, während ein Wasser auch hier den Mittelgrund einnimmt. An Bäumen und Gebäuden fehlt es auch dem größeren Theile des Bildes nicht. Links oben auf der Felsenhöhe scheint mir ein förmliches kleines Dorf unter grünen Bäumen versteckt zu liegen. Unten in der Schlucht aber ist zur Linken am Rande des Flusses ein hohes, kreisrundes, auf Arkadenpfeilern ruhendes Wasserbassin dargestellt, in welches eine der genannten Kaskaden herabplätschert, während am gegenüberliegenden Ufer ein zierlicher, reich mit Weihgeschenken behängter kleiner Tempel vor einem heiligen Pfeiler sich erhebt. Menschliche Staffage ist auffallender Weise gar nicht dargestellt; dagegen weiden fünf einzelne Ziegen am Rande des Wassers, in feinen Wellen sich spiegelnd; eine von ihnen steht sogar oben auf den Stufen der Tempeltreppen. Diese menschenverlassene romantische Schlucht mit den deutlichsten Spuren menschlicher Thätigkeit macht einen eigenthümlichen, die Phantasie anregenden Eindruck. Der Naturfönn, der sich in dem Bilde ausdrückt, ist ernst und anmüthig zugleich. Die Heiligkeit des Ortes springt sofort in die Augen. Der Bezeichnung als Nymphäum, wenn eine bestimmte Benennung überhaupt gewünscht wird, scheint Nichts im Wege zu stehen. — Daß dieses Bild existirt hat, ist natürlich außer Frage. Gefragt werden könnte nur, ob es genau in dieser Gestalt existirt habe. Mir scheint, Bartoli würde sich bei der Reproduktion gerade dieser Landschaft, die bei ihrer Entdeckung als solche Aufsehen erregte und kommentirt wurde, gefcheut haben, Wesentliches zu verändern. Auch enthält das Bild kaum etwas, an dem wir vom Standpunkte unserer sonstigen Kenntniß der alten Landschaftsmalerei aus Anstoß nehmen könnten. Der Ort auf dem Gebirge kommt auch auf den Odyseeelandschaften vor; ebenso die Spiegelung der Ziegen im Gewässer: einen Wasserfall bemerkten wir schon auf einer der in der vaticanischen Bibliothek aufbewahrten Mosaiklandschaften. Auffallend ist nur die Gestaltung des zweistöckigen, von Arkaden umgebenen Wasserbassins; schwerlich sind übrigens die Felsen selbst von einer so ausgeprägten Charakteristik gewesen, wie Bartoli sie reproduzirt hat; und daß dieser den Baumschlag in seiner Weise behandelt hat, versteht sich von selbst. Die Landschaft würde, wenn sie erhalten wäre, zu den allerinteressantesten und bedeutendsten Monumenten dieser Klasse gehören.

Die Hauptabtheilung des in Rede stehenden Werkes enthält außer den genannten beiden großen Landschaften keine weiteren landschaftlichen Abbildungen. Doch schließt sich als Fortsetzung, wenn auch mit neuer Tafelnumerirung, eine »Le pitture antiche del sepolcro de' Nasoni«<sup>4)</sup> betitelt Abtheilung sofort an jene an, und in dieser sind noch mehrere Landschaften wiedergegeben. Ich bemerke im Voraus, daß ich im Grabmal der Nasonen selbst nur noch ganz schwache Spuren einstiger Malereien habe entdecken

4) descritte ed illustrate da Bellori.

können; die Abbildungen aber zeigen die Behandlung der Landschaft fast nie im antiken Geiste; auch stellt doch kein einziges dieser Bilder die Landschaft lediglich ihrer selbst willen dar. Die Bilder der Wandnischen sind landschaftlich überhaupt nicht interessant gewesen; umso wichtiger sind die landschaftlichen Hintergründe der Friesbilder (tav. XII bis tav. XX). Der »Raub der Proserpina« (tav. XII) zeigt vorn links einen Felsenfchlund, im Mittelgrund eine offene Ebene, im Hintergrunde Berge. — Schon mehr eine eigentliche Landschaft scheint auf tav. XIV dargestellt zu sein. Vorn rechts auf einem Felsblock unter Bäumen ruht Hermes. Den ganzen Mittelgrund nimmt ein Strom ein, in dem ein Efel springt und aus dem ein Maulthier trinkt. Im Hintergrunde eine Felsenpartie, in der ein Schwein. — Das Bild tav. XV ist als »Tigerjagd« bezeichnet; doch jagen hier die Tiger die Menschen, nicht die Menschen die Tiger. Drei Reiter und zwei Fußstreiter mit Schilden fliehen vor drei Tigern, welche von rechts her aus Felsenfchluchten hervorbrechend, in die offene Gegend und zum links dargestellten Meer hinaus sie verfolgen. Auf dem Meere scheint ein Schiff, zu dem ein Steg führt, der Fliehenden zu harren. Schon schweben die Vorderhufen des einen Pferdes über dem rettenden Stege. — Fast den Charakter von Landschaften nehmen auch die Hintergründe der Tafeln XVI und XVII an: Auf der ersteren sehen wir Herakles, welcher von Hermes geleitet wird, den Kerberos aus der durch eine wilde Felsenfchlucht bezeichneten Unterwelt führen; auf der letzteren ist die Entführung der Europa dargestellt: links erhebt sich der Palaß auf einer von Bäumen beschatteten Wiese, rechts ist das Meer. — Sehr ausgeführt ist die Landschaft auch auf tav. XIX, auf welcher Oedipus und die Sphinx dargestellt sind. Die Sphinx sitzt rechts auf überhangendem Felsen. Die ganze linke Seite nimmt das Meer ein, dem am Horizonte eine hügelige Insel mit einem Baume enttaucht. Vorn bleibt nur ein schmaler Uferstreif für das Ross und die beiden Männer. — Auch Tafel XX, der Pegafus von drei Nymphen gepflegt, zeigt eine anmuthige Landschaft. — Ich fürchte, wie gesagt, das doch alle diese Bilder zu den Darstellungen gehören, von denen MAI sagt: »arbores suo more variavit Bartolus campum collesque addidit«. Eine Fides ist diesen Reproduktionen jedenfalls nicht zuzuerkennen. Es folgen dann die Deckengemälde des Nafonengraves. Die ganze Anordnung ist hier im Sinne einer Naturanschauung interessant. Die vier Jahreszeiten sind in den vier Feldern dargestellt, jede durch eine männliche und eine weibliche Figur: ansprechende, schwebende Gestalten, durch charakteristische Attribute gekennzeichnet. Ueber diesen Jahreszeiten befinden sich vier Jagdszenen: die Hirschjagd über dem Frühling, die Löwenjagd über dem Sommer, die Tigerjagd, (richtiger Pantherjagd) über dem Herbst und die Eberjagd über dem Winter. 1. Die Hirschjagd (tav. XXVI) findet an einem mit Bäumen besetzten Gehege in einer offenen Gegend statt. Zwei Männer und ein Hund verfolgen zwei Hirsche. 2. Auch auf dem Bilde der Löwenjagd (tav. XXVII) ist merkwürdiger Weise ein Gehege in ganz ähnlicher Landschaft dargestellt. Acht Männer mit Schilden bekämpfen zwei Löwen; die jedoch im Vortheil zu sein scheinen. Amphitheatralische Reminiscenzen sind hier unverkennbar. 3. Die »Tigerjagd« (tav. XXVIII) weist kein Gehege auf, wohl aber eine offene Gegend mit Bäumen, im Hintergrunde rechts ein Gebirge, im Vordergrund Kräuter und Steine. Links geht ein Panther in eine Falle, während der Panther zur Rechten, von sechsen der acht stark bewaffneten Männer bedroht, schon rücklings zu Boden gestürzt ist. 4. Die Eberjagd über dem Winter war bereits

verblafst und abgebröckelt und nicht mehr kenntlich. Doch haben die Herausgeber auf tav. XXIX dafür eine andere Eberjagd eingefchoben: »ritratta da una bellissima pittura antica l'anno 1673 cavata alle radici del monte Celio verso l'Anfiteatro Flavio nel giardino de' Signori Sertori, ove furono scoperte ancora altre pitture antiche, li cui disegni coloriti con questo si conservano nel memorato <sup>5)</sup> libro del Cardinale Camillo Massimi«. Es ist eine sehr bewegte Szene, die in freier, rechts mit einem Baume gefchmückter, im Hintergrunde von Bergen abgefchlossener Landschaft vor sich geht. — Auf tav. XXX, welche ein Lunettenbild enthält, wird wieder eine Hirchjagd in einem Gehege dargestellt. — Tav. XXXIV (von der Decke) enthält dann das in neueren Publikationen reproduzierte <sup>6)</sup> große Parisurteil, in dem Paris rechts diesseits des Stromes sitzt, welcher das Bild in zwei Hälften theilt, während die drei Göttinnen jenseits zur Linken stehen. Eros ist neben den Göttinnen angebracht; neben Paris steht Hermes; und zwei Rinder und zwei Ziegen deuten links im Vordergrund die Heerde des königlichen Hirten an. Die Landschaft dehnt sich, hinten bewaldet, hier so weit aus, daß man dieses Gemälde für eine Landschaft mit historischer Staffage ansehen kann; am ähnlichsten in der Anordnung, aber freilich landschaftlich viel bedeutender komponirt, ist das pompejanische Parisurteil, HELBIG, No. 1283 b <sup>7)</sup>. Ich gestehe, daß mir die Anordnung der Landschaft auf dem Bilde des Nafonengrabes unantik und daher verdächtig vorkommt. Dasselbe gilt in noch höherem Grade von der großen Landschaft der tav. XXXV, auf welcher ein großer Landfee dargestellt ist mit allerlei phantastischen Zuthaten und landschaftlicher Umgebung, die mir sehr unwahrscheinlich erscheint.

Endlich sind in einem Anhang zu dem genannten Werke die Gemälde eines anderen Grabes unbekannter Familie abgebildet; unter ihnen verschiedene kleinere Naturbildchen mit landschaftsartigen, ländlich-idyllischen Motiven: Vögel über Blumen, die dem Boden entpriesen; Ziegen vor einer Hütte, neben der ein Baum steht, Hirten und ihre Heerden in größerer Landschaft, und dergleichen, Alles ohne sonderliche Gewähr exakter Reproduktion.

Eine andere alte Publikation vom Jahre 1727 betitelt sich: *Gli antichi sepolcri, ovvero mausolei Romani ed etruschi etc., raccolti, disegnati ed intagliati da Pietro Santi Bartoli. In Roma.* Eine eigentliche Beschreibung ist diesen Tafeln nicht beigefügt, nur eine inhaltartige Anzeige. Auf Tafel 3 wird der Plan von 34 Grabkammern aus der »Villa Corsini fuori la Porta S. Pancrazio« abgebildet. Auf einigen späteren Tafeln werden die Malereien der einzelnen Columbarien dieser Villa mitgetheilt; unter ihnen haben einige einen so landschaftlichen Anstrich, daß sie geradezu als kleine Landschaften hingestellt werden können. Auf tav. IX befindet sich eine solche Landschaft idyllischen Charakters in der Lunette. Unter einem Baume liegen ein Mann und eine Frau: links ein Altar, gegen den ein Schild gelehnt ist, rechts eine Ziege, im Hintergrund eine Berglandschaft. — Weniger als Landschaft wäre die Lunette auf tav. XI aufzufassen mit den Attributen der Pallas, in der Mitte die Eule, Alles unter Bäumen, die wohl Oliven darstellen sollen. — Eine völlige Hirtenlandschaft ohne Hirten ist dagegen, ebenfalls lunetten-

<sup>5)</sup> P. S. Bartoli war zur Zeit der Herausgabe dieses Werkes selbst schon mit Tod abgegangen. Seine Zeichnungen nach antiken Wandgemälden befanden sich im Besitz des Kardinals, der sie nach und nach publiziren ließ.

<sup>6)</sup> OVERBECK, Bildwerke (1851), S. 245, Tfl. XI, No. 2.

<sup>7)</sup> Abgebildet in den Tafeln zu HELBIG'S »Wandgemälden«, Tfl. XVI.

förmig, auf tav. XII abgebildet: einfame Felfengegend mit Bäumen, unter deren einem (rechts) ein kleiner Wafferfall hervorquillt. Links drei Rinder, rechts zwei Ziegen, von deren einer nur der Kopf hinter einem Felfenvorſprung hervorragt. — Zwei Landſchaftslunetten find endlich auch auf tav. XIII abgebildet. Weniger bedeutend iſt die untere, die ebenfalls ein Heerdenidyll darſtellt: vor einem hohen Gebirgshintergrunde eine mit Bäumen bewachſene Weide, auf der ein Pferd und drei Ziegen grafen. Sehr bedeutend aber iſt die obere, die bedeutendſte dieſer Reihe: es iſt eine anmuthige Uferlandſchaft dargeſtellt: ein Strom, im Hintergrunde von ſchönegeformten Bergen begrenzt. In der Mitte iſt ein Boot mit zwei Ruderern dargeſtellt. Rechts am Ufer unter einem Baume, von dem ein Oscillum herabhängt, ruhen zwei halbbekleidete Männer, von denen der ältere den linken Arm vertraulich auf die Schulter des jüngeren gelegt hat. Links am Ufer ſteht eine Ente. Dieſes Bild wäre ſehr intereſſant, wenn ihm nicht wenigſtens in der Kompoſition und in der Ausführung des Einzelnen (ſo daſs nur die einzelnen Motive als ſolche übrig bleiben) der Stempel moderner Erfindung unverkennbar aufgedrückt wäre. Es gilt das von dieſer ganzen Reihe: die Motive mögen echt und von Bartoli reproduziert ſein: die Konturen aber im Ganzen wie im Einzelnen ſind ſicher ſein Werk.

Ein anderes, in dieſem Zusammenhange zu betrachtendes Publikationswerk iſt das von N. PONCE: *Collection des tableaux et arabesques antiques trovés à Rome dans les thermes de Titus*. Paris. Ohne Jahreszahl, aber offenbar vom Ende des vorigen Jahrhunderts<sup>8)</sup>. Zunächst treten uns auf Tfl. V vier kleine Landſchaften aus den Deckenfeldern eines Gemaches der Tituſthermen entgegen: zarte, einfache Bildchen, von denen drei Heiligthümer im Freien darſtellen mit Statuen und heiligen Gebäuden. Abgesehen von einem unwahrſcheinlichen Gebäude auf einem derſelben, haben dieſe drei Bildchen noch einen ziemlich antiken Anſtrich; das vierte aber, mit einer Pyramide, einer Brücke und einem Pinienbaume iſt vollkommener Fälfchung ſtark verdächtig. Dieſe kleinen Landſchaften, welche integrirende Beſandtheile der architektoniſchen Dekoration bilden, ſind, wo ſie mit der ganzen übrigen Dekoration zuſammen abgebildet ſind, auch in neueren Publikationen, wie ZAHN'S Wandgemälden, MAZOL'S Ruines de Pompei, willkürlich und nur auf den Schein einer allgemeinen Aehnlichkeit hin reproduziert. — Ebenſo enthält Tfl. XXIV des in Rede ſtehenden Werkes kleine Naturbildchen in der Deckendekoration: vier ſehr ſchöne Meerweſendarſtellungen mit dem Waſſer und der Luft; zwei Götterſtatuenverehrungen im Freien, deſſen Lokalität durch kahle Baumſtämme angedeutet wird u. ſ. w. — Auch Tfl. XLIII reproduziert derartige kleine Arabeskenlandſchaften, wenn ich dieſen Ausdruck hier einführen darf.

Im Anfang zu dem genannten Werke PONCE'S werden auf Tfl. 1 u. 2 Deckengemälde aus den fogenannten Bädern der Livia vom Palatin reproduziert; in ihnen viele kleine landſchaftartige Bildchen: z. B. acht Bildchen mit brennenden Altären auf Raſengrund im Freien, Vaſen neben den Altären; vier Hirſche, welche einzeln auf dem Raſengrunde weiden; zwei Ziegenbilder, deren eines noch die landſchaftliche Zuthat eines Baumes enthält; vier Enten-

<sup>8)</sup> Ein anderes Werk, 1781 in Rom erſchienen, iſt das folgende: *Collection de Peintures antiques, qui ornent les Palais Thermes etc. des Emp. Tite, Trajan, Adrien et Constantin*. Die Reproduktionen dieſes Werkes, welche roth gehalten ſind, «dans le goût du deſſein rehaussé», enthalten keine Landſchaften.

teichbildchen mit Waffer und Schilf; alle diese auf Tfl. 1 reproduzirten 18 Bildchen bilden einen Fries auf weißem Grunde; einiges von ihnen habe ich noch im Original an Ort und Stelle gesehen (siehe unten). Tfl. 2 enthält dann die eigentliche Decke: In derselben z. B. 24 ganz lange schmale Bildchen mit allerlei Geräthchaften auf Rafengrund, als Umrahmungen der neun großen quadratischen Felder, von denen einige auch Arabeskenlandschaften enthalten, mit Blau und Gold geschmückt. Alle diese Kleinigkeiten scheinen doch ziemlich getreu nachgebildet zu sein.

Tafel 3—12 'deselben »Anhanges« enthalten Bilder aus der Villa Hadrians. In der Zimmerdecke, die auf Tfl. 6 abgebildet ist, sind wieder verschiedene landschaftsartige Bildchen dargestellt: vier lünettenförmige mit Thierjagden auf Rafengrund, jedes mit einem Baume geschmückt; zwei graziöse Bildchen, welche zwischen Bäumen sich schaukelnde Putten darstellen und dergleichen. Daselbe gilt von der Tfl. XI A. Tfl. XII A aber enthält wieder vier wirkliche Landschaften aus einer Deckendekoration: es sind vollständige auch perspektivisch durchgebildete Berglandschaften, ganz modern, an *POUSSIN* erinnernd, offenbar von Anfang bis zu Ende erfunden, zu Beweisen für antike Landschaftsmalerei in keiner Weise zu benutzen.

Diese letzten Bilder waren aus der Villa Hadrians. Die eigentliche Publikation dieser Villa <sup>9)</sup>, deren landschaftliche Mosaikgemälde wir im vorigen Kapitel bereits kennen gelernt haben, enthält Abbildungen von Wandgemälden erst von Tfl. CXXXIII (Tomo IV) an. Mit Ausnahme der letzten Deckenbilder sind es nur andere Gemälde, als die bei *PONCE* abgebildet sind. Es sind zehn große historische Gemälde, welche zu Anfang unseres Jahrhunderts von Marco Carloni aufgefunden, gereinigt, gezeichnet und herausgegeben <sup>10)</sup> wurden. Nachher gingen die Originale bald unter. Die *PENNA'schen* Reproduktionen sind denen des Carloni nachgebildet. Die landschaftlichen Hintergründe dieser Gemälde sind zum Theil sehr bedeutend und interessant; aber auch wohl nicht immer zuverlässig. Eigentliche Landschaften kommen hier nicht mehr vor.

Blicken wir nunmehr zurück auf die beträchtliche Reihe untergegangener aber durch Stiche erhaltener Landschaften unter den mittelitalischen Wandgemälden, so wird es nach den hinzugefügten Erörterungen klar geworden sein, daß die Zuverlässigkeit ihrer Reproduktionen eine recht verschiedene ist. Als Grundsatz werden wir wohl aufstellen können, daß die Reproduzenten sich am wenigsten Gewissen aus Zuthaten und Veränderungen bei solchen Landschaften gemacht haben, die zunächst nur als Bestandtheile einer ganzen Wand- oder Deckendekoration auch in der Publikation sich darstellten, oder die nur als Hintergründe für figürliche Darstellungen aufgefaßt werden konnten; wogegen wir den Reproduktionen, denen es von Haus aus augenscheinlich um den landschaftlichen Eindruck zu thun war, einen größeren Glauben beimessen konnten. Zu den letzteren zählen besonders die beiden großen, auf separaten Tafeln abgebildeten Landschaften der Publikation von 1706, deren eine wir als die »Landschaft mit dem Apollontempel« bezeichnen können, während wir für die andere bei dem Namen des »Nymphäum« stehen bleiben mögen. Diese Landschaften sind in der That weit aus die interessantesten der besprochenen Reihe. Alle übrigen, denen wir einigen Glauben beimessen könnten, sind unter den erhaltenen römischen

<sup>9)</sup> Agosto PENNA: Viaggio pittorico della Villa Adriana di Tivoli, 1826 ff.

<sup>10)</sup> Roma 1801.

oder kampanifchen Landfchaften in befferen und charakteriftifcheren Exemplaren vertreten. Nur diefe beiden könnten in der That ein felbftändiges Intereffe in der Gefammtreihe der bekannten antiken Landfchaften behaupten. Wären fie erhalten, fo würden fie wahrſcheinlich zu den wichtigften Monumenten der ganzen Klaffe gezählt werden.

Als Hauptrefultat unferer Unterfuchung der alten Publikationen werden wir die Gewiſſheit anfehen dürfen, dafs in der That, ſchon nach unferer Kenntniß der untergegangenen römifchen Wandgemälde zu urtheilen, überall, wo man gröfere mythologiſche Kompoſitionen aufgefunden hat, auch Landſchaften zum Vorfchein gekommen find, theils von poetifch anſprechender und entwickelter Eigenartigkeit, theils von mehr arabefkenhafter Flüchtigkeit innerhalb gröfserer ganzer Dekorationen.

Somit gehe ich über zur Behandlung der in Rom und deffen Umgebung gefundenen und bis auf den heutigen Tag im Original erhaltenen Landſchaften. Bei ihrer Befprechung wird es möglich ſein, die wichtigften voranzustellen und zu gleicher Zeit die chronologiſche Reihenfolge ihrer muthmaſſlichen Entſtehung ungefähr zu beobachten. Auch von ihnen find übrigens manche bereits publizirt worden.

Ich beginne ſofort mit den bedeutendſten aller bekannt gewordenen antiken Landſchaften, den berühmten grofsen Odyſſeelandſchaften, welche in den Jahren 1848—1850 auf dem esquiliniſchen Hügel zu Rom ausgegraben wurden und gegenwärtig in dem gleichen Zimmer mit der »Aldo-brandiniſchen Hochzeit« in der vatikanifchen Bibliothek aufbewahrt werden. Publizirt ſind oder waren bis vor Kurzem von ihnen nur zwei, nämlich die beiden zuerſt gefundenen, dieſe aber zweimal: zunächſt in der Archäologiſchen Zeitung 1852 Th. 45 und 46 <sup>11)</sup>; dann in dem Werke P. MATRANGA'S »La città di Lamo etc.«, Roma 1853, Tav. I u. II. Die Abbildung der ganzen Reihe auf einer anderen Tafel des MATRANGA'Schen Werkes in Verbindung mit dem Aufriß des Mauerwerkes, an dem ſie gefunden, iſt ſo klein und flüchtig, dafs ſie als Publikation nicht gelten kann. Auch geben beide Publikationen von den erſten beiden Bildern keinen genügenden Eindruck, weil ſie nur in Umriſſen gehalten ſind. Unter dieſen Umſtänden habe ich ſelbſt mich im Jahre 1872 entſchloſſen, die ganze Reihe in ſilgetreuen Farbendruckten herauszugeben. Die Herſtellung der Chromolithographien wurde der bekannten Firma W. Loellot in Berlin übertragen, erfordert aber, da die vorzüglichen Aquarellkopien, die ich von tüchtiger Künſtlerhand vor den Originalen habe anfertigen laſſen, fakſimilirt werden ſollen, leider eine viel längere Zeit, als ich erwartet hatte. Der Text liegt ſeit dem Herbſte 1872 fertig in meinem Pulte. Heute aber noch weiſs ich nicht, ob das zuſammenfaſſende Werk, an dem ich in dieſem Augenblicke ſchreibe, oder ob jene Publikation der Odyſſeelandſchaften früher erſcheinen wird. Vermuthlich werden ſie ziemlich gleichzeitig erſcheinen. Für die Geſchichte der Bilder und viele Fragen, die hier zu berühren zu weit führen würde, verweiſe ich daher auf jene meine gröfſere Publikation <sup>12)</sup>.

<sup>11)</sup> Nach den grofsen Kopien, die ſich, ein Gefchenk des Papſtes, im Berliner Antiquarium befinden.

<sup>12)</sup> Literatur, auſſer der im Texte genannten: Bull. Inst. 1849, p. 17 ff. (Noël des Vergers). Arch. Anzeiger, 1849, No. 2, S. 27 ff. (BRAUN). Kunſtblatt, 1849, No. 14 (Derf.). Bull. Inst. 1850, p. 17 (Derf.). Giornale di Roma v. 14. Nov. 1849 (GRIFI). OVERBECK, Gallerie heroifcher Bildwerke, S. 777. BRUNN, Jahrb. f. klaff. Phil., Supplementbd. IV, S. 286; zweite Vertheidigung der phil. Gem., S. 22. — W. HELBIG: Rhein. Muſ., 1869 S. 497 ff., 1870, S. 393 ff. Derf.: Unterſuchungen etc., S. 96, 215, 217, 218, 350 und ſonſt. Vgl. noch Bull. Inst. 1872, p. 67.

Die Bilder sind nur ein Stück eines verlorenen größeren Ganzen, welches friesartig an den Wänden eines großen und prächtigen Raumes entlang lief, durch gemalte hochrothe Pilafter aber in einzelne Gemälde abgetheilt wurde. Der friesartige Charakter des Ganzen spricht sich nicht nur in der äußerlichen Anordnung aus, sondern auch in den Bildern selbst, nämlich in den deutlichen Uebergängen der Zeichnung sowohl wie der Farben von einem Bilde zum anderen, so daß ohne die Trennung durch jene gemalten Pfeiler wir in unmerklichen Uebergängen von einer Szene zur anderen geleitet werden würden. Diese eigenthümliche Verbindung und Trennung der einzelnen Gemälde darf als ein sehr glücklicher dekorativer Gedanke bezeichnet werden. Die Farben, die in den einzelnen Gemälden vorherrschen, sind gelb-braun und grün-blau. Die blendend rothen Pilafter, welcher sie trennen und das Ganze zu dekorativer Einheit zusammenfassen, heben sich mit der prächtigsten Wirkung von jenen Farben ab. Die Farben der übrigen Wandflächen werden natürlich dazu gestimmt haben, so daß die ganze Reihe der Odysee Landschaften nur ein Theil einer harmonischen und überaus prächtigen Gesamtdécoration gewesen ist.

Wie lang die Reihe gewesen, wie viele einzelne dieser Bilder vorhanden gewesen, können wir natürlich nicht genau sagen. Von den Bildflächen sind sieben und eine halbe erhalten; das Bild selbst ist auf einer dieser Flächen völlig zerstört, auf den übrigen wohl erhalten, so daß sechs einzelne Bilder vorhanden sind und ein halbes. Diese Gemälde reihen sich alle unmittelbar aneinander an; nur die eine zerstörte Bildfläche unterbricht die Reihe zwischen dem fünften und sechsten Bilde; das halbe ist das letzte. Die Höhe jedes einzelnen der Bilder beträgt ohne die architektonische Umrahmung 1,15 Meter; die Breite variiert zwischen 1,45 M. und 1,55 M.

Die Bilder sind unter allen erhaltenen die bedeutendsten Repräsentanten antiker heroischer Landschaftsmalerei, der Landschaftsmalerei mit mythologischer Staffage. Ein doppeltes Interesse gewinnen sie in dieser ihrer Eigenschaft dadurch, daß sie ihrem Inhalte nach einer Klasse angehören, deren wir schon bei Besprechung der Schriftquellen zu gedenken hatten: der Klasse der »Ulyssis errationes per topia«, welche Vitruv (VII, cp. 5, § 2) erwähnt. Auch diese Vitruv'schen Odysee Landschaften sollen, wie berichtet wird, der Längenausdehnung wegen in »Ambulationen« gemalt gewesen sein. Wir dürfen also annehmen, daß auch sie eine friesartige Ausdehnung zu haben pflegten, so daß unsere Bilder als ganz direkte Illustration der Schriftquelle angesehen werden können.

Vor allen Dingen aber haben wir eine genaue, auch in ihrem figürlichen Theile hochinteressante Illustration des Textes der Odysee in ihnen erhalten. Die vier ersten Bilder stellen das Laistrygonenabenteuer dar; doch bildet das vierte schon den Uebergang zum fünften, welches uns das Kirkeabenteuer vorführt. Zum letzteren wird wahrscheinlich auch das zerstörte sechste Bild gehört haben. Das siebente aber versetzt uns in die Unterwelt, in welcher auch die erhaltene Hälfte des achten uns festhält. Die ganze Reihe der erhaltenen Bilder illustriert daher einen zusammenhängenden Theil des Odysee, nämlich von Gefang X, v. 80 an bis Gefang XI, v. 600. Ueber die fast wörtliche Uebersetzung des Textes in die Malerei habe ich mich in dem Spezialwerke ausgesprochen. Auch in dieser Beziehung gehören unsere Bilder zu den interessantesten. Uns aber interessiert hier die Landschaft natürlich am meisten. In der That spielt die Landschaft auf allen diesen Bildern eine Hauptrolle: eine solche Hauptrolle, daß OVERBECK den figürlichen Theil aus

diesem Grunde fogar in feiner Gallerie heroifcher Bildwerke (S. 777) übergehen zu müffen glaubte. Dies war ficher zu weit gegangen; immerhin jedoch ftellen die Bilder fich auf den erften Blick zunächft als Landfchaften dar. Die knappen, aber anſchaulichen Naturfchilderungen Homers feffeln die Phantafie und reizen zu weiteren Ausführungen. Doch hat der antike Maler fich auch in diefer Beziehung recht eng an den Text der Odyffee angeſchloffen. Die Figuren, fogar zum Theil die Naturperſonifikationen, find durch griechiſche weiſe Inſchriften, die zum größeren Theile noch wohl leſerlich find, beglaubigt.

1. Das erſte Bild ſtellt die Begegnung von Odyſſeus Boten mit der Tochter des Laiftrygonenkönigs Antiphates am Fuſſe der Anhöhe, bei der Quelle Artakia dar, nach Odyſſee XI, v. 100—110. Die Landſchaft, wie Homer ſie ſchildert, beginnt hier mit dem ifolirten mächtigen gelben Felſen in der Mitte des Bildes und nimmt die rechte Hälfte deſelben ein. Links von jenem Felſen, der das Bild in zwei Hälften theilt, iſt das Meer dargeſtellt, in dem »die zwiefach rudernden Schiffe nahegerieht« harren. Ueber dem Meere in dem graublauen, röthlich zum Horizonte ſich ſenkenden Himmel ſind monochrom, alſo wie im Nebelgewölke, die Windgötter gemalt, welche aus dem zu Anfange unſeres Gefanges geſchilderten Aiolosabenteuer die griechiſchen Schiffe herübergeweht haben an das unwirthliche Laiftrygonengeſtade. Ferner bezeichnet hier unter dem Felſen ein Boot mit einem Fahrmann die realiſtiſche Perſonifikation des Geſtades<sup>13)</sup>, wie die Inſchrift *AKTAI* über dem Manne es außer Zweifel ſtellt. Die rechte Hälfte des Bildes ſtellt dagegen die »Anhöhe des Gebirges« dar und den Weg, der von der Höhe zur Quelle herabführt, Waldung oben auf dem Berge und die Quelle, von einem helleren Blau, als das Meer, ganz rechts im Vordergrund. Ein Stein führt als Brücke über die Quelle. Ein Berggott ruht oben am Abhang, die Quellennymphe, als *KPHNH* bezeichnet, am Fuſſe deſelben. Für die Erörterung auch dieſer einzelnen Geſtaltanverweiſe ich auf meine Publikation. Der landſchaftliche Gefammteindruck des Bildes iſt kein fonderlicher. Der gelbe ifolirte Felſen reiſt das Bild in zwei Hälften. Ganz anders aber ſtellt ſich die Sache dar, wenn wir, dem ſchon hervorgehobenen Frieſprinzip folgend, dieſes Bild im Zusammenhange mit dem folgenden betrachten. Auch das zweite Bild wird durch einen ifolirten gelben Felſen ziemlich in der Mitte getheilt. Ziehen wir jetzt die linke Hälfte des zweiten Bildes zur rechten des erſten, ſo erhalten wir eine ganz hübfche, abgeſchloſſene Landſchaft. Sogar die Stadt der Laiftrygonen erſcheint jetzt oben auf dem Gebirge; und unten und in der Mitte, wo die hellblaue Quelle und wo die Hirtenſtaffe, die zur Charakterifirung der Gegend neben den heroifchen Figuren dargeſtellt iſt, ſich deutlich von dem einen Bilde zum anderen fortſetzen, wird jetzt eine vollſtändige landſchaftliche Einheit hergeſtellt.

2. Das zweite Bild ſtellt in feinem figürlichen Theile den ausbrechenden und ſchon ausgebrochenen Kampf zwiſchen den Laiftrygonen und Griechen dar. Odyſſee, V. 112—120. Außerdem links die Hirten- und Heerdenſtaffe und die mit der Ueberſchrift *NOMAI* bezeichnete männliche Perſonifikation der Weidetriſten, ſei es mythiſch beſtimmter, ſei es künſtleriſch

<sup>13)</sup> HELBIG, Rhein. Muſ., 1869, S. 500. Vgl. BRUNN, Zweite Vertheidigung, S. 22 und HELBIG, Arch. Ztg., 1863, S. 117.

abstrahirter Gestaltung<sup>14)</sup>. Dafs es in seinem landschaftlichen Theile in zwei Hälften gehalten ist, wie das vorige, ist bei diesem schon ausgeführt. Die ganze linke gröfsere Hälfte bis zum gelben Felsen, gehört landschaftlich betrachtet, zu jenem. Die kleinere rechte Hälfte dagegen gehört sowohl dem Zuge der Linien, wie dem Kolorite nach bereits zum folgenden Bilde: Der gelbe Strand des Vordergrundes, das dunkelblaue Ende der Meerbucht im Mittelgrunde, und das zum Bilde hinaus ansteigende röthlich schimmernde Vorgebirge des Hintergrundes, Alles leitet unmittelbar in das folgende Bild hinüber, bildet so zu sagen mit diesem zusammen den integrirenden Bestandtheil eines Ganzen. Eigenthümlich sind diesem Bilde nur die beiden stattlichen Bäume, welche auf der gröfseren linken Hälfte sich erheben; der eine überragt den Ausgang zum Stadthor oben links und scheint hinter dem Pilafter, der das erste vom zweiten Bilde trennt, zu wurzeln, gleichsam um es recht zu verfinnlichen, dafs diese Trennungspfeiler die Bilder als landschaftliche Einheiten nicht trennen wollen; dieser Baum ist mit schlankem braunen Stamme gebildet; oben theilt er sich in zwei Aeste, deren kleine bräunliche Blätterkrone in den grünblauen Himmel hineinragt. Der andere Baum, an dem ein Laistrygon rüttelt, wie um ihn zu entwurzeln und als Keule zu benutzen, entspringt breitflämmig fast der Mitte des Bildes. Nach oben wird auch sein Stamm schlank, zweigt erst einige spärlich belaubte Seitenäste ab und endet dann in eine kleine Krone. Dahinter ein dritter, grüner Baumstamm; und unten zwischen beiden Baumstämmen ein als natürliches Farbenmotiv nicht erklärbares Blau. Die dekorative Wirkung ist dem Künstler eben die Hauptfache gewesen. Die Naturfarben werden in gewisser Stilifirung beibehalten, so lange sie die beabsichtigte dekorative Farbenstimmung nicht stören, sonst aber ohne Skrupel durch andere ersetzt. Die rechte Hälfte des vorigen Bildes erhält erst durch diese Baumgruppen ihren landschaftlichen Abschluss. Diejenigen früheren Erklärer, welche nicht gesehen haben, dafs dieses zweite Bild, soweit es von seinen Pilaftern umrahmt wird, gar keine landschaftliche Einheit darstellen will, sondern nur zwei Hälften zweier verschiedener, jedoch panoramaartig in einander übergewandener Landschaften, und trotzdem seinen landschaftlichen Eindruck gelobt haben, haben sich arg getäuscht.

3. Das dritte Bild dagegen stellt eine landschaftliche Einheit dar, könnte wenigstens eine solche darstellen. Der zu ihm gehörige Theil des vorigen Bildes ist ohne dieses Bild nicht zu verstehen, wäre diesem Bilde seinerseits aber eher entbehrlich. Das linke Ende des folgenden Bildes endlich, welches dem Inhalt nach auch noch zu diesem gehört, ist vollends entbehrlich. Jedenfalls ist der Standpunkt gerade vor diesem Bilde, ungleich dem für die vorigen erforderlichen, der richtige für die Betrachtung der hier dargestellten Landschaft. Es ist die Meerbucht, die von Hügeln, Bergen und Felsen umschlossene Meerbucht, die Homer schon V. 87—94 beschrieben hat: ein trefflicher Port, in dessen Inneren sich nie eine Welle regt, sondern nur heiteres Gewässer schimmerte. Die Flotte der Griechen liegt in Achtung gebietender Zahl in diesem Hafen; aber vom Gestade werfen die Laistrygonen Felsen auf sie hinab und zerschmettern ein Schiff nach dem anderen. Dieser Kampf oder richtiger dieses wehrlose Unterliegen der kleinen Griechen nach V. 121—124 deselben, zehnten, Gefanges ist äufserst lebendig veranschau-

<sup>14)</sup> Die Erörterung in meiner Publikation zu diesem Bilde.

licht. Schon ist das Meer voller Trümmer. Das Bild gehört zu den schönsten der Reihe, und sicher thut die lebhaftere Handlung des figürlichen Theiles das ihre dazu; ebenso sicher aber gebührt auch der schönen Abrundung, Anordnung und Stimmung der landschaftlichen Szenerie ein wesentlicher Antheil an dem fesselnden Eindruck des Ganzen. Die Bucht öffnet sich in der Mitte des Hintergrundes nach der hohen See zu. Das Enggeschlossene des Eingangs kommt hier recht gut, aber doch wohl nicht so frappant zur Darstellung, wie Homer es gemeint. Die Begrenzung des Golfes durch Bergketten ist sehr gut gegeben. Das hübsch geformte, aus dem vorigen Bilde sich herüberziehende Vorgebirge des Hintergrundes links, die sanfte Rundung der Bergkuppen zur Rechten, die sich mit deutlicher perspektivischer Intention in hübschem Bogen von vorn nach hinten ziehen, und die isolirt vorspringenden Klippen des Vordergrundes, welche treu im Charakter solcher Felsenufer gehalten sind, verbinden sich zu einer imponirenden Gesamtkomposition. Das Kolorit erhöht diese Wirkung. Gerade die Farbenperspektive von dem kräftigen Braun und Gelb des Vordergrundes durch die gedämpften Töne des Mittelgrundes in das röthliche Grau der fernen Gebirge übergehend, scheint von verständnisvoller Naturbeobachtung zu zeugen, die jedoch, wie immer, in etwas dekorativer Stilisirung verwerthet ist. Das blaugrüne Meer der Bucht schiebt prächtig gegen jene Berge ah. Die hochrothen Pfeiler thun natürlich das ihre, um die dekorative Wirkung zu vollenden. Das Bild gehört aber auch in der Naturwiedergabe zu den schönsten, was aus dem Alterthume erhalten ist.

Für MATRANGA'S weitläufig zu beweisen versuchte Behauptung, unser Künstler oder gar schon Homer habe das Laistrygonenabenteuer nach Maßgabe dieser Bilder an den Golf von Terracina verlegt, bot mir der Vergleich dieser Bilder mit dem wirklichen genannten Golfe keine beweisenden Anhaltspunkte dar<sup>15)</sup>.

4. Während wir auf den ersten beiden Bildern bei völlig gewahrter Einheit der figürlichen Handlung innerhalb derselben Trennungsbereichen eine landschaftliche Einheit gar nicht angestrebt haben, macht das vierte Bild einen ganz anmuthigen landschaftlichen Gesamteindruck, stellt aber auf der linken Seite eine andere Handlung dar, als auf der rechten. Die Handlung der linken Seite gehört nämlich noch zum vorigen Bilde, gehört noch zum Laistrygonenabenteuer. Wir sehen hier noch einmal einen Griechen im Begriff durch den Felsblock eines vor ihm stehenden Riefen zermalmt zu werden. Die Szene spielt am Fusse eines überhangenden, unten durchhöhlten Felsens, dessen Linien und Farben sich denen des vorigen Bildes anschließen, ohne daß dieses ihrer bedürfte. Dann, in der Mitte des Bildes ist das Meer dargestellt, ein blauer Wasserarm, der von dem hoch angenommenen Horizonte ganz bis zum unteren Rande des Bildes herabreicht, so daß die Trennung des Ufers zur Linken von dem zur Rechten eine vollständige ist, ohne daß die landschaftliche Einheit dadurch gestört würde: wenigstens scheinbar nicht; denn dem Geiste der Dichtung nach haben wir uns diesen Wasserarm doch wohl breiter vorzustellen. Er trennt nämlich das Gestade der Laistrygonen von dem der Kirke. Odyseus, mit seinem Schiffe allein dem Unheil entkommen, flieht von der ungasflichen Bucht nach dem verführerischen Garten der Zauberin Kirke. Das Schiff des Odyseus sehen wir, gerade wie Homer

<sup>15)</sup> Vgl. meine Publikation, Anhang zur Beschreibung des dritten Bildes.

(Odysee X, v. 131) es schildert »von dem überhangenden Felsen in das Meer« entfliehen. Wörtlicher, als er es gethan, konnte der Künstler diesen Vers kaum illustriren. Mit vollgeschwellten Segeln fährt das Schiff oben dahin. Rechts aber ist offenbar das Eiland der Kirke dargestellt. Der Zusammenhang mit dem folgenden Bilde läßt darüber keinen Zweifel zu. Dieses Land hat eine ganz andere Physiognomie. Statt der schroffen Felsen, ein sanft ansteigendes Ufer, das mit feinen rundlichen Kuppen und feiner jetzigen weißlichgrünen Farbenstimmung den Eindruck einer Dünenlandschaft macht. Vielleicht paßte eine solche zum Texte, ja, nahe dem Capo Circeo erheben sich in Wirklichkeit ähnliche Dünen. Aber ob Homer wirklich an das jetzige Capo Circeo gedacht, ist doch wohl mindestens zweifelhaft; und der dünenhafte Farbenton scheint auch durch Verblaffung der ursprünglichen Farben entstanden zu sein. Trotzdem entsprechen die Farben dieser Seite des Bildes denen der linken. Besonders ist auch hier im Vordergrund eine gelbe Klippe gemalt, auf welcher drei weibliche Wesen, durch Ueberschrift als *AKTAI* bezeichnet, also drei ideale Personifikationen des Geflades im Gegensatz zu der realistischen Personifikation des ersten Bildes gruppiert sind<sup>16)</sup>. Der figurliche Theil dieser rechten Seite stellt offenbar in feinen kleinen Gestalten die erste Landung des Odysseus dar. Ich muß zur näheren Erklärung auf meine »Odysee-landschaften« verweisen. Der landschaftliche Gesamteindruck dieses Bildes ist, wie gesagt, trotz der offenbaren Trennung der Handlung, ein recht einheitlicher und anmuthiger. Warum sollte eine Wasserstraße zwischen zwei Ufern auch nicht der Gegenstand einer landschaftlichen Darstellung sein?

5. Das fünfte Bild stellt in zwei mit denselben Figuren wiederholten Szenen die Begegnung des Odysseus mit der Kirke in deren Palastrhof dar, nach Odysee X, v. 308—313 und 321—323. Diese Handlungen sind höchst interessant; aber ich habe ihre Besprechung hier nicht zu wiederholen. Landschaftlich ist das Bild das am wenigsten hervorragende. Es ist mehr Architekturstück, als Landschaft. Die Hauptszenerie besteht aus dem Palastrhof und dem Palastrhofe der Kirke. Links ragt ein Stück der Meerbucht vom vorigen Bilde herüber herein. Dahinter setzt sich das Gebirge fort: grau und unbestimmt im Ton, offenbar durch die Verschüttung verwischt. Auch über der Hofmauer und dem Palastrhof bleibt das Gebirge sichtbar, mit Büschen bedeckt, zur Andeutung des »dichten Geflüdes« des Verfes 117. Der im Halbkreis angeordnete Palastrhof verschwindet hinter dem rothen Pfeiler zur Rechten. Nach links zu folgt die Hofmauer mit dem Hofthor, in dem die Gleisnerin den göttlichen Dulder bewillkommt. Ein Thurm schließt den Hof gegen das Meer zu ab, das ihn ganz links bespült. Das Bild ist, wie gesagt, mehr ein Architekturstück, als eine Landschaft, wenigstens im Vergleich mit den übrigen Bildern dieser Reihe; und dieses Faktum selbst ist sehr interessant. Indem nämlich die Perspektive der rothen Trennungspfeiler, deren Seiten auf den Bildern links von diesem und dem linken Pfeiler dieses Bildes selbst an der rechten Seite (der Pfeiler) sichtbar werden, auf den Bildern rechts von diesem und dem rechten Pfeiler dieses Bildes selbst aber an der linken Seite, deutlich anzeigt, daß dieses Kirkebild das Mittelbild der Reihe gewesen, sehen wir zugleich, daß die gemalte Palastrarchitektur, passend genug für die Mitte einer architektonischen Dekoration, dieses Bild noch besonders hervor-

<sup>16)</sup> Vgl. HELBIG, a. a. O.

hebt. Uebrigens ist es das schmalste der erhaltenen Reihe. Wir sehen, daß der Künstler die Gesamtwirkung seiner Dekoration bei keinem Bilde außer Augen gelassen hat. Ein phantastisches Element, durch die im Hofe aufgestellten Zaubergeräthschaften hervorgerufen, gibt diesem Bilde außerdem einen eigenartigen Charakter.

6. Das sechste Bild ist das zerstörte.

7. Das siebente Bild ist das schönste und bedeutendste der ganzen Reihe. Mehr als irgend ein anderes erhaltenes antikes Gemälde ist dieses geeignet, uns ahnen zu lassen, welche malerische Begabung den Alten zu Gebote gefunden. Auch als Landschaft ist es ohne Weiteres obenan zu stellen.

Es stellt die Nekyia dar<sup>17)</sup>. Die Szene ist der Eingang in die Unterwelt. Links ist das Meer dargestellt, auf dem das Schiff dahersegelt. Rechts bezeichnet ein kolossales Felfenthor den Eingang in das Reich der Schatten. In der That liegt Alles, was von diesem Reiche dargestellt ist, also die ganze rechte Seite des Bildes, im deutlichen Schatten, der noch dunkler gemeint ist, als die dekorative Wirkung des Ganzen es dem Künstler erlaubte, ihn darzustellen. Durch das mächtige Felfenthor aber fällt ein breiter Lichtstreif auf den reichlich vom Riesen-Schilf umsprossenen Plan am Strande des Acheron und beleuchtet die hier dargestellte Szene des Widderopfers des Odyffeus mit einem geheimnißvollen Lichteffect, wie er unter den erhaltenen antiken Gemälden nicht zum zweiten Male vorkommt. Erhöht wird dieser Effect durch die Beleuchtung des Himmels, der am Horizonte hellweis mit röthlichem Schimmer dargestellt ist, oben aber von der linken Seite zur rechten hinüber, vom Meer zu dem Felsen der Unterwelt herüber, an Dunkelheit zunimmt, so daß er deutlich die Worte Homers illuſtrirt: »Schattiger wurden die Pfade« (XI, V. 12). Aus dem hohen Schilf ganz rechts drängen die Schaaren der Schatten sich heran zum Blute des Widders. Den Vordergrund aber nimmt bis weit zur Linken hin ein Felsenufer ein, welches rechts unten ein zweites, dunkles mit dem Meere nicht zusammenhängendes Gewässer begrenzt, offenbar den Acheron. Zwei nackte bärtige männliche Gestalten, welche in flusgottartiger Stellung auf den Felsen gelagert sind, der eine unten am Acheron, der andere weiter oben am inneren Abhang des Felfenthores, personifiziren, beträchtlich größer als die Schatten der Menschen, wahrscheinlich die »zween lautbraufenden Ströme« (X, 515), deren Homer zur Bezeichnung der Szenerie gedenkt<sup>18)</sup>. Ueberhaupt schließt die Landschaft auch auf diesem Bilde sich der homerischen Beschreibung nahe genug an, obgleich der Maler es vorgezogen, die Ufer des Acheron mit Schilf zu schmücken, anstatt mit den homerischen Pappeln und Weiden (IX, 510). Das Schilf entsprach besser der Absicht, eine gefensterhafte Wirkung zu erzielen. Den interessanten Vergleich dieses Bildes mit anderen antiken Unterweltdarstellungen will ich hier nicht wiederholen; genug, daß von einer Aehnlichkeit mit der polygotischen Darstellung auch nicht im Entferntesten die Rede sein kann. MATRANGA und BRAUN, die gerade aus unserem Bilde auf einen landschaftlich bedeutenderen Hintergrund der polygotischen Nekyia schließen wollten, als man in der Regel annimmt, haben sich entschieden geirrt<sup>19)</sup>.

<sup>17)</sup> Nach Odyſſee XI, 14—330, womit X, 508—540 zu vergleichen.

<sup>18)</sup> Die nähere Ausführung gibt meine Publikation.

<sup>19)</sup> MATRANGA, Città di Lamo, p. 33 u. p. 179. BRAUN, Bullet. Inst. 1850, p. 19.

Vielmehr ist unser Bild gerade ein eklatantes Beispiel des ganz veränderten Standpunktes der hellenistischen Maler in Bezug auf die Behandlung der landschaftlichen Gegenstände. In der That haben wir eine grandios und einfach komponirte und höchst effektiv beleuchtete, wirkliche Landschaft vor uns, in welche der figürliche Bestandtheil, so außerordentlich wichtig er an sich ist, doch so geschickt und in so einheitlicher Gruppierung angeordnet ist, daß er nur als Staffage wirkt und zugleich durch seine Beleuchtung und die Farbe der Gewänder die landschaftliche Stimmung fördert. In der That kann man hier von einer bedeutenden landschaftlichen Stimmung reden, die höchst talentvoll mit der dekorativen Stimmung identifizirt ist. Der einheitliche lineare Zug der Komposition, wie wir ihn auf keinem zweiten antiken Landschaftsbilde wiederfinden, thut das feine dazu.

8. Dieses Bild ist nur halb so groß wie die anderen. Die Frage, die durch den Ausgrabungsbericht entsteht, ob das Bild früher größer gewesen, habe ich im Texte zu dem Farbendrucke erörtert. Das Bild versetzt uns mitten in die Unterwelt unter Sisyphos, die Danaiden, den Riesen Tityos u. s. w. Die Landschaft schließt sich an die des vorigen Bildes an. Ein großer überhangender Felsen setzt sich links in den Linien des vorigen Bildes fort. Dicht unter ihm rechts fließt ein blauer schmaler Strom entlang, an dessen Ufern Schilfrohr sprießt. Jenseits des Flusses ist grünes, hügeliges Land, diesseits grüner Wiefengrund. Von landschaftlicher Gesamtwirkung kann bei der Halbierung kaum die Rede sein.

Werfen wir nunmehr einen Rückblick auf die Gesamtreihe der Odysee-landschaften, so ergibt sich, daß sie nicht, wie man nach der Pilaftereintheilung annehmen könnte, aus sieben und einer halben landschaftlichen Einheiten bestehen, sondern nur aus vieren, deren erste den Weidestrand mit der von Bäumen beschatteten Quelle Artakia am Fusse des Gebirges, auf dem die Laistrygonenveste sichtbar wird, darstellt, während die zweite, vom zweiten bis in's vierte Bild reichend, die Bucht des Laistrygonenlandes vorstellt. Die dritte stellt das Eiland der Kirke, die vierte die Unterwelt dar. Das zerstörte Bild wird etwas Neues nicht hineingebracht haben. Diese vier Landschaften und somit die ganze Reihe der ehemals vorhandenen Landschaften scheinen jedesmal dem Faden der homerischen Erzählung entsprechend, durch einen blauen Meeresstreifen, wie er auf dem Bilde 4 in der Mitte, auf Bild 1 und Bild 7 aber links sichtbar ist, getrennt gewesen zu sein. Uebrigens sind diese Landschaften die schönsten aus dem Alterthume erhaltenen; und ihre unregelmäßige Durchschneidung und Neueintheilung durch die rothen Trennungspilafter ist von einer genialen dekorativen Wirkung.

Der Zeit der Ausführung nach sind diese Bilder in die letzte Zeit der Republik oder den ersten Anfang der Kaiserzeit zu setzen<sup>20)</sup>. Ihrer Erfindung nach, wenigstens der Erfindung ihrer Gattung nach, gehören sie sicher der hellenistischen Zeit und den Sitzen der international gewordenen griechischen Kultur an<sup>21)</sup>. Ihre breite und flotte Ausführung deutet trotz großer Flüchtigkeit auf eine feste und routinirte Hand.

Der selben Zeit etwa, wie die Odysee-landschaften, etwa der Zeit des Kaisers Augustus, gehört eine zweite Reihe landschaftlicher Darstellungen, oder, rich-

<sup>20)</sup> Vgl. außer meinen Ausführungen a. a. O., CANINA: Topografia di Roma antica, 1850, p. 148.

<sup>21)</sup> Vgl. außer meinen Ausführungen a. a. O., besonders HELBIG, Rhein. Mus. 1870, S. 396 ff.

tiger, ein einziges großes Wandgemälde aus der Umgebung Roms vor, ein Wandgemälde, welches die Odyseeelandschaften an Güte der Ausführung übertrifft, übrigens aber einer entgegengesetzten Klasse von Landschaften angehört. Es ist dieses die große Darstellung eines üppigen Gartens, welche alle vier Wände eines geräumigen Saales umschließt, der, im Jahre 1863 ausgegraben, zu den Ruinen der sogenannten Villa ad Gallinas der Livia in Prima Porta bei Rom angehört. H. BRUNN ist es, der diese hochwichtige Entdeckung im Bulletin des Instituts vom Mai und Juni 1863 (pag. 81 ff.) dem gelehrten Publikum bekannt gemacht und in feiner geistvollen und gründlichen Weise erörtert hat. Publizirt ist ein Theil dieses großen Gemäldes an einem Orte, an dem man es nicht erwarten sollte, nämlich in der Leipziger Illustrierten Zeitung vom 30. November 1867, nach einer Zeichnung des Malers J. Zielcke. Die farbige Kopie eines anderen Theiles des Gemäldes von meinem Freunde, dem Weimarer Künstler H. C. Krohn, dem ich auch die trefflichen Kopien der Odyseeelandschaften verdanke, befindet sich in meinem Besitze.

Das Gemälde stellt, wie gesagt, einen reichen blühenden und fruchttragenden Garten dar, welcher alle vier Wände des 11,72 M. langen und 5,84 M. breiten Raumes in ihrer ganzen Ausdehnung umgibt. Im vollen Gegenfatze zu dem zunächst dekorativen Charakter der Odyseeelandschaften, ist in dieser Darstellung eine naturalistische Treue erstrebt. Die Absicht des Künstlers war es offenbar, den Besucher des Saales zu dem Glauben zu verleiten, er beträte in der That einen reizenden Lustgarten. Eine Dekoration ist das Ganze natürlich auch nur; aber eine Dekoration dieser Art erheischte eben eine viel größere naturalistische Wahrheit, als die der anderen Art, in denen die Landschaften nur ein integrierender Bestandtheil der gesammten sonstigen farbigen Ausschmückung der Wände bildete.

BRUNN, der das Gemälde sah, als die Decke noch nicht bloßgelegt war, wirft (l. c. p. 83) die Frage auf, welchen Eindruck daselbe ohne architektonische Gliederung, ohne gemalte Stützen, wohl in feiner Verbindung mit der Decke machen oder gemacht haben würde. Die Decke ist seitdem bloßgelegt, aber restaurirt und von einem Oberlichte durchbrochen, wie auch an der Ostwand ein großes Halbrundfenster Licht einführt. Die inzwischen einmal fast unsichtbar gewordenen, darauf aber glücklich und diskret restaurirten Wandgemälde sind in Folge dessen heute wieder vortrefflich sichtbar; wenigstens waren sie es im Jahre 1872, als ich sie sah: ja, sie machten einen so frischen und kräftigen Eindruck, wie kein anderes mir bekannt gewordenes antikes Wandbild, wie sogar keineswegs alle modernen Freskogemälde. Die Stuccoverzierungen der in Feldern getheilten Decke sind arg lädirt. In einigen der Felder sind Reste von Figuren, in einem ist eine Gewandfigur mit Flügeln erkennbar. Die dekorative Verbindung zwischen der gewölbten Decke und den gemalten Wandbildern scheint in der That keine besonders glückliche gewesen zu sein. Nach dem Inhalt des Gemäldes hätte man vielleicht erwarten können, den blauen Himmel am Deckengewölbe sich fortsetzen zu sehen. Uebrigens schließt die Deckenornamentik sich ganz gefällig mit einem ausgesprochenen, in ein Wellenschema auslaufenden Rande gegen den blauen Himmel des Gemäldes ab. Ebenso erhebt unten zunächst ein schwarzer Sockel die Gartendarstellung über den einfligen Marmorfußboden. In horizontaler Ausdehnung dagegen wird die Darstellung nur durch die Thür der Nordwand unterbrochen, die ohne Rücksicht auf die Dekoration angebracht ist und fast wie später hineingebrochen aussieht (was natürlich unmöglich ist).

An den Ecken wird die Darstellung in keiner Weise gestört: Die Bäume selbst sind hier im Winkel gebrochen.

Ueber dem schwarzen Sockel folgt zunächst ein weißgeränderter rother Streifen: dann folgt als Vordergrund des Ganzen ein Wiefengrund als schmaler, unten und oben (d. h. vorn und hinten) von Stacketen eingefasster grüner Streifen. Das vordere dieser Stackete sieht aus, als wäre es zierlich aus Kannarohr geflochten; durch dasselbe führen gemalte Eingänge in der Mitte der beiden Schmalseiten und der der Zimmerthür gegenüber liegenden Langseite. Das hintere Stacket scheint aus künstlich gelegten Backsteinen gebildet zu sein und weist im Ganzen sechs nischenartige, viereckige Vertiefungen nach dem Innern des Bildes zu auf, die also den Wiesenstreifen erweitern; nämlich an den beiden Schmalseiten je eine in der Mitte, dem Eingange des vorderen Stackets gegenüber; an den beiden Langseiten je zwei seitwärts angebrachte. Auf diesem Rasenstreifen zwischen den beiden Einfriedigungen spazieren hühnerartige hübsche Vögel, sprießen Gras und Kräuter und blühen einzelne Blumen. Sogar auf dem vorderen Stacket sind noch Vögel gemalt. In fünf der Nischen aber, also auch noch auf diesem vorderen Streifen erheben sich die Hauptbäume des Bildes: in den vier Nischen der beiden Langseiten sind es dunkle, energische Nadelhölzer, deren Zweige bis auf den Boden reichen<sup>22)</sup>: in der Nische der westlichen Langseite ist es ebenfalls ein charakteristisch gebildeter Baum, kieferartig oder pinienartig, trotz seiner Charakteristik wenigstens durch einen Laien der Botanik schwer zu bestimmen: er hat fächerpalmartige Blätter, welche aber auch Nadelhölzer bezeichnen könnten; ein ganz ähnlicher Baum ist im Triklinium der sogenannten casa Tiberiana (siehe unten) auf dem Palatin dargestellt. Die Nische der Ostseite dagegen trägt ihren Baum nicht vor dem Stacket, sondern hinter demselben<sup>23)</sup>; und zwar ist es dem Anscheine nach ein junger Eichenbaum, in dem ein reizendes Vogelneß angebracht ist.

Im Uebrigen erhebt sich hinter dem zweiten Stacket zu allen Seiten ein höchst anmuthiger Wald von hinter und neben einander gruppirten Bäumen. Dieser Wald erhebt sich aus reichem, von blühenden Blumen üppig durchwachsenen Unterholz. Unter den Blumen erkennt man Rosen, Granatblüthen, Narzissen (?), kamillenartige und andere Blumen. Unter den Bäumen befinden sich, außer den genannten, herrlich gemalte Palmen und besonders Fruchtbäume der verschiedensten Art, als Granaten, Aepfel, Quitten, Kirschen, Lorbeeren mit deutlich ausgeprägten und reichlich vertheilten Früchten: die Granaten geplatzt und aufgeschnitten, so daß man ihre Kerne sehen kann, die Kirschen gelb und roth; außerdem orangefarbige Früchte, die wie Apfelsinen aussehen und Einen irre machen könnten an der Theorie, die Alten hätten diese Früchte nicht gekannt<sup>24)</sup>. Uebrigens wird ja nicht geläugnet, daß die Italier zu Kaiser Augustus Zeiten den »Hesperidenapfel«, den medizinischen Apfel, der freilich nicht die süße Apfelsine war, aber doch jedenfalls ein Verwandter derselben, nicht nur aus Beschreibungen<sup>25)</sup>, sondern auch

<sup>22)</sup> Schwerlich gewöhnliche Edeltannen, vielleicht Thuja, oder eine Wachholderart. Beide galten damals als Luxushölzer.

<sup>23)</sup> Vielleicht durch falsche Restauration? Es schien mir vor dem Original nicht so.

<sup>24)</sup> НЕHN, Kulturpflanzen und Hausthiere in ihrem Uebergang aus Asien etc., Berlin 1870, S. 331 ff. Das vortreffliche Buch ist für alle einschlägigen Fragen zu Rathe zu ziehen.

<sup>25)</sup> Theophrastos, *Περὶ φυτῶν*, IV, 4, 2. Virgilius, *Georgica* III, 126 ff.

bereits aus einzelnen eingeführten Exemplaren kannten <sup>26)</sup>. In einem gemalten Luxusgarten, wie unser Bild ihn offenbar darstellt, kann sein Vorkommen daher nicht auffallen. Weiter aus dem Hintergrunde ragen besonders Zypressen herüber. Die Horizontlinie ist hinter diesem ganzen Dickicht als grüner Grund angegeben. Darüber steigt der blaue Himmel empor.

Menschliche Staffage ist nicht dargestellt, wie auch keine Wege zum Luftwandeln jenseits des oberen Stackets mehr angegeben sind. Wohl aber ist der blühende Wald von einer reichen und mannichfaltigen Vogelwelt belebt. Unten sind es besonders Hühnerarten und ähnliche, große Vögel, welche den Rafen, die Stackete, das Blumendickicht beleben. Zwischen den Zweigen der Bäume aber sind es kleinere Vögel der verschiedensten Arten, schwarze Drosseln, gelbe Goldammern, Finken u. s. w., welche theils mit geschlossenen Flügeln auf festen Aesten sitzen, oft in graziösen Wendungen sich umblickend, theils hoch auf schlanker Astspitze oder gar auf Blättern selbst sich schaukeln, dann aber meist in halbfliegender Stellung mit gespreizten Flügeln, theils ruhig zwischen den fruchteschweren Zweigen einherflattern oder auch über dem Grün im Blau des Himmels schweben. Von dem Vogelneft im Mittelbaum der Ostwand ist schon die Rede gewesen.

Das ganze blühend-bunte, fröhliche, aber nicht wilde, sondern offenbar gehegte Dickicht macht einen überaus anmuthigen und die Phantasie poetisch ansprechenden Eindruck. Es ergänzt unsere Kenntniß der alten Gartenkunst. Vorzugsweise scheinen doch seltene, ausländische, damals erst vor Kurzem eingeführte Bäume und Pflanzen dargestellt zu sein, wie sie die Neugier der hohen Villenbewohner rege machen und ihre Phantasie gefangen nehmen mußten. Ich habe gesagt, die einzelnen Bäume seien sehr charakteristisch dargestellt; und doch habe ich sie nicht alle mit Bestimmtheit benennen können. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich einerseits dadurch, daß hinzugefügt werden muß, jene Schärfe der Charakteristik sei doch nur relativ auffallend, nämlich im Verhältniß zu den Bäumen auf anderen antiken Wandgemälden, wogegen die modernen Landschaftsmaler auf einen individuell charakterisirenden Baumschlag doch noch ein größeres Gewicht legen; andererseits eben durch jene Erwägung, daß es zum Theile fremdländische, wenigstens damals noch seltene Bäume gewesen zu sein scheinen, die man gerade wegen ihrer Seltenheit hier abgebildet. Es wäre zu wünschen, daß ein Naturforscher, welcher sich mit der Geschichte der Botanik beschäftigte, unsere Gemälde in dieser Beziehung einmal einer eingehenden Untersuchung unterzöge.

Die Ausführung dieses Gemäldes ist, obgleich breit und flott, doch von einer Sorgfalt und Gediogenheit, welche Alles, was sonst in und um Rom oder in Kampanien von antiken Wandgemälden erhalten ist, übertrifft. Es läßt sich auch in der That von vornherein als natürlich bezeichnen, daß die Bewohner der Villa, welche wahrscheinlich der kaiserlichen Familie angehört haben, den besten und modernsten dekorativen Künstler der Zeit zur Ausführung dieses Zimmerschmuckes verwendeten. Nur wissen wir, daß es besonders ein Künstler Namens Ludius <sup>27)</sup> war, welcher zur Zeit des Kaisers Augustus, wie ich oben eingehend ausgeführt habe, zwar nicht alle Landschaften neu erfunden, nicht z. B. die heroisch-epischen, nicht die fkenischen, nicht die idyllischen, wohl aber als neue Gattung eine Art Villen- und Garten-

<sup>26)</sup> HEHN, a. a. O. S. 327.

<sup>27)</sup> Tadius, Studius? Siehe oben, Kap. II, S. 221 ff.

malerei hinzugefügt hat<sup>28)</sup>. Als den Erfinder gerade der Gartendarstellungen von der Art der in Rede stehenden können wir Ludius unbedenklich ansehen. Es wird unter diesen Umständen aber in der That wahrscheinlich, daß Ludius hier, in der kaiserlichen Villa, auch selbst Hand an's Werk gelegt, wie denn in der That die Ausführung hier mehr als bei irgend einem anderen antiken Wandgemälde die Hand mehr eines namhaften Künstlers als eines obskuren Handwerkers verräth. Schon HEINRICH BRUNN<sup>29)</sup> hat diese Vermuthung ausgesprochen, die mir, alle Umstände zusammengekommen, mehr als eine bloße Konjektur zu sein scheint. Verhält sich dies aber in der That so, so gebührt der Gartenfaaldecoration von Prima porta, aufser vielen anderen interessanten Eigenschaften, nicht nur das Lob, das weitaus schönste erhaltene Beispiel einer ganzen Gattung zu sein, sondern auch der feltene Ruhm, das einzige erhaltene antike Gemälde zu sein, dessen Ausführung wir den eigenen Händen eines kunsthistorisch bekannten Malers zuschreiben können.

Daß diese Gartenmalereien in der frühen Kaiserzeit eine sehr beliebte Dekorationsweise von Gartenfälen und von Hofgartenmauern, sowie bestimmter Thermengemächer bildeten, beweist besonders die große Anzahl derselben, die, wenn auch zum Theil nur in schwachen Resten, in Pompeji wieder zum Vorschein gekommen sind. Diese interessieren uns in diesem Kapitel noch nicht. Wohl aber muß ich hier bemerken, daß ich auch in Rom in verschiedenen anderen ausgegrabenen Mauern aus jener Zeit Reste ähnlicher Darstellungen gefunden habe: so z. B. gleich neben dem ersten (jetzigen) Eingangsthor der Titusthermen ein Stück eines Fresko, auf dem ich den blauen Grund des Himmels, Reste von Palmen und zwei große Vögel in sehr schlechter Erhaltung sah; ferner an den Wänden eines säulengeschmückten Raumes des sog. Hauses des Asinius Pollio bei den Caracallathermen<sup>30)</sup>; auch hier sind nur Reste der Gartenlandschaft erhalten, die sich mit denen von Prima Porta nicht entfernt messen können, aber doch (besonders an der Ostwand) Blumen, Bäume und blauen Himmel deutlich genug aufweisen, um derselben Klasse zugezählt werden zu können. Ganz neuerdings sind hierhergehörige Parklandschaften auf dem Esquilin ausgegraben worden. Ich verdanke diese Nachricht einer gütigen Privatmittheilung HELBIG's, bin aber noch nicht im Stande, eine Beschreibung derselben hier einzureihen. Besonders interessant, wenngleich in der Ausführung, wie es scheint, ganz flüchtig, handwerksmäßig und roh, ist oder war die dem Gegenstande nach sich hier anschließende Dekoration eines Grabes, welches sich in der Vigna Sassi zwischen dem Columbarium und dem Grabe der Scipionen befindet. Bei diesen Gemälden muß ich länger verweilen. Sie wurden aus dem Grabe losgebrochen und kamen in das Privatmuseum des Herrn Giov. Pietro Campana. Wohin sie nach dem Verkauf dieser Sammlung gekommen, ist mir nicht bekannt. Man vermuthete nach England. Ich kenne sie nur aus der tüchtigen Publikation des Padre SECCHI<sup>31)</sup>. Ihre Reproduktion in Farbendruck

<sup>28)</sup> Kap. II, S. 223 f.

<sup>29)</sup> Bull. Inst. 1863, pag. 84.

<sup>30)</sup> Die Ausgrabungen abgebildet in der Leipziger Illustr. Ztg. vom 12. Oct. 1867. Vgl. PELLEGRINI im *Bulletino dell' Inst. arch.*

<sup>31)</sup> *Monumenti inediti d'un sepolero di faunigli Greea, scoperto a Roma su la via Latina, dichiarati dal P. Giampetro SECCHI.* Roma Salvincci, 1843. Mit verhältnißmäßig guten Chromolithographien.

bietet hier einen Ersatz für den Anblick des Originals. Das Gemälde besteht aus einer großen Parklandschaft und einem über derselben hinlaufenden Frieße, auf dem, ebenfalls unter Bäumen, auf der Wiese ein Familienvater Namens Patron mit den Seinigen versammelt ist, deren griechische Namen alle durch griechische Inschriften angegeben sind. Patron ist der Eigenthümer des Grabes gewesen. Der nähere Inhalt dieser figurlichen Darstellung ist für unseren Zweck irrelevant<sup>32)</sup>. Ueberhaupt interessiert uns der Fries, auf dem freilich charakteristisch ausgeprägte Bäume, wie Pinien, Zypressen, Oelbäume und Lorbeerbäume dargestellt sind, weniger als die Hauptdarstellung. Diese bildet eine vollkommene Parklandschaft nach Art der von Prima Porta. Doch sind die einzelnen Bäume, die sich auf der durch Gräser angedeuteten Wiese erheben, hier nicht hinten durch ein Dickicht verbunden, sondern stehen, in ihren Stämmen klar gefondert, unvermittelt, aber doch nahe genug bei einander, um sich zu einem Ganzen zusammenzuschließen. Der oben blaue Himmel fenkt sich hinter ihnen goldgelb ganz bis zum Rasen herab, auf dem sie stehen. Bunte Vögel beleben die Zweige; gravitätisch steht ein Storch oder ein Kranich auf der Wiese; und eine Heuschrecke ist sehr charakteristisch auf einem Aste abgebildet. Die Bäume sind übrigens alle von gleicher Art; und diese Art ist nicht deutlich zu erkennen. Ich würde am ersten Ulmen vermuthen.

Sehr wichtig zur Erklärung dieses Gemäldes ist eine Inschrift, die sich auf einem Peperinfleine in dem Grabe gefunden hat, und die sich offenbar auf die gemalte Landschaft bezieht, welche ringsum die Stätte des Todes schmückt. Der Eigenthümer des Grabes identifizirt die Malerei mit der Wirklichkeit und spricht seine Freude darüber aus, das eine solche blühende Natur sein Grab umgibt. Der Originaltext lautet, nach SECCHI, S. 23:

Ὁὐ βραίοί, οὐ τριβόλοι τὸν ἐμὸν τάγον ἀμφὶς ἔχουσιν,  
οὐδ' ὀλολυγαία νυκτερίς ἀμπέιται·  
ἀλλὰ με πᾶν δένδρος χαρίεν περὶ ὄτακον ἀνέρπει  
κνκλόθεν ἐνθάροισ κλωσὶν ἀγαλλόμενον·  
πωταῖα δὲ πέριξ λιγυρή μινυρίσιρὸ ἀήδων,  
καὶ τέτιτε γλυκεροῖς χεῖλεσι λείρα χέων·  
καὶ σοφὰ τραυλίζουσα χελειδονίς, ἦτε λιγύπνου  
ἀκρις ἀπὸ στήθους ἠδὲν χέουσα μέλος·  
Πάτρων ὅσσα βροτοῖσιν ἐράσμια πάντ' εἰέλεσσα,  
ἄφρα καὶ ἐν αἴθῃ τερπνὸν ἔχοιμι τόπον·  
Τ' ἄλλα δὲ πάντα λέλοισα καὶ ἐν νεότητι κατέκτην  
ᾧχετο πλὴν ἅ πρὶν ζῶν ἀπεκαρπισόμεν.

Von dieser, auch philologisch vielfach interessanten Inschrift<sup>33)</sup>, habe ich versucht, die folgende metrische Uebersetzung zu geben:

Dornstrauch nicht, noch Stachelgewächse, umwuchern das Grab mir,  
Kein Nachtvogel umkreucht flatternd die Stätte der Ruh'.  
Nein! die lieblichsten Bäume und Büsche umspriessen den Schrein mir;  
Herrlicher Früchte Gezweig schmückt ihn im Kreife herum.  
Aber die Nachtigall flattert darin: hell tönet ihr Wimmern,  
Und der Zikade entströmt süß von den Lippen das Lied.  
Klug auch zwitschert die Schwalbe dazwischen; und hell und melodisch  
Strömet der Grille Gefang süß aus der sehwellenden Brust.  
Patron heiße' ich. Ich habe nur Gutes auf Erden gestiftet,  
Dafs mir ein lieblicher Ort würd' auch im Hades zu Theil.

<sup>32)</sup> Man sehe SECCHI's Publikationen, S. 31 ff.

<sup>33)</sup> Vgl. Ztg. für Alterthumswissenschaft 1844, p. 1008.

Uebrigens liefs' ich ja Alles und bin in der Jugend gestorben:  
 Alles ist hin, nur nicht: was ich, noch lebend, gepflückt<sup>34)</sup>.

Die direkte Beziehung dieser Verse auf das Gemälde ist klar; oder vielleicht müssen wir sagen: die Beziehung des Gemäldes auf die Verse; denn die letzteren sind bedeutender, als jenes; und das Naturgefühl, welches sich in ihnen ausdrückt, ist ein so inniges und zartes, das sie unter den antiken Naturpoesien überhaupt eine wichtige Stelle einzunehmen verdienen. Dafs es eine griechische Familie in Rom ist, welche dieses Naturgefühl äufsert, spricht für unsere Ansicht, das auch in der späteren Zeit, in welcher die Römer viel praktische Sehnfucht nach dem Frieden, der Einsamkeit und der Anmuth der Natur an den Tag legten, die Naturschwärmerei der Griechen doch eine innigere und wahrere gewesen<sup>35)</sup>.

Der Zeit nach gehört das Gemälde, wie SECCHI, p. 17, aus historischen, paläographischen und den mitgefundenen Skulpturen entnommenen Gründen darlegt, etwa der Regierung Domitians, etwa dem Jahre 86 nach unserer Zeitrechnung an. Von einer von der Ausführung verschiedenen, vorhergehenden Erfindung, kann hier natürlich keine Rede sein. Die Landschaft schließt sich, wie gesagt, den Gartendarstellungen des Ludius an, ist als solche aber doch viel nüchterner und einförmiger. Erst durch jene Inschrift erhält das Werk seine hervorragende kunsthistorische Bedeutung.

Nach diesem will ich aufammenstellen, was sich unter den Wandgemälden der Ausgrabungen auf dem Palatin an landschaftlichen Darstellungen gefunden hat; doch geht meine Anschauung derselben nur bis zum Jahre 1872.

In den früh ausgegrabenen sogenannten Bädern der Livia habe ich wie oben bemerkt, ähnliche landschaftsartige Bildchen, wie sie in dem Werke von PONCE<sup>36)</sup> abgebildet sind, noch vorgefunden: auf einem sah ich Opferhandlungen im Freien dargestellt, unter Bäumen auf dem Rasen: weifsgrundig und friesartig behandelt, mehr arabeskenhaft, als landschaftlich wirkend.

Vor allen Dingen kommen hier aber die Ausgrabungen Napoleons III. in Betracht und zwar die Gemälde des schönen Hauses der Livia, in welchem man anfangs das Elternhaus der Livia nach SUETON (Tib. cap. 5) vermuthete<sup>37)</sup>.

Von den mythologischen Gemälden des grössten Raumes dieses Hauses, des »tablinum«, enthält das eine die Darstellung der von Argus bewachten und von Hermes befreiten Io, welches wahrscheinlich auf ein älteres Vorbild zurückgeht und auch im Hintergrunde noch sehr streng und einfach behandelt ist<sup>38)</sup>. Das andere der grossen Bilder dieses Raumes aber enthält eine Darstellung, die, wie sie in Pompeji und Herkulaneum als Staffage zum Theil

<sup>34)</sup> Nach einer Korrespondenz mit meinem Freunde H. Hinck über den Inhalt der letzten Strophe, glaube ich, das sie dem Sinne nach besser folgendermassen übersetzt werden könnte:

Alles ist hin; doch es blieb, was ich im Leben gewirkt.

<sup>35)</sup> Vgl. WOERMANN, *Landschaftl. Naturinn* (1870) S. 113 unten; S. 124 unten.

<sup>36)</sup> PONCE, *Collection des tableaux etc.*, Anhang, pl. 1 u. 2.

<sup>37)</sup> Ueber die richtige Benennung siehe RENIER in der *Revue archéologique* vom Mai 1870 (Bd. XXI). Die weiteren Publikationen von PERROT im Juniheft u. f. w. — Auszug unter dem Titel: *Les peintures du Palatin* par M. M. LÉON RENIER et GEORGES PERROT. Paris 1871. Photographien der Gemälde nach Aquarellen, zusammengebunden unter dem Titel: *Plan et peintures de la maison paternelle de Tibère César, découverte dans le mois de Mai 1869*, ohne Text.

<sup>38)</sup> Siehe oben, S. 171. Abgebildet, *Revue arch.* 1870, pl. XV. — *Plan et peintures etc.*, pl. 6. Vgl. HELBIG, *Wandgemälde*, No. 131.

koloffaler Landschaften vorkommt<sup>39)</sup>, so auch hier auf den ersten Blick den Eindruck einer großen Landschaft macht. Es ist die echt hellenistische Darstellung des Polyphem und der Galateia. Polyphem, der Riese, von einem Eros gezügelt, ist hier selbst bis an die Brust in's Wasser gegangen, um der schönen Nymphe nachzustellen, die, spöttisch sich umblickend, auf einem Seeferde davonreitet<sup>40)</sup>, während zwei ihrer Gespielinnen in einiger Entfernung aus dem Wasser tauchen. Die Landschaft, in der dieses vor sich geht, ist leider sehr ruinirt. Das Meer, grün und blau dargestellt, nimmt den ganzen Mittelgrund ein. Der Hintergrund wird von schroffen Gebirgen abgeschlossen, auf denen links viel zu groß gerathene und gegenwärtig auch in ihren Stämmen grün erscheinende Bäume dargestellt sind. Vorn am gelbbraunem Ufer befindet sich, nach HELBIG<sup>41)</sup>, eine steinerne ara rustica, auf welcher Brennholz liegt und gegen welche eine Fackel lehnt. PERROT bemerkt dagegen, daß wenigstens auf der Kopie in der Mitte des runden Gegenstandes eine Vertiefung zu sein scheine, die eher an einen Trog als an einen Altar denken lasse. Jedoch meine ich, im Original eine derartige Vertiefung nicht bemerkt zu haben. Die Farben scheinen übrigens auch auf diesem Bilde sehr ersichtlich mehr dekorativ als landschaftlich gestimmt zu sein.

Ein drittes Bild dieses Raumes stellt eine römische StraÙe dar, als eigentliches Architekturbild also an die Landschaftsgemälde sich annähernd<sup>42)</sup>. Das Gemälde ist einzig in seiner Art und von hohem Interesse. Die Umrahmung des Bildes läßt deutlich erkennen, daß der Künstler daselbe als einen Ausblick auf eine wirkliche StraÙe Roms habe geben wollen. So muß das Rom der Kaiserzeit ausgesehen haben. Hohe, mehrstöckige Häuser, links am ersten Stock ein Balkon mit einer säulengeschmückten Loggia, aus der eine Frau und ein Kind herabblicken; auf dem Balkon des größeren, weiter zurückliegenden Hauses zwei Frauen. Ein junger Mann blickt rechts über dem stattlichen Portale der Hofmauer hervor, während unten auf der StraÙe eine Frau und ein Kind wandeln. Das Stück ist mehr in vertikaler, als in horizontaler Richtung aus dem römischen StraÙenleben herausgegriffen. Die ganze kampanische Wandmalerei hat ein ähnliches Bild, welches eine großstädtische StraÙenanficht, wenn auch nur in einem kleinen Stücke einer solchen, darstellte, nicht aufweisen.

Hiernach seien zunächst die beiden großen Landschaftsgemälde des »Triclinium« deselben Hauses besprochen, welche in der Mitte der Schmalwand und der Wand rechts vom Eingang ebenfalls als Ausblicke aus Fensteröffnungen behandelt sind. Es sind gleichwohl recht phantastisch angelegte Kompositionen, ländliche Heiligthümer in reicher Umgebung darstellend. Die Breite des Bildes an der Schmalwand beträgt 1,04 M., die des anderen 1,44 M. Die Höhe konnte ich nicht messen, sie beträgt in beiden Fällen aber mehr als das Doppelte der Breite. — Das schmalere Bild (No. 38) stellt auf einem Felsen neben einem stattlichen heiligen Baume eine Säule dar, die eine Urne trägt. Weihgeschenke und Binden schmücken die Säule; eine Tafel, auf der eine Herme abgebildet und um die ein Band gewunden ist, ist gegen den Baum gelehnt. Auf dem Felsen sitzt ein großer Vogel

39) HELBIG, a. a. O. No. 1042, 1043, 1046.

40) Abgeb. Revue arch. 1870, pl. XVIII, Plan et peintures etc., pl. 7.

41) Schreiben an PERROT, laut »Peintures du palatin«, p. 21.

42) Höhe 2,65 M., Breite 1,35 M. Les peintures du palatin etc., pag. 24. Revue arch. 1870, pl. XX. Plan et peintures etc., pl. 8.

mit langem Schwanze. Unten ist eine Art natürlichen Thores in dem Felsen gebildet; und davor weiden (merkwürdiger Weise viel kleiner, als man es im Verhältniß zu dem übrigen Bilde erwarten sollte) auf einem Wiefengrunde ein Schaf und eine Ziege. Links blickt man neben dem Felsen vorbei in eine etwas verschwimmende Ferne, deren Zusammenhang mit dem Vordergrund man vielleicht deutlicher erkennen würde, wenn nicht unten in der linken Ecke ein Stück des Bildes herausgebrochen wäre.

Noch phantastischer ist das zweite dieser Bilder an der Wand zur Rechten des Eintretenden gehalten<sup>44)</sup>; noch deutlicher als Ausblick aus einem oben im Halbrund geschlossenen großen Fenster behandelt. Leider ist rechts oben ein beträchtliches Stück des ganzen Mauerbewurfs herabgebrochen, in dem Bruche uns die außerordentliche Dicke des Stucco erkennen lassend. Die Anordnung des Bildes hat manche Aehnlichkeiten mit dem vorigen. Auch hier ist ein mächtiger Felsen dargestellt, zu dem aber hier links rohe Stufen emporführen; auch hier ist unten ein Felfenthor gebildet, vor dem aber hier, statt des Wiefengrundes mit den Ziegen, ein Ententeich mit großen Enten sich befindet; auch hier ist links von dem Felsen ein Ausblick in's Weite dargestellt, die sich aber hier durch grüne Bäume als waldige Gegend charakterisirt; auch hier endlich erhebt sich auf dem Hauptfelsen ein Heiligthum; aber dieses Heiligthum ist hier reicher und phantastischer ausgestattet: hinten wird es deutlich von einer mit Statuen geschmückten Mauer abgeschlossen: der Pfeiler ist von anderer Form, ebenso der Hauptbaum in der Mitte des Bildes, welcher fächerpalmartige Blätter (die aber vielleicht Piniennadelbüfche vorstellen sollen) hat, ähnlich wie der Baum an der Westwand des Gemäldes von *Prima porta*. Weihgeschenke und Kultusgeräthschaften verschiedener Art sind in diesem Heiligthum aufgehängt oder liegen umher. Ein Papagei (rechts) vollendet den phantastischen Eindruck. Menschliche Staffage findet sich weder auf diesem noch auf dem vorigen Bilde.

Auch diese beiden Bilder sind zwar nicht dem Gegenstande nach (denn Heiligthümer im Freien sind hundertmal in der kampanischen Wandmalerei gebildet) wohl aber der ganzen Anordnung nach einzig in ihrer Art. Die Ausführung ist leicht, breit und flüchtig. Der helle, weniger energische, grünlliche Ton, in dem sie gehalten, wirkt dekorativ recht hübsch neben dem energischen Hochroth, welches den Hauptton der Wände bildet.

Endlich ist es noch ein drittes Zimmer des Hauses der Livia, welches Landschaften enthält: es ist die sogenannte *ala dextra*, neben dem *Tablinum*<sup>45)</sup>. Die Landschaften, die hier gemalt sind, sind interessant, aber sie sind lange nicht so augenfällig, wie die bisher besprochenen, vielmehr sind sie in noch viel ausgesprochener Weise nur Bestandtheile der architektonischen Dekoration: sie sind nämlich fast monochrom (mit braunem Schatten und weißen Lichtern auf gelbem Grunde) auf einem Friesstreifen gemalt, der den oberen Theil der Wände von dem unteren Theile trennt. Durch gemalte schlanke, äußerst elegante Säulen, die die Wände in vertikaler Richtung gliedern, wird auch dieser Fries in verschiedene einzelne Streifen getheilt, deren jeder etwa 1,89 M. lang und nur 0,26 M. hoch ist. Diese langgestreckten einzelnen Streifen enthalten die in Rede stehenden landschaftlichen

<sup>44)</sup> Plan et peintures etc., pl. 15.

<sup>45)</sup> Siehe den Plan et peintures, pl. I. *Revue arch.*, 1870, pl. XIV.

Darstellungen<sup>46)</sup>. Es sind ihrer acht erhalten, je vier an den beiden Langseiten des Raumes; doch sind an der Langseite rechts vom Eintretenden die Gemälde, mit Ausnahme des letzteren, ganz oder fast ganz zerstört.

Ich numerire diese Streifen, vom Eingang an gezählt, zur Linken mit 1—4, zur Rechten mit 5—8; und ich bemerke nur noch im Voraus, daß durch die streifenartige Ausdehnung dieser reichen Landschaftsbildchen doch die einheitliche für einen Gesichtspunkt berechnete landschaftliche Einheit verloren gehen mußte, wie denn auch die monochrome Behandlung eine Naturillusion ausschließt. Meine Beschreibung schreitet auf jedem Streifen von links nach rechts fort.

1. Eine reich mit Villen, Tempeln, Altären, Statuen geschmückte, von mannichfaltiger Staffage belebte Landschaft. Ganz links auf hohem Postamente ein ithyphallischer Priap, vor dem eine Frau opfert, dann eine hübsche Gruppe von Baulichkeiten, unter denen ein runder Thurm und ein von zwei durch einen Architrav verbundenen Pfeilern gebildetes Sacellum, auf dem zwei Urnen stehen; ein anmuthiger Baum beherrscht diese Gruppe, verschiedene Personen, unter denen eine Frau mit einem Kinde, beleben die Straßenseite. Dann folgen im Hintergrunde villenartige Anlagen, während im Vordergrunde nach links gewandt ein Efelreiter sein Thier, auf dem eine Person reitet, anspornt. Dann, in der Mitte des Bildes, zunächst zwischen zwei kolossalen Dreifüßen auf hohem Postamente, gegen welches eine Herme gelehnt ist, eine Apollonstatue, wie es scheint, vor der eine erwachsene Person und ein Kind beten. Dahinter ein Baum; von dem Postamente aber ist genau in der Mitte des Bildstreifens ein Sonnenfegel nach Wohngebäuden hinübergespannt. Dann wieder Bauten im Hintergrund, während vorn eine Frau, von einem Kind begleitet, eine Schüffel trägt, ein Mann im Schatten eines Baumes ruht, und zwischen beiden ein niedriges Postament (scheint es) mit einer Statuengruppe sich erhebt. Ganz rechts eine Statue auf hohem Postamente, ein Reiter zu Pferde und ein Mann mit einem Stecken. Als Ganzes betrachtet, fällt eine gewisse symmetrische Vertheilung der Gegenstände zu beiden Seiten der Mitte des Streifens auf.

2. Die zweite Landschaft ist noch reicher, noch mannichfaltiger; die Gegend dichter mit Gebäuden besetzt. Ganz links eine weibliche Gewandstatue, vor der ein Mann opfert. Dann eine Säule, gegen die eine Herme gelehnt ist, und von der ein Sonnensegel, unter dem eine Gestalt ruht, nach einem Baume hinübergespannt ist; unter dem Baume ein Haus, verschiedene Figuren im Vordergrunde, verschiedene Baulichkeiten im Hintergrunde. Dann, in der Mitte des Bildes, ist eine von einem Strome umflossene Halbinsel oder Insel dargestellt. Von der Linken führt eine Brücke hinüber, auf der zwei Leute sich bewegen. Zwei Statuen auf hohen Postamenten und ein Gebäudekomplex unter Bäumen schmücken die Insel; vorn fließt das Wasser, in dem zwei Boote treiben. Am Ufer links aber sind Fischer beschäftigt, ein Netz, wie es scheint, aus dem Wasser zu ziehen. Fernere Baulichkeiten im Hintergrunde. Am rechten Ufer des Wassers erst wieder ein Götterbild, dann auf hohem Unterbau ein Tempel, dessen Stufen ein Mann hinanschreitet, unter einem Baume; und ganz rechts abermals ein Götterstatue. Eine besonders

<sup>46)</sup> Die Art ihrer Anbringung siehe: Plan et peintures, pl. II. Die Frieße sind nach Aquarellkopien auch in viel größerem Maßstabe photographirt.

bewegte Staffage zeichnet die rechte Seite des Bildes aus, darunter Hirt und Heerde und ein Hündchen, welches einem davonlaufenden Manne nachbellt.

3. Auch auf diesem Bilde ist in der Mitte vorn Wasser dargestellt, in dem ein Boot fährt, und über das links eine Brücke führt. Jenfeit des Wassers massive Gebäude. An der linken Seite des Streifens ist zunächst im Hintergrunde ein Säulengang vor größeren Gebäudekomplexen dargestellt, während vorn auf sehr dünner Säule eine Statue steht, und ein Mann ein beladenes Kameel am Halfterband führt. Am linken Ufer aber unter Bäumen ein Haus, vor dem mannichfache Staffage. Ganz vorn scheint übrigens auch in der Mitte des Bildes Ufer zu sein, auf dem (unter der Brücke) Figuren in nicht erkennbarer Handlung dargestellt sind, während etwas weiter rechts eine stehende Gewandstatue mit gewaltigem Füllhorn und spitzem Hute dasteht; ein Mann betet sie an, eine Frau, zu der eine andere (oder ein Mann) redet, sitzt daneben auf einer Steinbank. Dann, auf der rechten Seite des Bildes folgt zunächst, von Bäumen beschattet, eine größere Gruppe von Tempeln, wie es scheint. Gegen die Seitenwand des vorderen lehnt eine Leiter, auf der ein Mann steht, zu dem eine Figur in langem Gewande die Arme emporstreckt. Ganz rechts aber thront majestätisch eine weibliche sitzende Statue vor zwei Säulen auf mächtigen Postamenten. Weitere Staffage füllt überall den Vordergrund.

4. Dieser Streifen scheint uns in die Straßen einer größeren, wenngleich offenen und mehr ländlichen Stadt zu führen. Links: Im Hintergrunde eine Reihe verschieden geformter Häuser, an einander sich anreihend. Davor Straßensstaffage, ganz links ein Efelreiter, dessen Thier mit Sack und Weingefäß beladen ist. In der Mitte: Säulenhallen, in eine höhere, halbkreisförmige Porticus auslaufend; davor ein Prostylos. Tempel, dessen Stufen eine Figur hinaufschreitet, während vor ihm, gegen einen flammenden Altar eine Herme an langem Stiele gelehnt ist, mit dem ein Hund spielt. Rechts: Erst Postamente mit Stutuengruppen, dann ein Baum, dann ein stattlicher dorischer Tempel, vor dem ein flammender Altar mit Opfernden. Ganz rechts schließt ein kleineres Haus an den Tempel sich an.

5. Nur theilweise erhalten. Eine Küstengegend scheint dargestellt gewesen zu sein. Links ein Tempel, dann ein Baum. In der Mitte, am Wasser, scheint eine Gruppe massiver Gebäude dargestellt gewesen zu sein. Dann, rechts wieder Ufer, an dem eine große nackte männliche Statue auf mittelhohem Postamente steht. Meine Photographie zeigt außerdem zur äußersten Rechten einen Baum. Dieses Stück war aber auf dem Originale, als ich es sah, herausgebrochen.

6. Ganz zerstört.

7. Fast ganz zerstört, doch so viel zu erkennen, daß auch hier Häuser, Tempel, Bäume, Säulen und eine reiche Staffage dargestellt gewesen.

8. Dieser Streifen ist wieder sehr gut erhalten und enthält vielleicht die am klarsten und übersichtsvollsten angeordnete Landschaft. Ganz links steht eine mächtige Säule, die eine Urne trägt. Dann folgt ein Reiter, der auf einem Maulthiere dahertrabt und dem ein Diener an einem Stecken sein Reisebündel nachzutragen scheint. Sie traben gegen einen überhangenden Felsen, unter dem auf einem Postamente drei Statuen angebracht sind: ein Hund bellt von hier aus dem Reiter entgegen. An der anderen Seite des Felsens ist zwischen vier Pfosten ein großes Zeltdach ausgespannt, unter dem zwei Personen Raß halten. Ein Diener, scheint es, redet sie ehrerbietig an. Dann folgt eine kolossale nackte männliche Statue, die die Rechte auf einen

Stecken oder eine Lanze stützt. Rechts aber ist eine kleine Stadt oder ein Dorf dargestellt; hübsch an Felsen und unter Bäumen gruppierte Baulichkeiten lassen eine Straße zwischen sich frei, auf der Figuren sich bewegen und ein Hund läuft. Das Ganze macht den Eindruck eines von Reisenden besuchten Heiligtumes neben einer kleinen Stadt.

So wenig nun diese Streifen als geschlossene Landschaften anzusehen sind, so enthalten sie doch sehr interessante Elemente zur Beurteilung der künstlerischen landschaftlichen Auffassung der Alten. Es sind im Wesentlichen alle die Gegenstände dargestellt, die Vitruv als von den Antiqui gemalt und die Plinius als von Ludius dargestellt anführt. Hier, in den Dekorationsstreifen aneinandergereiht, zählen sie fast zu den Arabeskenlandschaften, zeichnen sich vor diesen aber doch durch die Klarheit der einzelnen Motive aus. Außerst wichtig aber sind sie, indem sie uns das Leben und Treiben der alten Welt auf der Straße, vor dem Tempel, am Wasser, auf der Reise in einer so lebendigen Weise vorführen, wie kaum andere Darstellungen. Wir fühlen uns ganz hineinversetzt in das bunte, fröhliche, festliche Treiben. Leider ist die Ausführung zu flüchtig und ist die Erhaltung zum Teil zu mangelhaft, als daß sie für das Studium antiquarischer Einzelheiten als ganz zuverlässige Quelle dienen könnten. Mußte ich bei der Beschreibung doch nur allzuoft ein »scheint es« einfügen: Immerhin aber wären z. B. für die Aufstellung der Statuen im Freien und ähnliche Fragen noch manche Schlüsse aus diesen und ähnlichen Bildern zu ziehen. In dieser Gattung ist in Pompeji Vieles erhalten; aber ich wüßte diesen palatinischen Landschaftsfriesen doch Nichts von demselben an die Seite zu stellen.

Wir können den Palatin nicht verlassen, ohne uns dem Palaste des Caligula zuzuwenden. In ihm ist nur wenig von alten Gemälden erhalten; aber, merkwürdig genug, in dem einen Zimmer, in dem ich Reste von Wandbildern fand, fielen mir auch sofort wieder Landschaften in die Augen. Es war ein ziemlich dunkles Gemach; aber ich konnte innerhalb der Wanddekoration der Westwand sowohl wie der Ostwand je zwei etwa quadratische kleine Landschaftsdarstellungen, als Gegenstücke behandelt, erkennen. Am besten erhalten war die Landschaft links oben an der Westwand. Auf einem Felsen am Meere war ein Tempel dargestellt, ein Götterbild auf dem äußersten Vorgebirge: ein nackter sitzender Mann bildete die Staffage. Zu dem lebhaften Blau des Meeres mit weißen Glanzlichtstreifen bildeten die bräunlichen Felsen und der gelbe Tempel einen guten Gegensatz. Minder gut erhalten war das Gegenstück dieses Bildes an derselben Wand. Es schien mir ein Villenbau und Fischteich am Meere gewesen zu sein. An der gegenüberliegenden Wand konnte ich in dem Bilde zur Linken nur im Allgemeinen eine Fels- und Meerlandschaft erkennen, in dem Bilde zur Rechten aber einen heiligen Hain mit einer Säule und einem Götterbilde, also eine intimere Landschaft als die Uebrigen. Die Ausführung dieser Bilder schien mir noch besser gewesen zu sein, als die der meisten pompejanischen.

Von dem Palatin wenden wir uns nunmehr der Via Latina zu, von der Zeit vor dem neronischen Brande (nur das Grabgemälde der Vigna Sassi schien von den bisher besprochenen Landschaften der jüngeren Zeit anzugehören) zu der späteren Kaiserzeit. Es ist etwa die Zeit der Antonine, welcher das »zweite« (dem von Rom Kommenden zur Linken gelegene) Grab der Via Latina zugeschrieben wird<sup>47)</sup>.

<sup>47)</sup> BRUNN, im Bull. Inst., 1858, S. 82, S. 86. Vgl. HENZEN, ebenda, S. 39

In diesem Grabe befinden sich Wand- und Deckengemälde; und unter diesen spielen landschaftliche Darstellungen abermals die Hauptrolle. Das Grab enthält zwei Räume, eine Vorkammer und eine Hauptkammer. In der Vorkammer befand sich an der Wand dem Eintretenden gegenüber eine große, oben im Halbrund geschlossene, wilde, einsame Berglandschaft mit wilden Thieren, die sich jedoch nicht um einander bekümmern. Heute ist von diesem Gemälde sehr wenig mehr zu sehen: kaum mehr als das Blau des Himmels und sehr allgemeine bräunliche Bergumriffe; doch scheint es, daß die spätere rohe Ueberarbeitung der viel besser erhaltenen Deckengemälde diese Landschaft nicht berührt hatte. Gleich nach der Aufdeckung gezeichnet, ist sie uns zum Glück in guter Publikation erhalten<sup>48)</sup>. Wild thürmen sich Bergkuppen über Bergkuppen, kahl und einsam; nur rechts sind Bäume dargestellt; und links stürzt ein Wasserfall von der Höhe herab. Sechs wilde Thiere sind in dieser Landschaft abgebildet, unter ihnen ein Löwe, ein Eber, ein Bär, die hinteren perspektivisch verkleinert. Das Ganze erinnert am meisten an die im vorigen Kapitel besprochene vatikanische Mosaiklandschaft aus der Villa Hadrians<sup>49)</sup>.

Von den beiden Landschaftsfriesen an den Seitenwänden dieses Gemaches ist der zur Rechten ebenfalls fast ganz verschwunden, während an dem zur Linken das Blau des Wassers, das Blau des Himmels und das Braun der Gebäude noch zu sehen sind. Zwei Stücke derselben sind zur Zeit der Blosslegung des Grabes noch sichtbar gewesen und ebenfalls publizirt<sup>50)</sup>. Es sind freundliche kleine Architekturlandschaften in der bekannten Manier. PETERSEN<sup>51)</sup> charakterisirt sie als »due paesaggi con edifizii e ponti e ravvivati da uomini nella maniera inventata da Ludovico«. Der palatinische Landschaftsfries ist ihnen sicher am verwandtesten gewesen.

Im anstossenden Hauptgemach finden wir dagegen als integrierende Bestandtheile einer reichen und prächtigen, aus Stuccoplastik und Malerei abwechselnden Deckendekoration acht kleine Landschaftsbilder in guter Erhaltung angebracht<sup>52)</sup>. Diese kleinen, aber anmuthig ausgeführten Bildchen enthalten Darstellungen, wie wir sie bereits kennen: Häuser, Tempel und Sacella, Bildsäulen auf hohen Pfeilern oder gar nur Stangen, Berge im Hintergrunde, Bäume im Vordergrund und im Mittelgrunde Meerbuchten mit Schiffen: Alles leicht und mit einer gewissen Eleganz gruppiert. Von einer Beschreibung des Einzelnen will ich absehen. Diesen Bildern ist aber eine Eigenthümlichkeit gemeinlich. Verschiedene ihrer senkrechten Linien nämlich, der Gebäude, der Säulen u. s. w. stehen schief zu den rechteckigen Umrahmungen. Das Prinzip nach welchem diese schiefen Linien angebracht sind, ist nicht zu ermitteln, so lange man jedes Bild für sich betrachtet. Betrachtet man sie aber paarweise, wie sie zu zweien an derselben Seite des Deckengemäldes angebracht sind, so entdeckt man, daß diese schiefen Linien sich

---

Die Hauptpublikation folgte in den Annalen des Instituts, 1861, p. 190 ff. durch E. PETERSEN. Ueber die Zeit siehe hier p. 191. Abbildungen: Mon. Inst. VI, tav. 49 bis 53.

<sup>48)</sup> Mon. Inst. VI, LIII, No. 4.

<sup>49)</sup> PENNA, Viaggio Pittorico T. III, tav. LXI.

<sup>50)</sup> Mon. Inst., 1861, tav. LIII, No. 2 u. 3.

<sup>51)</sup> Ann. Inst. 1861, p. 191—192.

<sup>52)</sup> Abgebildet: Mon. Inst., 1861, tav. XLIX und tav. LIIIA<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, B<sup>1</sup>, B<sup>2</sup>, C<sup>1</sup>, C<sup>2</sup>, D<sup>1</sup>, D<sup>2</sup>. Vgl. Vgl. PETERSEN in den Annali p. 222 ff.

von beiden Seiten nach der Mitte des Gewölbes zu gegeneinander neigen. Es ist klar, daß man ein optisches Experiment hat machen wollen, daß man gemeint hat, in dem Eindruck des einzelnen Bildes für den Anblick des unten jedesmal in der Mitte zwischen beiden Stehenden auf diese Weise die Wirkung der Wölbung zu paralyfieren. Diese interessante Thatfache beweist einerseits, daß man auch noch in der späteren Zeit des Alterthums bedacht war, mit Hilfe wirklicher oder vermeintlicher wissenschaftlicher optischer Gesetze den Eindruck seiner Darstellungen zu erhöhen; andererseits aber beweist sie, was wir schon längst entdeckt haben, daß die Malerei der Alten, soweit sie einen Bestandtheil einer Gesamtdécoration bildete, die Behandlung jedes einzelnen Gemäldes jedesmal der beabsichtigten Zusammenwirkung des Ganzen bescheiden unterordnete.

An dieser Stelle sei des Landschaftsgemäldes gedacht, welches 1764 zu Roma vecchia an der Via Appia gefunden, in der Villa Albani<sup>53)</sup> aufbewahrt wird. Schon WINCKELMANN hat es gekannt, besprochen und publizirt<sup>54)</sup>. Es stellt eine anmuthige idyllische Landschaft dar: ein Thor, einen Strom, eine Brücke, einen See mit Schiffen, einen Baum, an dem Binden aufgehängt sind, Gebirge und Baulichkeiten im Hintergrunde; dazu die entsprechende Staffage von Rindern, Hirten u. f. w. Das Ganze ist weiträumig mit guter Ferne komponirt. Das Thor zur Linken muß alt sein; denn Gräfer spriefen aus den Ritzen feines Mauerwerkes hervor; aber als Ruinenlandschaft möchte ich das Bild deshalb doch nicht ansehen<sup>55)</sup>. Die Farben sind heute sehr verblaßt, sind aber in natürlichen Tönen auf weißem Grunde (kein blauer Himmel, wie es scheint) dargestellt gewesen. Auch diese Landschaft gehört zu den bedeutenderen, die erhalten sind, geht aber in der Ausführung natürlich auch nicht über die flüchtige Dekorationsmanir hinaus.

Endlich gehe ich über zu den späten und flüchtigen, aber zahlreichen landschaftlichen Darstellungen, welche sich im Columbarium der Villa Pamfili befinden<sup>56)</sup>. Sie wurden 1838 entdeckt. Ich fand sie im Jahre 1872 zum größeren Theile viel besser erhalten, als ich nach den entgegenstehenden Berichten Anderer erwarten konnte. Die Gemälde befinden sich alle in langen friesartigen Streifen zwischen den Nischenreihen, durch Linien abgetheilt und begrenzt. Unter zahlreichen mythologischen Bildchen befinden sich hier auch zahlreiche Landschaften: ich habe ihrer zwischen 40 und 50 gezählt<sup>57)</sup>, fast alle von streifenartiger Längenausdehnung, alle auf weißem Grunde in frischen Naturfarben gemalt. Sie alle zu beschreiben, würde keinen Zweck haben<sup>58)</sup>. Im Ganzen sind so ziemlich alle Klassen antiker Landschaftsbilder hier ver-

<sup>53)</sup> Piani terreni. Gabinetto primo, No. 165.

<sup>54)</sup> Mon. ined. No. 208. Beschreibung Roms III, II, S. 495.

<sup>55)</sup> HELBIG, Untersuchungen etc., S. 99.

<sup>56)</sup> Vgl. JAHN, die Wandgemälde des Columbarium in der Villa Pamfili: Abhandlungen der I. Cl. d. K. bayer. Ak. d. W., 1858, Bd. VIII, S. 229 ff. JAHN hatte die Originale nicht gesehen.

<sup>57)</sup> Einige Kopien, von Carlo Ruspi im Auftrage König Ludwigs I. angefertigt, befinden sich im Antiquarium zu München. Siehe den Katalog von Christ und Lauth (1870), S. 71. JAHN'S in der vorigen Anmerkung zitierte Publikation erstreckt sich lediglich auf diese Kopien. A. a. O. Th. I—VII; es sind nur 21 Nummern, unter ihnen landschaftlichen Inhalts nur No. 14, 19 und etwa 20.

<sup>58)</sup> Vgl. im Allgemeinen JAHN, a. a. O. S. 278. Im Einzelnen beschrieben sind die zwei in Kopien in München befindlichen Landschaften Th. V, 14, Th. VII, 19; Text S. 279 bis S. 280.

treten: besonders zahlreich die idyllischen Darstellungen von Tempeln, Säulen heiligen Bäumen u. f. w. mit priesterlicher Staffage, dann auch viele Uferlandschaften mit Portiken, Götterbildern, Fischenden, Nachen u. f. w. im blauen Wasser; aber auch Ententeichlandschaften, kleinere Naturbilder gewährend, sind nicht selten; und sogar die Nillandschaften sind vertreten mit der üblichen Pygmäenstaffage und Krokodilen, dem schilfbewachsenen Strome und Häusern und Bäumen am Ufer<sup>59)</sup>; auch Weidlandschaften mit Hirtenstaffage kommen vor und Gruppen von Thieren auf Hintergründen von geringerer landschaftlicher Bedeutung. Ueberhaupt scheint es, als habe der Dekorateur alle feine landschaftlichen Reminiscenzen in diesen Darstellungen verwerthen wollen. Die umfangreichste dieser Landschaften befindet sich unten seitwärts an der Treppe, die in das Columbarium hinabführt: ihre grösste Länge beträgt 1,65 M., seine grösste Höhe ungefähr ebensoviel. Sie ist nämlich in der Diagonale abgebrochen und stufenförmig begrenzt. Als Hauptgegenstand ist ein hohes schmales Heiligthum dargestellt mit Pfeiler, heiligem Baume, Weihgeschenken u. f. w.: vorn ein Wasser mit Fischern: auf der übrigen Fläche, nach oben zu verkleinert und in den Farben matter gehalten, sind zahlreiche Gebäude, Altäre und Menschen zerstreut.

Ueberhaupt sind auf allen Gemälden dieses Columbariums Vordergrund und Hintergrund in der Regel durch die Grösse der Gegenstände ganz gut unterschieden; und nicht nur durch die Grösse, auch durch die Farben, die vorne meist kräftig und einigermaßen, aber auch nur einigermaßen natürlich gehalten sind, nach hinten zu aber viel blasser werden und in graue, bläuliche oder grünliche Töne verschwimmen. Dagegen fehlt die eigentliche räumliche Verbindung zwischen Vordergrund und Hintergrund. Der weisse Grund blickt zwischen ihnen hervor, oft vielleicht die Stelle des Wassers vertretend. Die Gewänder der Staffagefiguren sind bunt. Die Anordnung der verschiedenen Gemälde an den Wänden ist eine einigermaßen überlegte mit symmetrischer Wiederholung der ähnlichen Gegenstände.

Hiermit hätte ich die Landschaften der römischen Wandmalerei, abgesehen von zweifelhaften und unbedeutenden Kleinigkeiten, aufgeführt und beschrieben. Im Voraus würden wir kaum erwartet haben, ihnen in solcher Fülle und Mannichfaltigkeit zu begegnen. In der That haben wir Landschaftsgemälde so ziemlich aller im Alterthume überhaupt vorkommenden Arten in Rom und in der Umgebung Roms gefunden; und zwar fast immer in charakteristischeren, interessanteren und bedeutenderen, auch besser ausgeführten Exemplaren, als die kampanische Wandmalerei sie bietet. Auch wenn Herkulaneum und Pompeji nicht verschüttet oder nicht wieder ausgegraben wären, würden wir daher ein ausreichendes Material besitzen, um, in Verbindung mit den Notizen der Schriftquellen, uns ein richtiges Urtheil über die Landschaftsmalerei im klassischen Alterthum zu bilden. Das Glück hat es aber gewollt, das zu dem reichen, bereits besprochenen Material noch ein unendlich viel reicheres in der Malerei jener vom Vesuv verschütteten Städte wieder zum Vorschein gekommen ist; ja, es sind nicht nur zahlreichere (man könnte fast sagen, unzählbare) und daher, wenn auch nicht den Gattungen, so doch den einzelnen Darstellungen nach verschiedenartigere, sondern, abgesehen von der grossen Wanddekoration von Prima Porta, auch umfangreichere

<sup>59)</sup> Eine derselben beschrieben und abgebildet, JAHN, a. a. O. S. 250. Zu Tfl. VII, 20.

einzelne Landschaftsgemälde in Kampanien gefunden, als in Rom und Mittelitalien, so daß wir die endgültigen Schlüsse aus dem gewonnenen Material nicht ziehen, unser Schlufsurteil über die erhaltenen Landschaften der griechisch-römischen Welt nicht formuliren dürfen, bis wir auch über die Landschaften jener unteritalischen Stätten einen Ueberblick gewonnen. Nur daran will ich gleich hier erinnern, daß in und um Rom fast überall, wo überhaupt Wandgemälde von einiger Bedeutung entdeckt worden sind, auch landschaftliche Darstellungen unter ihnen sich befinden haben, ja, daß einige Hauptfunde antiker Gemälde, wie die der Odyseebilder und der Gartenmalerei von Prima porta, durchweg einen landschaftlichen Charakter tragen. Jedenfalls steht daher so viel fest, daß die Wanddekoration im Rom der Kaiserzeit der Landschaft keinen geringeren Raum gegönnt hat, als irgend welchen anderen Darstellungen; und wenn wir bei einigen dieser Darstellungen, wie denen von Prima porta, die römische Erfindung wahrscheinlich machen konnten, so wiesen andere Gemälde, wie jene Odysee-Landschaften, auf die hellenistische Welt als ihren Ursprung zurück.

---

## SIEBENTES KAPITEL.

### Die Landschaften der kampanischen Wandmalerei.

---

Die römischen Landschaftsgemälde habe ich katalogmäÙig behandelt, weil ich es für den Zweck dieses Buches für nothwendig hielt, eine vollständige Reihe antiker Landschaften einzeln zu beschreiben, weil mir ferner die römischen Wandgemälde dieser Art ihrer hervorragenden Bedeutung wegen am geeignetsten für diesen Zweck zu sein schienen, und weil ihre Anzahl auch mäÙig genug war, um eine solche Behandlung in dem hier gegebenen Rahmen zu ermöglichen. Wollte ich die kampanischen Landschaftsgemälde in ähnlicher Weise einzeln beschreiben, so würde ein Katalog von dem Umfange des ganzen vorliegenden Buches entstehen. Das Material zu einem solchen Kataloge habe ich bis zu den Ausgrabungen vom Herbst 1872 gefammelt. Daß ich es an dieser Stelle nicht einreihen kann, versteht sich von selbst. Aber ich würde, wie ich jetzt darüber denke, auch keine spätere, selbständige Publikation für unnöthig und für ziemlich unfruchtbar halten. Zwar weisen gerade die Landschaften unter den kampanischen Gemälden eine große Verschiedenheit unter sich auf: Wiederholungen derselben Motive mit geringen Abweichungen kommen nicht entfernt so oft vor, wie unter den Figurenbildern. Wiederholungen derselben Motive, sage ich. Aehnliche Motive dagegen wiederholen sich nur um so öfter: so oft, daß die Beschreibung, wenn sie nicht auf langweilige Spezialitäten eingehen wollte, Dutzende von Bildern mit den gleichen oder doch ungefähr den gleichen Worten abthun müßte. Dazu kommt, daß HELBIG in seinen »Wandgemälden der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens« eine Reihe der bedeutenderen Landschaften bereits katalogisirt hat<sup>1)</sup>, und daß in verschiedenen

---

<sup>1)</sup> Abschnitt XIII, S. 385 ff., No. 1555—1582. Außerdem gehört eine Anzahl der Nummern der Abschnitte XII und XIV hierher; und auch unter den mythologischen Bildern

Publikationen deren eine noch gröfsere Reihe in Abbildungen zusammen- gestellt ist<sup>2)</sup>.

Es wird sich in diesem Kapitel daher vor allen Dingen nur darum handeln können, von verschiedenen Standpunkten aus einen genügenden Ueberblick über das vorhandene Material zu gewinnen. Solcher Standpunkte wird es zunächst vier geben. Von dem ersten derselben aus werde ich versuchen, einen Ueberblick über die Quellen unserer Kunde der kampanischen Wandmalerei, d. h. über deren Fundorte und gegenwärtige Aufbewahrungs- orte, soweit sie erhalten sind, und über deren Reproduktionen, besonders soweit sie verloren gegangen sind, zu geben. Von dem zweiten Standpunkt aus werde ich die in Rede stehenden Darstellungen nach den verschiedenen Arten ihrer Anbringung innerhalb der farbigen Ausschmückung der Gebäude- wände, d. h. nach ihrer dekorativen Bedeutung zu gruppieren suchen. Von dem dritten Standpunkte aus wird es nothwendig sein, die kampanischen Landschaften ihrem Inhalte nach, d. h. den in ihnen dargestellten Gegen- ständen und Motiven nach zu ordnen. Der vierte Standpunkt endlich wird der historische sein: Wir werden von ihm aus einen Blick auf den Ursprung der verschiedenen Gruppen kampanischer Landschaftsgemälde zu werfen suchen. Die künstlerische Würdigung wird dann gemeinsam mit der der römischen Darstellungen dem Schlusskapitel vorbehalten bleiben. Die gelegent- liche Einzelbesprechung hervorragender Darstellungen dieser Art wird natür- lich nicht ausgeschlossen sein.

In allen oder doch den meisten dieser Beziehungen ist es abermals WOLFG. HELBIG, welcher mit feinen gediegenen Untersuchungen vorangegangen ist<sup>3)</sup>. Indem HELBIG's Studien das Gesamtgebiet der kampanischen Wand- malerei umfassten, die meinen dagegen das Gesamtgebiet antiker Landschafts- darstellungen, mußten dieselben sich naturgemäfs auf dem in diesem Kapitel zu behandelnden Felde begegnen. Es ist meine Pflicht, anzuerkennen, dafs ich HELBIG's Untersuchungen einen Theil meiner eigenen Anschauungen ver- danke. In der That werden dieselben den nachfolgenden Erörterungen viel- fach zu Grunde liegen. Wie jedoch zwei Reisende, die von verschiedenen Seiten aus dieselbe Gegend bereifen, nothwendig etwas verschiedene Ansichten derselben Gegenstände gewinnen müssen, so wird sich der zu behandelnde Stoff meinen Blicken vielleicht doch etwas anders gruppieren, als denen HELBIG's. Wo das der Fall ist, wollen meine Ansichten denen des genannten Gelehrten nicht polemisch gegenübertreten, sondern sich nur, als vielleicht durch andere Gesichtspunkte bedingt, neben sie stellen.

Zuerst mögen also einige Bemerkungen über die Fundorte, Aufbewah- rungsstellen und Reproduktionen der kampanischen Landschaftsgemälde hier Platz finden.

Bekanntlich sind die Fundorte der kampanischen Wandgemälde, die im Jahre 79 nach Christi vom Vesuv verschütteten Städte Herkulaneum, Pompeji

---

befindet sich eine bedeutende Anzahl, die HELBIG selbst im Voraus als »Landschaft mit Staffage« oder »Berglandschaft« oder ähnlich bezeichnet, wie 1209, 1210, 1258, 1279, 1282, 1283 u. s. w. In Betreff jenes landschaftlichen Hauptabschnittes (XIII) gestatte HELBIG mir die Bemerkung, dafs No. 1572 (ZAHN, III, 48) und No. 1572 b (GELL, II, 57, p. 130) nicht zwei verschiedene Bilder, sondern identisch sind.

<sup>2)</sup> Auf diese Publikationen komme ich zurück.

<sup>3)</sup> Vor allen Dingen Rhein. Mus., 1870, S. 202—216 u. S. 393—497 und »Unter- suchungen über die kampanische Wandmalerei« (Leipzig, 1873), bes. S. 95 ff., S. 269 ff., S. 291 ff.

und Stabiae, die man etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts wieder auszugraben begann<sup>4)</sup>. Anfangs befolgte man das System, die ausgegrabenen Gebäude ihres Schmuckes und ihrer Geräthe zu berauben und wieder zu verschütten, nachdem man die Funde in Sicherheit gebracht. So kommt es, daß die früh ausgegrabenen Gemälde, soweit sie erhalten sind, sich gegenwärtig fast alle im Museum von Neapel befinden. Später änderte man den Plan, besonders seit die Ausgrabungen sich der günstigeren Terrainverhältnisse wegen fast ganz auf Pompeji konzentrirten. Man schaffte jetzt nur noch die hervorragendsten Funde in's Museum und suchte die übrigen, besonders die Wandgemälde, durch Schutzmaßregeln an Ort und Stelle vor dem Einflusse der Witterung zu sichern. In der neuesten Zeit bildet, vielleicht auch der Ueberfüllung des Neapler Museums wegen, das letztere Verfahren in Betreff der Gemälde die Regel. Die Sache liegt daher jetzt so, daß in Stabiae, wo man längst aufgehört, Ausgrabungen zu machen, überhaupt keine Gemälde mehr an ihren ursprünglichen Wänden studirt werden können, wogegen in Herkulaneum, wo auch neuerdings wieder ausgegraben wird, immer noch eine Anzahl von Gemälden an den Stellen, an welchen sie gemalt, sich befinden, in Pompeji aber gegenwärtig wohl die Mehrzahl aller aus dem Alterthum erhaltener Wandgemälde noch dieselben Wände schmückt, denen der Zimmermaler sie eingefügt hatte. Nächst Pompeji selbst ist es aber das Nationalmuseum zu Neapel, dessen Räume weitaus die meisten der ausgegrabenen kampanischen Wandgemälde in sich vereinigt.

Die Zahl der Landschaften unter diesen Wandgemälden ist eine außerordentlich große. Schon WINCKELMANN<sup>5)</sup> berief sich darauf, daß »die meisten« der »herkulanischen« Gemälde »Landschaften, Hafen, Lusthäuser, Wälder, Fischereien und Ausichten« darstellten. Die Mehrzahl aller bilden sie nun zwar heute nicht mehr; aber auch in den kampanischen Städten ist doch fast in allen Häusern, wo gemalte Zimmerdekorationen gefunden worden, als Bestandtheile derselben zugleich auch wenigstens die eine oder die andere Darstellung gefunden, die einen mehr oder weniger landschaftlichen Charakter trägt. Was daher von den gegenwärtigen Aufbewahrungsorten der kampanischen Wandgemälde überhaupt gesagt worden ist, gilt auch von den Landschaften. Weitaus die Mehrzahl aller erhaltenen kampanischen, ja überhaupt aller erhaltenen antiken Landschaften befindet sich noch heutzutage an Ort und Stelle in Pompeji. Ich könnte ihrer, die Bildchen zweifelhaften Charakters nicht gerechnet, etliche Hunderte von Nummern aufführen, in denen Jeder Landschaften erkennen müßte, wengleich manche derselben durch ihre Flüchtigkeit, Kleinheit und Unbedeutendheit nicht verdienen würden, selbständig genannt zu werden. Im Herbst 1872 habe ich etwa 500 solcher Landschaftsbilder in Pompeji selbst gezählt. Außerdem aber war mit Wahrscheinlichkeit zu erkennen, daß viele ganz zerstörte Bilder früher ähnliche Gegenstände dargestellt hatten. Ebenso erwähnen die von FIORELLI publizirten Ausgrabungsberichte sehr oft der Ausgrabung landschaftlicher Bildchen ohne dieselben jedesmal näher zu bezeichnen. Viele von diesen,

<sup>4)</sup> Man vgl. im Allg. Venuti, Descrizione delle prime scoperte dell' antica città d'Ercolano (Venezia 1749). Die deutsche Uebersetzung v. 1750 ist ganz unbrauchbar, weil ohne genügende Kenntniß des Italienischen gefertigt. — WINCKELMANN, Sendschreiben von den herkulanischen Entdeckungen, Dresden, 1762. — FIORELLI, Pompejanarum antiquitatum Historia, etc. Napoli 1860—1862.

<sup>5)</sup> Gesch. d. Kunst des Alterthums, Ausgabe von Jul. Lessing, 1870, S. 184.

befonders soweit ihre Ausgrabung Dezzennien zurückliegt, gehört ficher ebenfalls zu denjenigen, die, da man es (nicht immer mit Unrecht) für nicht der Mühe werth gehalten, sie befonders zu schützen, dem Einflusse der Zeit und der Witterung erlegen sind<sup>6)</sup>. Die Erhaltung auch der noch erkennbaren Gemälde ist natürlich eine sehr verschiedene. Soweit sie nicht, wie z. B. die großen Landschaften der sogenannten casa della piccola fontana, durch nachdrückliche Vorkehrungen geschützt sind, kann man annehmen, daß die zuletzt ausgegrabenen die am besten erhaltenen sind. Doch werden einige, die durch die Verschüttung oder durch die Verschüttungsmasse sehr gelitten haben, schon in recht zerstörtem Zustande ausgegraben. In der lokalen Vertheilung der Landschaftsgemälde in der Stadt läßt sich kein Unterschied feststellen; doch haben die Bewohner einiger Häuser oder deren Dekorateure offenbar eine besondere Vorliebe für Landschaften gehabt. Hierher gehört die genannte Casa della piccola fontana, welche man fogar das »Haus der Landschaften« zu nennen vorgeschlagen hat; ferner die sogenannte casa della caccia antica, die casa dei Dioscuri, die casa d'Apolline, die casa d'Adonide und andere.

Die nächst größte Anzahl kampanischer Landschaftsgemälde befindet sich im Museum von Neapel. Hier sind verschiedene Wände ganz mit solchen Landschaften geschmückt, die mit dem Stucco, auf den sie gemalt sind, aus den Wänden herausgebrochen, eingerahmt und hier aufgehängt sind. Die einzelnen Bilder waren, als ich in Neapel war, noch nicht numerirt, wohl aber die einzelnen Wandabtheilungen (compartimenti), an denen sie angebracht sind. Es sind die mit LXI, LXII, LXIII, LXV, LXVI, LXVII bezeichneten Abtheilungen. In diesen hängen zusammen 118 Rahmen, die jedoch, da einige Gegenstücke von demselben Rahmen umfaßt werden, 146 einzelne Landschaftsbilder zählen. Außerdem findet sich aber in den übrigen Sälen und an anderen Wandabtheilungen zerstreut, noch eine ganze Reihe von Landschaften, indem die heroischen Landschaften zum Theil unter den mythologischen Bildern hängen, andere unter dem Stilleben angebracht sind, noch andere aber integrirende Bestandtheile von Wänden bilden, die in größerer Ausdehnung losgebrochen und in's Museum geschafft sind. In diesen verschiedenen anderen Abtheilungen der kampanischen Gemäldesäle des Museums lassen sich zusammen noch etwa 100 einzelne Landschaftsbilder zählen.

Die Gemälde, welche jetzt in den zugänglichen Räumen des Museums aufgestellt sind, sind meist in erträglichem Zustande. Die minder gut erhaltenen oder ganz zerstörten Bilder hat die jetzige Verwaltung in die Magazine des Gebäudes schaffen lassen; unter ihnen müßten einige sein, die HELBIG noch gesehen hat, da er sie als im Museo nazionale befindlich aufführt, wo-

<sup>6)</sup> Gleich die ersten noch spanisch geschriebenen Berichte: pag. 11, 19 Setiembre 1750, »un pays y personaje, pastor y gigante«; pag. 19 (25 Mai 1755) »pais y en él cinco casinos, una escalera delante de uno y un pequeño hombre à la puerta del mismo, y algunos arboles«. Ferner pp. 20, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 33, 36, 37 ff., 75, 76, 77, 78, 79 ff. Ebenso oft in den weiteren italienischen Berichten seit dem 14. Juli 1764. Gleich an diesem Tage, p. 157 »un paesino«; p. 161 »un paesetto con veduta di mare ed alcuni edifiçi«, pp. 167, 168, 169, 170, 173, 175, 176 (die Landschaften des Ifistempels), pp. 180, 182, 185, 187. Nur diese als Probe aus dem ersten Band von FIORELLI's Buch. In den anderen geht es ähnlich weiter. Viele der hier genannten Bilder sind natürlich noch erhalten und leicht zu identifiziren, wie z. B. die des Ifistempels; andere aber sind eben nicht mehr zu identifiziren.

gegen ich sie dort nicht mehr gefunden habe. Hierher gehört die Berglandschaft mit Hirtenstaffage, HELBIG, No. 1559; ferner das publizierte <sup>7)</sup> große Marinebild, H., No. 1580, mit der Insel, auf dem sich ein Poseidonsheiligtum befindet; auch das ähnliche Seestück, H., No. 1581 <sup>8)</sup>. Dagegen befindet sich ein anderes Gemälde, welches HELBIG als nicht mehr vorhanden bezeichnet, nämlich seine Nummer 1567, noch oder jetzt wieder wohlbehalten im Museum: Abtheilung V, No. 7 <sup>9)</sup>. Wie viele Gemälde sich übrigens in den Magazinen des Museums befinden und in wie weit dieses der Wissenschaft entzogene Material wirklich seinen Zweck nicht mehr erfüllen könnte, habe ich nicht ermitteln können, da mir die Direktion, der ich sonst Dank genug schuldig bin, den Besuch dieser Räumlichkeiten nicht gestatten wollte.

Recht klein dagegen war die Zahl der Landschaftsbilder, die ich 1872 in Herkulaneum selbst getroffen habe. Doch fand ich hier noch zwei große Bilder an ihrer ursprünglichen Stelle, die als Landschaften mit historischer Staffage zu bezeichnen wären. Das eine derselben ist das oft abgebildete Bild, welches vor bekränzten Stadtmauern, Thüren und Thoren (links) und viel ländlicher Gegend (rechts) das Abenteuer des Perseus und der Medusa darstellt <sup>10)</sup>; das andere, in demselben Zimmer der sogenannten casa d' Aristide als Gegenstück des vorigen befindlich, stellt in ganz ähnlicher Landschaft die Schleifung der Dirke dar <sup>11)</sup>. Ferner fand ich in Herkulaneum ein kleines Gartenzaunbild und zwei Marineveduten mit Portiken auf langen Hafendämmen, wie sie oft vorkommen; außerdem aber in einem anderen Zimmer zwei sehr interessante Gegenstücke: an der Nordwand eine Felsenlandschaft am Meer; links thürmen sich steile Felsenmassen auf, auf ihnen ein Baum, an ihrem Abhang weidende Schafe und Ziegen, ein Berggott darüber; rechts unten dehnt sich das offene Meer. Die Staffage bildet die Geschichte Polyphems und Galatea's <sup>12)</sup>. Landschaftlich noch interessanter fand ich das Gegenstück, dessen Staffage mir nicht mythologischer Natur zu sein schien. Es stellt eine sehr reiche Küstenlandschaft dar: im Mittelgrund die blaue Wassertrasse, im Vordergrund am Ufer ein Rundtempel und ein prächtiger Baum, in dessen Schatten eine Biga mit ihrem Wagenlenker hält, während mannichfache Staffagefiguren am Strande sich ergehen; jenseits des Wassers, im Hintergrunde, aber links Berge mit Zypressen, Pinien und einem einzelnen Haufe, rechts ein großer Hafen, von einem langen, halbkreisförmigen mit einer Kypoportikus bebauten Hafendamme eingeschlossen; die Gebäude spiegeln sich im Wasser und ein Schiff mit eingezogenen Segeln ist auf demselben dargestellt.

Endlich befinden sich zwei Landschaften mit mythologischer Staffage, die früher im Mus. Blacas zu Paris waren, gegenwärtig im britischen Museum zu London. Beide stellen Meerlandschaften mit heroischer Staffage dar: das

<sup>7)</sup> Pitture d'Ercolano, I, p. 239.

<sup>8)</sup> Pitture d'Ercolano, I, p. 243.

<sup>9)</sup> Wo ich in den einzelnen Abtheilungen des Museo nazionale Nummern angebe, habe ich diese von oben nach unten und von links nach rechts, wie wir Bücher lesen, gezählt.

<sup>10)</sup> HELBIG, No. 1182, Museo Borbonico, XII, 48. ZAHN, III, 23. Höhe 0,66 M., Breite 0,65 M.

<sup>11)</sup> HELBIG, No. 1152. Das Bild war 1872 nicht zerstört, wie HELB. angibt. Höhe und Breite ca. 0,63 M.

<sup>12)</sup> HELBIG, No. 1046; auch von ihm noch als an Ort und Stelle befindlich bezeichnet. Br. u. H., nach meiner Messung, 0,43 M.

eine (HELBIG 1210) hat die Staffage der Ikarosfage, ganz ähnlich wie das bekannte Bild: Pitt. d'Erc., IV, p. 317; das andere (HELBIG 1330) stellt das Schiff des Odysseus dar, wie er an dem Seirenenfelsen vorübersegelt. Auf den schroffen Felsen neben den Seirenen liegen Gerippe, Schädel und Knochen. Das Bild ist einzig in feiner Art.

Alles in Allem würde sich nach Diefem die Zahl der gegenwärtig erhaltenen kampanifchen Landfchaftsbilder, einfchließlich freilich mancher unbedeutender kleiner Bildchen fowohl wie der großen, ganze Wände bedeckenden Gemälde auf zwischen 750 und 800 belaufen.

Dazu würden die untergegangenen, aber durch Publikationen bekannt gewordenen Gemälde hinzugerechnet werden müffen.

Die bedeutendfte Publikation kampanifcher Wandgemälde ift immer noch das im vorigen Jahrhundert erfchienene große Werk der herkulanifchen Akademie: *Le pitture d'Ercolano*<sup>13)</sup>. Unter den hier publizirten Gemälden befinden fich auch Landfchaften in großer Anzahl; und zwar find die kleineren Landfchaften als Vignetten über und unter dem Texte, welcher die Haupttafeln illuftrirt, abgebildet. Ihre Zahl ift jedoch keine fo große, wie man beim erften Durchblättern des Werkes annehmen follte, weil diefe Vignetten fich in jedem einzelnen Bande nach einer gewiffen Anzahl wiederholen. So wiederholt fich z. B. im erften Bande die Vignette S. 7 zuerft auf S. 143 u. f. w.

Die bedeutenderen Landfchaften find jedoch auf den Haupttafeln des Werkes wiedergegeben. Diefe letzteren find die folgenden: Vol. I, tav. 12 unten, p. 67 (anmuthige, langgefreckte Landfchaft mit ländlichen Gebäuden in freier, felsiger Gegend, ein Efeltreiber als Staffage<sup>14)</sup> = M. N. LXI, No. 1); tav. 45 oben, p. 239 (große Marine mit vier Kriegsfchiffen, von denen eines an einem Felsen zerfchellt; in der Mitte ein Heiligthum Pofeidons = HELB. 1580); tav. 46, p. 243 (fchön abgerundete, von villengekrönten Hügeln umkränzte Bucht; in der Mitte vier Kriegsfchiffe = HELB. 1581); tav. 48 u. 49, pp. 253 u. 257 (zwei ägyptifirende Landfchaften unter großen Baumdarstellungen, die erfteren umrahmt, die letzteren auf weißem Grunde = M. N. X, 10 und X, 11; vgl. HELB. 1568 u. S. 389); tav. 50 oben, p. 263 (ägyptifche Landfchaft = M. N. LXII, 3 = HELB. 1567). Vol. II, tav. 18, p. 119 (Heiligthum des Bakchos; davor eine Opfernde = M. N. LI, 3 = HELB. 568); tav. 20 unten, p. 131 (Gartenzaunlandfchaft = M. N. LXXXV, No. 35 [rechts der Thür nach unten]); tav. 22 unten, p. 139 (Felsen, Gebäude, Strafen, Menfchen = M. N. LXVI, 11); tav. 45, p. 251 (große Landfchaft mit idyllifcher Staffage = M. N. LXII, No. 7 = HELB. 1564); tav. 48, p. 263 (ftark überhöhte Landfchaft mit zwei unvermittelt über einander geftellten Gebäudekomplexen = M. N. VIII, 8); tav. 49, p. 267 (Gartenzaunlandfchaft = M. N. LXXXV, 3); tav. 50, p. 273 (große Infellandfchaft und Marine auf dunklem Grunde = HELB. 1575); tav. 51 bis 54, pp. 277—289 (acht Rundbilder mit Hafeneduten = M. N. LXI 20, a, b, c, d, 21, a, b, c, d); tav. 59 u. 60, pp. 315 u. 321 (Szenen aus dem Ifiskultus = M. N. XXI, 5 u. 10 = HELB. 1111 u. 1112). Vol. III,

<sup>13)</sup> Es find fünf Bände (I, II, III, IV, VII) des Gefammtwerkes: *Le antichità d'Ercolano*, Napoli 1757—1792.

<sup>14)</sup> Der Text fagt von diefem Bilde: »merita di esser ammirato, non illustrato«. Dasfelbe gilt von vielen ähnlichen.

tav. 38, p. 191 (Heiligthum mit großen, stillebenartig dargestellten Opfergaben vor einer Statue = M. N. XI oben rechts = HELB. 580); tav. 40, p. 205 (Stadtvedute von Troja mit dem hölzernen Pferde = M. N. XXIV, 3 = HELB. 1326); tav. 52, p. 279 (Diana und Aktaion in ausgedehnter grünlich monochromer Landschaft = M. N. LXII, 2 = HELB. 252 b). Vol. IV, tav. 17, p. 85 (großer heiliger Baum mit Säule, Altar und Figuren = M. N. I, 1 = HELB. 572); tav. 52, p. 255 (Landschaft mit Altären unter Baum und Felsen und karrikirter Staffage = M. N. XLVIII, 6 = HELB. 1053); tav. 61, p. 309 (heroische Landschaft: Perseus befreit Andromeda = M. N. LXV, 20 = HELB. 1184); tav. 62, p. 313 (heroische Landschaft: Herakles befreit Hesione = M. N. LXIII, 19 = HELB. 1129); tav. 63, p. 317 (heroische Landschaft: des Ikaros Sturz = M. N. LXVII, No. 11 = HELB. 1209). Vol. V, tav. 55, p. 291 (Heiligthum = M. N. XV unten in der Mitte = HELB. 421); tav. 66, p. 295 (Nilstück, zum Theil = M. N. XIII oben in der Mitte = HELB. 1566); tav. 74, p. 333 (Wand mit kleiner Landschaft = M. N. LXXVIII, rechts der Thür No. 4); tav. 77, p. 345 (ähnlich = ebenda No. 5); tav. 78; p. 349 (ähnlich = M. N. LXXXV, 4); tav. 84, p. 375 (Wand mit zwei kleinen Landschaften = M. N. IX, 4).

Zu diesen 40 auf den großen Tafeln des Werkes abgebildeten Landschaften kommen etwa 100 Vignettenbilder, die wir für Landschaften erklären müssen. Von diesen 140 Bildern ist aber die überwiegende Mehrzahl identisch mit Gemälden, die im Museo nazionale aufbewahrt werden. Durch die Liebenswürdigkeit des Herrn de Petra in Neapel wurde ich in Stand gesetzt, die im Museum befindlichen Bilder mit den im genannten Werke publizirten zu vergleichen. Das Resultat war, daß ich nur ein Dutzend jener 140 Bilder nicht im Museum finden konnte; von diesen wird die große Marinelandschaft auf dunklem Grunde (II, p. 273, HELB. 1575) auch schon von HELBIG als zerstört bezeichnet; von den beiden großen Seestücken I, pp. 239 und 243 = HELB. 1580 und 1581, die HELBIG noch im Museum gesehen, habe ich schon erwähnt, daß sie wahrscheinlich in's Magazin gebracht sind. Dasselbe muß ich von den übrigen, die ich nicht finden konnte<sup>15)</sup>, annehmen, soweit sie jemals im Museum gewesen sind.

Umgekehrt freilich befindet sich im Museo nazionale eine ganze Reihe von Landschaften, die nicht in den *Pitture d'Ercolano* publizirt ist, was ja selbstverständlich ist, da dieses Werk nicht einmal bis zum Beginne unseres Jahrhunderts reicht, doch sind von den übrigen auch nur sehr wenige in späteren Werken veröffentlicht. Von jenen 146 Landschaften z. B. der sechs insbesondere dieser Klasse von Gemälden gewidmeten Abtheilungen des Museums sind doch 78 in den *Pitture d'Ercolano* abgebildet; von den übrigen 68 aber ist meines Wissens bisher nur eine anderwärts reproduzirt, nämlich die Landschaft Abtheilung LXXV, No. 15 im Museo Borbonico XI, 26. Von einigen anderen besitze ich stilvolle farbige Aquarellkopien, von denen zwei auf unserer Tafel VII und Tafel VIII in Umrissen publizirt sind: nämlich M. N. LXVI, No. 10 und M. N. LXI, No. 6. Aber auch von den außerhalb dieser sechs Abtheilungen im Museum befindlichen Landschaften sind nur sehr wenige später anderwärtig abgebildet worden. Die späteren Original-

<sup>15)</sup> Es sind dies die Folgenden: Pitt. d'Erc., I, S. 55 (das obere); II, S. 97, 121, 301; V, S. 145, 153, 157, 161, 351.

publikationen bringen fast nur Landschaften, die in Pompeji an ihrer ursprünglichen Wand belassen worden sind.

Als solches ferneres Werk ist in erster Linie zu nennen: W. GELL: Pompejana<sup>16)</sup>. Dieses Werk besteht aus vier Bänden in zwei Abtheilungen. Es sind in ihm verschiedene Landschaften publizirt, die jetzt verloren gegangen und daher nur noch in diesen Abbildungen erhalten sind<sup>17)</sup>. Hierher gehören die kleinen Landschaften aus dem Venustempel, zum Theil mit Marineprospekten, zum Theil ägyptisirend mit Pygmaien, welche Abtheilung I (1824), Bd. II, pl. 55—60 abgebildet sind; ferner ebenda das Bild, pl. 62, mit einer eleganten Villenanlage unter Bäumen an der Strafse; ich glaube, dafs sich diese letzteren in der casa delle Amazoni befunden hat, weil ich ihr Gegenstück, pl. 61, daselbst noch gesehen. Bedeutend zahlreichere Landschaften, theils in Vignetten des Textes, theils auf den Tafeln, enthält die zweite Abtheilung (1832). Unter die untergegangenen glaube ich von den hier abgebildeten z. B. die von pl. VII zählen zu müssen, welche Villen und Heiligthümer am Meeresfrande darstellt<sup>18)</sup>; ferner die Vignetten 4, 5, 7, 8 und 9, welche sehr anmuthige kleine Landschaften enthalten. Die Landschaft der Vignette 21, eine hochgebaute Häuseranlage auf einer Insel, wie es scheint, ist im Original wenigstens so gut wie untergegangen: nur schwache Reste derselben konnte ich auf dem gelben Grunde eines Zimmers der casa della piccola fontana entdecken. Einige erhaltene Landschaften, wie einige der großen Bilder aus dem Hofe des zuletzt genannten Hauses sind hier auf pl. 57, 59 wenigstens zum ersten Male, noch andere erhaltene, wie das oben genannte der casa delle amazoni, in dieser Abtheilung aber Vignette 2 (Villa mit Rundthurm aus dem Haufe des tragischen Dichters) und Vignette 13<sup>19)</sup> überhaupt nur hier abgebildet. Die Wichtigkeit des GELL'schen Werkes für unser Thema leuchtet unter diesen Umständen ein.

Leicht erklärlicher Weise schließt sich hier die große Publikation des Museo Borbonico (Vol. I, 1824 bis Vol. XVI, 1857) an. Auch hier ist eine Reihe von Landschaften publizirt, aber meist nur der größeren und bedeutenderen Art, und unter diesen meines Wissens kaum eine nicht mehr erhaltene. Vol. V, tav. 49 ist das große Straßensbild rechts von der kleinen Fontäne (in dem nach dieser benannten Haufe) zum ersten Male abgebildet (hier 1829, bei GELL 1832); Vol. VI, tav. 4, ebenso die Frieslandschaft deselben Raumes<sup>20)</sup>. Das große Jagdbild aus der casa della caccia antica (HELBIG 1520) mit wilder Felsenlandschaft ist Vol. XIII, tav. 18 und 19 zum ersten Male wiedergegeben. Daselbe gilt von der Landschaft aus der casa dei Dioscuri, HELBIG 1556, hier Vol. VI, tav. 55; desgleichen, von der erwähnten Landschaft mit Perfeus und der Meduse aus Herkulaneum, Vol. XII, tav. 48 und von der Thierlandschaft im Frieße über dem Eingangspéristyl der neuen Thermen Vol. XVI, tav. A, B. Die ebenfalls schon erwähnte Landschaft mit dem Heiligthume und dem Wasserfall (HELB. 1558 = LXV, 15) ist nur

<sup>16)</sup> Erste Abtheilung: 2 Vol. London 1824, von GELL und GANDY. Zweite Abtheilung: 2 Vol. London 1832 von GELL allein.

<sup>17)</sup> Soweit sie nicht nach diesen etwa bei ROUX (siehe unten) reproduzirt sind.

<sup>18)</sup> Auch GELL: »existed in a house behind the Chalchidium etc.«

<sup>19)</sup> Von GELL fälschlich als in the house of the greater fountain of shells bezeichnet, während es in dem der kleinen Fontäne sich befindet.

<sup>20)</sup> Im Texte fälschlich als im Péristyl der casa detta della fontana grande bezeichnet.

im Museo Borb. Vol. XI, tav. 26 abgebildet. Kleinere Landschaften und Gartenflücke bringt das Werk auf anderen Tafeln<sup>21)</sup>.

Das treffliche Werk von MAZOIS, Les ruines de Pompéi (1812, 1824, 1829, 1838) bringt von feinem architektonischen Standpunkt aus nur einige Beispiele der Anbringung kleiner Landschaften in der Gesamtdécoration (III, 46; IV, 13) und einige Stücke von Gartenmalereien (II, 27, 37, 52; III, 2).

Hier fei der Sammlung von Reproduktionen nach den Originalabbildungen der Pitture d'Ercolano, des Museo Borbonico und des Werkes von GELL gedacht, welche H. ROUX ainé unter dem Titel Herculaneum et Pompei etc. in Paris und zugleich in deutscher Sprache 1841 in Hamburg in acht Bänden herausgab. Der achte, nur in französischer Sprache erschienene Band enthält das »Musée secret«, in dem merkwürdiger Weise auf pl. 24 die Landschaft der casa dei Dioscuri HELB. 1556 nach Mus. Borb. VI, 55 und pl. 58 eine kleine Landschaft der Pitture d'Ercolano I, p. 55a reproduziert find, blos, weil ithyphallische Priapushermen auf ihnen vorkommen, wie doch fast auf den meisten kampanischen Landschaftsbildern. Im Uebrigen enthält Bd. IV, Abtheilung II (Serie 5 der Malereien) eine doch keineswegs vollständige Zusammenstellung von Landschaften nach den genannten Werken auf 30 Tafeln; doch kommen auch in den vorhergehenden Serien einige landschaftliche Reproduktionen vor, von denen einige wenige, wie Band IV, Abtheilung I, pl. 52 und pl. 55 fogar als »inédits« bezeichnet werden. Höchstens die Zusammenstellung kann in diesem Werke interessiren.

Von den großen deutschen Publikationen enthält das Werk von TERNITE<sup>22)</sup> keine eigentlichen Landschaften. Das Werk von W. ZAHN<sup>23)</sup> dagegen publizirt zunächst eine ganze Reihe von kleinen Landschaften, welche integrierende Bestandtheile ganzer Wanddekorationen bilden, mit diesen letzteren und daher doch nur in ihrer ornamentalen Bedeutung. Die Reproduktionen solcher einzelner Bildchen innerhalb der ganzen Wandflächen ist eine so unzuverlässige, daß sie als Publikationen von unserem Standpunkte aus nicht gelten können<sup>24)</sup>. Wenn ZAHN auf einer 1839 ausgegrabenen Wand (II, T. 43) links oben eine derartige kleine Landschaft reproduziert, die schon 1797 in den Pitt. d'Erc. V, p. 7 abgebildet ist, so charakterisirt das das Verfahren des Herausgebers zur Genüge.

Aber es find auch einige Landschaften von selbständiger Bedeutung hier reproduziert: nur hier z. B. die Landschaften in einem Frieze der casa dei Dioscuri: II, 23 = HELB. 1560 und 1563<sup>25)</sup>; auch die Publikationen der zwei Landschaften mit mythologischer Staffage aus der casa dei capitelli colorati, deren eine (HELB. 1042) Polyphem und Galateia, deren andere (HELB. 1128) die Befreiung des Prometheus darstellt, ist das Verdienst ZAHN'S: II, 30; ebenso die Abbildung der ganz großen Landschaft mit Genrestaffage

<sup>21)</sup> Die Felsenlandschaft des Museo Borbonico XIV, 46 ist nach HELBIG 1591 doch untergegangen.

<sup>22)</sup> Wandgemälde aus Herkulaneum und Pompeji, Text von K. O. MÜLLER und WELCKER (1858 geschlossen).

<sup>23)</sup> Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae, Berlin 1828—1852.

<sup>24)</sup> Z. B. ZAHN, I, Taf. 5, 13, 23, 52, 97, 99; II, 24, 43, 53, 73, 83.

<sup>25)</sup> HELBIG'S Beschreibung von 1560 scheint nach ZAHN'S Publikation gemacht zu sein. Im Original enthält das Bild keine »Berglandschaft«, sondern ein zwischen Bäumen ausgepanntes großes Zelt, in dem die Figuren ruhen.

aus casa della caccia antica = HELB. 1555 auf II, Taf. 60; fowie die der Koloffallandschaft mit Polyphem und Galatea aus demselben Haufe: III, 48, No. 5; auch enthält II, 84 die fünf kleinen Landschaften aus dem Zimmer gleich links vom Eingang der casa della piccola fontana. Die großen Landschaften aus dem Peristyl des zuletzt genannten Haufes (III, 48), die große Jagdlandschaft aus dem Haufe della caccia antica (III, 5), fowie eine Landschaft aus der casa dei Dioscuri (III, 48) und die große Aktaionslandschaft der casa di Sallustio (III, 50) sind hier weder zum ersten Male noch besonders vorzüglich abgebildet. Dagegen ist mir ein anderes Landschaftsbild (III, 48 oben rechts), welches ich im Original nicht habe finden können, und das auch HELBIG nicht in seinen Katalog aufgenommen, nur aus dem ZAHN'schen Werke bekannt, dessen Wichtigkeit für unser Thema demnach einleuchtend ist.

Das Werk von RAOUL-ROCHETTE, Choix de peintures de Pompéi bringt die genannte große Jagdlandschaft, HELB. 1520, in farbiger Reproduktion, aber zu krafs und zu bunt, weil mit zu wenig Platten.

Das seit 1854 in Neapel erscheinende große Werk: Le case ed i monumenti di Pompei (Niccolini) enthält zunächst auch eine Reihe kleiner Landschaften in ganzen Wandflächen, die hier nur in ihrer ornamentalen Bedeutung, nicht aber ihres Inhaltes wegen reproduziert sind: so Casa di M. Lucrezio tav. III; Terme presso la porta stabiana, tav. VIII. Ebenso kann die farbige Reproduktion der Landschaft links von der Fontäne, Casa della seconda fontana tav. IV, nicht als besonders verdienstvoll angesehen werden. Auch erscheint mir zweifelhaft, ob die kleine Landschaft über der Venusstatue, Tempio d'Iside, tav. VIII, mehr ist, als eine nach Analogien versuchte Restauration; wogegen zwei kleine Kriegsmarinestücke von zweien der im Museo nazionale befindlichen Ilistempelwänden auf der vierten Tafel der Abbildungen aus diesem Tempel sehr gut in Farbendruck reproduziert sind; ebenso anschaulich ist die farbige Wiedergabe der Gartenmalerei im Stile der von Prima porta, welche das Frigidarium der stabianischen Thermen umgab<sup>26)</sup>, auf tav. VII dieser Thermenpublikationen; und auch die Felslandschaft mit wilden Thieren über dem Frieße des Peristylums ist hier ganz gut wiedergegeben.

Neuerdings hat das Giornale degli Scavi di Pompei, N. S. seit 1868, einige neu ausgegrabene Landschaften reproduziert: so Vol. I, tav. VII die große historische Landschaft mit der Darstellung des Bellerophon, der unter dem Beistande der Athene sich des Pegasus bemächtigt, so ebenda tav. VIII das Bild mit der amphitheatralischen Darstellung, welche wenigstens von einigen geradezu zu den Landschaften gezählt wird; und Vol. II, tav. X ist das interessante Bild des Raubes des Palladiums abgebildet, dessen Personen durch Inschriften bezeichnet sind, wie die der vatikanischen Odyßeelandschaften, während der landschaftliche Hintergrund so bedeutend hervortritt, daß man auch dieses Bild zu den historischen Landschaften rechnen könnte.

HELBIG selbst brachte im Jahre 1868 in den Tafeln zu seinen »Wandgemälden« die Reproduktionen von einer der großen Aktaionslandschaften mit der Darstellung von zwei Szenen derselben Handlung (Wdgem., No. 252a; Tfl. VIII) und einer der Landschaften mit dem Parisurteile (Wdgm. 1283b; Tfl. XVI).

<sup>26)</sup> Auch Bulletino archeologico napoletano, Vol. VI (1858), tav. I.

Ueber den Werth der meisten dieser Reproduktionen habe ich im Vorstehenden gelegentlich Andeutungen fallen lassen. Wollte ich den Katalog der kampanischen Landschaften schreiben, so müßte ich fast jede Abbildung im Einzelnen korrigiren. Sehr ungenau sind besonders die Tafeln des GELL'schen Werkes. Im Allgemeinen sind die Nachbildungen der alten Picture d'Ercolano immer noch als die gelungensten zu betrachten, besonders die der Landschaften, die freilich manchmal einige allzuzierliche Bäume in den Hintergrund des Gemaldes einschmuggeln und auch sonst hie und da der Rektifizirung bedürfen, trotzdem aber genauer sind, als die meisten anderen Publikationen, und vor allen Dingen die flotte und leichte, oft an's Rohe streifende Manir der Ausführung in ihrer Art meist vortrefflich wiedergeben.

Die Zahl neuer, weil im Original nicht mehr existirender Bilder, welche die Publikationen uns kennen lehren, ist, abgesehen von nur schriftlichen Erwähnungen in den Ausgrabungsberichten, nach allem Gefagten doch nur eine sehr geringe. Auch mit Hinzurechnung ihrer bleibt die Zahl aller uns bekannten kampanischen Landschaftsbilder zwischen 750 und 800 Nummern stehen. Ganz genau läßt die Ziffer sich schwer angeben, weil die Uebergänge von den Landschaften zu den Figurenbildern einerseits und von den Landschaften zu kleinen mehr arabeskenhaften Naturbildchen andererseits so verschwimmen, daß im einzelnen Falle leicht eine Meinungsverschiedenheit darüber eintreten könnte, ob ein Bild den Landschaften zuzuzählen sei, oder nicht.

Diesen nüchternen, aufzählenden Ueberblick über das vorhandene Material glaubte ich den Lesern dieses Buches nicht ersparen zu dürfen. Hat er uns doch sofort mit dem Reichthume des Stoffes vertraut gemacht!

II. Ich gehe über zur Gruppierung der kampanischen Landschaftsgemälde nach ihrer dekorativen Bedeutung, d. h. nach den Stellen, die sie in der Gesamtdécoration der Wände einnehmen<sup>27)</sup>.

Als erste Gruppe wären diejenigen Darstellungen zu bezeichnen, welche Wandgemälde im eigentlichen Sinne des Wortes zu nennen, die ganzen Wände eines bestimmten Raumes, oder doch eine ganze Wand eines solchen bedecken. Ihr Zweck ist offenbar, soweit sie die freie Natur darstellen, den Verschluss der Wände illusorisch zu machen, die Natur durch Vermittelung der Kunst hereinzuholen in die engen Behaufungen der Städte und den Einwohner glauben zu machen, er befände sich nicht in einem von Mauern umschlossenen Raume, sondern auf dem Lande. In der That sind es nur landschaftliche Gegenstände, welche in dieser Weise dargestellt werden, in erster Linie, wenn nicht ausschließlich, Gartendarstellungen. Das vornehmste Beispiel dieser ganzen Dekorationsweise fanden wir in dem Gartensaale der Villa bei Prima porta. Aber auch in Pompeji finden sich ähnliche Darstellungen, wenn auch oft in schlecht erhaltenem Zustande, in sehr großer Zahl: interessant ist es, in welchen Räumen. Sie finden sich nämlich einerseits in den Frigidarien und anderen Baderäumen der öffentlichen oder privaten Ther-

<sup>27)</sup> Man vgl. im Allgem. HELBIG im Rhein. Mus. 1870, 202—216. Ferner »Untersuchungen«, Abschnitt XV, S. 122 ff.; und das oben S. 345 über meine Stellung zu HELBIG's Untersuchungen Gefagte. Auch hier betrachte ich HELBIG's Aufsatz als die Grundlage, wengleich meine Gruppierung eine selbständige ist. Ich bemerke noch, daß ich im Folgenden wenigstens da keine Publikationen mehr citire, wo ich ein in HELBIG's Verzeichniß aufgenommenes Gemälde bespreche. Es genügt da HELBIG's Nummer.

men<sup>28)</sup>, auch über der großen Piscina des Eingangspéristyls der großen Thermen, sowie in den anstoßenden Räumen, andererseits aber in den kleinen Gartenmauern der pompejanischen Höfe<sup>29)</sup>. In beiden Fällen ist die Absicht des Dekorateurs klar, den Raum zu erweitern und den Beschauer zu täuschen. Als charakteristisches Merkmal dieser Gruppe möchte ich es hinstellen, daß es nur ein zusammenhängendes Gemälde ist, welches, abgesehen etwa von Sockel und Friesstreifen, die Wand bedeckt. Wo vertikale Gliederungen stattfinden, theilen sie die Darstellung doch nicht in geforderte Gemälde, sondern erscheinen nur wie vorgeschobene Pilasterstreifen, wie z. B. im Peristyl der casa di Sallustio, oder ein zwischengeschobenes anderes Bild unterbricht die Gartendarstellung, wie in der casa d'Adonide ferito. In der That, wollte ich anfangen, die pompejanischen Häuser aufzuzählen, deren Gartenmauern ähnlich bemalt gewesen, ich würde kein Ende finden.

Der zweiten dekorativen Gruppe kampanischer Landschaftsgemälde gehören diejenigen großen Darstellungen an, welche theils ebenfalls ganze Wände, theils aber (und bei größeren Wänden stets) doch nur Theile ganzer Wände einnehmen, indem sie dieselben von unten nach oben, abgesehen von Fries und Sockel, zwar ausfüllen, seitwärts aber doch nur bis zu einer bestimmten, der Höhe entsprechenden, Breite gehen, so daß verschiedene, für sich abgeschlossene Bilder dieser Art nebeneinander an derselben Wand sich befinden können und die vertikalen Trennungstreifen ihren Zweck als solche wirklich erfüllen. Auch die Gemälde dieser Art befinden sich nicht in den eigentlichen Zimmern der Häuser, sondern ebenfalls vorzugsweise an den Mauern der Peristyle. Sehr häufig stellen sie »im Freien« Seefläche dar »vom reizendsten Ansehen und mit sehr geringen Kosten«, wie Plinius sie dem Ladius zuschrieb; so in der casa della piccola fontana (HELB. 1572, 1561, 1563) und ähnlich mit idyllischer Staffage in der casa della caccia antica (HELB. 1555); doch auch Jagdszenen und Landschaften mit wilden Thieren sind häufig auf diese Weise dargestellt (HELB. 1520); und selbst mythologische Landschaften sind in dieser Gruppe nicht ausgehoben; von den letzteren macht wegen der verhältnißmäßigen Kleinheit ihrer Figuren die Landschaft mit Polyphem und Galatea (HELB. 1043) aus der casa della caccia antica den am meisten landschaftlichen Eindruck; in der großen Aktaionslandschaft der casa di Sallustio (HELB. 240 b) und in der Landschaft mit dem verwundeten Adonis in dem nach diesem Bilde benannten Hause (HELB. 340) flößen die großen Figuren doch das Haupt-Interesse ein.

Der Grad der Illusion, den die Bilder dieser Gruppe anstreben, ist nicht derselbe, wie in der vorigen. Nur wo sie, etwas kleiner gehalten, deutlich als Ausblicke aus der Wand in's Freie charakterisirt sind, was doch bei den genannten kaum der Fall ist, tritt wieder ein höherer Grad der Täuschung hervor. Doch sind mir in der kampanischen Wandmalerei keine Landschaftsbilder erinnerlich, welche in gleicher Weise deutlich als Ausblicke aus Fensteröffnungen charakterisirt wären, wie die beiden im vorigen Kapitel besprochenen

<sup>28)</sup> NICCOLINI, le case etc., Terme Stabiane tav. VI u. VIII. Badezimmer der Villa suburbana, GELL, 1824, II, pl. 21. Auch im Badezimmer der casa del labirinto fand ich Reste solcher Gartenmalerei.

<sup>29)</sup> Z. B. GELL, Pompejana, 1832, pl. 53, pl. 56, pl. 36. MAZOIS, a. a. O. II, 37. Besonders deutlich, wenn auch nicht hervorragend schön, fand ich eine solche Darstellung an allen vier Wänden des Gartens eines Hauses des Ins. XIX (vic del panatiere, 4. Eingang vom Vico storto) in Pompeji.

großen Landschaften des Trikliniums des Hauses auf dem Palatin zu Rom<sup>30)</sup>. Wo dagegen die Bilder dieser Gruppen eine schmale Wand allein einnehmen, kommt ihr Eindruck dem der vorigen nahe. Dagegen nähern sie sich der folgenden Gruppe, wo sie kleinere Theile der Wandflächen einnehmen. Ganz unumrahmt sind sie doch selten.

Als dritte Gruppe von Bildern nenne ich diejenigen, die, wie HELBIG ausgeführt hat, den Eindruck von Tafelgemälden machen, welche in die Wände eingelassen sind, ja, deren dekorative Bedeutung in der That keine andere ist. Sie geben sich selbst als eingelassene Tafelbilder und wollen als solche angesehen sein. Ich rechne hierher doch nur zunächst die deutlich umrahmten Gemälde, welche in der Regel die Mitte der einzelnen farbigen Wandfelder der kampanischen Häuser schmückten. Hierher gehört die Mehrzahl der eigentlichen mythologischen Gemälde. Von den Landschaften sind auch die meisten mit mythologischer Staffage diesen Gruppen zuzuzählen. Auch einige der schönsten idyllischen und Villen-Landschaften, wie die auf unserer Tfl. VI abgebildete aus dem f. g. domus M. G. Rufi sind hier zu nennen. Ueberhaupt könnte es scheinen, als gehörte die überwiegende Mehrzahl aller kampanischen Landschaftsbilder hierher. Wollen wir aber als Merkmal dieser Gruppe festhalten, daß die Bilder wirklich den Eindruck von Tafelgemälden machen, so müssen wir sie doch auf diejenigen beschränken, die ihrem innern Werthe nach auf eine selbständige Bedeutung Anspruch machen können. Die Grenze läßt sich, weil später viel flüchtigere Darstellungen diese Form borgten, schwer ziehen. Doch möchte ich als Merkmal in erster Linie die Naturfarbe des Grundes, die perspektivische Absicht und daher die natürliche Gruppierung der ganzen Composition beanspruchen. Vor allen Dingen sind es mehr oder weniger quadratische Bilder, die hierher gehören; auch einige Rundbilder; die breiten rechteckigen aber sind öfter aus der folgenden Gruppe herübergeholt. — Es knüpft sich hieran die Frage, ob wir anzunehmen haben, daß es in der That landschaftliche Tafelbilder gegeben habe, denen die hier besprochenen Wandmalereien nachgebildet seien, wie es in Bezug auf die ähnlich angebrachten mythologischen Darstellungen keinem Zweifel unterliegt, daß sie wirklichen Tafelbildern nachgeahmt sind. Man konnte doch erst, nachdem man sich an Landschaften einerseits und an die Nachahmung der Form der Tafelgemälde andererseits gewöhnt, darauf verfallen sein, auch in dieser Form Landschaften auf die Wand zu malen. Plinius und Vitruv, wo sie über landschaftliche Darstellungen berichten, reden nur von Wandgemälden<sup>31)</sup>. Von Philostratos scheinen allerdings landschaftliche Tafelgemälde beschrieben zu werden<sup>32)</sup>. Aber in der späten Zeit konnten doch die Tafelmaler wieder erst durch Vorbilder, wie die in Rede stehenden, darauf gekommen sein, Landschaften zu malen. Dennoch würde ich, Alles in Allem genommen, geneigt sein, anzunehmen, man habe, wenigstens in der späten hellenistischen

<sup>30)</sup> Doch zählt HELBIG (Untersuchungen, S. 324) wohl mit Recht das Adonisbild der Casa d'Adonide ferito hierher. Auch könnte man vielleicht die große und schöne Landschaft, ein ländliches Heiligthum in einer Gebirgsschlucht darstellend, hierherzählen, welche sich in Ins. XIX, vic. del panattiere, Haus mit zweitem Eingang von der strada di Stabia rechts befindet. H. 1,36 M., B. 1,04 M. Eine Aquarellkopie von Krohn in meinem Besitze. Auch ein Bild, wie Pitt. d'Erc. V, tav. 83, pag. 369 könnte hierhergehören. Desgl. M. N. Abthlg. VIII, 9.

<sup>31)</sup> Siehe oben S. 225.

<sup>32)</sup> Siehe oben S. 235.

Zeit, Landschaften auf Tafeln gemalt. Das Zeugniß der in Rede stehenden Klasse pompejanischer Wandgemälde in nachgeahmter Tafelform fällt in Verbindung mit den philostratischen Gemälden (und man darf hier auch vielleicht an die Tafel des Kebes erinnern) doch stark in die Wagchale. Endlich finden wir eine solche Landschaft innerhalb einer anderen Landschaft dargestellt: nämlich am Tempel des Bildes, HELBIG 1556. Das hier aufsen an der Tempelfront angebrachte unrahmte Landschaftsbild (auf dem Original übrigens kaum noch zu erkennen) ist doch wohl wahrscheinlicher Weise als aufgehängte Tafel aufzufassen, wie Tafelgemälde ja oft als Weihgeschenke gegen Heiligthümer gelehnt oder an ihnen aufgehängt dargestellt werden. Neigen wir uns also der Ansicht zu, es habe wenigstens in der Zeit der Entstehung der kampanischen Wandgemälde landschaftliche Tafelbilder gegeben, so müssen wir umso strenger die guten Gemälde dieser Gruppen von den aus der nächsten herübergenommenen unterscheiden.

In den Gemälden dieser vierten Gruppe spielen die landschaftlichen Darstellungen abermals eine sehr wichtige Rolle. Im scharfen Gegenfatze zu denen der vorigen und auch der beiden ersten Gruppen, möchte ich das wesentliche Merkmal dieser dahin definiren, daß die zu ihr gehörigen Bilder überhaupt keinen Anspruch auf selbständige Bedeutung erheben, sondern sich lediglich als integrirende Bestandtheile einer mehr ornamentalen Dekoration geben, vor allen Dingen jener leichten, von Vitruv getadelten, architektonischen Ornamentik, welche, die Wandflächen für die nachgeahmten Tafelbilder freilassend, so viele Wände Pompeji's und Herkulaneums mit einem weitläufigen Netze überzieht. Innerhalb dieser ornamentalen Architekturmalerie treten äußerst oft kleine Bildchen auf, meist breit und niedrig, immer klein und unbedeutend: bald wie ausgepannt zwischen zweien jener schlanken, dünnen, hohen Scheinfäulen, die Vitruv (VII, V, 3 ff.) Candelaberhaltern und Rohrflengeln vergleicht, bald, wie vorgefetzt vor die Sockelbarrieren, denen jene Rohrfäulen entpriesen, bald wie aufgehängt auf die Simse oder angehängt unter die Giebelchen jener zierlichen, aber unnatürlichen, gemalten Architekturen. Diese kleinen, mehr breiten, als hohen Bildchen enthalten sehr oft landschaftliche Darstellungen<sup>33</sup>); diese aber gerade sind es, deren Motive schwer von einander zu unterscheiden sind: am häufigsten sind wohl kleine Prospektbildchen dargestellt mit Portiken, Küstenbauten, Tempeln, belebten Straßen u. f. w.; aber so überaus flüchtig und allgemein, daß ein individueller Eindruck kaum zurückbleibt. Außerdem sind hier gerade oft kleine Naturbildchen erhalten mit Masken, Vasen, einem Baume, einem Altare u. f. w., die kaum noch den Landschaften zuzuzählen sind. Dabei sind freilich diese Bildchen fogut als Tafelbilder charakterisirt, wie die der vorigen Klasse, ja zum großen Theile unverkennbarer; allein wie die ganzen Architekturengerüste, denen sie angeheftet erscheinen, keinen Anspruch auf Wahrheit oder auch nur auf Wahrscheinlichkeit machen, so beanspruchen auch diese Bildchen, obgleich sie deutlich als Täfelchen charakterisirt sind, doch gar nicht, den Eindruck selbständiger Landschaftsgemälde zu machen. Sie stehen in dieser Beziehung auf einer Stufe mit den Hunderten von kleinen Statuetten u. f. w., die innerhalb der genannten Architekturmalerien doch offenbar die Plastik vertreten. Das ganze landschaftliche Tafelbildchen ist

---

<sup>33</sup>) Vgl. z. B. ZAHN, I, 5, 10, 53, 77, 97, 99; II, 13, 43, 95; Pitt. d'Erc. V, tav. 78, pag. 349, tav. 72, pag. 323.

hier nur ein ornamentales Motiv, wie die Statuette oder kleine plastische Gruppe; dafs dabei keine befondere Sorgfalt auf den Inhalt verwandt worden, ist nur natürlich; doch ist oft genug noch ein ansprechender landschaftlicher Eindruck erreicht.

Uebrigens verlassen die Landschaftsbildchen dieser Art mitunter ihr luftiges architektonisches Gerüste und setzen sich, ganz wie die vorigen, unabhängig in die Mitte der Wandfelder. Es ist dann eine quaestio facti im einzelnen Fall, ob man sie der vorigen oder dieser Gruppe zuzählen will. Die Aehnlichkeit der äufseren Form, der flüchtigen Darstellungsweise, vor allen Dingen aber der Motive müssen bestimmend für die Zuzählung zu dieser Gruppe sein<sup>34)</sup>. Natürlich aber gibt es eine ganze Anzahl solcher Bildchen, die wirklich in der Mitte zwischen beiden stehen<sup>35)</sup>. Ja, es gibt landschaftliche Bilder, welche einen Uebergang von dieser zur ersten Gruppe oder doch zur zweiten bezeichnen, wie z. B. das Bild Pitt. d'Erc. V, tav. 83, p. 369, wie ferner die sehr häufigen Darstellungen von Bäumen, die hinter den phantastischen Architekturen hervorwachsen, wie z. B. ZAHN II, 5 und II, 55. Hierher gehören denn auch die Landschaftsfrieze, die ebenfalls zunächst nur als ornamentale Bestandtheile der gefamnten Dekoration wirken wollen und dieses auch thun, wenn sie monochrom gehalten sind, wie die Frieze der ala dextra des palatinischen Hauses zu Rom, welches wir kennen gelernt, wogegen sie in anderen Fällen eine selbständigere landschaftliche Bedeutung behaupten, wie die beiden schon besprochenen Landschaftsfrieze des tablinum der casa dei Dioscuri in Pompeji. Hierher gehören auch die kleinen ägyptisirenden Frieze unter den Gartendarstellungen der beiden an die grofse piscina des Hofes der grofsen Thermen angrenzenden Räume, sowie die ähnlichen, oben in dem Raume des grofsen Aktaionsbildes der casa di Sallustio. Der grofse Fries mit wilder Landschaft und Thieren an der Wand über dem Dache der Portiken des grofsen Eingangsperristyls der neuen Thermen<sup>36)</sup> gehört dagegen schon mehr ganz der zweiten Gruppe an. Uebrigens bilden die Landschaftsbilder der zuerst genannten, entschieden zu dieser vierten Gruppe gehörenden Art einen sehr wesentlichen Bestandtheil sämmtlicher kampanischer Landschaften. Von den als Vignetten in den Pitture d'Ercolano abgebildeten hat vielleicht die Mehrzahl hierher gehört.

In einer fünften Gruppe bringe ich zunächst die zahlreichen Landschaften unter, die sich unumrahmt und ohne Darstellung des blauen Himmels, unter dem die Gegend liegt, von dem farbigen Wandgrunde abheben. Die Wirkung solcher Bilder kann natürlich niemals auch nur eine annähernd naturalistische sein, vielmehr ist auch sie zunächst eine rein ornamentale. Aber es gehören Darstellungen sehr verschiedener Art hierher; fast alle die 4 ersten Gruppen können wir in dieser Klasse wiederfinden; und einige derselben enthalten trotz des farbigen Grundes, von dem sie sich abheben, sehr ansprechende landschaftliche Motive, die zu dem besten in diesem Fache überhaupt erhaltenen gehören. Zunächst gibt es Gartendarstellungen, die ganz, wie die der ersten Gruppen gedacht sind, aber nicht vom blauen

<sup>34)</sup> Z. B. Pitt. d'Erc. V, tav. 84, p. 375.

<sup>35)</sup> Z. B. ZAHN, II, 24, III, 31. Ferner die zwischen den wirklichen Stuccoornamenten der Westwand des Perristyls der stabianischen Thermen eingereihten Landschaften. NICCOLINI, Le case etc., Terme stabiane, tav. VIII.

<sup>36)</sup> Mus. Borb. 1857, tav. A, A; farbig bei NICCOLINI.

Himmel, fndern von einem in diesem Falle in der Regel gelben oder weissen Wandgrunde sich abheben<sup>37)</sup>. Sodann gibt es eine sehr grosse Anzahl hübscher Landschaften, die, wenn sie unter blauem Himmel gemalt wären und umrahmt wären, ohne Zweifel zu den schönsten der zweiten Gruppe gehören würden, die in ihrer Art wenigstens einen ebenso selbständigen landschaftlichen Eindruck machen, wie jene. Es ist eine Caprice des Künstlers, dass er den Rahmen abgestreift und den blauen Himmel und damit die eigentliche Luftperspektive fortgelassen hat. Wir begreifen, wenn man in der alten polygotischen Zeit, als man den landschaftlichen Zusammenhang des Hintergrundes überhaupt noch nicht kannte, die Gestalten der Gemälde sich vom Wandgrunde abheben liess; wir begreifen auch, dass man schwebende ornamentale Figuren noch in der kampanischen Wandmalerei mit Vorliebe ähnlich behandelt; aber dass ganze Landschaften in dieser Weise, wie schwebend in der Mitte des bunten Wandgrundes dargestellt werden, hat auf den ersten Blick etwas Befremdendes. Vielleicht aber veranlasste auch eine Ahnung davon, dass man doch mit feiner Gefühlsperspektive keine ganz natürlichen landschaftlichen Haltungen erzeugte, die Kunsthandwerker Kampaniens zu dieser Emanzipirung der Landschaften von dem natürlichen Hintergrunde. Gleichwohl tritt derselbe, tritt sogar die Farbenperspektive auf denjenigen Bildern dieser Gruppen, die auf weissen Wandgrund gemalt sind, ganz klar hervor: so auf den Landschaften eines Zimmers der Casa della piccola fontana<sup>38)</sup>, so auf denen verschiedener erst neuer ausgegrabener Häuser, wie auch desjenigen mit der Rampe vor der Fronte, welches als domus Epidi Rufi bezeichnet wird. Dieses letztere sehr elegante Haus enthält ungemein flott und anschaulich gemalte landschaftliche Motive auf dem weissen Grunde seiner Wände. Daselbe gilt von einem in der Nähe des Marmorbrunnens ausgegrabenen Hause, aus dem unsere Tafel VII eine anmuthige, naturfarbig auf weissen Grund gemalte Hafenlandschaft reproduziert. Nächst dem weissen Grunde kommt der rothe Grund am häufigsten vor; und auch von diesem heben sich verschiedene Landschaften mit grünen Bäumen in sehr wirksamer Weise ab. Hierher gehört die auf unserer Tafel V abgebildete Landschaft mit der hübschen Pinie, hierher eine Reihe von Landschaften aus dem grossen unteren Peristyl der casa del citarista (Strada di Stabia n. 110), hierher gehören auch verschiedene Darstellungen der Museo nazionale.<sup>39)</sup> Doch kommt auch der schwarze und der gelbe Grund vor.<sup>40)</sup> Bei diesem Prinzip ist es natürlich, dass auch in der landschaftlichen Darstellung keineswegs immer die Naturfarbe der Gegenstände beibehalten ist. Auf rothem Grunde kommt es z. B. vor, dass nur die Bäume grün gemalt sind, alles Uebrige aber gelb<sup>41)</sup>; auf gelbem Grunde kommt es besonders oft vor, wie wir es schon in den palatinischen Frieslandschaften des vorigen

<sup>37)</sup> Weiss: Vic. d'Eumascia No. 9; Casa del citarista (Mittelraum hinter dem Peristyl). GELL: strad. dell'Abondanza No. 32; Frigidarium der kleinen Thermen; Strada di Stabia No. 78, Nische des Atriums, und sonst. Die beiden Streifen mit Gartendarstellungen zu beiden Seiten des grossen Jagdstückes der casa della caccia antica haben unten gelben, oben rothen Grund.

<sup>38)</sup> ZAHN, II, 84.

<sup>39)</sup> LXI, 8 = P. d'Erc. III, S. 91; LXII, 13, 14 u. öfter.

<sup>40)</sup> Schwarz z. B. M. N. LXVI, 3 = HELB. 1574.

<sup>41)</sup> M. N. LXI, 9 = Pitt. d'Erc. IV, S. 144; LXI, 10; 12 = P. d'Erc. IV, S. 149; 13 = P. d'Erc. III, S. 113; 14 = P. d'Erc. III, S. 40 u. öfter.

Kapitels fahen, dafs nur alles, was im Lichte sich befindet, weifs und alles was im Schatten steht, braun gemalt ist.<sup>42)</sup>

Wir kommen auf diese Weise von den Landschaften auf einfarbigem Grunde, die der dritten Gruppe sich nähern, zu solchen, die eher der vierten Gruppe angehören: zu Bildern die am farbigen Sockel oder Friesen der Wände langgestreckt gemalt, einfarbig und flüchtig, ganz arabeskenhaft dastehen, mitunter, wie die weifs vom rothen Grunde sich abhebende anmuthige Landschaft vom Sockel eines Zimmers rechts vom tablinum der casa dei Dioscuri<sup>43)</sup>, aber noch sehr reiche landschaftliche Motive enthalten, wogegen sie anderwärts, vielleicht nur aus einem Vogel zwischen zwei Bäumen, oder einer Jagdscene zwischen Bäumen oder dgl. bestehend, nur einen sehr geringen landschaftlichen Inhalt haben. Auch eine roth in roth gemalte Landschaft mit gelben Lichtern und schwarzen Schatten ist mir bekannt (M. N. LXXXII, No. 1a.), und endlich bemerkte ich, dafs es doch auch tafelförmig umrahmte Bilder auf weissem Grunde (M. N. LXII 8) gibt, wie fogar die monochromen Bilder mitunter in ähnlicher Weise umrahmt sind (M. N. LXIII, 16).

Bestandtheile der Dekoration sind alle pompejanischen Landschaftsgemälde, aber wie wir gesehen haben, sehr verschiedenartige. Es gibt hier Landschaften, welche anscheinend auf in die Wände eingelassene Tafeln gemalt sind und an selbständigem Interesse in den Schranken, die ihnen gesetzt sind, sich den Landschaftsgemälden, mit denen wir Neuere unsere Zimmer schmücken, an die Seite stellen; aber es gibt hier auch Landschaften, die als solche gar nicht mehr zur Geltung kommen, sondern nur als Ornament oder gar als Arabesken wirken. Dafs die Grenzen zwischen diesen verschiedenen Gruppen nicht scharf zu ziehen sind, wie sich das bei der aller Regeln und Schablonen spottenden phantastischen Dekorationsweise der ersten römischen Kaiserzeit von selbst versteht, konnte uns nicht abhalten, die dekorativen Gruppen selbst zu unterscheiden; denn in ihren charakteristischen Beispielen sind sie in der That von äusserst verschiedener Wirkung. Zwischen den Gartendarstellungen, die geradezu die Illusion, im Freien zu sein, in dem Beschauer hervorrufen wollen, den nachgeahmten Tafelgemälden, welche sorgfältig ausgeführte Landschaften oft mit heroischer, oft mit idyllischer Staffage enthalten, und den ornamentalen landschaftlichen Darstellungen der verschiedenen genannten Arten bestehen in der That prinzipielle Unterschiede der augenfälligsten Art.

III. Mit der Gruppierung der kampanischen Landschaften nach ihrem Inhalt geht es ähnlich. Auch in dieser Beziehung sehen wir Reihen von Landschaften, die auf den ersten Blick leicht zu sondernden Klassen angehören; aber der Uebergangsstufen gibt es auch hier unzählige. Jedes Bild, welches sich findet, in eine dieser Gruppen oder Klassen hineinzuzwängen, würde sich als unthunlich erweisen. Ist doch gerade die landschaftliche Natur und besonders die bebaute landschaftliche Natur in dieser Beziehung von einer unerfchöpflichen Mannichfaltigkeit! Auch hat die bisherige Erörterung uns

<sup>42)</sup> M. N. LXII, No. 11; LXIII, 21 = P. d'Erc. II, 173; ferner Casa di Sirico, am Sockel der Trennungspfeiler des Prachtzimmers (farbige Kopie von einer derselben in meinem Besitze); auch das Bild von GELL, 1832, Vignette 21 aus der casa della piccola fontana gehört hierher.

<sup>43)</sup> Farbige Kopie von Krohn in meinem Besitze.

über den Inhalt der kampanischen Landschaftsmalerei im Allgemeinen schon belehrt. Mitunter scheinen die inhaltlichen Gruppen sogar mit den dekorativen Gruppen zusammenzufallen, aber diese Uebereinstimmung ist doch in keinem Fall eine durchgehende. Eine selbständige Gruppierung unserer Landschaften nach ihrem Inhalt ist zur Vervollständigung unseres Ueberblicks unter allen Umständen unerlässlich.

Für eine Haupteintheilung könnte man zwei verschiedene Gesichtspunkte wählen. Entweder könnte man von der Betrachtung der Landschaft selbst ausgehen und dann alle Darstellungen zuoberst in solche eintheilen, die, auch abgesehen von der Staffage, Spuren der menschlichen Kultur in Gebäuden oder bebautem Lande zeigen und in solche, die, abgesehen von etwaiger Staffage, gar keine Spuren der menschlichen Einwirkung zeigen; oder man könnte von der Gruppierung der Staffage ausgehen und alle Landschaften zuoberst in solche eintheilen, deren Staffage in einer bestimmten, historischer oder mythischer Erzählung entnommenen Handlung begriffen ist, und in solche, deren Staffagefiguren nur in Handlungen dargestellt sind, wie sie in der Wirklichkeit täglich in ähnlichen Landschaften von ähnlichen Figuren vorgenommen werden.

Das zuerst genannte Prinzip der Eintheilung würde für die antike Landschaft nicht weiter führen; denn die überwiegende Mehrzahl ihrer aller stellt die Natur unter dem Einflusse der menschlichen Kultur dar, ja weitaus die meisten enthalten geradezu Gebäude, Tempel der Götter oder Wohnungen der Menschen oder doch wenigstens die Säule und den Altar, die dem heiligen Baume angefügt sind. Auf die andere Seite würden hauptsächlich nur die wenigen Landschaften fallen, welche wilde Thiere in Einöden darstellen. Die charakteristischste derselben ist, abgesehen von der Mosaiklandschaft der Villa Hadrians, jedenfalls diejenige des zweiten Grabes der Via latina<sup>44</sup>). Hier ist wirklich eine bergige Wildniss dargestellt mit Wasserfall und Baumwuchs, und die Thiere dominiren hier nicht so, dass sie den landschaftlichen Eindruck verwischen; das letztere ist doch auf den ähnlichen kampanischen Gemälden, wie auf den bedeutendsten derselben in der casa della caccia antica, fast immer der Fall. Ebenso dominirt auf den ganz wenigen Marinebildern, die das blaue Meer ohne Gebäude darstellen, die Staffage der Schiffe so, dass man an den landschaftlichen Eindruck des Seestückes kaum denkt. Höchstens wären ferner einige der Landschaften mit mythologischer Staffage hier anzureihen, wie von den römischen Odysscelandtschaften z. B. das Nekyabild, von den kampanischen Gemälden, soweit sie den Landschaften zuzuzählen sind, aber z. B. das Andromedabild, HELB. 1184, welches keine Gebäude zeigt, sondern eine wilde, wenn auch baumbewachsene<sup>45</sup>) Gegend am Meer.

Endlich würden einige Nilstücke, die jedoch dann zu den Thierstücken gehören, hierher zu zählen sein.

Auch ich werde daher, wie schon HELBIG es gethan, die Verschiedenheit der Staffage zum Prinzip meiner nächsten Gruppierung der landschaft-

<sup>44</sup>) Mon. Inst. Vol. VI, tav. LIII, No. 4.

<sup>45</sup>) Dass diese Bäume kahl gewesen, wie mancherwärts zu lesen und auch HELBIG annimmt, ist falsch. Schon auf der Abildung Pitt. d'Erc. IV, 61, p. 309, noch deutlicher aber im Original ist zu erkennen, dass das pastos aufgetragene Laub der Bäume nur mit der Zeit abgesprungen ist. Alle Folgerungen, die man aus der Kahlheit dieser Bäume für die »Stimmung« gezogen, werden damit hinfällig.

lichen Darstellungen wählen. Und zwar unterscheide ich zunächst, wie gesagt, zwischen den Landschaften, in denen ein historisch oder mythisch bestimmter Vorgang erzählt wird und solchen, in denen das nicht der Fall ist. Die erste Hauptgruppe würde ich die der mythologischen oder heroischen Landschaften, eventuell der historischen Landschaften nennen. Als historische Landschaft wäre aber höchstens das rohe Gemälde zu nennen, welches das pompejanische Amphitheater und darin den Kampf der Pompejaner und Nukeriner darstellt<sup>46</sup>). Ich habe jedoch schon früher bemerkt, daß ich nicht geneigt bin, dieses Bild zu den Landschaften zu rechnen. Es bleiben also nur die Landschaften mit mythologischer, vor allen Dingen heroischer Staffage.

Es sind in erster Linie dieselben Mythen, die wir schon in Darstellungen mit reichen landschaftlichen Hintergründen getroffen haben, welche gelegentlich als Staffagefiguren förmlichen Landschaften einverleibt werden. Daß die Grenze zwischen den mythologischen Figurenbildern mit entwickelten Hintergründen und förmlichen mythologischen Landschaften in diesen Fällen schwer zu ziehen ist, habe ich schon früher bemerkt. Maßgebend muß zunächst die Größe der Figuren im Verhältniß zur Landschaft sein. Ich halte mich jetzt an die Gemälde, die Jeder für Landschaften erklären würde.

Zunächst gibt es einige Mythen, die in der kampanischen Wandmalerei nur als Staffage von Landschaften vorkommen. Hierher gehört in erster Linie der Mythos vom Sturze des Ikaros. Von den Meerlandschaften, auf denen er vorkommt, befindet sich die eine (HELB. 1209) im Museo nazionale zu Neapel, die zweite (HELB. 1210) im British Museum, die dritte, erst vor einigen Jahren ausgegraben, in sehr schlechtem Zustande in einem der Häuser östlich der strada di Stabia zu Pompeji<sup>47</sup>). Die Landschaft mit der felsigen Küste und den Fischern auf dem Meere gibt einen anschaulichen Lokaleindruck. — Auch der Mythos des an den Felsen geschmiedeten Prometheus, der überhaupt nur einmal vorkommt (HELB. 1128), ist als Staffage einer bedeutenden Landschaft dargestellt. Das Bild ist durch einen Diagonalriß lädirt und überhaupt in schlechtem Zustande. Der gelbe Felsen ist grandios behandelt. Der Himmel, oben blau, senkt sich röhlich zum Horizonte. Uebrigens hat schon HELBIG<sup>48</sup>) auf das Unpassende der Ausschmückung dieser im öden Kaukasus spielenden Szene mit einem guirlandenbekränzten ionischen Tempel, vor dem auf runder Basis eine Gewandherme steht, aufmerksam gemacht. Odysseus im Schiffe zwischen den Sirenenfelsen kommt ebenfalls nur in einer Landschaft vor, HELB. 1330. Wir mögen uns dabei der vatikanischen Odysseelandschaften erinnern, die freilich viel bedeutender sind. — Endlich ist auch Paris auf dem Ida in einer großen Berglandschaft dargestellt (H. 1279). Es ist eine der ansprechenden Landschaften des Museo nazionale (LXVII, No. 10). In einem weidreichen, von hohen Bergen umschlossenen Thale steht der heilige Baum mit seinem Sacellum, davor eine Statue. Der Hirt ruht im Schatten des Baumes. Vorn weidet die Herde am Bache. Rechts oben ruht der Berggott. Das Bild ist breit, aber nicht roh gemalt. Die Farbengebung nähert sich der Natur. Der Berggott des Hintergrundes

<sup>46</sup>) Abgebildet: Giorn. d. Scavi N. S. I, tav. 8. HELB., Untersuchungen, S. 73 u. 95.

<sup>47</sup>) Ich konnte 1872 nur durch Einfeigen von hinten in das erst zum Theil ausgegrabene Haus gelangen. Vgl. Giorn. d. Scavi N. S. I, p. 116.

<sup>48</sup>) Unterf. über d. kamp. Wandmalerei (1873) S. 103.

ist mit richtiger Intention gegen den Hirten verkleinert; dagegen ist das Rind des Vordergrundes viel zu klein gerathen. — Andere Mythen werden zwar öfter nur als landschaftliche Staffage dargestellt, kommen jedoch auch als Figurenbilder mit nur mehr oder weniger hervorragendem landschaftlichen Hintergrunde vor. Zu diesen gehört der Mythos von der Befreiung der Hesione, welcher zwei oder dreimal (HELB. 1129, 1130?, 1131) in reicher Landschaft dargestellt ist, aber nur einmal in geringerer landschaftlicher Umgebung vorkommt. — Auch der Mythos der Dirke auf dem Kithairon (HELB. 1151—53) wird meist landschaftlich sehr bedeutend aufgefasst, wenn gleich gerade diese Darstellungen wegen der Gröfse ihrer Figuren doch nur an der Grenze der eigentlichen Landschaften stehen. Nur ein im Sommer 1872 aufgedecktes, von HELBIG im Bull. dell'Inst. beschriebenes Bild, das ich mit HELBIG zusammen bald nach seiner Aufdeckung besuchte, schien die Darstellung der schon vom Stier geschleiften Dirke in einer ganz grofsen Landschaft dargestellt zu haben; von dem mehr hohen als breiten Bilde war nur die untere Hälfte erhalten, die Breite betrug 1,62 M. — Dagegen nehmen auf den Bildern, welche die Geschichte des Phrixos und der Helle darstellen, in der Regel die Figuren und der Widder in dem uferlosen Meere eine zu bedeutende Stelle ein, als dafs sie als Seestücke im landschaftlichen Sinne gelten könnten. Nur eines derselben (HELB. 1258 = M. N. LXV, 21) ist unter allen Umständen zu den Landschaften zu rechnen. Das Bild hat leider sehr gelitten. Im Mittelgrund ist das Meer dargestellt, in dessen Fluthen Phrixos auf dem Widder dahinreitet. Der Hintergrund ist recht verwachsen; doch scheint das jenfeitige Ufer mit Bäumen dargestellt gewesen zu sein. Den Vordergrund nimmt der diesseitige Strand ein. Links erhebt sich ein gelber Felsen am Strande des Wassers; auf diesem Felsen wächst ein prächtiger Laubbaum, dessen Krone, vornübergewachsen, bis in die Mitte des Bildes reicht. — Ein Gegenstück des vorigen ist das oft besprochene und gerühmte Gemälde der Befreiung der Andromeda, HELB. 1184; dafs es ein Gegenstück des vorigen ist, finde ich nicht erwähnt; aber die gleichen Masse, die gleiche Umrahmung und der grau-blau-grüne Ton, der dekorativ wirksam gegen gelbe Wände abstach, beweisen es augenscheinlich. Man hat gerade von der Landschaft dieses Bildes viel Aufhebens gemacht. Ich habe schon oben, Anm. 45, bemerkt, dafs die Bäume ursprünglich nicht kahl, sondern belaubt gewesen; die Laubkrone des neben ihm hängenden, erwähnten Gegenstückes bestätigt diese Auffassung. Freilich kommt die einsame Gegend am Meeresstrand ganz gut zur Anschauung; aber die einzelnen Gegenstände sind doch nicht eben in guter Proportion zu einander komponirt, und die Stimmung ist auch hier mehr eine dekorative, als geistige. Aehnlich war derselbe Mythos auf dem Bilde der casa dei bronzi, HELB. 1183 dargestellt; doch schwebte Perseus hier noch in der Luft; und die Einsamkeit der Landschaft war hier durch eine Priapuserme gestört. Ich rede in der vergangenen Zeit von diesem Bilde, weil heute nur wenig mehr von ihm erhalten ist. Ich konnte im Original nur noch die Haltung der Andromeda, das Braun des Felsens und das Blaugrün der Wellen erkennen. Ein drittes eigentliches Landschaftsbild, dessen Staffage derselbe Mythos bildete, befand sich in der casa dei Dioscuri, HELB. 1203. Die zahlreichen übrigen Bilder mit Perseus und Andromeda sind grofse Figurenbilder mit landschaftlichem Hintergrunde. Als Landschaft ist dagegen das herkulanische Bild, auf dem Perseus die Medusa tödtet, HELB. 1182, zu bezeichnen. — Die oft dargestellte Geschichte des Parisurteils ist doch wohl öfter als eigentliche Landschaft behandelt. In

der kampanifchen Wandmalerei find es vier von fieben Bildern, welche diefen Mythos flaffageartig behandeln; die Landfchaft ift aber auf jedem diefer vier Bilder anders aufgefaßt: auf dem Bilde des Vicolo del balcone pensile (HELB. 1281, hier nicht als eigentliche Landfchaft charakterifirt) befchattet rechts ein schöner Baum den Felfen, auf dem Paris fitzt. Links vorn unten weiden zwei Rinder, andere, richtig verkleinert auf dem Felfen in der Höhe. Die Göttinnen find noch nicht anwesend. Das Bild ift leider recht zerftört. Das Bild der Strada Stabiana 25 wird auch von HELBIG (1282) als »Berglandfchaft« bezeichnet. Die drei Göttinnen ftehen hier links auf einem Hügel. Auch diefes Bild ift fehr zerftört. Recht gut erhalten ift dagegen das Parisurteil derfelben Strafse No. 20, HELBIG 1283b<sup>49)</sup>. Die Landfchaft diefes Bildes ift die reichfte von allen diefes Mythos. Links vorn fitzt Paris auf einem rothbraunen Felfen; vor ihm fteht Hermes und weist nach den drei Göttinnen hinüber, welche jenseits eines blauen Waffers, über das eine Brücke führt, auf feilem Felfen thronen: Hera in der Mitte fitzend, Aphrodite ftehend in der Haltung der Anadyomene, Pallas ernft auf ihren Speer geflüzt, den Schild in der Linken. Im Hintergrunde thürmt fich ein fchroffes, aber keineswegs wildes Gebirge auf; vielmehr find hier verfchiedene Bäume mit Heiligthümern dargeftellt; ein Pfeiler, an dem Fackeln aufgehängt find, in der Mitte des Bildes und ferne Gebäude auf dem höchften Gipfel des Hintergrundes. Zypreffen find hinter dem Felfen gemalt, auf dem die Göttinnen ftehen. Rechts vorn am Waffer aber ift ein runder Altar dargeftellt, vor dem drei Ziegen weiden. HELBIG<sup>50)</sup> zählt auch diefes Bild zu denjenigen Landfchaften, die in unpaffender Weife mit Gebäuden gefchmückt feien. Und in der That fcheint die Sage den Sohn des Priamus und der Hekabe während feiner Hirtenzeit in eine einfame Gegend zu verfezen. Eine gute Perfpektive, befonders der Farbenabftufung, verfchmilzt meiner Meinung nach gerade diefes Bild trotz feiner flüchtigen, rohen Ausführung zu einer ganz flotten künstlerifchen Einheit. Auf der Umrifspublikation tritt das natürlich nicht hervor. Die vierte Landfchaft mit dem Parisurteil befindet fich im Mufeum von Neapel. HELBIG (1283) fchildert fie als ein »Felfenthal, welches fich hinten öffnet und die Ausficht auf einen Portikus, Häufer und Gartenanlagen gefattet. Links vorn vor einem Piniengebüfch fitzt Paris in röthlicher phrygifcher Tracht«. Jetzt ift das Bild durch Zeit und Firnis einem Allgemeinen grüngelben Ton verfallen; doch fieht man die früheren Lokalfarben noch durchfchimmern. Die Pinien zur Linken konnte ich noch deutlich als folche erkennen; ebenfo erkannte ich rechts im Hintergrunde den Palaß mit dem von Zypreffen überragten Säulengange. Vorn fchien ein grüner Wiefengrund gewesen zu fein. — Auch von den Bildern, welche die Fabel des Aktaion und der Artemis darftellen, gehört die Mehrzahl den eigentlichen Landfchaften an. Will man das grofse Bild der Casa di Sallustio (HELB. 249b) auch nicht hierherrechnen, fo gehören HELB. 251, 252, 252b doch ficher zu den Landfchaften. Auferdem erwähnt HELBIG S. 455 im Nachtrag der von KEKULE<sup>51)</sup> befchriebenen Aktaionslandfchaft, die ich 1872 noch fehr gut erhalten fand; und endlich sah ich in dem

<sup>49)</sup> Abgebildet in HELBIG's Tafeln, XVI. Farbige Kopie von Krohn in meinem Besitze.

<sup>50)</sup> Unterfuchungen, S. 103, Anm. 4.

<sup>51)</sup> Bull. Inst. 1867, p. 163.

Zimmer links vom Tablinum eines großen Hauses (zweiter Eingang vom Marmorbrunnen links) eine der von HELBIG 257 beschriebenen ähnliche große Aktaionslandschaft; Aktaion ist hier deutlich zweimal dargestellt, wie wahrscheinlich auf 249b; dagegen erscheint Diana hier nur einmal im Bad, nicht noch einmal laufend, wie auf dem Bilde HELB. 252<sup>52</sup>). Der Wasserfall befindet sich auf dem neuen Bilde auch rechts, rechts daher auch der Weiher, in dem Diana badet. Diese großen Landschaften sind sehr reich ausgestattet; und auch in Betreff ihrer meint HELBIG mit Recht, daß wir uns die Gegend der Handlung einheitlicher, einfacher und einfacher denken würden. — Am Meeresufer spielen wieder die Mythen der Europa und der Galateia. Von den kampanischen Europadarstellungen gilt jedoch im Allgemeinen das in Bezug auf die Phrixosbilder bemerkte; nur das untergegangene Bild aus der casa dei Dioscuri, HELB. 130, stellte eine Landschaft mit Staffage vor. — Viel öfter finden sich Landschaften mit der Darstellung Polyphems und Galateias. Recht unpassend in der That ist diese Staffage in der casa della caccia antica einer kolossalen Prospektlandschaft (HELB. 1043) im damals modernen Sinne einverleibt<sup>53</sup>). Jedoch befinden sich auch auf dem kleineren Bilde des Museums, HELB. 1042, portikusartige Gebäude und Berge mit einem Tempel im Hintergrunde des Bildes, dessen Horizont übrigens sehr hoch ist. Der Himmel, oben blau, senkt sich ganz roth zu demselben hinab. Im Wasser befinden sich weiße Schaumstreifen auf dem blauen Grunde. Die noch in Herculaneum befindliche dritte Landschaft mit ähnlicher Staffage (HELB. 1046), ist schon oben S. 348 beschrieben worden. Daß die Landschaft, HELB. 1053, diesem Mythos angehöre, erscheint mir weniger, als zweifelhaft. Nenne ich jetzt noch die Bellerophonslandschaft, die Giorn. degli Scavi I, tav. VII abgebildet und pag. 116 besprochen ist, sowie eine ebenda besprochene zerstörte heroische Landschaft, deren Originale ich im Sommer 1872 noch an Ort und Stelle sah, ferner eine sehr wichtige große Niobidendarstellung, die ich, wie die oben genannte mit ihr in einem Zimmer befindliche Dirkedarstellung, mit HELBIG zusammen bald nach ihrer Ausgrabung im Juli 1872 besuchte<sup>54</sup>) und die entschieden einen großen landschaftlichen Charakter trug, und endlich etwa das Bild, welches den Bau der troischen Mauern darstellt (HELB. 1226), so habe ich die heroischen Landschaften der kampanischen Wandmalerei, wenigstens die bis zu meiner letzten Anwesenheit in Pompeji ausgegrabenen, wohl alle genannt.

Was man von der vortrefflichen, wenn nicht landschaftlichen, so doch historischen Stimmung dieser Bilder, von der Harmonie zwischen der Landschaft und dem dargestellten Gegenstande gesagt hat, halte ich zum großen Theile für übertrieben. In den meisten dieser Fälle verstand sich die Landschaft für einen halbwegs denkenden Künstler oder Handwerker von selbst. Der einsame Felsen des Prometheus kam schon in Aischylos' Tragödie vor. Die alexandrinische Dichtung, wie sie sich z. B. in Ovids Metamorphosen wiederpiegelt, hatte andere Darstellungen, wie die des Ikaros, mit einem landschaftlichen Nimbus umgeben. Der Künstler hätte in der That sehr unverständlich sein müssen, wenn er die Andromeda an einem Palaste angeheftet,

<sup>52</sup>) Abgebildet HELBIG, Tafeln, VIII.

<sup>53</sup>) Vgl. HELBIG, Untersuchungen, S. 103.

<sup>54</sup>) Die obere Hälfte, ja vielleicht zwei Drittel des hohen Bildes fanden wir zerstört; Br. 1,51 M. Vgl. HELBIG im Bull. Inst.

Diana im Bade auf schroffer Felsenhöhe oder das Parisurteil in schattigem Waldesdickicht dargestellt hätte. Ich möchte daher lieber auf die im Vorgehenden, zum Theil auch schon von HELBIG hervorgehobenen Verflöße gegen die historische oder mythologische Möglichkeit der Landschaft zum Nachtheil der campanischen Kunsthandwerker aufmerksam machen, als das Selbstverständliche besonders lobend hervorheben. Dafs man den Werth der landschaftlichen Stimmung und Komposition der Andromedalandtschaft H. N. 1084 vielfach aus Mißverständniß des wirklich dargestellten überschätzt hat, habe ich schon wiederholt bemerkt. An die Harmonie zwischen Landschaft und mythologischer Staffage, wie wir sie in den römischen Odyffeelandschaften gefunden, reicht keine einzige dieser Darstellungen.

Allen diesen historischen oder mythologischen Landschaften tritt nun als zweite, größere Hauptgruppe die bedeutende Anzahl von Landschaften gegenüber, deren Staffage keinen historischen oder mythologisch bestimmten, einmaligen Vorgang erzählt, sondern Handlungen darstellt, welche täglich in einer ähnlichen Landschaft vorkommen können. Diese große Gruppe nochmals lediglich nach der Verschiedenheit ihrer Staffage einzuteilen, ist jedoch nicht gut möglich, weil einige Bilder die Staffagefiguren fast aller Arten, die hier überhaupt vorkommen, in sich vereinigen. Ich erinnere z. B. an die Frieße des palatinischen Hauses. Wir werden hier daher verschiedene Gesichtspunkte für eine weitere Klassifizierung gelten lassen müssen. Handlungen, die der Landschaft eingewebt sein können, werden vor allen Dingen der Kultus gewisser Gottheiten, die Jagd, die Fischerei, der Dienst des Marinefoldaten, der Landbau, das Hirtenleben und die Gärtnerei sein. Das städtische Leben von der Hafenseite, das Villenleben des vornehmen Städters, endlich phantastisch-exotische Gegenden werden andere Gesichtspunkte eröffnen.

Zunächst, um mit dem Ernstesten anzufangen, ist es der Kultus, welcher im Alterthume eine wichtige Rolle unter freiem Himmel spielte. Auf die Bedeutung des Baumkultus in dieser Beziehung brauche ich nicht noch einmal einzugehen<sup>55</sup>). Aber die campanische Wandmalerei ist es gerade, welche eine fast uner schöpfliche Fülle von Darstellungen dieser Art überliefert hat. Sehr oft bilden dieselben Bestandtheile größerer Ensembles. Sehr oft aber bildet der heilige Baum mit seinem Zubehör auch die Hauptdarstellung des landschaftlichen Bildes; und Landschaften dieser Art sind es, welche ich als erste Klasse der zweiten Hauptgruppe hinstelle.

Es gibt Bilder der allereinfachsten Art in dieser Klasse, Bilder, die nur aus dem heiligen Baum selbst bestehen, mit den Weihgeschenken, die an ihm aufgehängt sind. Dann tritt der Altar hinzu, auch wohl das Bild der Gottheit, dem der Baum geweiht ist, auf erhöhtem Fußgestelle, oder der Pfeiler, welcher die Gottheit vertritt. Das Heiligthum wird dann umfriedet, eine Mauer umgibt es, das Sacellum, nach Festus ein unbedeckter, den Göttern geweihter Ort, ist fertig. Aber dabei bleibt es nicht immer. Das Bild der Gottheit, wo es unter dem Baume steht, erhält ein Schutzdach, das sich bald zu einer förmlichen Aedicula, zu einer Kapelle erweitert. Ferner erhält mitunter der Baum selbst, mag nun ein Götterbild neben ihm stehen, oder nicht, eine eigene Aedicula. »Da man ihn aber«, sagt BOETTICHER, »der Luft, des

<sup>55</sup>) Im Allg. BOETTICHER, Baumkultus der Hellenen, 1856. Darstellungen aus der campanischen Wandmalerei sind hier reproduziert: No. 1, 12, 22, 24, 33, 34, 35, 36, 36 a, 40, 41, 61, 62. Sie sind zum Theil größerem Zusammenhange entnommen.

Lichtes und nährenden Regens wegen nicht in eine gedeckte Aedicula einbauen konnte, setzte man blos das Schema einer oben und von allen Seiten offenen Kapelle über ihn<sup>56)</sup>. Solche nur aus den Pfeilern und dem Architrave oder vollständigen Epistylon bestehende Bauten neben dem heiligen Baume, von demselben durchwachsen und überragt, mit Binden und Weihgeschenken aller Art reichlich geschmückt, finden sich überaus oft in der kampanischen Wandmalerei. Der Ruhm des Heiligthumes aber breitet sich aus, die Gaben mehren sich, der Baum, der Altar, die Gestelle reichen nicht mehr aus, die Geschenke aufzunehmen. Eigene Vorkehrungen zu diesem Zwecke werden erforderlich; solche »Donaria« werden theils in der Gestalt von Pfeilern errichtet, theils in Gestalt wirklicher meist tempelförmiger Gebäude hinzugefügt. Das ländliche Heiligthum ist vollendet<sup>57)</sup>. Reichlich geschmückt mit den geweihten Gegenständen der verschiedensten Art, Binden, Oscillen, Gefäßen, Fackeln, Votivtafeln, Bildern verwandter Gottheiten u. s. w. und belebt durch die Staffage der Frommen, welche ihre Opfer darbrachten, oder priesterlicher Gestalten, mußten solche ländliche Heiligthümer die Phantasie der Alten mächtig anregen. Naturgefühl und religiöse Weihe gingen Hand in Hand. In der That finden wir derartige um heilige Bäume gruppirte Sacella in allen ihren Entwicklungsstufen in der kampanischen Wandmalerei vertreten, und zwar in fast allen dekorativen Gruppen derselben: oft arabeskenhaft verflüchtigt, oft mit anderen Bäumen des Hintergrundes, mit hohen Bergen, die das Bild abschließen, mit dem Wasser, welches dem Felsen entquillt und vorn einen Bach bildet, über den eine einfache Brücke führt, mit der Staffage von Hirten und Heerden, wie sie an solchen Orten häufig vorkommen mußten, zu großen, idyllischen landschaftlichen Kompositionen erweitert, die, wie sie der Zahl nach keineswegs zurückstehen, auch zu dem Anmuthigsten und Bedeutendsten gehören, was die antike Landschaftsmalerei hervorgebracht. Die Gemälde, die hierhergehören, aufzuzählen, würde mich zu weit führen. Ziemlich einfache Bilder dieser Art, die nur durch die Ercoten, welche die Kultushandlungen verrichten, ein reicheres Leben erhalten, sind die bekannten Darstellungen aus der casa de'bronzi oder della parete nera, HELB. 773 mit dem Oelbaum der Pallas, 774 mit dem Myrthenbaum der Aphrodite<sup>58)</sup>. Die Statue der Gottheit selbst spielt besonders in den bekannten Bildern bakchischer Kultushandlungen, wie HELB. 568, 569, 572, 580 eine Hauptrolle. Aber auch unter den unpublizirten, kaum irgendwo erwähnten, in Pompeji an Ort und Stelle belassenen Bildchen, besonders den unumrahmt auf die Mitte des bunten Wandfeldes aufgesetzten, finden derartige Darstellungen der einfachsten Art sich überaus häufig. Als ausgedehntere Heiligthümer dieser Art, die doch ohne geschlossenen Hintergrund in wenigen, aber kräftigen Naturfarben, auf den rothen Wandgrund gesetzt sind, schweben mir besonders zwei in Pompeji befindliche Darstellungen vor, von denen Zeichnungen in meinem Besitze sind. Die eine derselben, in der sogenannten casa del citarista<sup>59)</sup>, flott bis zur Rohheit, stellt einen mächtigen Baum neben

<sup>56)</sup> Baumkultus S. 155.

<sup>57)</sup> Wer die kampanische Wandmalerei darauf hin angesehen hat, wird BOETTICHER'S klare Darstellung im Abschn. IX u. X seines Buches, S. 140-162, besser würdigen, als es vielfach geschieht.

<sup>58)</sup> Vgl. HELB. 774 n. 776.

<sup>59)</sup> Strad. Stab. No. 110. Mittleres Peristyl, Nordwand links. Größeste Höhe 0,50 M., Breite 0,25 M.

einem reich behängten Pfeiler, vorn rechts einen ländlichen Altar mit Opfern und weiter zurück (sehr hoch nach oben verlegt), tempelartige Gebäude dar. Die andere, ein Gegenstück zu unserer Tafel V, die sich mit ihrer vortrefflich charakterisirten Pinie, dem kleinen tempelartigen Gebäude, der Brücke über dem roth belassenen Wasser, dem Altar mit dem Opfern rechts und dem Wanderer, der links den steilen Berg hinaufschreitet, ebenfalls hier anschliesst, zeichnet sich durch die Pracht der offenen Aedicula aus, welche die mächtige Pinie umgibt<sup>60)</sup>. Eine Treppe zwischen statuengeschmückten Wangen führt empor, und Anbauten und Kapellen in reichem Komplexen lehnen sich an das Heiligthum an: dazu einige flüchtige, lebhaft bewegte Staffagefiguren, während die Ausführung im Allgemeinen sorgfältiger ist, als die der vorigen. — Auf weissem Grunde ist ein heiliger Baum, vor dem eine bekranzte Kapelle mit dem Götterbilde steht, als Gegenstück zu der Hafenedute unserer Tafel VII dargestellt<sup>61)</sup>. Größere Bilder dieser Art, umrahmt, obgleich auf weissem Grunde, meist mit sehr großen Bäumen und Bergen im Hintergrunde, auch wohl mit idyllischer Staffage im Vordergrunde, habe ich in verschiedenen der neu ausgegrabenen Stadttheile gesehen. Sie sind meist leicht gemalt und gehen bald zu Grunde. Von einem dieser Bilder besitze ich eine farbige Kopie von Krohn<sup>62)</sup>. Der mächtige Baum neben einem rothen, oben mit einer Urne geschmückten, mit einer Binde umwundenen, einem Schilde (?) behängten Pfeiler, an den unten eine ithyphallische Priapherme gelehnt ist, nimmt die Mitte des Bildes ein. Eine Basis mit drei gelben Statuen steht links davon etwas zurück; im Hintergrunde auf dem blau und violett gehaltenen Berge steht eine andere, unnatürlich groß gehaltene gelbe Statue. Vorn weiden rothbraune Ziegen an einem blauen Wasser. Wenn die Figur rechts vom Baume nicht etwa der Hirt sein soll und nicht, wie es doch scheint, noch eine Bildsäule, so hat dieses Gemälde gar keine menschlichen Staffagefiguren aufzuweisen: ein feltener Fall. — Die schönsten Bilder dieser Klasse sind aber mit blauem Himmel und landschaftlich geschlossenem Hintergrunde gemalt. Zu diesem wäre vielleicht sogar das unter den historischen Landschaften genannte Bild des Paris auf dem Ida (HELB. 1279) zu zählen; denn die Eigenschaft des hier abgebildeten Hirten als Paris, wenn es wirklich Paris sein soll, kommt hier doch kaum in Betracht. Ferner gehören zu den besten Bildern dieser Art einige, die HELBIG als idyllische Landschaften, oder als Landschaften mit Genrestaffage bezeichnet, vor allen Dingen zwei, die unter den Landschaften des Museo nazionale hängen: nämlich die wilde Felsenlandschaft, in der vorn ein Mann seine Ziege, vielleicht um sie zu opfern, zu dem Heiligthume unter dem Baume emporführt, während rechts ein Schafhirt an den Felsen klettert und links Statuen und Hermen die Klippen schmücken<sup>63)</sup>, — und die von einem Bache durchflossene Felsenlandschaft<sup>64)</sup>, in der ein aus zwei durch ein Gebälk verbundenen Pfeilern bestehender Bau an den heiligen Baum sich anlehnt, davor ein eleganter Rundtempel, vor diesem eine sitzende weibliche

<sup>60)</sup> Masse des Bildes unserer Tafel V, größte Höhe 0,29 M., Breite 0,20 M.; des im Text genannten Gegenstückes größte Höhe 0,27 M., größte Breite 0,34 M.

<sup>61)</sup> Größte Höhe 0,21 M., größte Breite 0,24 M.

<sup>62)</sup> Es befindet sich in der sogn. Domus C. Vibi, vic. del panattiere, Ins. XX, zweites Zimmer links vom Atrium, Nordwand. H. 0,75 M., B. 0,62 M.

<sup>63)</sup> M. N. LXII, No. 7 = HELB. 1564 = Pitt. d'Érc. II, tav. 45.

<sup>64)</sup> M. N. LXV, 15 = HELB. 1558 = Mus. Borb. XI, 26.

Statue, vielleicht der Kybele, sich erhebt, während von links eine Frau mit einem Knaben und einer Schale sich nähert und rechts ein Mann (wie die Frau, mit spitzem Hute bekleidet) seine Hände in einem Wasserfall zu waschen sucht. Die schönste und grösste dieser Landschaften endlich, noch unpublizirt<sup>65)</sup>, sah ich in einem Haufe des Vicolo del panattiere<sup>66)</sup>. Eine wilde, von steilen Felsen eingeschlossene Schlucht ist dargestellt. In der Mitte hinten scheint dieselbe sich jedoch in eine waldige Gegend zu öffnen, wie auch links Zypressen hinter den Felsen hervorblicken. Die Mitte des Bildes im Mittelgrunde nimmt neben dem heiligen Baume eine kleine, aus vier quadratisch gestellten ionischen Säulen und spitzem Dache bestehende Kapelle des Bakchos ein. In ihr ist die Statue des Gottes mit dem Thyrsosstabe bronzefarbig in sitzender Stellung gebildet. An den Säulen und an der Basis der Kapelle sind Weihgeschenke angebracht, unter denen sich eine eingerahmte schwarze Tafel mit einer bildlichen Darstellung befindet. Rechts von der Kapelle steht noch ein Pfeiler mit einer Urne. Weiter unten graft eine Ziege, neben der Reste einer zweiten sichtbar zu sein scheinen. Das Heiligthum scheint übrigens auf einer Insel oder Halbinsel zu liegen. Wenigstens wird es vorn und seitwärts, soweit man sehen kann, von einem hellblauen Wasser umspült. Der äusserste Vordergrund ist wieder gelbes Ufer und von diesem aus führt links eine Brücke, zu der man auf Stufen emporsteigt, zum Tempel hinüber. Vorn auf der Brücke sitzt ein Mann mit Hut und Stab (Schlangentab?), kein geringerer als Hermes, wie es scheint, während jenseits der Brücke eine bekränzte Frau in gelb und blauem Gewande, einen unwundenen Thyrsosstab in der Linken, eine Kanne (schlanke Oinochoe) in der Rechten, auf das Heiligthum zuschreitet, neben ihr ein bekröntes Kind mit einem zweihenkligen Kantharos. Das Ganze ist in etwas verblassten Naturfarben gemalt. Der Himmel ist oben blau, unten rosa.

Darstellungen, wie die zuletzt genannten, sind in der That so ziemlich das schönste, was die kampanische Landschaftsmalerei geleistet<sup>67)</sup>. In ihnen, wie in den besten Gemälden dieser Klasse überhaupt, findet sich Etwas, was den »ahnungsvollen Dämmererschein des Geistes«, den man der antiken Landschaft abgespröchen hat und der sich in diesen dekorativen Malereien durch die Stimmung selbst auch kaum äussern konnte, in feiner Weise ersetzt. Dieser ahnungsvolle Dämmererschein erscheint hier nämlich umgewandelt in eine sonnenklare, bewusste und konkrete Befehlung der Landschaft mit dem Geiste der Gottheit, deren Heiligthum die Einsamkeit schmückt. Auch aus diesem Grunde glaubte ich aus diesen Darstellungen, soweit keine anderen, besonders keine profanen Baulichkeiten sie erweitern, eine eigene Klasse bilden, aus eben diesem Grunde diese Klasse in der zweiten Hauptgruppe voranstellen zu sollen.

Wie sich aber in Wirklichkeit um ländliche Heiligthümer der besprochenen Art, häufig menschliche Wohnungen, zu Dörfern sich ausbildend, angebaut

<sup>65)</sup> Farbige Kopie von Krohn in meinem Besitze.

<sup>66)</sup> Ins. XIX, Haus mit zweitem Eingang von Str. Stab. rechts: Zimmer links hinter dem Atrium, Westwand. Höhe des Originals 1,36 M.; doch fehlt oben ein Stück, das aber nur blauen Himmel enthalten haben kann. Br. 1,04 M.

<sup>67)</sup> Eine grosse Tempellandschaft der casa dei Dioscuri mit Bergen im Hintergrunde und dem Meere und einem kolossalen Baum rechts ist im Original, bis auf den Tempel selbst, sehr zerstört. HELBIG 1556 = M. B. VI, 55. Dieses Bild ist mehr gross (B. 1,71, Höhe viel bedeutender), als schön.

haben werden, so finden wir auch in der kampanischen Wandmalerei eine ganze Anzahl von Darstellungen solcher Heiligthümer, um welche ländliche Wohngebäude sich gruppieren. Häufig bildet das Heiligthum noch den Mittelpunkt dieser Darstellungen; jedoch ist dann jener Reiz der heiligen, nur durch das Heiligthum selbst gestörten Einsamkeit der Natur verloren; es rechtfertigt sich, Bilder dieser Art einer andern Klasse zuzuzählen, einer zweiten Klasse, die wir als die der Dorflandschaften bezeichnen wollen. Ich rechne hierher die Darstellungen angebaute, mit Häusern mehr oder minder reich besetzter offener Gegenden, soweit diese Häuser keinen städtischen Charakter tragen, also weder so nah aneinander gruppiert sind, das sie zu städtischen Prospektbildern werden, noch auch offenbar die Villen vornehmer Städter auf dem Lande vorstellen. Auch die Bilder, welche aus den einfachsten Elementen solcher Dorflandschaften, sagen wir einfach einem profanen Haufe unter einem Baume und mit einer Staffagefigur bestehen, würde ich dieser Klasse zurechnen. So besteht das von GELL<sup>68)</sup> publizierte und als »rustic shop« bezeichnete Bild aus den einfachsten Elementen einer Dorflandschaft. Aehnliche Bildchen sind häufig, theils umrahmt in eckigen oder runden Einfassungen, wie die des Zimmers des Kimon- und Perobildes im Haufe Strada Stabiana No. 52<sup>69)</sup>, theils unumrahmt, wie ein sehr flott auf den weissen Grund gefetztes Bildchen des Hauses mit der Rampe und dem vielfäuligen Atrium<sup>70)</sup>. Das letztere stellt ein einfaches Bauernhaus am Fusse des Gebirges dar, auf dessen einem Gipfel ein Thurm steht. Rechts vom Haufe wächst eine Zypressfe. Vorn fließt ein Bach vorüber, über den ein Brett als Brücke gelegt ist; links dieseits des Ufers aber erhebt sich ein stattlicher Baum, von dem ein Sonnenfegel, zum Schutze der Brücke, scheint es, nach dem Haufe hinübergepannt ist. Die Staffagefiguren sind undeutlich behandelt; aber das einfache landschaftliche Motiv ist so klar und hübsch durchgebildet, das ein moderner Landschaftler es ohne Weiteres benutzen könnte. — Wo ein Haus steht, aber bauen sich bald mehrere an; es gibt Bilder, die stattliche, aus frei nebeneinander dargestellten Häusern stehende Dörfer darstellen. Das Heiligthum, wo es nicht von Anfang da war, erhebt sich jetzt leicht erkennbar zwischen den Wohnhäusern. Bäume beschatten die einzelnen Bauten, die ithyphallische Priapusherme steht an der Strafsenecke, die Strafse, oft deutlich als solche gekennzeichnet, ist mit mannichfacher Staffage belebt, unter der auf Bildern dieser Art besonders der Efeltreiber oder der Reiter, auch wohl Hirten und Heerden beliebte Figuren bilden, auch bepakte Gestalten die Mühen des Landlebens verfinnlichen. Das Wasser spielt auf diesen Dorflandschaften nicht immer eine Rolle; lange nicht so regelmässig, wie auf den städtischen Prospektbildern oder den Villenveduten; auch ist es, wo es vorkommt, in der Regel nicht das Meer, sondern ein Teich, ein Fluß oder ein Bach, welcher gemeint ist. Die Meerbucht ist aber vielleicht doch auf zwei anmuthigen Dorflandschaften gemeint, die ich oben über den Hauptwandfeldern der beiden ersten Zimmer links von Prothyron der casa di Marco Lucrezio

<sup>68)</sup> Pompejana. 1832. Vign. 7, II, S. 170.

<sup>69)</sup> Farbige Kopie von Krohn von einer derselben in meinem Besitze. Bei der Flüchtigkeit dieser, wie mancher ähnlicher Darstellungen, ist übrigens nicht immer klar zu unterscheiden, ob ein heiliges oder ein profanes Gebäude unter Bäumen gemeint sei.

<sup>70)</sup> »Domus Epidi Rufi«. Das in Rede stehende Bildchen, von dem ich eine Zeichnung besitze, hat eine Reihe von ähnlichen Gegenständen. Höchste Höhe 0,24 M., Breite 0,44 M.

fah, und auch ein Bild, wie Pitt. d'Erc. I, p. 63 = M. N. LXV, No. 11 b., ist als Dorflandschaft in einer Meerbucht zu bezeichnen. Vornehme Villen und Stadtanlagen sind dagegen fast immer am Meere dargestellt. Hier nenne ich zuerst das schöne Bild, welches unsere Tafel VII publizirt = M. N. LXVI No. 10. Sodann würde ich zu der Klasse dieser Dorflandschaften aus den Pitture d'Ercolano z. B. die folgenden zählen: I, p. 21 = M. N. LXVII, 14a. Auf dem Originale ist weder links das Meer zu erkennen, noch befinden sich die offenbar der Kupferstecherphantasie entsprungenen feinen Bäumen im Hintergrunde rechts. Das Dorf lehnt sich an ein steiles Gebirge an. Staffagefiguren fehlen auffallender Weise. — I, p. 42 = M. N. LXV, 1. Wenige Häuser unter einem Fruchtbaume, am Meere, rechts ein Fischer, der fast wie eine Statue aussieht<sup>71)</sup>. Der Hintergrund nicht mehr sichtbar. — I, p. 67 = M. N. LXI, 1. Eine langgestreckte, reiche Dorflandschaft. Nur durch die große vornehme Villa im Hintergrunde links spielt das Bild in eine andere Klasse hinein. Auch der Efeltreiber fehlt nicht in der Staffage<sup>72)</sup>. Zu den grössten Bildern dieser Art gehört das Gemälde der casa della piccolo fontana, rechts vom Brunnen (Br. 2,44 M., Höhe konnte ich nicht messen), HELB. 1561. Es ist ein bedeutendes Bauernhaus, in der Form an ähnliche heutige Häuser erinnernd, welches mit feinem Thor, feiner Gartenmauer, feiner bedeckten Vorhalle die ganze Breite des Bildes und mit feinem Hauptbau auch über die halbe Höhe in der Mitte desselben einnimmt. Vorn ist die Strafe. An der Mauer links lehnt ein Pflug; daneben erheben sich zwei bronzefarbige Statuen. Die ländliche Familienszene, die HELBIG beschrieben hat, spielt unter dem Thorweg. Zwischen der Mauer und dem Dache des Vorbaues biegt sich eine Palme hervor zur Strafe. Links sind Baumanlagen gewesen und weiter nach hinten andere Gebäude. Im Hintergrunde verschwimmt Alles in jenem rothbraun-violetten Ton, der wohl einen fernen Bergzug andeuten könnte, vielleicht aber auch nur den Himmel vorstellt, der, oben blau, in diesen anderen Tönen zum Horizonte sich senkt, wie wir es öfter gesehen haben.

Dieses Bild ist mit geringen Abweichungen in der casa d'Inaco ed Jo wiederholt: HELB. 1562; nur ist es hier viel kleiner (Br. 1,06). Rechts tritt der Thorweg etwas weiter zurück, und die Strafe verbreitet sich platzartig. Dafs nur eine Bronzestatue auf dem Postamente gestanden, nicht, wie auf dem vorigen, zwei, wie HELBIG annimmt, folgt nicht daraus, dafs sie nicht mehr sichtbar ist; weil die Stelle, wo sie stehen müfste, zerstört ist. Umgekehrt erkennt man bei genauem Vergleich, dafs eine dritte, auf hoher Basis, vor dem Hause stehende Gewandstatue, die nur auf diesem Bilde sichtbar ist, auch auf dem vorigen Bilde angebracht gewesen.

In das ländlich-idyllische Dorfleben mischt sich ein anderes Element, wo Ruinen mit dargestellt sind. HELBIG<sup>73)</sup> sagt darüber: »Bisweilen ist auch die Poesie verfallener Architekturen künstlerisch verwerthet. Eine sehr zart gestimmte Landschaft in Villa Albani zeigt neben einer Brücke ein Thor, zwischen dessen Steinen Gras und Gesträuch herauswachsen. Auf einem kleinen kampnischen Rundbilde, welches einen heiligen Baum und das zugehörige Sa-

<sup>71)</sup> Ganz ähnlich, aber villenartiger, I, S. 11 = M. N. LXV, 7. Hier mehrere Frucht bäume.

<sup>72)</sup> Vgl. noch Pitt. d'Erc IV, p. 157 u. p. 165 = M. N. LXIII, 5 und LXI, 4 (Gegenstücke). V, p. 7, 19, 25, 141, 157, 161 und andere.

<sup>73)</sup> Untersuchungen, S. 99.

cellum darstellt, ist das Epistyl des Sacellums deutlich verschoben und erscheint die Umfriedigung des Baumes verfallen.« Beide Fälle sind jedoch weniger bezeichnend <sup>74)</sup> als andere, die mir bekannt sind. Das charakteristischste dieser Ruinenbilder, umrahmt, gelb und grün auf rothen Grund gefetzt, befindet sich im Museo nazionale LXI, No. 17 (H. 26 M., B. 0,30 M.). Das Bild ist unpublizirt, aber eine farbige Kopie von Krohn befindet sich in meinem Besitze. Hier nimmt offenbar eine Thurmruine, welche mit Binden geschmückt ist und der man einen hohen Pfeiler geweiht hat, den Mittelpunkt der reichen ländlichen Landschaft ein. Das Bild gehört zu den eigenartigsten der ganzen Reihe. Eine andere offenbare Thurmruine ist links am Strande der Dorflandschaft, Pitt. d'Erc. I, p. 33 = M. N. LXVII, 14d dargestellt. HELBIG hat übrigens mit Recht eine Stelle der philostratischen Gemäldebefreibungen II, 28 (*ἱστοί*) zum Vergleiche herangezogen. Diese Stelle lautet: »Eines unglücklichen Hauses Vorhalle ist dies; wohl herrenlos ist es. Der Hof wenigstens daneben zeigt sich innerhalb unbewohnt, und auch die Pfeiler halten es nicht mehr aufrecht, weil es zusammenfinkt und einstürzen will«.

Erhalten die idyllischen Dorflandschaften durch die Beigabe solcher Ruinen ein elegisches Element, (welches die Alten aber doch wohl objektiver aufgefaßt haben werden, als wir), so erhalten sie durch die Beigabe von vornehmen städtischen Villen eine Beimischung gerade entgegengesetzter Art. Ich habe schon an die große Villa, welche in eine der charakteristischsten Dorflandschaften (P. d'Erc. I, p. 67) hereinragt, erinnert. Dieses Beispiel genüge, um den in der That sehr häufigen Fall zu verdeutlichen. Es versteht sich von selbst, daß die Städte ihre Villen oft in die Nähe der Wohnungen des Landmannes setzten; und wie die wirkliche Landschaft auf diese Weise in der alten wie in der modernen Welt oft einen gemischten Charakter erhält, so spricht sich in den gemalten Landschaften oft derselbe Charakter aus. Ich glaube diese Mischung bedarf keiner besonderen Erklärung. Sie mußte die natürliche Folge der einfachen vedutenhaften Nachahmung wirklicher Motive sein. In sehr vielen Fällen aber wird nichts weiter dargestellt, als eine Villa oder eine Gruppe von Villen, und zwar dann in der Regel am Meeresufer. Die Anzahl dieser eigentlichen Villenlandschaften ist in der kampanischen Wandmalerei eine sehr beträchtliche: wir können eine eigene Klasse aus ihnen bilden.

Es ist bekannt, daß der ganze Golf von Neapel von Bajae über Puteoli, Neapel, Herkulaneum, Pompeji, Stabiae und Sorrent hinaus in der ersten Kaiserzeit mit Villen besetzt war. Strabo (V, 4, 8, u. f.) berichtet von ihm in dieser Beziehung: »Er ist seinem ganzen Umfange nach theils mit den genannten Städten, theils mit Landhäusern und Anpflanzungen geschmückt, welche zwischen jenen aneinanderstoßend den Anblick einer einzigen Stadt gewähren.« Zahlreiche Reste dieser zum Theil in das Meer selbst hinaus gebauten Villen finden sich noch heute am Strande von Bajae und anderen Orten. Die alten Schriftsteller haben uns Andeutungen genug über die Einrichtung solcher Villen hinterlassen. Der jüngere Plinius beschreibt deren verschiedene in seinen Briefen <sup>75)</sup>. Die kampanische Wandmalerei aber bietet

<sup>74)</sup> Das Bild Pitt. d'Erc. I, p. 15 ist im Original M. N. LXVII, 2b so zerstört, daß das Motiv hier nicht zu erkennen ist. Vielleicht war es auch zur Zeit der Reproduktion nur das Ruinirte des Bildes selbst, welches den Eindruck einer Ruine gemacht.

<sup>75)</sup> Ep. II, 17; V, 6; IX, 7; VIII, 20. Vgl. auch HELBIG, Untersuchungen, S. 107 u. 108.

uns zur Kenntnifs wenigstens der äufseren Ansichten solcher Villen am Meeresufer weitaus das reichlichste Material. Dämme, mit Säulenhallen bedeckt, führen hinaus; künstliche Inseln oder Halbinseln sind gebildet; die Villen selbst erheben sich oft palastartig in mehreren säulenge schmückten Stockwerken, oft erweitern sie sich in mehr horizontaler Ausdehnung, viele Nebengebäude und ummauerte Gärten, hinter denen Zypressen und andere Bäume hervorragen, in sich vereinigend. Oft gehören auch Heiligthümer zu der Gesammanlage, und Thürme bilden einen sehr gewöhnlichen Bestandtheil der gröfseren Villen <sup>76</sup>). In blendender Weifse, oft mit rothen Ziegeldächern geschmückt, heben diese säulen- und hallenreichen Gebäudekomplexe von dem blauen Meere sich ab, das sie umspült, oder doch von einer Seite bespült. Bequeme Treppen führen von dem quaiartig ausgebauten Uferaum zum Wasser hinunter. Statuen schmücken oft in grofser Anzahl, oft einzeln aber von prächtiger Ausstattung auf hohen Postamenten den Quai oder die Spitze des Dammes; Priapushermen gehören zu den beliebtesten Zuthaten. Am Ufer sind theils Fischer dargestellt, theils Personen in vornehmer Haltung, oft auch mehr komische Situationen, wie Ludius sie der Staffage ähnlicher Darstellungen gegeben haben soll; im Meere aber fehlt selten das Boot, welches in der Regel als Fischernachen, mitunter aber auch wohl als Luftgondel sich darstellt. Von allen kampanischen Landschaftsbildern sind die Gemälde, welche dieser Klasse zugezählt werden müssen, wohl die zahlreichsten. Besonders zahlreich sind sie in den kleinen ornamentalen Bildchen vertreten, welche integrirende Bestandtheile der Architekturenmalerei bilden. Wir brauchen nur in den *Pitture d'Ercolano* zu blättern, um uns davon zu überzeugen <sup>77</sup>). Noch häufiger freilich befinden sie sich noch unpublizirt und kaum beachtet an ihren ursprünglichen Wänden in Pompeji. Einige derselben sind durch einen ausgedehnteren Hintergrund erweitert. Sie machen dann einen verschiedenen Eindruck, je nachdem dieser Hintergrund einen städtischen Anblick gewährt und mit langen Portiken geschmückt ist, wie auf einem ansprechenden Bilde der *Casa di Marte e Venere* (Br. 0,39 M., H. 0,15 M.), von dem ich eine farbige Kopie besitze, oder von hohen Gebirgen abgeschlossen wird, wie auf verschiedenen Bildern jünger ausgegrabener Häuser, von denen ich Zeichnungen besitze <sup>78</sup>). — Zu dieser Klasse gehören aber auch einige ganz grofse Bilder, wie das Gemälde der *casa della piccola fontana* links von dem Brunnen, HELB. 1563. Der obere und linke Theil des Bildes ist sehr zerstört. Links dehnt ein schöner Wald sich aus mit gut charakteristischen Bäumen, aus denen Pinien und Zypressen hervorragen; rechts vom Walde aus vom Wasser begrenzt, erhebt auf Substruktionen sich die reiche Villenanlage mit ihrer Säulenhalle, ihrem zweistöckigen Rundbau und viereckigen Thurme, Alles bunt bemalt. Alles dieses, wie auch die Staffage, macht dieses grofse Bild zu dem charakteristischsten, wenigstens zu dem augenfälligsten der ganzen Klasse. — Es gibt aber, wie es sie in der Wirklichkeit gab, so auch in der kampanischen Wandmalerei, Villenlandschaften, die nicht am Meere, sondern

<sup>76</sup>) Vgl. BECKER, Gallus (1863) S. 109, Anm. 19; 143, Anm. 2.

<sup>77</sup>) Z. B. *Pitture d'Ercolano*, I, p. 1, 7, 17, 27, 45, 52, 55, 75, 89; II, p. 387 (soll 187 heißen, über Tafel XXX); IV, p. 154; V, p. 91, 92, 104. Auch die fünf Rundbilder II, tav. 52, unten, 53 und 54 sind charakteristische Beispiele.

<sup>78</sup>) Eines derselben aus der sogenannten *casa di Cornelio Rufo*, erstes Zimmer links vom Peristyl, Südwand (B. 0,41 M., H. 0,28 M.) stellt wohl mehr eine Anlage zur Fischzucht, als eine eigentliche Villa dar.

nur im Gebirge liegen. Pitt. d'Erc. II, p. 139, ist ein besonders schönes Exemplar dieser Art abgebildet, dessen Original (Br. 0,97 M., doch fehlt links wohl etwas, Höhe 0,22 M.) sich im Museo nazionale LXVII, 11, befindet. Die schönste Landschaft dieser Art, als nachgeahmtes Tafelgemälde in ein gelbes Wandfeld gesetzt, in der Sorgfalt der Ausführung vielleicht sämmtliche kampanische Wandgemälde übertreffend, sah ich in der fogenannten Domus M. Gavi Rufi im Vic. del panattiere. Nach der farbigen Kopie von Krohn, die in meinem Besitze ist, habe ich die Reproduktion auf unserer Tafel VI anfertigen lassen. (Originalbreite 0,34 M., H. 0,40 M.) Ein schwer zu beschreibender, zweistöckiger, mit einem Durchgang versehenen Villenbau (vielleicht auch eine industrielle Anlage) liegt unter einem sehr schönen Baum in einer wilden Felsenklucht. Das aus dieser strömende Wasser ist rechts und links von dem Hause, dieses nah umschäumend, zu künstlichen Kaskaden benutzt und braust vorn als Waldbach weiter. Links erhebt sich ein einzelner jäher großer Felsen, ähnlich gestaltet, wie die der beiden ersten Odyffeelandschaften, aber von rother Farbe. Im Hintergrunde sind, fast verschwimmend, noch verschiedene hohe Berge dargestellt. Eine Priapusherme lehnt am Thorweg. Eine reiche ländliche Staffage, unter der ein Efeltreiber sich befindet, belebt die Strafe des Vordergrundes. Die sorgfältige Ausführung erklärt sich zum Theil daraus, daß dieses Gemälde sich ziemlich weit nach unten an der Wand befand, also von Nahem gesehen wurde.

Hier kann ich vielleicht eines anderen Landschaftsgemäldes erwähnen, welches zu den größten und interessantesten in Pompeji gehört, aber durch das große Sacellum seines Mittelgrundes und die bakchische Staffage einen eigenartigen Charakter erhält. Das Bild befindet sich im Xyftos der Casa d'Apolline (HELB. 567). Das Bild ist höher als breit; die Breite beträgt 2,38 M. Oben rechts ist es durch ein hineingebrochenes Fenster leider verletzt. Es ist schnell und keck, augenscheinlich von einem geschickten Maler ausgeführt; doch sind die Farben, wie es gerade bei den großen Gemälden oft der Fall ist, ohne Zweifel verblasst. In der Mitte des Bildes wächst auf einem Rundbau ein großer Baum mit dunklen blaugrünen Blätterbüscheln (vielleicht auch Nadeln; Pinie?) hervor. Nach rechts dehnt sich hinter demselben der heilige Bezirk aus. Vor diesem spielt die bei HELBIG beschriebene bakchische Gruppe mit einem Panther; ganz vorn rechts befindet sich eine Grabstele mit einem kleinen Baum, ein Ziegenbock steht neben dem Rundbau. Links führt die Landstrafe, auf der ein Efeltreiber, zum Bilde hinaus. Dahinter erheben sich Gebäude, von Palmen und Laubbäumen beschattet; auf dem flachen Dache eines der Häuser ist eine Gesellschaft gelagert. Dann folgt nach hinten zu das Meer mit einem stark verblassten Schiffe, jenseit der Bucht, in perpektivischem Nebelduft verschwimmend, wird ein hoher Säulenhau sichtbar. Darüber der blaue Himmel. Es ist eine der reichsten und interessantesten Landschaften Pompeji's, von der nur zu bedauern, daß sie nicht publizirt ist. Auch ich besitze weder eine farbige Kopie noch eine Zeichnung von ihr.

Von der Klasse der Villenlandschaften wollen wir zunächst einen Blick auf die Klasse der pompejanischen Gartendarstellungen werfen. Sie sind sehr interessant und geeignet, wichtige Aufschlüsse über die Gartenkunst dieser Zeit zu geben. Man hat sie in sehr verschiedenen Gestalten. Theils scheinen Gartenstücke mit der Architekturmalerie verwoben<sup>79)</sup>, theils gibt es ganz

<sup>79)</sup> Z. B. Pitture d'Ercolano, I, p. 213.

kleine unrahmte Bildchen, welche einen Gartenzaun, ein Blumenbeet und einen Busch oder dergleichen darstellen<sup>80)</sup>, theils, ganz in's Ornamental-Arabeskenhafte übergehend, schmücken sie als blühende, scheinbar dem Boden entsprossende Pflanzen, oft roh realistisch genug, die Sockel der Zimmerwände<sup>81)</sup>. Aber dies sind nur Nebenarten und Abarten dieser Klasse. Die wichtigsten Gemälde dieser Art haben in der Weise der Parklandschaft von Prima porta die Wände der pompejanischen Hofgärten geschmückt. Nach einer Aeußerung HELBIG'S<sup>82)</sup> könnte man annehmen, diese gemalten Parklandschaften hätten in den kampanischen Städten keine Rolle gespielt. Aber Nichts wäre irriger, als diese Ansicht. Sie sind nur in den meisten Fällen zerflört. Doch habe ich deutliche, zum Theil zu einem Ganzen rekonstruirbare Reste solcher Malereien in den Xysten oder an den Peristylwänden von nahezu fünfzig verschiedenen pompejanischen Häusern entdeckt. Die Sitte dieser Dekoration scheint in der That eine allgemeine gewesen zu sein. Ist auch kein einziges dieser Gemälde in so gutem Stande und offenbar kein einziges mit solcher Sorgfalt gemalt, wie dasjenige der Villa ad Gallinas, so läßt sich doch noch erkennen, daß manche von ihnen reichere Motive verarbeitet haben, als jenes. Statuen, unter denen becken tragende Brunnenfiguren, wie wir sie auch in der Plastik kennen, besonders häufig sind, schmücken die Baumgruppen, lebendige Gewässer plätschern dazwischen, große Vögel, auch Pfauen<sup>83)</sup> stolziren am Geländer; durch verschiedene Einfriedigungen sind etwas steife Gefammanlagen hervorgebracht, die sich jedoch nach hinten zu in ein Dickicht von Fruchtblüthen- oder Waldbäumen zu verlieren scheinen. Manches dieser Anlagen erinnert an die Beschreibung, die Plinius d. J. in zweien seiner Briefe von feinen Gartenanlagen gibt<sup>84)</sup>. Die zugespitzten Obstbäume und »buxus in formas mille descripta« (Ep. V, 6, 35), welche an unsere Zopfzeit erinnern, sind uns jedoch nicht aufgelosien. Die natürliche Größe aller so gemalten Gegenstände erhöht ihre Wirkung, erforderte aber freilich auch eine sorgfältigere Ausführung, als ihnen in der Regel zu Theil wurde. Ich habe schon oben einige der Orte genannt, an denen ich verhältnißmäßig gute Exemplare dieser Darstellungen gefunden. Es würde mich hier zu weit führen, bei ihnen zu verweilen. Vielleicht wird es mir möglich sein, einen besonderen Aufsatz über diesen Gegenstand zu veröffentlichen. Man vergleiche ganz neuerdings Bull. dell' Infl. 1875, V, p. 127 f.

Führte uns die Klasse der städtischen Villen auf dem Lande einerseits zu den Gartendarstellungen, so führt sie uns andererseits in die Klasse wirklicher städtischer Veduten. Nicht selten finden sich solche Veduten sogar im Hintergrunde von Villenlandschaften oder gar Tempellandschaften<sup>85)</sup>; häufig aber sind es recht eigentliche Ansichten von Städten, jedoch fast immer, vielleicht immer von der Hafenseite aufgefaßt und daher mit einer Marinedarstellung verbunden, wie es denn ja auch »Seestädte« sind, deren land-

<sup>80)</sup> Z. B. Pitture d'Ercolano, II, p. 67, p. 131 u. p. 267. Unpublizirt sehr oft.

<sup>81)</sup> Z. B. Pitt. d'Erc., V, p. 375. Es gibt kaum ein pompejanisches Haus, in dem sich solche Sockelpflanzen nicht fänden.

<sup>82)</sup> Untersuchungen, S. 100.

<sup>83)</sup> Ein Stück einer derartigen Gartenlandschaft aus dem M. N. (XIII, No. 39) reproduzirt unsere Tafel X. Farbige Kopie von Krohn in meinem Besitze. Von einem anderen schönen Stücke dieser Art aus Pompeji besitze ich eine Photographie.

<sup>84)</sup> Ep. II, 17; V, 6.

<sup>85)</sup> Pitt. d'Erc., I, p. 133.

chaftlich-malerische Darstellung Plinius dem Ludius zuschreibt. Es gibt Bilder der allergröfsten Art, die auf diese Weise dargestellt sind. So vor allen Dingen das grofse Bild der casa della piccola fontana im Peristyle links, HELB. 1572<sup>86</sup>). Das 4,21 M. breite Bild stellt einen grofsen Hafen dar. Dieser Hafen ist rechts eingefasst durch eine Befestigungsmauer, die sich in weitem Bogen an eine im Wasser sich spiegelnde Säulenhalle anschliesst, von Rundthürmen flankirt, während links ein offenes Ufer mit einem kleinen Tempel und einer Villa sich dehnt, deren prächtige Gartenanlagen mit Pinien, Zypressen, reichlichem Laubholz und grünem Rasen terrassenförmig sich aufbauen. Eine Insel mit einem ionischen Säulenhau, einem Rundthurm und schönen grünen Bäumen schützt den Hafeneingang, hängt aber durch molentartige Felsen mit jener Villenanlage zusammen. Ganz nach vorn führt eine schwanke Brücke von der Insel gegen den Zuschauer her. Zum engen Hafeneingang segelt gerade ein Schiff mit vollgeschwellten Segeln heraus, während zwei andere Masten mit eingezogenen Segeln hinter der Hafenmauer hervorblicken. Im Hintergrunde mufs die Stadt gedacht werden, die aber jetzt völlig verschwimmt. Eine gefchaftige Staffage belebt das Bild.

Hierher gehören denn auch mehr oder weniger die beiden 3,34 M. und 3,35 M. breiten Bilder des Peristyls der casa della caccia antica. Die Gebäude auf beiden sind halb städtisch, halb ländlich. Das eine, HELB. 1043, ist schon bei den mythologischen Landschaften erwähnt worden, das andere, HELB. 1555, dessen vorderes Wasser vielleicht nicht einmal Meer vorstellen soll, wäre ebenso passend zu den reicher ausgestatteten Villenlandschaften gezogen worden. Doch gibt gerade die Vielheit der Gebäude diesen Bildern einen halbstädtischen Anstrich. Die unpassende Staffage, die jedoch weder auf dem einen noch auf dem anderen dieser Bilder mehr erkennbar ist, hat HELBIG<sup>87</sup>) bereits getadelt. Ueberhaupt fallen diese Gemälde mehr durch ihre Gröfse auf, als dafs ihre Motive besonders charakteristisch oder anziehend wären.

Viel charakteristischer sind viele verkleinerte städtische Vedutenbilder. Hier thürmen im Hintergrunde sich Häuser über Häuser, drängen sich Dächer an Dächer. Tempelgiebel ragen dazwischen hervor, und hie und da kommt ein Baum zum Vorschein. Mächtig senkt die Stadt sich so zum Hafen hinab, von dem aus oft erstaunlich reich mit Statuen geschmückte Molen in die See hinaus gebaut sind, während Schiffe den Wasserspiegel beleben und eine bunte, vielgeschäftige Staffage, unter denen Angler und Lastträger gewöhnlich sind, den Hafendamm und den Quai beleben. Einige der vorzüglichsten dieser Darstellungen sind bereits in den *Pitture d'Ercolano* publizirt worden<sup>88</sup>); andere befinden sich noch unpublizirt an Ort und Stelle, oder im Museum von Neapel<sup>89</sup>). Eine sehr einfache aber anmuthige Hafendarstellung reproduzirt unsere Tafel IX nach einem Bilde, bunt auf weifsem Grunde, in einem der

<sup>86</sup>) Identisch mit 1572 b. HELBIG läfst das Schiff auf dem einem Bilde zum Hafen hinein, auf dem vermeintlich anderen hinaussegeln. In Wirklichkeit segelt es hinaus.

<sup>87</sup>) *Unterfuchungen*, S. 103 u. 104.

<sup>88</sup>) II, p. 137 = M. N. LXIII, 14 und LXV, 3; II, p. 277 und p. 281 oben = Rundbildern M. N. LXI, 20a, b, c; II, p. 295 oben (das bedeutendste Bild dieser Art vortrefflich abgebildet) = M. N. LXVII, No. 17; III, p. 47 = M. N. LXVI, No. 6 (so zerstört, dafs es ohne die Beschreibung nicht mehr zu erkennen) u. A.

<sup>89</sup>) Z. B. M. N. LXI, 23 (grofse unpublizirte Stadtvedute Br. 1,98 M.; H. 0,60 M.). LXIII, 15 (Gegenstück zum vorigen, B. 1,52 M., H. 0,53 M.). LXVII, 16 (Br. 1,07 M., H. 0,69 M.); auch LXIII, 20, 6 = HELB. 1573.

vor einigen Jahren ausgegrabenen Häuser in der siebenten Region, nahe dem Marmorbrunnen. Häuser und Seefläche dieser Art haben sich die ganzen Küsten Italiens entlang gezogen. Die Landschaftsbilder reproduzieren sicher zum Theil den Eindruck, den Städte, wie Bajae, Puteoli, Neapel, Herkulanum u. f. w. in der früheren Kaiserzeit, vom Meere aus gesehen, gemacht haben.

So leiten uns die städtischen Prospekte hinüber zu den eigentlichen Marinebildern. Das Entscheidende für die Zugehörigkeit zu dieser Klasse muß das Vorwiegen des Meeres und der auf dem Meere sich befindlichen Staffage von Schiffen in dem Gesamteindruck sein. Gleichwohl würde ich einige ganz von reich bebauten Ufern umkränzte Meerbuchten hierherzählen, wie die Pitt. d'Erc., I, tav. 46, p. 243 abgebildete Landschaft (HELB. 1581), die zu den anmuthigsten Darstellungen der ganzen kampanischen Prospektmalerei gehört. Ferner reihen sich hier eine Anzahl von Infellandschaften an. So das interessante Bild Pitt. d'Erc., II, tav. 50, p. 273 = HELB. 1575; ferner das große Bild Pitt. d'Erc. I, tav. 45, p. 239 = HELB. 1580, auf dem die Schiffe, deren eines zerfchellt ist, jedoch das Hauptinteresse erregen. Diese letzteren Bilder, sowie das hübsche Infelbild, Pitt. d'Erc. I, S. 55, welches nach HELBIG »die eigenthümlich melancholische Stimmung einer Strandgegend verwirklicht«<sup>90)</sup>, existiren nicht mehr. Auch das so gut wie zerstörte Bild des kleinen Atriums der casa della piccola fontana (gelb in gelb), GELL. 1832, Vign. 21 stellt sehr bedeutende Baulichkeiten auf schroffem Felsenland, wie es scheint, dar. — Eine Infellandschaft, in der das Interesse an den einzelnen durch Brücken verbundenen Inseln mit ihren Baulichkeiten vorwiegt, ist nach dem Bilde M. N. LXI, No. 6 auf unserer Tafel VIII reproduziert. Ferner gibt es eine nicht unbedeutende Anzahl kleiner Seefläche, die entweder nur noch in nebelhafter Ferne einige Säulenbauten des Hafens aus dem Meere hervorblicken lassen, oder auch die letzten Reste des festen Landes am Horizonte verschwinden lassen. Das Meer selbst wird auf Bildern dieser Art jedoch kaum zum malerischen Vorwurf gemacht, sondern die Schiffe, die bald friedlich nebeneinander einherrudern oder mit geschwellten Segeln dahin gleiten, bald aber in heißer Seeschlacht begriffen sind, so daß manchmal eines von ihnen schon im Versinken ist, flößen das Hauptinteresse ein. Bilder dieser Art haben besonders die Wände des Ilistempels und des Pantheons geschmückt<sup>91)</sup>. Der Versuch, das Meer bewegt darzustellen, ist kaum je gemacht. Nur die Poesie des ruhigen Meeres und der Meeresbuchten und Küsten war den Alten geläufig.

Wir verlassen jetzt den heiteren Golf von Neapel und wenden uns den unwirthlichen Einöden der von wilden Thieren bevölkerten Berge zu. Landschaften mit wilden Thieren gehören ebenfalls zu den häufigeren in Pompeji. Auch sie kommen in verschiedenen dekorativen Gruppen vor, theils arabeskenhaft verflüchtigt auf dem farbigen Grund von Sockeln u. f. w., und dann nur durch einen Baum und den Rasengrund landschaftlich ausgestattet<sup>92)</sup>, theils umrahmt und blauhimmelig, dann aber doch meist nur kleiner Art<sup>93)</sup>,

<sup>90)</sup> Untersuchungen, S. 99.

<sup>91)</sup> HELB. 1576, 1577, 1578, 1579. Eine schöne farbige Kopie eines der Bildchen des Ilistempels in meinem Besitze. Vgl. noch Pitt. d'Erc., III, p. 7 u. p. 13.

<sup>92)</sup> Eine sehr häufige Art: z. B. P. d'Erc. II, p. 27, III, p. 89, 99. Siehe HELBIG, Wandgemälde, S. 399.

<sup>93)</sup> Z. B. HELBIG, 1521, 1521 b, 1588, 1590, 1596 und sonst.

theils ganz groß, ganze Wandflächen einnehmend, wie die großen Prospektbilder oder Gartenmalereien. Das bekannteste Thierstück dieser letzteren Art ist das große Bild der casa della caccia antica, die eben nach ihm den Namen hat; aber noch in einer ganzen Reihe anderer pompejanischer Häuser habe ich ähnliche Darstellungen oder Reste derselben gefunden<sup>94)</sup>. Die Art und Weise, wie die Thiere diesen Landschaften einverleibt sind, ist eine sehr verschiedene. Bald jagen die reisenden Thiere die harmlosen Rehe, Hirsche oder Antilopen, bald bestehen sie wüthende Kämpfe gegeneinander; oder Männer sind als Jäger dargestellt, oder wenn keine Menschen, so doch ihre Hunde. Mitunter aber scheint es auch, als hätten die Menschen Mühe, sich gegen anstürmende wilde Thiere ihrer Haut zu wehren. Dann aber scheinen die Thiere auch wohl einmal in friedlichem Verkehre mit einander zu stehen; vielleicht fogar, daß eine Fabel veranschaulicht wird<sup>95)</sup>; und endlich kommt es vor, daß eine große Schaar von Thieren aller wilden und zahmen Arten in einer großen Schaudarstellung, als hätten sie eben die Arche Noah verlassen, neben und über einander gruppiert sind, unter ihnen die Schlange am Baume, wie in den christlichen Paradiesdarstellungen<sup>96)</sup>.

Die Landschaft ist auf fast allen diesen Bildern eine einsame öde Felsgegend, höchstens von einem Bergflume durchtobt oder von einem verlassenen Baume beschattet; aber die Landschaft tritt auch auf fast allen diesen Bildern völlig zurück hinter den oft lebensgroß dargestellten Thieren. Das Interesse an den Thieren gab diese Darstellungen ein, nicht das Interesse an der Landschaft. Diese Bilder sind daher nur im uneigentlichen Sinne zu den Landschaften zu zählen, und ich habe daher gerade hier kaum Grund zu längerem Verweilen. Doch will ich einiges Bemerkenswerthe hervorheben. Auf dem Bilde des Vic. del balcone pensile, wo ein Eber in einem mit Schilf bewachsenen Sumpfe gegen einen Bären anstürmt (HELB. 1585) ist in der Mitte doch der tänienumwundene heilige Baum mit seiner Säule und der ithyphallischen Priapherne dargestellt. Sehr bedeutend ist die Landschaft auf dem großen Wandbilde der casa delle quadrighe, dessen Thiere HELB., No. 1586, beschrieben hat. Vorn schimmert ein sumpfpflanzenreiches Gewässer, dem das Wasser aus vier Quellen zufließt. Im Uebrigen besteht die rechte Hälfte des großen Bildes aus gelben und röthlichen, seltsam getreppten und über einander gethürmten Felsen; die linke Seite enthält mehr Niederung und Grün von Schilf und Bäumen u. f. w. Von den kleinen Thierlandchaften sind die schönsten wohl die der casa di Marco Lucrezio. Eine derselben (HELB. 1521 = M. B. XIV, 44) besitze ich in farbiger Kopie von Krohn. Ein Eber wird hier von zwei Hunden gestellt, und es ist in der That bewundernswerth, mit wie Wenigem und Flüchtigem der Künstler ein äußerst lebendiges Motiv zur Anschauung gebracht hat. Gleichwohl fesselt in diesem Bildchen die Landschaft: es ist eine ganz einsame Felsenwildnis, nur mit wenigen Bäumen bestanden; aber auch hier ist mit wenigen flüchtigen Pinselstrichen ein Ganzes von romantisch ansprechendem Eindrücke gewonnen<sup>97)</sup>.

<sup>94)</sup> Die große Jagd HELBIG 1520, Andere Thierstücke HELBIG 1583, 1584, 1585, 1586, 1587.

<sup>95)</sup> HELB. 1583, 1584. Untersuchungen, S. 92—93.

<sup>96)</sup> In einem vor einigen Jahren an der Strada marina ausgegrabenen Haufe. Vgl. HELBIG, Untersuchungen, S. 311—312.

<sup>97)</sup> Die Mafse, die bei HELBIG fehlen, sind Br. 0,45 M., H. 0,18 M.

Haben uns manche der zur Klasse der Thierlandschaften gehörenden Bilder, wenigstens ihren Bewohnern nach und der Intention des Künstlers gemäß, auch wohl der Gegend nach in fremde Länder entrückt, so gibt es eine andere Klasse von Landschaften, deren Prinzip es ist, fremde Gegenden darzustellen. Dies sind die ägyptischen und ägyptisirenden Landschaften, deren wir eine ganze, in Mosaik dargestellte, Reihe kennen gelernt haben. Der Nil mit seinen Wundern hatte die Phantasie der Italiener mächtig gefangen genommen. Aegypten war der Hauptstiz der hellenistischen Kultur geworden. Durch die Vermittlung der Alexandriner war den Römern ein Theil ihrer griechischen Bildung zugekommen. Im Gefolge der hellenistischen Bildung traten daher auch bald ägyptisirende Elemente in den Anschauungskreis der Italier ein. Besonders der Isisdienst war es, der sich seit unserer Zeitrechnung etwa in Italien einbürgerte. Wir wissen, daß auch Pompeji seinen Isis-tempel hatte. Daß unter diesen Umständen auch Nildarstellungen unter den Landschaftsmalern beliebt wurden, ist nur natürlich. Bald stellte man den heiligen Strom in seiner Urwildniß dar mit seltenen Wasserpflanzen, Krokodilen und den üblichen Vögeln, bald bevölkerte man ihn mit jenen zwerghaften Karrikaturgestalten, den durch den Mythos dorthin veretzten Pygmaien, die theils von ihren Binsenhütten oder Böten aus ihre Kämpfe mit den Ungeheuern des Flusses zu bestehen haben, theils, ausgelassen, in cynischen Unanständigkeiten sich ergehen; bald aber fügte man auch die zivilisirten Gegenden Aegyptens hinzu und stattete die Landschaft reich mit phantastischen Gebäuden und Palmen aus. Es bildeten sich offenbar gewisse Schemata, nach denen diese Gegenstände angefertigt wurden; aber Phantasie und Laune geben den Darstellungen zugleich etwas Willkürliches. Schon K. O. MÜLLER hat bemerkt<sup>98)</sup>, daß diese Landschaften in der Phantasie der damaligen Zeit eine ähnliche Rolle spielen mochten, wie etwa die chinesischen Landschaften im vorigen Jahrhundert. Große ägyptisirende Darstellungen haben sich, was Niemanden Wunder nehmen wird, besonders im Isis-tempel gefunden; ebenso hier die kleinen umrahmten Bildchen, die mit größeren Wandstücken in's Museo nazionale gebracht sind<sup>99)</sup>. Friesartige, ägyptisirende Darstellungen haben sich in den großen Thermen und in der casa di Sallustio gefunden. Verschiedene, bedeutende, aber bisher kaum beachtete ägyptische Landschaften habe ich auch in der casa della caccia antica gesehen und in meinen Notizen beschrieben; andere in andern Häusern. Manche von ihnen sind publizirt oder doch beschrieben<sup>100)</sup>. Der landschaftliche Inhalt ist keineswegs immer bedeutend, vielmehr fällt oft der Karrikatur oder dem Gethier das Hauptinteresse zu. Landschaftlich am bedeutendsten sind jedenfalls die fünf großen Darstellungen von Heiligthümern aus dem Isis-tempel, HELB. 1571. Das Bild oben auf der Südwand des Xyftos der Casa d'Apolline, von HELB. 1546b als ägyptische Landschaft beschrieben, enthält aber meiner Meinung nach Nichts Derartiges. Das Krokodil ist ein Boot. Pygmaien sind nicht dargestellt; vielmehr ist das ganze eine gewöhnliche große Uferlandschaft, wie sie oft vorkommen. — Nachdem ich übrigens oben verschiedene ägyptisirende Mosaik beschrieben habe, kann ich mir hier ein näheres Eingehen auf einzelne dieser Darstellungen erparen.

<sup>98)</sup> Handbuch (WELCKER 1846), S. 764, Anm. 3.

<sup>99)</sup> Von einem derselben besitze ich eine farbige Kopie von Krohn.

<sup>100)</sup> HELBIG 1538, 1539, 1540—45, 1566—1571.

Die Klaffifizierung eigentlicher Landschaften könnte hiermit wohl erschöpft sein. Naturbilder kleinerer Art gibt es unzählige. Einige derselben, wie die sehr häufigen Ententeichdarstellungen<sup>101)</sup>, haben oft noch einen durchaus landschaftlichen Anstrich, andere gehen in die Stillebendarstellungen über, noch andere in Thierbilder, noch andere in Ornamente und Arabesken. Ihre nähere Beschreibung wäre überflüssig, ihre Aufzählung unmöglich.

Jede Klaffifizierung der kampanischen Wandgemälde wird an zwei Uebelständen leiden. Der eine besteht darin, dafs ein bedeutendes Material übrig bleibt, welches in keiner der Klaffen recht untergebracht werden kann. Ja, es gibt eine ganze Reihe von hübschen, von bedeutenden Landschaften, die Elemente von allen der zuerst genannten Klaffen in sich vereinigen. Die Natur, die wirkliche Landschaft, klaffifizirt sich eben nicht. Ich möchte in der Vermischung solcher Elemente der verschiedenen Klaffen weniger eine Unbeholfenheit oder Laune des ausführenden Kunsthandwerkes erkennen, als ein unbefangenes, vielleicht manchmal kritikloses Aufnehmen aller landschaftlichen Motive, die in der Wirklichkeit sich ähnlich darboten.

Der zweite Uebelstand folcher Klaffifizierung besteht in der Auseinanderreißung von Gegenständen, die neben einander gewürdigt werden müßten. Gewifs konnte HELBIG nicht wohl anders, als sein Verzeichniß nach den Gegenständen ordnen. Wenn aber z. B. die drei großen Landschaften der casa della caccia antica in drei, diejenigen der casa della piccola fontana in zwei verschiedenen Abtheilungen abgehandelt werden und zwar zwei fo nah verwandte, unmittelbare Gegenstände in demselben Zimmer bildende Darstellungen, wie No. 1521 und No. 1588 in ganz verschiedenen Abtheilungen untergebracht werden, weil das eine zwei Löwen in einer Felsenlandschaft darstellt, das andere aber zwei Hunde und einen Eber in einer gleichen Landschaft, so ist das gerade bei der dekorativen Bedeutung aller kampanischen Wandmalerei ein Uebelstand, der wenigstens die Ueberficht des Zusammenhanges sehr erschwert<sup>102)</sup>.

Um diesem Uebelstande für den Zweck dieser Schrift zu begegnen, will ich die Landschaftsgemälde einiger mit solchen besonders reich geschmückten pompejanischen Häuser im Zusammenhange betrachten.

Betreten wir zunächst die casa della caccia antica in der Strada della fontana No. 14<sup>103)</sup>. Gleich im Atrium finden wir die Personifikationen der Jahreszeiten. Nur der Herbst und der Winter sind erhalten (H. 987 und 998); aber Frühjahr und Sommer werden auch nicht gefehlt haben. Ein Bezug zur Natur empfängt also den Eintretenden sofort. Wir treten in das erste Zimmer rechts vom Atrium. Die Hauptfarbe der Wände ist weiß. In ihnen befinden sich die nachgeahmten Tafelbilder der Fischerin (H. 346) und der Leda (H. 145), befand sich das Bild der Danae (H. 116). Ueber jeder dieser Darstellungen, so zu sagen im zweiten Stock der gemalten leichten Scheinarchitekturen befanden sich kleine, dunkel umrahmte Landschaften (Br.

<sup>101)</sup> Z. B. Pitt. d'Erc., I, p. 93 u. 97.

<sup>102)</sup> HELBIG selbst hat seinem Werke durch den sorgfältigen topographischen Index Abhülle geschafft.

<sup>103)</sup> Ins. XVIII (FIORELLI). Ich bedauere, dem Wunsche der neapolitanischen Gelehrten, die alten farbigen Benennungen der Häuser und Straßen Pompeji's mit der Bezeichnung nach Region, Insel und Nummer zu vertauschen, nicht nachkommen zu können. Jene prägen sich dem Gedächtnis ein, diese nicht. Vgl. Giorn. d. Scavi N. S. Vol. I, punt 1, Vorwort.

0,36 M., H. 0,18 M.). Erhalten sind die beiden über der Fischerin und über dem ausgebrochenen Danaebilde, wogegen die Wandfläche der Leda zerstört ist. Die Landschaften haben zur Klasse der Villen gehört: Portiken unter Bäumen, Berge im Hintergrunde, vorn das Meer schliessen sich in natürlichen Farben zu hübschen Bildchen zusammen. — Das zweite Zimmer rechts vom Atrium ist an allen drei Wänden mit einer jener reichen bunten phantastischen Architekturmalerien überzogen. Ueber dem Achilleusbilde (H. 1301) blickt ein schöner Eichbaum mit knorrigen Aesten und grün und rothem Laube hinter der Scheinarchitektur hervor. — Im Tablinum empfangen uns, unter anderen Bildern, zwei der schönsten schwebenden Gruppen auf blauem Grunde (H. 1953), von JAHN für allegorische Darstellungen der Morgendämmerung und der Nacht erklärt, also ebenfalls personifizierte Naturstimmungen. Die Predellen desselben Zimmers weisen in der Mitte der beiden gegenüberliegenden Wände zwei umrahmte, blauhimmelige ägyptische Landschaften auf. Die eine derselben, in ganzer Ausdehnung (Br. 1,12 M., H. 0,22 M.), aber schlecht erhalten, zeigt in der Mitte einen Tempel, vorn den Nil, Schilf und Bäume. Rechts öffnet ein Hippopotamos nach zwei fliehenden Pygmaien den Rachen, links sind andere Thiere und andere Pygmaien erkennbar. Von dem Gegenstück ist nur ein Drittel erhalten. Ausser diesen Mittelbildern enthalten die Predellen desselben Zimmers aber noch eine Reihe anmuthiger Erosenjagdbilder, die in Naturfarben auf den weissen Grund gesetzt sind (H. 819) und den halblandschaftlichen Naturbildern durch den grünen Rasen, Bäume und Felsen sich anreihen. — Hinter dem Tablinum gelangen wir in's Peryptil; und hier befinden wir uns jenen ganz grossen Landschaften gegenüber, die diesem Hause einen besonderen Ruf verschafft. An der längeren Wand zur Rechten befinden sich nebeneinander die beiden grossen Landschaften, HELB. 1555 und 1043: dem Eintretenden zunächst das grosse Prospektenbild mit Heiligthümern, Villenanlagen u. s. w.; dann das ähnliche Bild mit Polyphem und Galatea; auf beiden wiegt das Element der Architekturen vor. Die Ausführung ist sehr flott und flüchtig, der Gesamteindruck heiter phantastisch, aber etwas zerrissen. Zu 1553 bemerkt HELBIG: »füllt beinahe die ganze Wand«; zu 1043 gar ohne Einschränkung: »füllt die ganze Wand«. Letzteres ist sicher unrichtig, aber auch Ersteres nicht genau. Die Gemälde bilden vielmehr nur Bestandtheile einer vielseitigeren Wanddekoration. Sie selbst sind oben giebelförmig geschlossen und heben sich von einem hochrothen Wandgrunde ab, der sie doch mehr, als rahmenförmig, umgibt. Vielleicht könnte man diese beiden Bilder noch am ersten von allen pompejanischen als Ausblicke aus Wandöffnungen betrachten. Darunter läuft ein gelber Sockel entlang, und in diesem befinden sich drei blaue Felder, von denen das mittlere mit einer schönen, natürlichen Pflanze geschmückt ist, während die anderen beiden Seethiere enthalten. Oben über dem rothen Wandgrund aber befindet sich noch ein Wandtheil, der vielleicht ebenfogat als Attika, wie als Fries bezeichnet werden könnte; und in diesem, über den beiden grossen Landschaften, von derselben Breite, wie diese, und über 1 M. hoch, befinden sich noch zwei grosse, nur leider arg verletzte Nilstücke. Auch über den Säulen des Peryptyls haben an ähnlicher Stelle ähnliche Bilder gefessen. — An der Schmalwand des Peryptyls endlich, den Eintretenden gerade gegenüber befindet sich die grosse Thierhetze H. 1520. Dieses 5,50 M. breite Bild ist landschaftlich, wie schon bemerkt, höchst unbefriedigend. Dekorativ gehoben aber wird es durch zwei 0,88 M. breite Gartendarstellungen, die es in seiner ganzen Höhe pilasterartig einfassen, unten

von gelbem, oben von rothem Grunde sich abhebend, fogar mit tempelartigen Gebäuden verziert. — Endlich finden sich noch Reste einer flüchtigen Marine oder Hafenedute oder Villenlandschaft in einem kleinen Felde der Wand links vom Peristyl. Das Ganze wirkte also überaus bunt und war reichlich mit landschaftlichen Darstellungen durchwoben. In der That haben wir Landschaftsbilder oder landschaftsartige Darstellungen fast aller Klaffen in diesem Haufe gefunden.

Noch reicher war in dieser Beziehung die casa della piccola fontana, strada di Mercurio No. 35, bedacht. Das Haus hat zwei Atrien. Treten wir zunächst durch den Haupteingang in das gröfsere Atrium ein und wenden uns dem ersten Zimmer links zu, so wird unfer Forfchen nach landschaftlichen Darstellungen sofort belohnt. Am Sockel spriefsen auf rothem Grunde grofse Blattpflanzen mit lilienartigen, etwas stilisirten Blüten. Von den acht grofsen weifsen Wandfeldern, die das Zimmer über jenen rothen Sockeln an drei Seiten umgeben, enthalten die mittleren der Langwände je eine überaus anmuthige Berglandschaft mit Bäumen, Portiken, rothdachigen Gebäuden und idyllischer Staffage. Mit breiter Pinselführung sind sie keck in Naturfarben, aber unumrahmt und daher ohne blauen Himmel, auf die Mitte des weifsen Grundes gesetzt. Trotzdem machen sie einen wohlkomponirten Eindruck. Die eine, zur Linken des Eintretenden (B. 0,37 M., H. 0,32 M.) ist sehr ungenau bei GELL, Pompejana (1832), Vign. 13 über Kap. VI, abgebildet; die andere (B. 0,37 M., H. 0,32 M.) besitze ich in hübscher farbiger Kopie von Krohn. Die übrigen Wandfelder deselben Zimmers enthalten in der Mitte, ebenfalls unumrahmt auf weifsem Grunde, nur kleinere Naturbilder<sup>104</sup>). Zu beiden Seiten der genannten Landschaften sind es dionysische Thiere mit dem landschaftlichem Hintergrunde eines Baumes, an den beiden Wandfeldern der Schmalseite aber sind es Vögel in ähnlicher Umgebung. Oben über jenen vier dionysischen Thieren sind aber noch vier kleine blauhimmelige umrahmte Profektenlandschaften mit Säulenhallen am Meere u. f. w. dargestellt (B. ca. 0,32 M., H. 0,12 M.). — Treten wir jetzt in das dritte Zimmer rechts vom grofsen Atrium, so sehen wir zunächst vom Boden aufstrebende anmuthige Gewächse den gelben Sockel schmücken; ausserdem ist derselbe rechts und links vom Eintretenden mit je einer kleinen umrahmten Landschaft in der Mitte verziert. Es sind kleine Vedutenlandschaften mit zyprennenheshatteten Prachtbauten am Meere in der bekannten Art, blauhimmelig und mit geschlossenem Hintergrunde (B. ca. 0,33 M., H. 0,17 M.). Dagegen enthält die dem Eintretenden gegenüber liegende Wand mitten in dem Hauptfelde zwei wirkliche, ähnliche, doch mehr in die Klasse der Heiligthümer hinübergreifende kleine Landschaften. Gehen wir jetzt zurück und betreten das kleine Vestibulum, so sehen wir hier am rothen Sockel Lilienpflanzen mit Blättern und Blüten spriefsen. Darüber aber, braunumrahmt in den gelben Wandflächen, doch selbst nur braun und weifs bei durchgehendem gelbem Grunde ausgeführt, sind je rechts und links kleine Landschaften mit Gebäudekomplexen, Pflanzen und Bäumen sehr roh hineingeschmiert (B. ca. 0,30 M., H. 0,11 M.). Wir gehen weiter und gelangen in's kleine Atrium. Am rothen Sockel spriefsen theils lilienartige Gewächse, theils Ranken, die sich zwischen Gefellen hinziehen. Drüber aber befinden sich an den gelben Mittelwandfeldern einander gegenüber die Reste zweier

<sup>104</sup>) Drei derselben von HELBIG, Wdgm., Nachträge, S. 456, kurz beschrieben.

größerer monochromer Landschaften: hochgebaute Stadtveduten oder Gebäudekomplexe, die unumrahmt mit hellen Lichtern und braunen Schatten auf den gelben Grund gesetzt waren. Die eine derselben ist von GELL, Pompejana 1832, Vign. 21, abgebildet. Das andere ist ähnlich, wie Vignette 4 derselben Publikation. Beide sind so gut wie ganz zerstört. — Das erste Zimmer links von diesem kleinen Atrium enthält kleine stilllebenartige Thierstücke ohne landschaftlichen Zusammenhang. Nur die »frutti di mare« unter dem Fenster, HELB. 1706, liegen im weissen Sande am blauen Meeresrande. — Das kleine Tablinum enthält an den oberen Wandflächen in der Mitte jedesmal einen stattlichen Baum, der auf weissem Grunde hinter der Architektur hervorragt: daneben an allen drei Wänden je eine kleine förmlich umrahmte Landschaft, sechs im Ganzen, meist der Klasse der Villenlandschaften angehörig, ganz flüchtig und dekorativ, nur als Bestandtheile jener gemalten Scheinarchitektur wirkend. — Am reichsten ist auch hier das Peristyl mit Landschaften bedacht. Es läßt sich in ein äusseres und inneres einteilen, welche durch die Säulenstellung geschieden werden. Die Wände des äusseren Peristyls sind über einem gelben, mit Seewesen verzierten Sockel, in dunkle, schwarzblaue Felder eingetheilt, in deren Mitte sich jedesmal, unumrahmt auf den Wandgrund gesetzt, eine kleine Landschaft mit heiligem Baume und Thiere befindet. Ueber diesen Feldern aber hat sich ein grosser Landschaftsfries hingezogen. Erhalten ist von demselben, rechts an der Brunnenwand, das Stück, welches HELBIG 1557 beschrieben hat, wo man die Publikationen erwähnt findet; ferner an der Wand rechts vom Eintretenden ein längeres, in der Mitte durchbrochenes Stück. HELB. 1572 c hat nur den linken Theil dieser Frieslandschaft beschrieben. Die rechte, ebenso grosse Hälfte ist allerdings durch einen breiten, mit Mörtel ausgefüllten Bruch von jener geschieden; allein die Zusammengehörigkeit beider Theile ist durch die Fortsetzung der Mauer, welche die höhere Terrasse der Gartenanlage vor dem Haupte auf der Insel stützt, geradezu nachweisbar. Das Ganze stellt eine sehr reiche Wassertrassenlandschaft mit vornehmen ländlichen Insel- und Uferanlagen dar. Ein heiteres, helles Licht ist über die Gegend ausgegossen; ein behagliches Leben entfaltet sich in ihr. — Das innere Peristyl enthält denn wieder drei Kolossalandschaften, die ich alle drei schon beschrieben habe und daher jetzt nur zu nennen brauche. An der Schmalwand des inneren Peristyls (links) befindet sich die riesige Hafenvedute, H. 1572 = 1572 b. Die Langwand wird ungefähr in der Mitte durch das reich mosaizierte Brunnenhäuschen in drei Theile getheilt. Die Wand hinter diesem Brunnen selbst ist in einer Breite von 3,23 M. mit einer wirklichen grossen Gartenlandschaft, wie die in Prima porta, bemalt. Sie wird von dem Giebeldache des Brunnens und einer dessen Formen folgenden rothen Umrahmung durchschnitten und durchbrochen, als ob der Brunnen erst später hinangebaut wäre. Vorn ist ein Stacket gemalt, nur rechts sichtbar, und darüber erheben sich in bunter Mannichfaltigkeit Bäume und Blütenträucher. Dazwischen flattern luftige Vögel in den blauen Himmel hinein oder hüpfen zwischen den Blumen von Busch zu Busch, oder schaukeln sich auf den Spitzen schlanker Zweige. Das Ganze ist frisch und grün, duftig und luftig und verhältnissmässig lobenswerth ausgeführt. Links von diesem Wandfelde befindet sich dann die Wand, welche mit der grossen Villenlandschaft, H. 1563, geschmückt ist, rechts die Wand, auf welcher die Dorflandschaft, H. 1561, dargestellt ist. — Die drei grossen Landschaften dieses inneren Peristyls bilden auf diese Weise eine Stufenreihe des Inhalts: ländliche Gebäude auf dem Lande, städtische Ge-

bäude auf dem Lande und die wirklich städtischen Anlagen. Es sind die drei Klassen, deren einer jede mit Gebäuden geschmückte Gegend anzugehören pflegt. — Kleine, jetzt zerstörte Landschaften scheinen auch noch in umrahmten Feldchen der Zimmer rechts vom Peristyl angebracht gewesen zu sein. In der That muß der Besitzer dieses Hauses oder sein Dekorateur eine herzliche Freude an der landschaftlichen Natur und ihrer Darstellung gehabt haben.

Es wäre verlockend, auch die casa d'Apolline und die casa dei Dioscuri noch im Zusammenhange zu betrachten; aber es würde mich zu weit führen. Ich hatte versprochen, die kampanischen Landschaftsgemälde in diesem Kapitel noch von einem vierten, dem historischen Standpunkte aus zu gruppieren.

IV. Diese Gruppierung aller kampanischen Wandgemälde vom historischen Standpunkte aus durchzuführen, war der Zweck, den HELBIG sich in seinen oft angeführten »Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei« (Leipzig 1873) gesetzt hatte. Die Lösung dieser Aufgabe bildet den Inhalt des Buches. HELBIG ist hier auf die landschaftlichen Darstellungen, welche seinen Untersuchungen die besten Anhaltspunkte darboten, wiederholt zurückgekommen. Die von den Landschaften handelnden Abschnitte sind fast die ausgeführtesten seines Werkes<sup>105</sup>). Da ich nun die Resultate dieser Untersuchungen HELBIG'S so gut wie einwendungslos anerkenne, so bliebe mir hier eigentlich nichts weiter zu thun übrig, als dieselben kurz zusammenzufassen. Indessen darf ich sagen, daß ich schon vor dem Erscheinen von HELBIG'S »Untersuchungen«, freilich zum Theil durch denselben Gelehrten angeregt, mir den Stoff ähnlich zurechtgelegt hatte. Ich darf daher auch hier wohl versuchen, ohne für jeden einzelnen Satz auf HELBIG zurückzuweisen, den Gegenstand selbständig zu behandeln, wobei sich vielleicht doch einige neue Gesichtspunkte ergeben werden. Nur das bemerke ich noch im Voraus, daß sich gerade in dieser Beziehung HELBIG'S mehr den Dichtungen folgende inhaltliche Gruppierung als fruchtbar erwiesen hat. Uebrigens habe ich die hier einschlägigen Fragen zum Theil im zweiten Kapitel dieses Abschnittes (oben, S. 220 ff.) bereits so ausführlich behandelt, daß ich mich urter Berufung auf das dort Ausgeführte hier allerdings kurz fassen kann.

Die Fragen lauten also: Wer hat die kampanischen Landschaftsgemälde ausgeführt? und wer hat sie erfunden? Die erste Frage ist leicht zu erledigen. Es sind zweifelsohne die pompejanischen Zimmerdekorateure gewesen, welche auch die Landschaften gemalt haben. Verschiedene Hände sind deutlich erkennbar, bessere und schlechtere, sorgsamere und flüchtigere. Es verhält sich in dieser Beziehung mit den Landschaften nicht anders, als mit den übrigen Gemälden. Daß die nachgeahmten Tafelbilder von anderen Händen ausgeführt, als die umrahmende Scheinarchitektur und die ornamentalen Bildchen, die Bestandtheile derselben bilden, ist nicht sonderlich wahrscheinlich, weil die dekorative Einheit jedes einzelnen Zimmers auch die Behandlungsweise der eigentlichen Gemälde mitumspannte. In demselben Zimmer ist meist Alles aus einem Gusse. Daß es aber besondere Künstler gegeben, welche die ganz großen Wandgemälde, die Gartenmalereien und die kolossalen Prospektlandschaften ausgeführt, ist auch nicht nachweisbar. In Betreff der ausführenden Hände können wir nicht mehr sagen, als daß

<sup>105</sup>) Für diese Fragen besonders S. 104—109, S. 291—306, S. 320—347.

sie durchschnittlich sehr geschickten und routinirten Kunsthandwerkern angehört haben. Einige derselben mögen wirklichen Künstlern nahe gekommen sein. Doch zeigt kein kampanisches Landschaftsbild eine so geschickte Hand, wie die der Gartenmalerei von Prima porta, die allein von allen erhaltenen antiken Gemälden wir ja auch mit dem kunsthistorisch bekannten Namen des LUDIUS in Verbindung bringen zu können geglaubt haben. Kein Name eines der pompejanischen Künstler ist uns erhalten. Ob diese Namen griechisch, römisch oder oskisch gelautet, kann uns ziemlich gleichgültig sein. Dafs Griechen unter den Malern gewesen, machen die griechischen Inschriften einiger kampanischen Gemälde wahrscheinlich. Dafs aber auch Römer in diesem Fache gearbeitet, beweist das Beispiel des Ludius in Rom.

Viel wichtiger ist die zweite Frage: Wer hat die kampanischen Landschaften erfunden? Haben jene kampanischen Handwerker Alles aus eigener Phantasie geschöpft, oder haben sie Vorbilder benutzt? Und wenn sie Vorbilder benutzt haben, welches Ursprungs waren diese Vorbilder, waren sie einheimischer oder fremder Erfindung? und wie verhielten diese Nachbildungen sich zu jenen Vorbildern?

Zur Beantwortung dieser Fragen werden wir gut thun, zunächst die ganze Landschaftsmalerei als solche, dann die verschiedenen Gattungen, dann die einzelnen Bilder in's Auge zu fassen.

Was zuerst die gesammte Landschaftsmalerei als solche anbetrifft, so ergibt sich aus dem gesammten Inhalt des zweiten Abschnittes und den ersten Kapiteln dieses letzten Abschnittes zur Genüge, dafs sie als selbständige Kunst vor der Zeit Alexanders des Grofsen nicht wohl existirt haben kann, dafs sie aber in der hellenistischen, besonders in Alexandrien anässigen Kulturwelt nach Alexander dem Grofsen nicht nur, wie sich aus der Betrachtung der Poesie und der ganzen übrigen Kultur ergab, existiren konnte, ja wahrscheinlich existiren muste, sondern auch, wie sich aus dem Vergleich der Schriftquellen über die antike Landschaftsmalerei ergab, wirklich existirt hat. Auch haben wir im vorigen Kapitel römische Landschaftsmalereien kennen gelernt, die, wie aus dem Mauerwerk zu schliessen war, dem Ende der Republik oder der ersten Kaiserzeit angehörten. Davon, dafs die kampanischen Wandmaler, die besonders in Pompeji zwischen dem Erdbeben vom Jahre 63 und der Verschüttung vom Jahre 79 thätig gewesen, die Landschaftsmalerei überhaupt erfunden hätten, kann also keine Rede sein.

Dagegen könnten doch vielleicht gewisse Klassen kampanischer Landschaftsbilder in Kampanien selbst erfunden sein. Drei Möglichkeiten gibt es in dieser Beziehung. Entweder ist Alexandrien, resp. der Hellenismus mit oder ohne Vermittlung Roms die ursprüngliche Heimat gewisser Gemäldeklassen Kampaniens; oder Rom selbst ist der Stammort, von dem sie nach den kampanischen Städten verpflanzt worden sind; oder endlich sind sie einheimische Produkte kampanischer Kunst und Kultur.

Was zunächst die Landschaften mit mythologischer Staffage betrifft, so ergibt es sich eigentlich schon aus den in ihnen dargestellten Mythen, die sämmtlich griechischen Ursprungs sind und die eine Auswahl verrathen, wie sie den alexandrinischen Dichtern geläufig war, dafs ihr Ursprung ein hellenistischer ist. Freilich könnten sie auch zum Theil römischen Poeten, wie Ovid, entlehnt sein, die ihrerseits hellenistische Dichter nachahmten; aber die Mattigkeit der italischen Künstler dieser Zeit auf allen übrigen Gebieten der bildenden Kunst und insbesondere der eigentlichen Tafelmalerei läfst es in hohem Grade unwahrscheinlich erscheinen, dafs Darstellungen, wie die des

Ikaros und des Prometheus, um Mythen zu nennen, die uns in landschaftlicher Form vorkommen, erst in dieser Zeit künstlerisch gestaltet worden seien. Auch befinden sich Odysee-Landschaften unter den Gemälden, die Vitruv seinen »antiqui« zuschreibt<sup>106</sup>). Jedenfalls also hat es mythologische Landschaften schon in der hellenistischen Welt gegeben. Um so unwahrscheinlicher ist es, daß einzelne, ganz ähnlich behandelte Stoffe erst durch die Römer oder die Campaner künstlerisch gestaltet sein sollten<sup>107</sup>). Da übrigens diese Gemälde meist der Gattung der nachgeahmten Tafelbilder angehören, so würden wir durch Plinius doch sicher darüber unterrichtet sein, wenn derartige Gemälde erst in römischer Zeit erfunden worden wären. Daß also die erste Hauptgruppe der kampanischen Landschaften hellenistischen Ursprungs sei, darf als sehr wahrscheinlich betrachtet werden.

In Betreff der verschiedenen Klassen der zweiten, alle übrigen Landschaften umfassenden Hauptgruppen muß ich an das im zweiten Kapitel dieses Abschnittes gewonnene Resultat erinnern. Es ergab sich dort<sup>108</sup>) schon aus einer aufmerksamen Vergleichung nur der Berichte des Vitruv und des Plinius<sup>109</sup>) über die antike Landschaftsmalerei, daß die Leute, die Vitruv die antiqui nennt und in denen wir mit HELBIG die hellenistischen Griechen erkannt haben, nicht nur bereits historische Landschaften, wie z. B. die Ulyssis errationes per topia, sondern auch die durch montes, pecora, pastores bezeichneten idyllischen Landschaften, sowie die den Hintergründen der Bühnen entlehnten Darstellungen, ja, auch die Landschaften mit Tempeln, heiligen Bäumen und Hainen und Quellen (fontes, fana, luci) und Strandlandschaften (portus, promontoria, litora, flumina, euripi) dargestellt haben, wogegen erst in Augustus Zeit als eine der wenigen von Rom ausgegangenen neuen Kunstrichtungen durch Ludius eine weitere Gattung von landschaftsartigen Gemälden aufkam, welche die durch eine reiche und üppige Kultur umgewandelte Natur besonders in ihrem Schmuck von Villen- und Gartenanlagen, dann aber auch ganze Städte und reichbebaute Küsten in vedutenartigen Prospektbildern wiedergab. Der Zweck der Vorausbehandlung der Schriftquellen im zweiten Kapitel würde verloren gehen, wenn ich das zum Beweise dieses Satzes dort Gefagte hier nochmals wiederholen wollte. Im wesentlichen ist HELBIG in seinen Untersuchungen zu denselben Resultaten gekommen<sup>110</sup>). Ich habe nur dem Vergleiche der Stellen des Plinius und des Vitruv eine erweiterte Beweiskraft vindiziert. In der That, wenn die letztere Stelle ohne weiteres beweist, daß die »antiqui« Odysee-Landschaften gemalt (und das beweist sie allerdings), so beweist sie noch klarer (weil der Ausdruck in dieser Beziehung noch klarer ist), daß die »antiqui« Häfen, Vorgebirge, Küsten, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligthümer, Haine, Berge, Schafheerden und Hirten dargestellt haben. Wo es nach dem Vergleiche der Texte des Vitruv und des Plinius zweifelhaft sein könnte, ob die Erfindung einer gewissen Gattung von Landschaften den »antiqui«, d. h. den hellenistischen Griechen, oder dem Ludius zuzuschreiben wäre, müßte den »antiqui« des Vitruv, als des älteren Schriftstellers, der den Ludius vielleicht

<sup>106</sup>) Siehe oben, S. 222 ff.

<sup>107</sup>) Vgl. HELBIG, Untersuchungen, S. 293—294.

<sup>108</sup>) Siehe oben S. 225.

<sup>109</sup>) Plin. N. H. XXXV, 116—117. Vitruv VII, cp. V, § 1.

<sup>110</sup>) Ein Punkt, in dem ich etwas abweiche, ist oben, S. 225, berührt worden.

kaum gekannt, unbedingt der Vorzug eingeräumt werden. Aber ein derartiger Zweifel ist nach dem oben Ausgeführten kaum vorhanden.

Der Versuch HELBIG's, diese Resultate durch einen fein durchgeführten Vergleich der hellenistischen Literatur und der Art der Aeußerungen des Naturgefühls in ihr mit der kampanischen Landschaftsmalerei und ihren Motiven noch ficherer zu stellen<sup>111)</sup> ist sehr verdienstvoll, wenngleich nach allem Gefagten kaum nothwendig.

Die Anwendung dieser Resultate aber auf die kampanische Landschaftsmalerei ergibt sich von selbst. Sie ergibt sich deshalb von selbst, weil alle jene von Vitruv und Plinius genannten landschaftlichen Motive in den kampanischen Bildern vorkommen, ja, mit wenigen, zu nennenden Ausnahmen, deren Inhalt erschöpfen. Die Klassen der heiligen Landschaften, der idyllischen Dorflandschaften, aber auch einiger Küstenlandschaften und der eigentlichen Marinen mit Kriegsschiffen<sup>112)</sup> gehören der Erfindung nach dem Alexandrinismus an; die eigentlichen Seestädte, die Villenlandschaften, besonders mit humoristischer Staffage, die Gartenmalereien gehören dem Ludius, also der ersten römischen Kaiserzeit an.

Nicht genannt sind die Thierstücke und die ägyptischen Landschaften. Schon der Gegenstand der letzteren weist auf den Hauptsitz des Hellenismus, auf das Nilland hin. Auch bemerkt HELBIG<sup>113)</sup> mit Recht, daß, wenn wir annehmen, die vatikanische Nilstatue mit ihrer landschaftlichen Basis gehöre dem Hellenismus an, der Beweis für den hellenistischen Ursprung der Nillandschaften damit schon geliefert sei. Auch der Bericht des Plinius<sup>114)</sup> über ein Gemälde des Nealkes, in welchem er den Nil durch ein Krokodil zu charakterisiren suchte, ist mit Recht zum Vergleiche herangezogen worden. Was aber die Thierstücke anbelangt, so ist bei vielen derselben die Inspiration durch die rohen amphitheatralischen Schauspiele zu klar, als daß man an ihrem italischen Ursprunge zweifeln könnte<sup>115)</sup>. Die naturalistische Charakteristik der einzelnen Thiere bei roher Gruppierung und Ueberfüllung der ganzen Bilder bestätigt diese Auffassung. Andererseits ist bekannt, daß Thierdarstellungen schon dem Hellenismus geläufig gewesen<sup>116)</sup>; es wäre daher immerhin möglich, daß die feineren dieser Bilder doch in irgend einem nicht näher zu bezeichnenden Zusammenhange mit den »antiqui« stünden.

Noch möchte ich die aufgeworfene Frage in Bezug auf die nur ornamental wirkenden Landschaftstafelchen zu beantworten suchen, welche mit der von Vitruv (VII, cp. V, § 3) verhöhten leichten und unnatürlichen Architekturenmalerei eng verknüpft waren. Daß Vitruv jene Dekorationsweise im Auge hat, welche in hundert Zimmern der kampanischen Städte vorkommt, darüber kann nach dem Wortlaute des Textes kein Zweifel sein. »Denn auf den Wänden«, sagt Vitruv<sup>117)</sup>, »werden vielmehr abenteuerliche Mißgestalten, als wirkliche Nachbildungen von bestimmten Dingen gemalt: an die Stelle der Säulen z. B. werden Rohrftengel, an die Stelle der Giebel

<sup>111)</sup> Unterfuchungen, S. 294 ff.

<sup>112)</sup> HELBIG, a. a. O. S. 294 ff.

<sup>113)</sup> Unterfuchungen, S. 303.

<sup>114)</sup> N. H. XXXV, 142.

<sup>115)</sup> Ich habe an dieses Verhältniß in einem Vortrage erinnert, ehe HELBIG's Unterfuchungen hierüber, S. 312, mir bekannt waren. Die Sache ist freilich sehr augenfällig.

<sup>116)</sup> Unterfuchungen, S. 309 ff.

<sup>117)</sup> Die gelungene Uebersetzung ist von REBER.

gestrieme und geschweifte Zierrathen mit krausen Blättern und spiralförmig verchlungenen Ranken gesetzt, Lampenständer (Kandelaber) stützen die Tempelchen, über den Giebeln sprossen aus dort wurzelnden Gewächsen mehrere zarte Stengel mit geringelten Ranken, auf welchen in sinnloser Weise Figuren sitzen, ja sogar aus den Blumen, welche aus den Stengeln treiben, kommen Halbfiguren, bald mit menschlichen, bald mit Thierköpfen zum Vorschein«. Diese Beschreibung paßt zu Theil wörtlich auf jene bekannten pompejanischen Dekorationen, deren Bestandtheile unter all' dem anderen tollen Zeug auch oft kleine Gemäldetäfelchen mit Landschaften sind. Vitruv nennt diese Dekorationsweise eine neue Mode (*novi mores*). Aus dem Zusammenhang des Ganzen geht hervor, daß sie erst gerade etwa zu seiner Zeit, also in der ersten Kaiserzeit<sup>118)</sup> aufgekommen sein kann. Es fragt sich nun ob diese ganze Architekturenmalerei römischer oder hellenistischer Erfindung gewesen. Vitruv nennt gleich darauf den hellenistischen Künstler Apaturios von Alabanda<sup>119)</sup> als den, welcher schon früher in Tralles eine ähnliche Dekoration gemalt. Apaturios selbst aber, mit dieser Darstellungsweise verhöhnt, gab sie wieder auf. Wenn also später Andere sie wiederaufgenommen, so ist es doch wohl wahrscheinlicher, daß es abermals Griechen, als daß es Römer gewesen, welche die einmal sicher auf hellenistischem Boden erfundene Manier zur Geltung zu bringen wußten, wieweil Rom und die romanisirten italischen Städte in dieser späten Zeit der geeignetste Boden waren, die Richtung zur herrschenden Mode zu erheben. Auch entspricht die ganze Art und Weise wohl mehr dem hellenistischen, als dem römischen Charakter. Was nun von dieser ganzen Dekorationsweise gilt, wird auch von Bestandtheilen derselben gelten, die sich so oft in ihr wiederholen, wie die Bildchen der genannten Art. Bei der großen Freiheit und Mannichfaltigkeit in der Ausführung dieser Dekorationen und dem verschiedenartigen, oft bis zur Unkenntlichkeit flüchtigen Inhalt dieser Landschaften folgt für den Ursprung der einzelnen auf ihnen dargestellten Motive jedoch Nichts aus dem Gefagten.

Was also jene Hauptklassen von landschaftlichen Gemälden anbetrifft, so ist es ziemlich klar, welche Motive im Allgemeinen hellenistischen, welche italischen Ursprunges sind. Die Frage aber, ob die kampanischen Landschaftsgemälde italischen Ursprungs auf römischem oder auf kampanischem Boden erfunden seien, wird sich leicht erledigen. Die von Ludius erfundenen Gattungen sind selbstverständlich römischen, nicht kampanischen Ursprungs. Alle genannten italischen Landschaftsgattungen aber mit Ausnahme der Thierstücke, mußten nach Plinius dem Ludius zugeschrieben werden, wie sie sich auch in der römischen Wandmalerei wenigstens annähernd ähnlich gefunden haben. Nur die mit den amphitheatralischen Schauspielen zusammenhängenden Thierstücke könnten daher als Gattung vielleicht kampanischen Ursprungs sein, wie die Amphitheater selbst<sup>120)</sup>. Daß die von Ludius erfundenen Villen- und Prospektbilder in Kampanien besonders Veduten des villenbesetzten Golfes von Neapel enthielten, ist selbstverständlich. Eine eigene und neu erfundene Klasse bilden diese kampanischen Veduten deshalb nicht.

<sup>118)</sup> Siehe oben, S. 221 ff.

<sup>119)</sup> Vgl. BRUNN, *Gesch. d. gr. Künstler*, II, S. 286.

<sup>120)</sup> Vgl. übrigens hier die Geschichte des Ueberganges der von der hellenistischen Malerei erfundenen Kompositionen nach Italien: HELB. a. a. O. *Athlg.* XXVII, S. 320 ff. Sie ist, sagt HELB.: »in tiefes Dunkel gehüllt«.

Nach dem fogleich zu Bemerkenden wird das Verhältniß von felbst klar werden.

Ganz anders aber stellt ſich die Frage, wenn wir nicht nach dem Urfprung der verſchiedenen Klaffen von Landſchaftsgemälden forſchen, ſondern nach der Erfindung jedes einzelnen Bildes. Wir haben geſehen, daß trotz mancher Landſchaftsbilder, die jeder Klaffifizierung ſpotten, ſich im Ganzen einige Klaffen doch ſcharf und klar von einander ſondern lieſen. Innerhalb dieſer Klaffen herrſcht eine groſſe Aehnlichkeit der Motive; aber mit Nachdruck muß hervorgehoben werden, daß Wiederholungen gleicher Motive, wie ſie ſaß von jedem Mythos exiſtiren und oft dutzendweiſe exiſtiren, unter den Landſchaften ſo gut wie gar nicht vorkommen. Unter dem ganzen reichen Materiel ſind mir nur zwei Fälle vorgekommen, in denen ich von einer Gleichheit des Motivs reden möchte. Den einen Fall bilden die beiden beſprochenen Dorflandſchaften HELB. 1561 (Casa della piccola fontana) und 1562 (Casa d'Inaco ed Io). Den andern Fall bilden zwei Bildchen, welche Häuſer unter Fruchtbäumen am Strande darſtellen: das eine derſelben, Pitt. d'Erc. I. p. 11 befindet ſich im Muſeo nazionale LXV, 17; das andere, P. d'Erc. I. p. 42 ebenda LXV, 1. Nur in dieſen beiden Fällen kann man ſagen, die Verſchiedenheiten der landſchaftlichen Motive ſeien nicht gröſſer, als bei Figurenbildern deſſelben Gegenſtandes auch, die ſich ja ebenſowenig ganz genau wiederholen. Beſondere Folgerungen möchte ich aus dieſen Fällen für ihre Motive nicht ziehen. Es kann ja dieſelbe Hand, entgegen dem Gebrauche, aus Bequemlichkeit ſich einmal wiederholt haben. Dagegen kann man aus der Verſchiedenheit aller übrigen Landſchaften wohl die Folgerung ziehen, daß der ausführende Kunſthandwerker in der kampaniſchen Landſchaftsmalerei zwar der Gattung nach ſich in der Regel an gegebene Ueberlieferungen anſchloß, bei der Kompoſition des einzelnen Bildes aber durchaus ſelbſtändig verfuhr. Die Annahme, daß für jedes einzelne Bildchen ein Vorbild exiſtirt habe, wäre zu widerſinnig, als daß ich noch ein Wort darüber zu verlieren brauchte. Daſſelbe gilt übrigens von dem ganzen rein dekorativen Theile des kampaniſchen Wandſchmuckes. Auch die phantaſtiſchen Architekturmalereien wiederholen ſich kaum je, wengleich ſie trotz ihrer unerſchöpflichen Mannichfaltigkeit einander auf den erſten Blick oft zum Verwechſeln ähnlich ſehen. Daß einige der beſonders ſchön im Stil der Tafelgemälde ausgeführten Landſchaften nicht ausnahmsweiſe doch Vorbilder ihrer Kompoſition gehabt haben könnten, braucht damit nicht gefagt zu ſein. Meinetwegen mag man gerade die erwähnten Bilder H. 1561 und 1562 zum Beweiſe deſſen anführen. Allein erwieſen iſt eine ſolche Abhängigkeit damit doch nicht; und wenn derartige direkte Vorbilder auch nur etwas häufiger, als ganz ausnahmsweiſe, vorgekommen wären, ſo würden ſich gerade unter den beſſeren Landſchaftsbildern doch wohl öftere Wiederholungen finden.

Wir kommen ſomit in Betreff der Befähigung der kampaniſchen Kunſthandwerker für die Landſchaftsmalerei zu etwas andern Reſultaten, als für die Figurenmalerei. Von einer Freiheit zu reden, die der Maler ſich im Einzelnen bei der Wiederholung eines bekannten Motivs erlaubt, wäre in der kampaniſchen Landſchaftsmalerei zu wenig gefagt. So ähnlich viele Bilder einander ſind, ſie wiederholen ſich nicht. Das Rezept, wie ein ſolches Bild in einer gewiſſen Klaſſe anzufertigen, war vorhanden, aber es war keine Schablone, nicht einmal im übertragenen Sinne des Wortes; denn daß wirkliche Schablonen nicht exiſtirten, iſt bekannt. Der Maler komponirte jedes einzelne Landſchaftsbild ſelbſtändig, wie die Laune des Augenblickes es ihm

eingab. Dafs er dabei die hergebrachten Klaffen oft durcheinanderwarf und Mifchkompositionen fchuf, ift, wie ich fchon oben bemerkt habe, nur natürlich.

Einige folcher Mifchkompositionen zeigen aber gerade durch die Rundung, Frifche und Anmuth ihrer Erfcheinung, dafs der pompejanifche Kunsthändler oft recht glückliche Inspirationen hatte. Im Allgemeinen beweift die konftatirte Thatfache entweder, dafs die Stubenmaler fich in der Landfchaftsmalerei mehr zutrauten, als in der Figurenmalerei, oder auch, dafs fie die Landfchaften als einen untergeordneten, mit dem Ornament auf einer Stufe ftehenden Bestandtheil ihrer Dekorationen anfahen. Wie dem auch fei, jedenfalls ftellen diefe zahlreichen Landfchaftsbilder von den gröfseften bis zu den kleinften gerade wegen ihrer Verſchiedenartigkeit der Phantafie, der Laune und der Gefchicklichkeit der kampanifchen Zimmerdekorateure ein günftiges Zeugniß aus.

---

## ACHTES KAPITEL.

### Der Kunstwerth der antiken Landfchaften. Schlussfolgerungen.

---

Es ift nicht meine Abficht, hier den Gefammtinhalt diefes Buches zu rekapituliren. Den Inhalt des orientalifchen, wie den des voralexandrinifchen Abſchnittes habe ich in deren Schlufskapiteln zufammengefafst. Auch find im vorigen Kapitel diefes Abſchnittes bereits die wichtigften kunsthiftorifchen Konfequenzen aus dem Vergleich der Schriftquellen mit den erhaltenen Landfchaftsbildern gezogen worden. Die Aufgabe, die noch übrig bleibt, ift jetzt daher vor allen Dingen, die zerftreuten Bemerkungen über die künftlerifche Darftellungsweife der griechifch-römifchen Landfchaften zu einer zufammenhängenden Würdigung ihres Kunstwerthes, ihrer Stellung in einer Gefamttgeſchichte der Landfchaftsmalerei, zu vereinigen. Wann, wo, und von wem in der griechifch-römifchen Kulturwelt Landfchaften gemalt worden, wo diefelben wieder aufgefunden und aufbewahrt werden, was auf ihnen dargeftellt ift, alle diefe Fragen find bereits beantwortet worden, foweit fie fich beantworten ließen. Es handelt fich jetzt noch um das Wie? ihrer Ausführung.

Der Kunsthiftoriker wird zwei Mafstäbe zur Beurteilung der Bedeutung eines Kunstwerkes oder einer Klaffe von Kunstwerken haben. Den erften wird fein eigenes künftlerifches Gefühl, d. h. das künftlerifche Gefühl feiner eigenen Zeit ihm an die Hand geben; er wird geneigt fein, ihn als den abfoluten und normalen gelten zu laffen, wengleich es fich von felbft verfteht, dafs andere Zeiten andere Normen gewinnen können. Der zweite Mafstab wird ein entfchieden relativer fein, er wird die Leistungen einer Kunft-epoche im Verhältnifs zu früheren oder gleichzeitigen ähnlichen Leistungen mellen. Mit dem letzteren Mafstab mißt der Kunsthiftoriker rückwärts, mit dem erften vorwärts bis zu feiner eigenen Zeit, über die er nicht hinaus kann.

Ich beginne mit einer Beurteilung der antiken Landfchaftsmalerei, wie fie uns zunächft in der römifchen und kampanifchen Wandmalerei erhalten

ist, vom Standpunkte des heutigen landschaftlichen Gefühls aus. Für die mehr künstlerische, als historische Würdigung, ist dieser Standpunkt für uns der einzig mögliche, für die Gesamtbewertung der wichtigste. Es kommt nur darauf an, sich den unbefangenen Blick zu bewahren. Die Begeisterung, die wir dem klassischen Alterthume mit Recht auf vielen Gebieten entgegenbringen, verleitet uns oft, uns auch für Gebiete der antiken Kultur zu begeistern, die keine Begeisterung verdienen, mindestens, sie zu beschönigen. Ich werde versuchen, diesen Fehler zu vermeiden. Ich kann über die antike Landschaftsmalerei nicht anders reden, als vom Standpunkte eines Kunstfreunds, der die Werke *POUSSIN'S* und *CLAUDE LORRAIN'S*, *RUISDAEL'S* und *HOBBEEMA'S*, *ROTTMANN'S* und *PRELLER'S*, *CALAME'S* und *A. ACHENBACH'S*, *TH. ROUSSEAU'S*, *DAUBIGNY'S* und *COROT'S* kennt und zu schätzen weiß. Ich habe damit Werke so verschiedener Eigenartigkeit genannt, daß man nicht fürchten wird, ich würde eigenartige Vorzüge der antiken Landschaftsmalerei unterschätzen.

Die erste Vorbedingung der Vollendung eines Kunstwerkes ist, daß es keine offenbaren technischen Fehler habe, daß das verstandesmäßig als notwendig Erkennbare und handwerksmäßig Erlernbare in ihm nichts zu wünschen übrig lasse, daß es richtig sei. Man bilde einen menschlichen Körper mit anatomisch unrichtigen Muskellagen, mit mechanisch unmöglichen Bewegungsmotiven, und die erste Vorbedingung eines vollendeten Kunstwerkes wird fehlen. Die Ausnahmen zu rechtfertigen, in denen der Künstler bei voller Beherrschung der gesetzmäßigen Technik absichtlich sich Freiheiten erlaubt, um besondere Wirkungen zu erzielen, ist hier der Ort nicht.

Die Vollendung der griechischen Plastik beruht sicher nicht allein auf jener vollkommenen Richtigkeit; wir vergessen sogar ihre Richtigkeit über ihrer vollendeten Schönheit, aber diese Schönheit würde nicht vorhanden sein ohne jene Richtigkeit.

Die Malerei beruht auf ganz anderen Bedingungen, als die Plastik. Sie ist die Kunst, einen bestimmten Theil der Welt der Erscheinungen auf die Fläche zu bannen. Wie sie dieses richtig thue, dafür gibt die Widerspiegelung der Außenwelt auf der Netzhaut unseres Auges den Maßstab; die Optik stellt die wissenschaftlichen Gesetze dafür auf; praktisch zeigen es *camera obscura* und Photographie. Die Lehre von der richtigen Uebertragung eines Theiles der Welt der Erscheinungen auf die Fläche ist die Perspektive.

Es kann nun zwar sehr schöne, in ihrer Art vollendete Werke der Malerei geben, bei denen die Perspektive kaum in Betracht kommt; sie greift dann einzelne Gegenstände heraus und stellt sie ohne Zusammenhang mit dem Hintergrunde dar; aber in diesen Fällen ist die Malerei noch von der Plastik, vom Relief, abhängig, ist sie sich ihrer eigenen Fähigkeiten, ihrer reichsten Darstellungsmittel noch nicht bewußt, oder verzichtet absichtlich auf sie.

Auch die Darstellung einzelner landschaftlicher Gegenstände ist auf diese Weise möglich; aber solche Darstellungen würden wir kaum Landschaften nennen. Die Landschaftsmalerei erheischt die Darstellung eines größeren Zusammenhanges vom Vordergrunde bis zum Hintergrunde. Eine richtige Landschaftsmalerei ohne richtige Perspektive ist daher nicht denkbar. Auf die möglichen gelegentlichen Abweichungen der malerischen von der mathematischen Perspektive kann ich hier nicht eingehen<sup>1)</sup>. Besonders bei Landschafts-

<sup>1)</sup> Vgl. GUIDO SCHREIBER, *Malerische Perspektive*, § 15, § 34.

gemälden, die so reich mit Gebäuden versehen sind, wie die erhaltenen antiken, wird ein Zweifel, ob das Bild eine richtige oder eine falsche Perspektive habe, auch bei Gestaltung mancher Freiheiten nicht leicht aufkommen können.

Die eigentliche farbige Malerei, der die Mehrzahl der antiken Landschaftsgemälde angehört, unterscheidet naturgemäss zwei Arten von Perspektive: Die Linearperspektive und die Farbenperspektive. Die erste verlangt eine richtige Verkleinerung der Gegenstände, ihre richtige Vertheilung auf der Fläche und daher vor allen Dingen einen richtigen Zug der Linien, der sich bei geradlinigen Gegenständen, bei Gebäuden, am leichtesten kontrolliren und mathematisch nachmessen läßt. Die Farbenperspektive, identisch mit der Luftperspektive, beruht auf der Verschiedenheit der Farbentöne zwischen den entfernteren und näheren Gegenständen, welche dadurch verurfacht wird, das wir die Gegenstände durch das Medium der Luft sehen, und dadurch variirt wird, das die Luft nicht immer und überall den gleichen Grad von Dichtigkeit oder Feuchtigkeit besitzt. Die richtige Farbenperspektive läßt sich daher natürlich nicht mathematisch, sondern nur mit dem Gefühle konstruiren.

Wie verhält es sich nun in der alten Landschaftsmalerei mit der richtigen Perspektive? Was wir aus den Schriftquellen über diesen Gegenstand entnehmen können, habe ich schon früher zusammengestellt.<sup>2)</sup> Ich will die Ausführungen nicht wiederholen. Das Resultat war, das die Alten sich sowohl mit den optischen Gesetzen der Perspektive wissenschaftlich beschäftigt, als auch in architektonischen Zeichnungen, ja in Malereien dieselben praktisch verwerthet. Nur folgte aus den Quellen nicht, das sie eine komplizirtere Perspektive, besonders bei schrägen Ansichten, zu konstruiren verstanden, ja es erschien uns wahrscheinlich, das sie die Gesetze der Perspektive nur für gerade Ansichten und mehr für architektonische Gegenstände, einschliesslich der Bühnendekorationen, als für grössere landschaftliche Kompositionen, verwendet.

Eine Durchforschung der antiken Wandmalerei aus diesem Gesichtspunkt bestätigt diese Annahme auf das Entschiedenste. Die genauesten perspektivischen Konstruktionen finden sich in jener legeren, von Vitruv getadelten Architekturmalerie, welche viele Räume der kampanischen Städte umspannt. Doch sind diese ganzen aus rohrstengel- oder kandelaberhaften Säulchen mit ihren nach innen sich vertiefenden Gesimfen und Gebälken bestehenden Scheingerüste in keinem mir bekannten Falle in ihrer Gesamtheit für einen einzigen Augenpunkt perspektivisch konstruirt. Vielmehr sind es in der Regel nur die unteren Partien, deren Linearperspektive sich streng und einheitlich nachkonstruiren läßt<sup>3)</sup>. Die oberen Theile sind theils nach anderen Augenpunkten, theils ganz willkürlich konstruirt. Ueberhaupt gibt es auch eine ganze Anzahl von Wänden, die keine einzige völlig richtige perspektivische Partie aufzuweisen haben, wengleich der äussere Anschein einer solchen für den ersten Anblick in der Regel gewahrt ist<sup>4)</sup>. Die Scheinarchitekturen mit perspektivisch richtigen Theilen sind aber stets nur in gerader

<sup>2)</sup> S. 162 ff.; S. 176 ff.; S. 197; 217; 314. Im Allgemeinen POUJOL, L'Histoire de la perspective (Paris 1864).

<sup>3)</sup> Man sehe z. B. die Wand der Casa dei capitelli colorati, ZAHN, II, 73. Auch die Wände der casa della parete nera (dei bronzi) weist richtig perspektivische Partien auf: II, 54, vgl. noch III, 56.

<sup>4)</sup> Z. B. I, 89.

Frontansicht dargeflellt; fobald die Darflellung fih komplizirt, hat die richtige Konftruktion ein Ende<sup>5)</sup>, wengleich die Abficht einer folchen überall klar zu Tage tritt. Immerhin aber beweifen die einzelnen in völlig richtiger Perfpektive angeordneten Beflandtheile diefer Architekturmalereien (denn der Zufall kann fo weit nicht reichen), dafs die Alten in der That für Zeichnungen architektonifcher Frontanfichten im Befitze der Kenntnifs richtiger perfpektivifcher Gefetze gewesen find, wengleich nicht jeder Dekorateur im Stande gewesen ift, oder es für nothwendig befunden hat, fie anzuwenden. Dasfelbe konnten wir auch den Schriftquellen entnehmen. Mehr folgte weder aus diefen letzteren, noch aus dem Augenfchein der kampanifchen Wanddekorationen.

Anders flellt fih die Frage (wir bleiben zunächft bei der Linearperfpektive), wenn wir die Gemälde: die landfchaftlichen Hintergründe, die Figurenbilder und die eigentlichen Landfchaftsgemälde unterfuchen. Die Kenntnifs jener einfachften perfpektivifchen Gefetze reicht für fie nicht aus. Da Architekturen auf weitaus den meiften diefer Bilder vorkommen, ift das Nachmeflen nicht eben fchwer. Ich flelle ungefcheut den Satz voraus, dafs fih kein einziges antikes Wandgemälde erhalten hat, in dem eine mit Bewufstfein konftruirte völlig richtige Perfpektive nachweisbar wäre. Sodann erinnere ich im Voraus daran, dafs auf allen landfchaftlichen Hintergründen der antiken Gemälde der Horizont fehr hoch genommen ift. Verfchiedenheiten find hier zwar bemerkbar; aber gerade auf den Bildern, auf denen es fih um eine Entwicklung der Ferne handelte, ift der Horizont aufserordentlich hoch gelegt. Eine richtige Perfpektive wäre aber bei Bildern mit hohem Horizonte ebenfo gut möglich und nothwendig, wie auf denen mit niedrigerem. Am beften erfcheint die Perfpektive noch auf dem fchönen Hafensbilde P. d'Erc. I. tav. 46, p. 243 beobachtet zu fein. Schade nur, dafs ich gerade diefes Bild im Mufeum von Neapel nicht mehr vorfand, mich alfo nicht einmal von der Richtigkeit der Nachbildung überzeugen konnte. Eine Gefühlsperfpektive ift aber auf allen antiken Landfchaften durchgeführt. Die Verkleinerung der Gegenstände im Hintergrunde ift zwar nicht immer mit gleichem Glücke, aber doch oft fehr gut gehandhabt. Ich brauche nur an die Verkleinerung der Riefen im Hintergrunde des dritten Laiftrygonenbildes der vatikanifchen Odyffeelandfchaften zu erinnern. Wie wenig dies jedoch immer der Fall ift, beweift, um von den Fußbodenmofaiken, bei denen der Mangel Abficht fein konnte, abzufehen, z. B. die bekannte idyllifche Landfchaft, in deren Staffage man Paris auf dem Ida hat erkennen wollen<sup>6)</sup>. Das Rind des Vordergrundes ift hier nicht größer, als das des Hintergrundes und offenbar befonders im Verhältnifs zu dem Hirten viel zu klein. Das Gefühl kann einmal, wie zufällig, das Richtige treffen; wo es aber nicht durch das Studium, oder, wie bei uns, durch lange Gewohnheit geleitet wird, wird es ebenfo oft fehlgreifen. Die kampanifche Wandmalerei liefert die Beweife für das Gefagte zu Dutzenden. — Die richtige Richtung der nach dem Innern des Bildes zulaufenden Linien ift natürlich noch entscheidender, als die Verkleinerung. In diefer Beziehung bieten die Bilder, die keine Architekturen aufzuweifen haben, fcheinbar

<sup>5)</sup> Z. B. Pitt. d'Erc. I, 229. Man laffe fih durch den ohngefähren Schein nicht täufchen.

<sup>6)</sup> HELB. 1279 = P. d'Erc. III, tav. 53, p. 283.

das Beste. Die Gefühlsperspektive reicht hier unter Umständen aus, und so kommt es, daß wir an den besten dieser Bilder, wie der schon erwähnten großen Laistrygonenlandschaft mit dem Schiffsuntergange, kaum Verstöße gegen die Perspektive bemerken. Die vielen mit Architekturen befäeten Landschaften dagegen bilden das Feld, wo der Künstler zeigen mußte und konnte, ob er den Linien die richtige perspektivische Lage zu geben verstand. In dieser Beziehung fällt uns sofort auf, daß bei vielen Bildern der Augenpunkt, nach dem hier die Seitenlinien der Gebäude laufen, fast immer außerhalb des Bildes liegt. In vielen Fällen erklärt sich dies freilich abermals aus einer feinen dekorativen und zugleich perspektivischen Rücksicht. Da nämlich für die Linienarchitekturen jedes Wandfeldes der Augenpunkt in der Regel in der Mitte des Feldes liegt, so kommt es vor, daß zwei Bildchen, von denen das eine links das andere rechts an demselben angebracht ist, nach eben diesem Augenpunkt konstruiert sind, so daß derselbe rechts von dem einen, links von dem anderen Bilde, in beiden Fällen aber außerhalb ihrer liegt. Dies ist jedoch bei Weitem nicht immer der Fall; und wo es der Fall ist, pflegt es auch nicht eben klar durchgeführt zu sein; man freut sich, wenn man es überhaupt zu erkennen glaubt<sup>7)</sup>. Es wäre das ja auch nur für die dekorative Bedeutung der ganzen Wände von Wichtigkeit<sup>8)</sup>, wogegen es die Perspektive der einzelnen Landschaft nicht bessern würde. Freilich gibt es viele kleine Bildchen, bei denen man die Unrichtigkeit kaum bemerkt; ja, es könnte ja auch in dieser Beziehung einmal annähernd das Richtige getroffen sein. Sogar die schrägen Ansichten, die auf den alten Bildern keineswegs vermieden werden, sind oft mit sehr gutem Gefühle angeordnet; aber, wie gesagt, nachweisen läßt sich eine mit Bewußtsein richtige Konstruktion auf keinem Bilde; wogegen die unrichtige Konstruktion sich auf sehr vielen Bildern nachweisen läßt: vor allen Dingen auf den ganz großen Prospektbildern, die in dieser Hinsicht am sorgfältigsten hätten durchgeführt sein müssen. Statt aller will ich ein sehr charakteristisches Beispiel freilich eines kleineren Bildes anführen: es ist das Hafenbild in rundem Rahmen, welches im M. N. LXI, 20, a aufbewahrt wird und P. d'Erc. tav. LI. p. 277 oben abgebildet ist. Unter Weglassung des Irrelevanten habe ich dieses Bild zweimal auf unserer Tfl. IV abbilden lassen, das eine Mal, links, mit der Perspektive, die es wirklich hat, das andere Mal, rechts, mit der Perspektive, die es bei Beibehaltung des augenfälligsten Augenpunktes haben mußte. Erscheint das Bildchen auf den ersten Blick gar nicht so gewaltig falsch in der Perspektive, so beweist die Zeichnung sofort, daß die Mängel der Linienführung in dieser Beziehung in der That fast unerhört sind. Man beachte nur die beiden Gebäude des Vordergrundes! Verstöße, wie auf diesem Bilde kommen aber auf hunderten vor; und wo solche Verstöße vorkommen können, darf es schon von vornherein als erwiesen angesehen werden, daß es nur Zufall sein kann, wenn

<sup>7)</sup> Immerhin meine ich in der Erinnerung, es öfter und deutlicher beobachtet zu haben, als ich es jetzt nachzuweisen im Stande bin. Doch vgl. man: ZAHN, II, 73; P. d'Erc. I, p. 49 und p. 55. Man erinnere sich an das oben S. 341 ff. zu den Landschaften eines Grabes der Via Latina Bemerkten. Die besten Beispiele vielleicht Pitt. d'Ercolano V, 13, im Vergleich mit V, 19; doch können diese Bilder einander auch gegenüber angebracht gewesen sein.

<sup>8)</sup> Daß der Augenpunkt für die einrahmende Architektur der Odysee-landschaften in der Mitte des Kirkebildes liegt, ist schon früher bemerkt worden.

auf anderen ganz derselben Klasse, derselben Zeit, demselben Orte, derselben Art und daher wahrscheinlich auch derselben Hand angehörigern Bildern gelegentlich einmal eine richtige Linearperspektive getroffen zu sein scheint. Weiter als bis zu einer annähernden Richtigkeit versteigt auch selbst dieser Schein sich in keinem mir bekannten Falle.<sup>9)</sup>

Anders verhält es sich mit der Luftperspektive. Diese kann auch auf den besten heutigen Bildern nur nach dem Gefühle, resp. nach der Beobachtung und dem Studium der Natur gemacht werden. Für die antike Landschaftsmalerei aber kann ich diese die Farbengebung berührende Frage nur im Zusammenhange mit einer allgemeinen Befprechung des Kolorits erörtern.

Es ist schon wiederholt darauf hingewiesen, daß alle erhaltenen antiken Gemälde nur Bestandtheile ganzer Zimmerdekorationen sind und zunächst nichts mehr sein wollen. Wie sie daher ihre Größe, ihre Gestalt, selbst gelegentlich ihren Inhalt dem dekorativen Bedürfnisse der ganzen Wand, ja des ganzen Zimmers unterordnen, so vor allen Dingen auch ihre Farbengebung. Wir richten den Ton unserer Tapeten nach den Gemälden ein, die sich von ihnen abheben sollen (wollten die Götter wenigstens, daß wir es thäten!); den alten Zimmerdekorateuren aber waren die Gemälde, die sie in den meisten Fällen selbst malen mochten, weniger wichtig, als der farbige Gesamteindruck der Wand. Sie ließen daher den Ton des Gemäldes nach der einmal bestimmten Farbe des Wandgrundes sich richten, von dem es sich abzuheben hatte<sup>10)</sup>. Von den kleinen ornamentalen Täfelchen, die integrierende Bestandtheile der gemalten Scheinarchitekturen bilden, versteht sich das eigentlich von selbst; aber es gilt gerade auch von den nachgeahmten Tafelbildern der Mitte der Wandfelder, welche die schönsten mythologischen Figurenbilder und die besten Landschaften enthalten. Es gilt von diesen Figurenbildern, aber es gilt ganz besonders von den Landschaften. Ein allgemeines Prinzip für die Art der Anpaffung des Kolorits läßt sich schwer aufstellen. Die einfachen Gesetze der Komplementärfarben sind natürlich künstlerisch zu roh, um in den einzelnen Bestandtheilen der komplizirten Gesamtdécoration zur Geltung zu kommen. Ist doch oft der Ton der ganzen einen Wand auf den Ton der benachbarten oder gegenüberliegenden Wand gestimmt! ja, richtet sich die Gesamtfärbung eines ganzen Zimmers doch oft, prächtig kontrahirend oder feine überleitend, nach der Farbe des Nachbarzimmers, so daß erst die Farbengebung des ganzen Hauses ein originelles und prächtiges Ganzes ausmacht! Demgemäß versteht es sich, daß die Anpaffung des Farbentones des einzelnen Landschaftsbildes an den feiner Wandfläche in sehr verschiedener Weise bewerkstelligt werden kann. Häufig ist es das einfache Prinzip des Kontrastes, welches wirken soll, wie wenn von rothem Grunde die Landschaft nur gelb und blau-grün sich abhebt<sup>11)</sup>, oder wenn auf dem gelben Wandgrund die umrahmte Landschaft hauptsächlich in blauen und violetten Tönen

<sup>9)</sup> Jedenfalls sieht man aus dem Gesagten, daß es unmöglich ist, die Frage nach der Perspektive der Alten mit den Worten abzuthun: »Jetzt reden wir nicht mehr von mangelnder Perspektive«, wie OVERBECK, Pompeji II<sup>2</sup>, S. 175 es that.

<sup>10)</sup> Schon HETTNER, Vorschule zur bildenden Kunst der Alten, S. 307 ff., S. 324 ff., hat hierauf aufmerksam gemacht. Ich gestehe, meine eigenen Beobachtungen gemacht zu haben, ehe ich HETTNER'S Bemerkungen kannte. Die Sache wird in der That Jedem bald auffallen, der sich eingehend mit der alten Malerei beschäftigt. Vgl. auch HELB., Untersuchungen, S. 339 ff.

<sup>11)</sup> Wie auf einer Reihe von Bildern des M. N. LXI, 13, 14, 15, 17, 19.

gehalten ist<sup>12)</sup>. In anderen, noch häufigeren Fällen aber gibt das Wandfeld feinem Bilde Nüancen feiner eigenen Farbe ab. Die einfachsten Fälle dieser Art sind die der einfachen Monochromen, wie wir gelbe Bilder mit braunem Schatten und hellen Lichtern sehr oft auf gelben Wänden finden, z. B. im kleinen Vestibulum und kleinen Atrium der casa della piccola fontana. Andere Fälle aber sind feiner. In diesen sind die Landschaften nicht eben monochrom in der Farbe des Wandgrundes gehalten, aber sie sind auch nicht naturfarbig dargestellt. Vielmehr sind sie in wenigen, etwa drei Farben, einer hellen, einer mittleren und einer dunkleren gehalten, die sich dem Tone des Wandfeldes äußerst harmonisch anschließen. So finden wir in rothen Feldern umrahmte Landschaftsbildchen, deren Schatten fast roth sind bei weissen Lichtern und graugrünen Mitteltönen, höchstens das Grau der Mitteltöne sich der Lokalfarbe der dargestellten Gegenstände nähert, zum Beispiel an den Bäumen einen grünen Schimmer erhält. Beispiele dieser Art sind sehr häufig. So finden wir aber auch bei gelbem Grunde umrahmte Landschaftsbilder mit tiefbraunen Schatten, grünlichen Mitteltönen und hellgelben Lichtern; höchstens, das hier der Himmel blau gelassen ist<sup>13)</sup>. Nach diesem Prinzip nehmen auf hellerem Grunde die Bilder eine hellere, auf dunklerem Grunde eine dumpfere Farbenabstufung an. Auch die Staffagefiguren haben in diesen Fällen niemals Gewänder mit bunten Lokalfarben, sondern nur in denselben Tönen, die das ganze Bild beherrschen. Ich glaube fast berechtigt zu sein, zu behaupten, die Mehrzahl aller erhaltenen antiken Landschaftsbilder sei auf diese Weise nicht in Naturfarben gemalt, sondern in ganz beliebigen, nur nicht konventionellen, sondern dekorativ zu der Wandfarbe stimmenden Tönen<sup>14)</sup>. Von einer Naturflimmung kann daher selbstverständlich zunächst auf diesen Bildern nicht die Rede sein, sondern nur von einer dekorativen Stimmung. Auf diese Stimmung aber ist eine große Sorgfalt gewandt. Gleichwohl sind diese unnatürlichen Farben so geschickt gruppiert, daß wir sie bei manchen Bildern kaum bemerken. Ja, es sind Fälle denkbar, in denen natürliche Lokalfarben unangenehm und störend, selbst unnatürlich gegen den Wandgrund erscheinen würden und in denen das Bild gerade erst durch die dekorative Stimmung feiner Farben einen annähernd natürlichen, wenigstens harmonischen Eindruck macht.

Freilich gibt es auch viele antike Landschaftsbilder, die in Naturfarben dargestellt sind oder doch dargestellt sein wollen. Auf fast allen Farbengründen kommen gelegentlich Bilder dieser Art vor: vor allen Dingen aber auf weissem Grunde. Abgesehen von dem mangelnden blauen Himmel sind eine Reihe von Landschaften, die sogar unumrahmt auf den weissen Wandgrund gesetzt sind, wie die erwähnten Bilder links vom Hauptprothyron der casa della piccola fontana, gerade durch die Frische und Lebendigkeit ihrer Naturfarben ausgezeichnet<sup>15)</sup>. Auch die ganz großen Wandbilder erheben natürlich den Anspruch, in Naturfarben wiedergegeben zu sein. Die römischen Odyseelandschaften leisten auch in dieser Beziehung fast das Bedeutendste, wengleich dekorative Rücksichten bei ihrer Farbenstimmung weder im Einzelnen noch im Ganzen ausgeschlossen gewesen sind.

<sup>12)</sup> Wie z. B. M. N. LXVII, 12; oder casa di Cornelio Rufo im Peristyl.

<sup>13)</sup> Z. B. Strad. Stab. 52, Zimmer des Kimon- und Pero-Bildes.

<sup>14)</sup> Viele der Bilder des M. N. sind übrigens durch Zeit und Firnis vergilbt.

<sup>15)</sup> Auch das Bild unserer Tafel IX gehört hierher.

Was nun die Luft- oder Farbenperspektive betrifft, auf die ich zu sprechen kommen wollte, so wollen wir dieselbe zunächst auf den Bildern mit Naturfarben suchen, weil sie nur hier in eigentlicher Weise gefunden werden könnte. In der That brauchen wir nicht lange zu suchen, um zu entdecken, daß den alten Malern die Verschiebung der Farbtöne nach dem Hintergrunde zu ebenfugot aufgefallen war, wie die Verkleinerung der Gegenstände und daß sie ebenfugot die Absicht gehabt haben, die Luftperspektive darzustellen, wie sie die Absicht hatten, der Linearperspektive gerecht zu werden. Ja, ich nehme keinen Anstand im Hinblick auf eine ganze Reihe von Landschaften es auszusprechen, daß die Alten in der Farbenperspektive, in welcher ihnen, wie den heutigen Künstlern, Gefühl und Beobachtung genügen mußten, in welcher sie daher auch nicht mit nachmeßbaren mathematischen Gesetzen in Konflikt gerathen konnten, wie in der Linearperspektive, glücklicher gewesen sind, als in der letzteren. Wie hätten sie freilich auch nicht bemerken sollen, daß die Berge des Hintergrundes blau oder violett erscheinen und daß alle Gegenstände des Vordergrundes kräftigere Farben zu haben scheinen, als die des Mittelgrundes! Jedoch sind auch die besten Versuche der Alten auf diesem Gebiete etwas konventionell. Auf den vatikanischen Odysselandchaften sind die Uebergänge vom kräftigen Gelbbraun des Vordergrundes zum matten Grauviolett des Hintergrundes noch am besten durchgeführt, ja diese perspektivische Wirkung verleiht z. B. dem Bilde der Meerbucht einen besonderen Reiz; aber eine völlig natürliche ist diese Wirkung doch nicht; und wir müssen uns die sich auf allen diesen Bildern wiederholenden Farben schon in ihrem Zusammenhange mit der ganzen Dekoration, besonders den hochrothen Pfeilern, die wir kennen, vorstellen, um auch jene perspektivische Abstufung hier wenigstens im dekorativen Sinne natürlich und nicht konventionell zu finden. Auf den großen Gartenmalereien nach Ludius Art, auch auf der zu Prima porta, ragen wenigstens die Bäume des Hintergrundes in einem viel matteren Farbton herüber, welcher hier genügt, um uns die Vorstellung einer beträchtlichen Tiefe des Dickichts zu geben. Dagegen ist die Farbenperspektive auf den kolossalen pompejanischen Prospektbildern ebenso mangelhaft, wie die Linienperspektive. Viel besser ist sie auf kleineren pompejanischen Bildern gehandhabt; recht gut z. B. auf der Landschaft mit dem Parisurtheil, Str. Stab. No. 20<sup>16)</sup>. Die kleinen unumrahmt auf den weißen Grund gesetzten Landschaften der c. d. p. fontana leisten auch in dieser Beziehung sehr Ansprechendes. Auf dem einen derselben, dessen farbige Kopie mir vorliegt, ist der Mittelgrund unausgefüllt und weiß gelassen; wenn nicht trotzdem Menschen in demselben dargestellt wären und wenn nicht vorn das Wasser grünlich schimmerte, könnte man ihn ebenfugot für Wasser halten, als für Land. Der Berg des Hintergrundes aber ist in einem gleichmäßigen graublauen, matten Ton gehalten; und in dieser Mattigkeit nimmt auch die Säulenhalle mit ihrem rothen Dache am Fusse des Berges Theil. Der Tempel, die Bäume und der Boden des Vordergrundes heben sich in kräftigen Naturfarben ganz natürlich von diesem Hintergrunde ab. Die Figuren sind aber auch hier, wie auf sehr vielen kampanischen Landschaften ohne alle Lokalfarben in ihren Gewändern oder Fleischtheilen dargestellt, sondern flüchtig und einfarbig in die Landschaft gesetzt.

---

<sup>16)</sup> HELB., No. 1283 b.

Bei den völlig monochromen Landschaften kann von Farbenperspektive natürlich keine Rede sein. Das Prinzip an einigen Stellen des Mittelgrundes den Wandgrund durchscheinen zu lassen und die Gegenstände des Hintergrundes sehr hoch über demselben wieder auftauchen zu sehen, wie wir es bei manchen unumrahmt, aber vielfarbig auf bunten Grund gesetzten Landschaften finden, bemächtigt sich bei ihnen des ganzen Bildes<sup>17)</sup>.

Die zahlreichen nur in wenigen dekorativen Farben gehaltenen Landschaftsbilder weisen dagegen ein matter Werden der Farben im Hintergrunde sehr oft auf; und es ist dann oft ein eigener Ton, in dem der ganze Hintergrund dem Vordergrund sich gegenüberstellt: etwa ein vierter, aber meist glücklich und im Sinne der Luftperspektive trotz der willkürlichen Farben natürlich wirkender Ton neben den drei übrigen<sup>18)</sup>. Ein merkwürdiges Beispiel ist ein Bild des M. N. (LXII, No. 13). Hier ist der Vordergrund naturfarbig, der Hintergrund aber roth in roth, ein interessantes Beispiel, wie den kampanischen Malern für ihre Farbgebung oft nur Phantasie und Laune oder dekoratives Bedürfnis maßgebend waren.

Ueberhaupt kennt die Luftperspektive der alten Landschaftsgemälde in den meisten Fällen nur Vordergrund und Hintergrund, die einander unvermittelt gegenüberstehen. Von allen jenen Feinheiten der Uebergänge, die aufs Sorgsamste der Natur abgelauscht, manchen modernen Landschaften ihre herrliche Haltung verleihen, finden sich kaum Spuren in der Landschaftsmalerei Roms und Kampaniens.

Noch ein Erfordernis möge hier sofort erörtert werden, welches, wie die Luftperspektive, auf's Innigste mit dem Kolorit zusammenhängt und zugleich ebenfalls noch zu den technischen Vorbedingungen einer vollendeten Landschaftsmalerei gehört: ich meine das Erfordernis einer richtigen Vertheilung von Licht und Schatten. Von der Behandlung sonstiger atmosphärischer Erscheinungen und der raffinirteren Lichterscheinungen, wie sie die künstlerische Stimmung der Landschaft beeinflussen, soll dabei noch keine Rede sein: nur von der richtigen Gegeneinanderetzung der Licht- und Schattenseiten und den Schlagshatten. Im zweiten Kapitel dieses Abschnittes<sup>19)</sup> habe ich bei der Besprechung der Ausdrücke Skenographie und Skiagraphie schon aus den Schriftquellen nachzuweisen gesucht, das jene hauptsächlich, durch die Durchführung eines einheitlichen Lichtfalles bedingten Licht- und Schattenwirkungen der griechischen Kunst seit Agatharchos und Apollodoros bekannt gewesen sein müssen. Ihre Bezeichnung als Skiagraphen, Schattenmaler, kann in der That einen anderen Sinn nicht wohl haben. Die technischen Errungenschaften des Agatharchos und Apollodoros sind aber in der nachalexandrinischen Zeit natürlich nicht verloren gegangen; und gerade für die Landschaftsmalerei mußten sie von besonderer Wichtigkeit werden. Jeder nun, der auch nur einige antike, römische und kampanische Gemälde gesehen hat, weiß, das Licht- und Schattenseiten auf ihnen sehr oft konsequent durchgeführt sind: vor allen Dingen sind sie es oft auf den Landschaftsbildern. Der Sinn für die Durchführung eines einheitlichen Lichtfalles

<sup>17)</sup> Man vergleiche die Bilder des Peristyls der casa del citarista mit den gelben Sockelbildern des Prachtzimmers der casa di Sirico. Auch die große Hafenlandschaft M. N. LXVI No. 3 gehört mit ihrem schwarzen Grunde hierher. P. d'Erc. II, p. 50, ist vielleicht ein Gegenstück gewesen.

<sup>18)</sup> Z. B. casa dei Dioscuri, Zimmer links vom Prothyron, Ostwand oben rechts.

<sup>19)</sup> Oben, S. 217. Vgl. auch schon Abschnitt II, S. 164.

ist offenbar lebendig gewesen. Grobe Verstöße gegen diese Einheit sind mir auf keiner römischen, auf wenigen kampanischen Landschaften aufgefallen<sup>20)</sup>. Damit soll nicht gesagt sein, daß nicht gelegentlich einmal eine Wand beleuchtet ist, die im Schatten liegen müßte, oder umgekehrt: aus der mangelhaften Linearperspektive werden sich derartige Verstöße im Einzelnen von selbst ergeben; aber es ist doch bei den meisten Landschaftsbildern deutlich erkennbar, ja mit großer Energie und Ueberzeugung angegeben, welche Seite der Künstler als die Licht- und welche er als die Schattenseite angesehen hat. Ein durchgehendes Prinzip aber, durch welche auf jeder einzelnen Wand der Lichtfall bestimmt worden wäre, ist mir nicht erinnerlich. Die Frage wäre nur in Pompeji zu entscheiden; und bei meinem nächsten Besuche Italiens werde ich sie nochmals untersuchen. Dekorative Rücksichten werden auch hier oft maßgebend gewesen sein.

Uebrigens ist die Unterscheidung von Licht und Schatten auf den polychromen, naturfarbigen Landschaftsbildern in der Regel weniger energisch, als auf den monochromen oder oligochromen. Auf einigen, ja vielen der letzteren beruht der ganze Effekt auf dem konsequent und äußerst kräftig durchgeführten Gegensatze von Licht- und Schattenseiten; ja manche dieser Bildchen würde man bei der großen Flüchtigkeit ihrer Ausführung ohne dieses durchgeführte Prinzip gar nicht als Landschaft erkennen, wenigstens nicht von den Standpunkten aus, von denen allein man sie sehen konnte. Statt nun Beispiele anzuführen, weise ich auf alle oben angemarkten Bilder dieser Klasse zurück. Von den nicht farbigen Reproduktionen sind es eigentlich nur die der *Pittura d'Ercolano*, welche einen Begriff von diesen energischen Licht- und Schattenwirkungen geben, deren Energie freilich, wie das in der rein dekorativen und flüchtigen Manier aller dieser Bilder liegt, oft an Rohheit oder Konventionalismus streift. Daß man von den Feinheiten einer klaren und besonders durchsichtigen Schattengebung und dergleichen in Betreff dieser Bilder nicht reden kann, versteht sich unter diesen Umständen von selbst. Uebrigens sehe man unsere Tafel VIII.

Eine Konsequenz der Beobachtung von Licht und Schatten in dem erwähnten Maße muß aber auch die Anwendung der Schlag Schatten sein. Als OVERBECK<sup>21)</sup> die Behauptung niederschrieb, es habe sich nur ein einziges Bild in Pompeji gefunden, in welchem die handelnden Personen einen Schlag Schatten auf den Boden werfen, hat er sicher nicht an die Landschaftsbilder gedacht. Ich sage nicht, daß es keine Landschaftsbilder gibt, auf denen die Schlag Schatten der Gebäude oder der Staffagefiguren aus Flüchtigkeit vergessen oder absichtlich ausgelassen sind; aber ich sage, daß die Schlag Schatten sowohl von Gebäuden<sup>22)</sup> als von Personen<sup>23)</sup> auf mindestens ebenso vielen Bildern deutlich angegeben sind: manchmal kurz und flüchtig, manchmal aber

<sup>20)</sup> Auf dem großen Jagdbilde der *casa delle quadrighe*, HELB. 1586 fallen die Schatten in der einen Hälfte von rechts, in der anderen von links; aber die beiden Hälften sind auch sonst im Ton und in der Behandlung so verschieden, daß man deutlich sieht, sie sind nicht aus einem Gusse, nicht zur gleichen Zeit oder nicht von derselben Hand ausgeführt worden. Bei den Schlag Schatten kommen Inkonsequenzen am öftesten vor.

<sup>21)</sup> Pompeji, II<sup>2</sup>, S. 219.

<sup>22)</sup> Z. B. M. N. LXI, 19 = Pitt. d'Erc. III, p. 139; LXV, 14 = Pitture d'Erc. I, p. 55; ferner Strada Italiana, 52; casa della piccola fontana, Zimmer links vom Hauptprothyron.

<sup>23)</sup> M. N. LXIII, 6; KXV, 18; LXVI, 11 = Pitture d'Ercolano II, p. 139 und sehr oft.

ausgebildet bis zur Wiedergabe der Körperformen<sup>24</sup>). Die monochromen Bilder stehen auch in dieser Beziehung voran. Selbst in den *Pitture d'Erco-*lano kann man zum Beweise des Gefagten beliebige Tafeln aufschlagen<sup>25</sup>). Die Thatfache ist völlig unbefreitbar. Nur fallen gerade diese Schlagfchatten nicht immer völlig richtig.

Fassen wir also zusammen, was sich über einige technische Vorbedingungen einer vollendeten Landschaftsmalerei in Bezug auf die erhaltenen antiken Landschaften beobachten liefs, so müffen wir fagen, dafs ein Gefühl für alle einschlägigen Erfordernisse vorhanden war, dafs aber die Kenntnisse nicht ausreichten, um überall das Richtige zu treffen. Gleich mit dem Haupterfordernifs, mit der richtigen Linearperspektive war es recht mangelhaft bestellt; bei der Luftperspektive liefs sich dies weniger leicht kontrolliren; aber trotz weitgehender Intentionen und oft guter Ausführung, konnten wir auch die besten Leistungen, wie die der vatikanischen Odyffeelandfchaften, in dieser Beziehung von dekorativer oder konventioneller Beeinträchtigung der Naturwahrheit nicht freisprechen. Selbst die Handhabung von Licht und Schatten, so deutlich wir sie fanden, liefs zu wünschlichen übrig, indem sie oft zu kras und dominirend auftrat, oft die Schlagfchatten vergafs, fast immer aber konventionell oder roh wirkte.

Mit dem landschaftlichen Kunstgenuss, den uns die erhaltenen antiken Landschaften gewähren könnten, sieht es also nach dieser mangelhaften Erfüllung der Vorbedingungen bedenklich aus. Auch konnten wir den Schriftquellen nicht entnehmen, dafs die »kunstmäßige« Landschaftsmalerei, wenn es eine solche überhaupt gegeben, diese Vorbedingungen vollständiger erfüllt hätte. Ich komme auf die Frage zurück.

Freilich könnten bei alledem die einzelnen Motive so anmuthig, die einzelnen Umriffe der Zeichnung so charakteristisch, die Komposition des Ganzen so klar, könnten die atmosphärischen Erscheinungen so interessant und stimmungsvoll sein, dafs wir über jene Mängel um so eher hinwegzusehen geneigt sein könnten, als wir weder ein Gefühl für alle jene Vorbedingungen leugnen, noch in Abrede stellen konnten, dafs dieses Gefühl in manchen Fällen wenigstens annähernd das Richtige getroffen.

Die Gesichtspunkte, aus denen wir den künstlerischen Inhalt der antiken Landschaftsmalerei demnach noch zu untersuchen hätten, liessen sich nochmals als den der Liniengebung und den der Farbengebung bezeichnen. Auf der einen Seite hätten wir Zeichnung, Umriffe, Komposition, Gegenstände zu untersuchen, auf der anderen Seite die Behandlung der atmosphärischen Erscheinungen, besondere Licht- und Farbenwirkungen, Stimmungen. Zwar kann auch eine Zeichnung Stimmung verrathen, aber durch reine Umriffe, zu denen nicht mindestens die Schattirung hinzukäme, ist es doch wohl nicht möglich, der Landschaft das zu verleihen, was wir unter ihrer Stimmung verstehen.

Fassen wir also zunächst die Zeichnung im Einzelnen, die Komposition und die dargestellten Motive in's Auge, so hätten wir hier nach dem bereits an anderen Stellen Gefagten doch immer noch Einiges nachzuholen.

Zuerst taucht die Frage auf, ob und bis zu welchem Grade die antike Landschaftsmalerei wohl ganz bestimmte Gegenden, ja ganz bestimmte, in der damaligen Natur vorhandene Stücke einer Gegend reproduzirt habe.

<sup>24</sup>) Gelbes Monochrom am Sockel des Prachtzimmers der Casa di Sirico (Nordwand).

<sup>25</sup>) Z. B. III, tav. 53; II, tav. 249.

Unfere moderne Landschaftsmalerei stellt fast immer ein geographisch und topographisch genau bestimmbares, wenn auch durch den Künstler zurechtgelegtes Motiv dar. Die Frage ist daher von großer Wichtigkeit.

Dafs es Stadtpläne gegeben, beweist der kapitolinische Plan von Rom, dafs es Landkarten gegeben, die mehr oder weniger landschaftlich behandelt waren, beweist z. B. die tabula Peutingeriana und ist auch sonst bekannt<sup>26)</sup>. Auf diese Dinge will ich nicht zurückkommen, sondern mich an die erhaltenen freien Kunstwerke halten.

Wo ganz bestimmte historische Begebenheiten vor einem mehr oder weniger landschaftlichen Hintergrunde dargestellt wurden, mußte dieser Hintergrund natürlich um so deutlicher erkennbar sein, je bekannter er dem Beschauer war, für den die Darstellung berechnet war. Wie daher auf Triumphal- und anderen Reliefs der bekannte Ort besonders durch bekannte, freilich kaum je ganz genau dargestellte Gebäude bezeichnet war, so finden wir auch in der Malerei gelegentlich ähnliche Motive. Unter pompejanischen Gemälden glaubt man eine Darstellung des pompejanischen Forums und des Venustempels zu besitzen<sup>27)</sup>. Sicher ist die Darstellung des Amphitheaters von Pompeji auf dem oft erwähnten großen Bilde. Auch die Umgebung ist hier mitdargestellt; aber dieses Bild, wie die übrigen, gehört zu den schlechtesten kampanischen Gemälden. Der Beschauer muß hier mit der Absicht sürlieb nehmen und froh sein, wenn er das gemeinte ihm bekannte Gebäude überhaupt erkennt, oder erräth. Bei den Münzen, welche eine bestimmte Gegend darstellen, wie die der Akropolis von Athen, ist die Charakteristik ebenfalls schwach genug; auch können diese Darstellungen ihres praktischen Zweckes wegen nicht als künstlerisch selbständige Landschaften gelten. Auch alle diese oder ähnliche Fälle beweisen nicht, worauf es uns ankommt; und soweit sie etwas Aehnliches beweisen, stellen sie der Auffassungsgabe und der Treue der alten Künstler in der Wiedergabe ganz bestimmter Orte kein günstiges Zeugnis aus.

Von den mythologischen Darstellungen, in denen wir ja die feinsten künstlerischen Intentionen finden, wollen wir in Bezug auf unsere Frage sofort die mythologischen Landschaften untersuchen. Der Mythos hatte die meisten der in diesen Bildern dargestellten Handlungen in ganz bestimmte Gegenden verlegt: die Geschichten des Paris auf den Ida, die Geschichte der Dirke auf den Kithairon, die Fesselung des Prometheus an den Kaukasos, den Sturz des Ikaros an das ikarische Meer u. s. w. Dafs der ausführende Maler in allen diesen Fällen die Gegend annähernd charakterisirte, wie er sie sich dachte, ist selbstverständlich und schon im vorigen Kapitel bemerkt worden, zugleich aber ist auch darauf aufmerksam gemacht worden, dafs er die Gegend oft durch unpassende Zuthaten entstellte und ziemlich unmöglich machte. Von einer wirklichen oder auch nur beabsichtigten Wiedergabe der bestimmten Gegend kann wohl auf keinem einzigen dieser Bilder die Rede sein. Natürlich wufste der Maler in den meisten Fällen auch gar nicht wie die Gegend in Wirklichkeit ausah; aber es hätte doch eine Tradition in dieser Beziehung existiren können, so gut wie die Motive der figürlichen Handlungen vielfach traditionell überliefert waren; allein dafs dieses in Bezug auf die Landschaft nicht der Fall gewesen, beweist schon die Verschiedenheit

<sup>26)</sup> Siehe oben, S. 224.

<sup>27)</sup> Siehe oben, S. 283.

der Gegenden, die auf den Bildern der gedachten Art dargestellt sind. Es genügt, auf die Verschiedenartigkeit der Landschaften, in denen das Parisurteil dargestellt ist, aufmerksam zu machen. Dafs überhaupt in den Fällen des einen Mythos ein Gebirge, in den Fällen des anderen Mythos ein Fels am Meer, in denen des dritten ein Waldthal dargestellt ist, beweist natürlich Nichts. In Bezug auf die schönsten erhaltenen mythologischen Landschaften, die vatikanischen Odyffeelandschaften, hat freilich MATRANGA in einem dicken Buche nachzuweisen gefucht, dafs das Laifrygonenabenteuer, wie von Homer, fo auch von dem Maler an den Golf von Terracina verlegt worden sei. Allein diese Ansicht habe ich schon im sechsten Kapitel dieses Abschnittes<sup>28)</sup> und noch ausführlicher im Texte der beim Erscheinen dieses Werkes entweder bereits erschienenen oder baldigst erscheinenden chromolithographischen Separatpublikation der genannten Bilder zu widerlegen gefucht.

Unter den übrigen Landschaften befinden sich nun zwar viele, welche den allgemeinen Charakter bestimmter Gegenden ganz gut, wenn auch in ziemlich konventioneller Weise wiedergeben. Hierher gehören vor allen Dingen die ägyptisirenden Landschaften, dann auch die zahlreichen Villenlandschaften und ähnlichen Veduten welche offenbar am Golf von Neapel oder doch an der Küste zwischen diesem und der Tibermündung spielen, wie sich zwar nicht aus den bestimmten Umrissen der Berge, wohl aber aus dem Charakter der Bauten am und im Meere und der ganzen Gegend im Allgemeinen, auch aus der Natur der Sache, ergibt. Andere Landschaften könnten, wie HELBIG<sup>29)</sup> bemerkt hat, ebenfogat auf einer Insel oder an einer Küste des hellenistischen Ostens, wie Italiens liegen. Aber auch wo der allgemeine Charakter der Gegend in diesen Fällen deutlich genug ausgesprochen ist, ist ein bestimmtes Stück der Gegend niemals charakterisirt, wie eine individuelle Charakteristik der Gegend überhaupt fehlt. In wie weit die Alten im Stande gewesen wären, an der Gestalt eines bekannten Tempels, einer bekannten bestimmten Villa, oder eines oft gesehenen Hafens oder auch eines geliebten und verehrten Baumes auf diesen Bildern einen ganz bestimmten Ort zu erkennen, können wir natürlich nicht mehr entscheiden. Die Tempel sind zerstört, die Villen sind zusammengestürzt, die Hafensbauten von den Wellen verschlungen, die Bäume vermodert. Dürfen wir aber aus dem Charakter jener Darstellungen schliessen, so erscheint es wahrscheinlicher, dafs alle diese Gegenstände in der erhaltenen alten Landschaftsmalerei nach bestimmten Rezepten oder nach ohngefährer Erinnerung gebildet, als dafs sie bestimmten wirklichen Exemplaren nachgebildet seien. Nur die Umriffe der Berge müssen (freilich mit Ausnahme der vulkanischen) doch ziemlich dieselben geblieben sein. Auf den Vergleich der wirklichen Berge und einiger sonstigen Linien des Terrains mit den in den Bildern dargestellten kommt es daher an. Nun haben verschiedene Gelehrte versucht, solche Aehnlichkeiten zu konstatiren. Selbst HELBIG<sup>30)</sup> sagt: »Jedenfalls finden sich innerhalb der Vedutenbilder Motive, welche mit hinlänglicher Wahrscheinlichkeit auf bestimmte Erscheinungen aus der Umgebung der kampanischen Städte zurückgeführt werden dürfen, nur sehr vereinzelt. Wir begegnen zweimal einem Berge, dessen Form auf einen Vulkan schliessen läfst und in dem wir vielleicht

<sup>28)</sup> Siehe oben, S. 326.

<sup>29)</sup> Untersuchungen etc., S. 106.

<sup>30)</sup> Untersuchungen etc., S. 103.

eine Darstellung des Vefuvus anzunehmen haben, wie er vor dem verhängnisvollen Ausbruche gefaltet war. Zweimal kommt ein Eiland vor, dessen Umriffe an die Infel Capri erinnern.« Als Beispiele für den Vefuv werden angemerkt: Pitt. d'Erc. V. p. 343 und GELL, Pomp. I. p. 83. Als Beispiele für Capri werden Pitt. d'Erc. II, 52. p. 281 und GELL Pomp. I. p. 192 = OVERBECK Pomp. II, 2 p. 190 genannt. Ich muß diese Aehnlichkeiten in Abrede stellen. Wie der Vefuv vor feinem Ausbruch ausgefehen, wiffen wir nicht. Formen, wie die angeführten, gibt es noch öfter. Wenn aber die bei GELL a. a. O. abgebildete Felfeninfel (es ift die oft erwähnte des gelben Atriums der Casa della piccola fontana) Capri ähnlich fehen foll, fo fieht eben jede Felfeninfel wie Capri aus, und dasfelbe gilt von dem Bilde Pitt. d'Erc. II, 52 p. 281<sup>31)</sup> (= M. N. LXI, 20b). Die Infel, die hier über dem Hafen am Horizonte dargeftellt ift, kann jeder anderen Felfeninfel der Welt ebenfogut ähnlich fehen wie Capri. Das allgemeine Motiv ift freilich dasfelbe: eine Felfeninfel unweit einer ftädtifch bebauten Küfte im Meere! Dafs Capri den Malern die Anregung zu folchem Motive gegeben, foll keineswegs geläugnet werden. Wenn der Künftler aber das bestimmte Capri hat charakterifiren wollen, fo ift es ihm mindestens nicht gelungen. Wir haben daher auch keinen Anhaltspunkt für die Anficht, gerade Capri fei gemeint. Auch auf anderen Bildern und Kopien von folchen (im Kopienzimmer des Museo nationale) follten nach der Anficht namhafter Gelehrten Bergketten des Golfes von Neapel nachgebildet worden fein. Die Kopien fand ich unzuverlässig; aber felbft nicht in diesen Kopien, noch weniger in Originalbildern, konnte ich irgend einmal eine gelungene Charakteriftik eines bestimmten Berges, eines bestimmten Bergzuges erkennen. Auch HELBIG hat jene vermeintlichen Beispiele doch nur als Ausnahme von der Regel angeführt und vertritt im Allgemeinen dieselbe Anficht, wie ich<sup>32)</sup>.

Wenn fich also mindestens nicht nachweisen läßt, dafs ganz bestimmte Oertlichkeiten individuell charakteriftifch und überhaupt erkennbar auf den eigentlichen Landfchaftsbildern dargeftellt worden feien, fo fragt fich andererseits doch noch, in wie fern die einzelnen Gegenstände als folche, als irgend beliebige Gegenstände ihrer Art, erkennbar und individuell charakteriftifch feien. Dafs man in dem Baum einen Baum erkennen kann, versteht fich von felbft. Aber, um zunächft bei den Bäumen zu bleiben, kann man die einzelnen Baumarten deutlich von einander unterfcheiden? In dieser Beziehung kommt es ganz auf die Güte der Ausführung des Bildes an. Auf den besten Bildern, wie dem Gemälde von Prima porta, find die einzelnen Bäume recht gut charakteriftifch. Ich verweise in dieser Beziehung auf das oben (S. 331) Gefagte; aber die Darstellung der verschiedenen Bäume neben einander war auch ein Hauptzweck dieses Gemäldes; auf anderen, auch vortrefflichen, Bildern find befonders die Laubbäume fehr fchwer von einander zu unterfcheiden. Wer möchte z. B. mit Bestimmtheit fagen, was für ein Baum es fei, der auf dem zweiten Laifrygonenbilde der Odyffeelandfchaften dargeftellt ift? Auf vielen der roheren kampanifchen Bilder ift vollends gar kein Gedanke an eine folche Unterfcheidung. Ein Baum wirkt hier zunächft

---

<sup>31)</sup> Unfere der perfpektivifchen Konftruktion wegen nach dem Original gemachte Reproduktion auf Tfl. IV hat die Infel am Horizonte als irrelevant für den Zweck fortgelaffen.

<sup>32)</sup> Unterfuchungen, S. 105—106.

nur als Baum. Nur die Zypreffen sind an ihrer sehr augenfalligen Form stets leicht zu erkennen. Sie kommen auf vielen kampanischen Gemälden vor, wie sich schon aus den Beschreibungen des vorigen Kapitels ergibt. Auch die Palmen sind natürlich als solche charakterisiert; aber selbst die Pinien sind auf den flüchtigeren und roheren Malereien nicht immer von Laubbäumen zu unterscheiden, wengleich es dagegen einige selbst leicht hingeworfene Bildchen gibt, auf denen die Pinie vortrefflich charakterisiert ist. Zu diesen rechne ich das auf unserer Tafel V reproduzierte Bildchen. Die hier dargestellte Pinie gehört zu den schönsten oder doch deutlichsten der ganzen erhaltenen antiken Malerei. Sonst sind im Allgemeinen die einzelnen Bäume in dem verkürzten Verfahren der Plastik, die keinen Baumschlag gibt, sondern den Stamm mit einzelnen großen Blättern darstellt, viel besser ihrer Art nach zu erkennen, als in der Malerei: wenigstens als in der eigentlichen Landschaftsmalerei; denn auf stilllebenartigen Darstellungen sind die einzelnen Gegenstände natürlich deutlich charakterisiert; und selbst jene ganz großen Gartenstücke greifen in ihren Einzelheiten in das Gebiet der Stilleben hinüber.

Was von den Bäumen gilt, gilt auch von den übrigen Gegenständen. Die Berge und Felsen sind zwar verschiedenartig genug geformt: bald mehr kuppenförmig, bald wild und zackig, bald schroff und isoliert von einander aufsteigend. Schneeberge sind deutlich auf einem unpublizierten Bilde des M. N. (LXIII, 16) zu erkennen, von dem ich eine farbige KROHN'sche Kopie besitze. Vorn in der Mitte des Bildes ist ein Gebäude mit einem Thurme und einem Baume auf einer Insel dargestellt. Den übrigen Vordergrund und den Mittelgrund nimmt das blaugraue Wasser ein. Am Horizonte aber wird eine Reihe schroff aufsteigender hoher Berge sichtbar, deren dickaufgetragenes Weiss bei sonst gerade relativ vortrefflicher Luftperspektive und feinem Farbenton doch nur als Schnee gedeutet werden kann. Bei alledem aber würde es dem Geologen recht schwer werden, besondere bestimmte Formen der wirklichen Natur in allen diesen verschiedenen Bergbildungen zu erkennen. Trotzdem erscheinen auch diese Felsenbildungen auf den besten Bildern, wie z. B. auf den Odyseeelandschaften, im allgemeinen, d. h. als Felsenbildungen überhaupt, charakteristisch genug. Die felsenumschlossene Meerbucht auf dem dritten, die isolierten Felsen auf dem ersten und dem zweiten, das grandiose Felsen-thor auf dem siebenten Bilde weisen Formen auf, wie sie in der Natur wenigstens ganz ähnlich studiert werden können. Auch ist hier das Flusswasser durch ein helleres Blau von dem Meerwasser unterschieden. Grofsartige und lebendige Natureindrücke sind hier überall sichtbar, aber es fehlt doch das eigentliche individuell-charakteristische Leben in diesen Bildungen. Selbst von der Art der Darstellung der Gebäude läfst sich dieses oft behaupten. In den meisten Fällen scheinen sie charakteristisch genug aufgefaßt zu sein; aber es gibt doch eine ganze Anzahl von Baulichkeiten auf den antiken Landschaftsbildchen, die einen phantastischen und keineswegs immer wahrscheinlichen Eindruck machen. Die Dächer erscheinen manchmal fast wie chinesisch geschweift<sup>33)</sup>, und die Säulenbauten am Meeresstrande erscheinen doch manchmal allzu feenhaft leicht und luftig<sup>34)</sup>. Freilich mochte die wirkliche Archi-

<sup>33)</sup> M. N. LXV, 6 = P. d'Erc. V, p. 91; LXV, 10 = P. d'Erc. III, p. 81; LXVI, 9; LXXX, 11.

<sup>34)</sup> Z. B. auf einer der Marinen der Isthempelwände der M. N. (II, 9). Abbildung bei NICCOLINI de case etc. Farbige Kopie in meinem Besitze.

tektur damals oft phantastisch genug fein; und die gemalte Scheinarchitektur gab der übrigen gemalten Architektur das Beispiel der Ueberbietung der Wirklichkeit.

Günstiger stellt sich daher unser Urtheil, wenn wir die besten erhaltenen antiken Landschaftskompositionen als ganze Gestaltungen betrachten. Es ist wohl zu viel gesagt, wenn HELBIG äußert: »Hinsichtlich der Fähigkeit, die Gegend organisch zu entwickeln und ihre Bestandtheile stilvoll zu gestalten, war die antike Landschaftsmalerei den besten Leistungen der modernen vollständig ebenbürtig.« Gerade der Vergleich der PRELLER'schen Odyseeelandschaften in Weimar mit denen des Vatikans, ein Vergleich, den HELBIG gleich darauf<sup>35)</sup> zum Beweise seiner Ansicht anführt, scheint mir das Gegentheil zu beweisen. Der Organismus der vatikanischen antiken Odyseeelandschaften ist ein mehr dekorativer, wenn ich auch hier so sagen darf, als ein natürlicher. An dekorativem Organismus der Formen sowohl wie der Farben sind sie den PRELLER'schen mehr als ebenbürtig, an Kenntniß der Natur und an richtiger und organischer Wiedergabe des Erkannten aber kommen sie ihnen meiner Ansicht nach nicht gleich. Für diese meine beschränkende Anerkennung darf ich auch eine Aeußerung Seneca's anführen, die schon FRIEDLÄNDER angezogen hat. Seneca sagt<sup>36)</sup>: »Kaum kann ich glauben, daß einer von denen, die in ihren Häusern Wälder, Meere und Flüsse nachahmen, jemals wirkliche Wälder oder weite grüne Fluren gesehen hat, auf die ein reisender Strom herabstürzt oder durch die er in der Ebene ruhig fließend dahinwält; daß sie das Meer von einer Höhe gesehen haben, wenn es still daliegt oder im Winter durch Stürme von Grund aus aufgewühlt ist. Denn wer, der die Wirklichkeit kennen gelernt hat, möchte seinen Geist an so Kleinem ergötzen«. Man fühlt, daß Seneca hier aufrichtiger ist, als der jüngere Plinius, wenn er<sup>37)</sup> eine Landschaft für so schön erklärt, daß man nicht eine wirkliche Landschaft, sondern ein schönes Bild zu sehen glaubte. Immerhin aber erkenne ich selbst am bereitwilligsten an, daß jene schönsten erhaltenen antiken Landschaften einen redlichen Versuch machen, in großartiger und einfacher Weise mit erhabenen Naturanschauungen zu operiren. Dieser Versuch gelingt nicht völlig; es fehlen eben zu viele Vorbedingungen einer vollendeten Landschaftsmalerei, als daß er völlig gelingen könnte; aber er gelingt wenigstens so weit, daß wir in der Begeisterung für das Alterthum und in der Freude, daß das Alterthum auf uns sympathische Naturanschauungen doch so weit eingegangen ist, die notorischen Mängel zu übersehen oder in der Erinnerung zu vergessen geneigt sind.

Noch viel weniger sind die Kompositionen der großen campanischen Prospektbilder zu loben. Jene Mängel machen sich hier in sehr empfindlicher Weise fühlbar. Bei dem sehr hohen Horizonte, den die Bilder dieser Art haben, hatte die Vertheilung der einzelnen Gegenstände freilich besondere Schwierigkeiten. Aber wir können auch nicht behaupten, daß diese Schwierigkeiten glücklich überwunden seien. Vielmehr fallen diese großen Kompositionen in der Regel in ihren Motiven ganz auseinander und machen einen verwirrenden und interesselosen Gesamteindruck.

Viel besser ist es mit manchen der kleineren Bilder in dieser Beziehung bestellt. Auf den kleinen Küstenbildern kommt das »maritimum, planum, amoenum«, das Quintilian als Bedingung einer schönen Gegend anzusehen

<sup>35)</sup> Untersuchungen, S. 350.

<sup>36)</sup> Seneca, controv. II, 9, p. 122 B. FRIEDLÄNDER, Darstellung, II<sup>2</sup>, S. 125.

<sup>37)</sup> Plinius, Epp. V, 6.

scheint<sup>38)</sup>, charakteristisch und anmuthig genug zum Ausdruck. Die Berge des Hintergrundes würden auch Quintilian wohl nicht geföhrt haben. Freilich aber gehören auch einige enggeschlossene Felfenthallandschaften, in denen ein schäumender Bach sich um ein baumbeschattetes einfames ländliches Heiligthum windet, zu den hübschesten und gelungensten Kompositionen der ganzen Reihe. Ich habe im vorigen Kapitel Beispiele derartiger Landschaften angeführt, wie ich auch auf einige kleinere Motive aufmerksam gemacht habe, die ein moderner Maler kaum geschickter anordnen könnte. Dafs das Naturgefühl der Alten über jenes »maritimum, planum, amoenum« gar nicht hinausgegangen sei, wie man wohl behauptet hat, und wie ich es selbst früher<sup>39)</sup> als wahrscheinlich bezeichnet hatte, wird sich Angesichts einer großen Anzahl antiker Landschaftsgemälde, die romantische Gegenden mit Liebe behandelten, nicht mehr behaupten lassen. Wohl aber werden wir noch jetzt behaupten, dafs die Alten, abgesehen von mythologischen Stoffen, in denen der Mythos es erheichte, ganz einfame und wilde Gegenden ohne jede Spuren der menschlichen Kultur kaum dargestellt haben<sup>40)</sup>. Wenigstens mußte das der Gottheit, die den Ort besetzte, erbaute Sacellum, bestünde es auch nur aus einer Mauer oder einem Pfeiler neben dem heiligen Baume, dem antiken Beschauer die Landschaft menschlich näher bringen, wenn er sie als Kunstobjekt gelten lassen sollte. Ja, es ist in diesen Fällen von Anfang an mehr die Heiligkeit, als die romantische Schönheit der Gegend gewesen, welche, wie den Wanderer, so auch den Künstler angezogen hat. Jedenfalls stellt die Mehrzahl aller antiken Landschaften die Natur unter dem Einflusse einer reichen und üppigen Kultur dar, sei es, dafs sie weitgedehnte säulengeschmückte Villen am Bergabhang oder am Meeresufer uns vorführt, sei es, dafs sie uns in den duftigen Schatten einer kunstvollen Park- oder Gartenanlage geleitet, sei es endlich, dafs das mannichfaltige Kulturleben sich vor allen Dingen in den verschiedenartigen Handlungen der reichlich vertheilten Staffagefiguren wieder spiegelt.

Ich gehe über zur Beantwortung der zweiten Frage, der Frage nämlich nach der Verwerthung der atmosphärischen Einflüsse und besonderer die Stimmung erzeugender Beleuchtungseffekte in der antiken Landschaftsmalerei. Welche Rolle diese Dinge in der modernen Landschaftsmalerei spielen, ist bekannt. Die Beantwortung der Frage ist daher wesentlich, um die antiken Landschaften vom modernen Standpunkt aus zu beurteilen.

Ich kann mich jedoch in dieser Beziehung kurz fassen, weil HELBIG diese Fragen sehr eingehend erörtert hat. Das ganze letzte Kapitel seines Buches<sup>41)</sup> handelt unter der Ueberschrift: »Ueber einen Grundunterschied antiker und moderner Malerei« über diesen Gegenstand. Da ich HELBIG'S Ausführungen im Ganzen für durchaus richtig halte, so habe ich nur Weniges hinzuzufügen.

Ich halte mich zunächst an die erhaltenen Wandbilder. Wenn wir die Darstellung des Himmels auf denselben betrachten, so werden sich die meisten

<sup>38)</sup> Inst., III, VII, 27. Vgl. FRIEDLÄNDER, Darstellungen aus der Sittengeschichte etc., II<sup>2</sup>, S. 131.

<sup>39)</sup> Landfch. Naturfönn (München 1871), S. 129.

<sup>40)</sup> Ich sage »kaum«; denn einzelne Fälle kommen doch vor; wenn auch kein erhaltenes Wandgemälde (von den Thierstücken abgesehen); hierherzuzählen wäre, so doch vielleicht ein Mosaik, wie das von GUATTANI zuerst veröffentlichte Ann. Inst. 1838, p. 266. Tav. d'agg. O. Freilich ist hier der personifizierte Stern doch eine menschliche Gestalt; und fogar die Sonne hat ein menschliches Antlitz.

<sup>41)</sup> Untersuchungen, XXVIII, S. 348 ff., insbes. S. 351 ff.

angeregten Fragen dadurch schon von selbst beantworten. Von einer Darstellung des Himmels ist in den unumrahmten Bildern auf buntem Grunde, wie in den umrahmten Bildern auf weißem Grunde keine Rede. Der Himmel und was mit demselben zusammenhängt ist es gerade, was ihnen fehlt; damit fällt aber für sie eigentlich auch schon die Möglichkeit aller Stimmungen der genannten Art fort. Es bleibt aber freilich eine Mehrzahl antiker Landschaften, sowohl der großen Prospektbilder, als der kleinen, eingerahmten Tafeln und Täfelchen, welche den Himmel darstellen. Der Himmel ist auf fast allen diesen Gemälden wolkenlos. In der ganzen kampanischen Wandmalerei sind mir Wolken nur auf ganz wenigen Bildern, wie auf dem Zeusbilde, HELB. 113, auf dem Aphroditenbilde, HELB. 308, und auf dem Iphigeneia-Opferbilde, HELB. 1304, aufgefallen; in einigen anderen Fällen enthält der Himmel wohl Streifen oder Flecken, die man zur Noth für leichte Wolken erklären könnte, die aber wahrscheinlich nur aus dem jetzigen Zustande der Bilder erklärt werden. Ferner enthält die erste der vatikanischen Odysee-Landschaften Sturmwolken, die Nichts weniger als natürlich dargestellt sind, wenngleich der ihnen entströmende Regen durch schwache Pinfelfrische angedeutet zu sein scheint. Die Sturmgötter müssen doch das meiste an der Wirkung thun. Das kampanische Zeusbild hat dagegen einen Regenbogen aufzuweisen. Sonne, Mond und Sterne kommen in der Wandmalerei meines Wissens niemals am Himmel vor. Nur, daß die Mondichel gelegentlich über dem Haupte der zum Endymion herabfchwebenden Selene erscheint, dann aber nicht der Landschaft, sondern der Person angehört<sup>42)</sup>. In ähnlicher Verbindung kommt auch der Stern über dem persönlichen Hesperos vor<sup>43)</sup>. Ferner kommen, wie wir oben<sup>44)</sup> gesehen haben, in der Vasenmalerei gelegentlich alle Himmelskörper und einige andere Himmelserscheinungen vor. Die Vasenmalerei aber zeigt gerade das Gegentheil von landschaftlicher Anordnung, so daß jene einzelnen Himmelskörper hier gerade nur als Repräsentanten, als Ersatzmittel eines landschaftlich ausgeführten Himmels erscheinen. Auch haben die späten Miniaturen verschiedene Himmelserscheinungen und besonders oft den Sternenhimmel aufzuweisen<sup>45)</sup>. Von allen eigentlich landschaftlichen Darstellungen aber ist mir nur eine bekannt, welche einen Stern und die Sonne am Himmel zeigt, nämlich das Sonnenaufgangsmosaik, Guattani<sup>46)</sup>; und auch dieses kenne ich nicht im Original. Ein anderes Mosaik, nämlich die Thierlandschaft der vatikanischen Bibliothek, weist Wolken auf. Abgesehen von jener einen römischen Odysee-Landschaft ist mir aber unter den antiken Wandgemälden keine einzige Landschaft bekannt, welche irgend welche Himmelskörper oder besonderen Himmelserscheinungen darstellte. Insbesondere stellen alle kampanischen Landschaften, die den Himmel überhaupt abbilden, ihn ganz klar und wolkenlos dar. Oft ist er ganz gleichmäßig blau; öfter aber, und auf den besseren Bildern fast immer, ist die Naturwahrnehmung reproduziert, daß der Himmel am Zenith eine dunklere Farbe hat, als am Horizonte und hell und weißlich oder röthlich, je nach der Tageszeit gegen denselben sich senkt. Auch auf sämtlichen Odysee-

<sup>42)</sup> HELB., Wdgm., No. 954—957.

<sup>43)</sup> HELB., 955. Vgl. 959.

<sup>44)</sup> S. 240 ff.

<sup>45)</sup> MAI, *Homeri Iliados picturae antiquae*, tav. 21, 29, 39. Derf., *Virgilii pict. ant.*, tav. 17. Der Sternenhimmel besonders häufig in BARTOLI'S, gerade in dieser Beziehung unzuverlässigen Stichen.

<sup>46)</sup> Siehe oben, S. 310. Ann. Inst. 1838. Tav. d'agg. O.

landchaften ist dies der Fall. Der Himmel erscheint hier am Horizonte weiß, hie und da mit röthlichem Anstrich; dagegen gibt es eine ganze Anzahl kampanischer Landchaften, auf denen der Himmel am Horizonte in verschiedenen, natürlich dem dekorativen Ton des gesammten Bildes entsprechenden, Farbentinten erscheint: bald violett, bald gelb, bald orange, mitunter aber auch förmlich und intensiv roth<sup>47)</sup>. Der allmähliche Uebergang vom Blau des Zeniths zum hellen Tone des Horizontes ist dabei oft genug vollkommen geschickt gewahrt, wenngleich auch Fälle vorkommen, in denen die beiden Farben scharf abgegrenzt erscheinen<sup>48)</sup>, so dafs man Zweifel haben könnte, ob nicht vielleicht gar ein Bergzug gemeint sei. So gut übrigens die hellen Töne des Horizontes nach dem dekorativen Gesamttone des Bildes sich richten, so gut erscheint auch das, was ich Blau genannt, keineswegs immer intensiv blau, sondern variiert ebenfalls je nach der Gesamtstimmung des Bildes; denn auch auf den Bildern, die keine Naturfarben haben, sondern die Landschaft aus wenigen dekorativen Farben zusammenzusetzen, läfst sich gelegentlich jene Abtönung des Himmels nach dem Horizonte zu bemerken. Die Farben sind in diesen Fällen gleichwohl oft so geschickt in den Zusammenhang gesetzt, dafs unser Gefühl die Naturfarben nicht vermischt.

Es fragt sich nun, ob wir annehmen dürfen, dafs der Künstler in den Fällen, in denen er dem Himmel eine entschieden abendliche Abtönung gegeben hat, sich wirklich vorgenommen, eine Abendstimmung auszudrücken. Ich glaube die Frage dahin entscheiden zu müssen, dafs der Maler freilich nicht anders, als durch die Naturbeachtung auf eine derartige Abtönung verfallen konnte; nur Abends oder Morgens aber erscheint der Himmel am Horizonte so entschieden gelb oder roth, wie auf einigen erhaltenen naturfarbigen Landschaftsgemälden. Müßen wir daher auch gewifs annehmen, dafs der Maler sich dessen bewußt gewesen ist, in manchen Fällen seinem Himmel ein abendliches oder ein morgenliches Kolorit zu verleihen, so lehrt der Vergleich doch, dafs es ihm landschaftlich ziemlich gleichgültig gewesen, ob er diese gelbe oder rothe Farbe an den Horizont setzte oder nicht. Das dekorative Bedürfnis wird auch hier den Ausschlag gegeben haben. Es zeigt sich das besonders darin, dafs das übrige Kolorit des Bildes in solchen Fällen an der landschaftlichen Abendstimmung keinen Theil zu nehmen pflegt, so dafs die Lichter nach wie vor weiß bleiben. Nur einige Fälle sind mir doch bekannt, in denen derartige Abend- oder Morgen-Reflexe auf den Gegenständen des Bildes vorzukommen scheinen. Mir liegt die genaue farbige Kopie einer der kleinen Marinen der Ilistempelwand M. N. II, 9 vor. Das Meer ist intensiv blau dargestellt mit weißen Schaumstreifen sowohl im Vordergrunde, als an den Stellen, wo die Ruder das Wasser berühren. Vorn hebt eine gelbrothe Klippe sich energisch gegen das Meerblau ab. Oben ist der Himmel hellblau, aber entschieden schon mit den goldenen Abendtinten durchfloßen; und am Horizonte nimmt er eine entschieden rothgelbe Farbe an, die jedoch an einigen Stellen, an denen Himmel und Horizont ver-

47) Z. B. M. N. LXIII, 20a; LXVI, 18; XV. 33 = HELB. 1128; XVIII, 14 = H. 1042; und sehr oft. Auch bei der Besprechung der Baumlandschaft, welche das Grab einer griechischen Familie umgab, habe ich oben, S. 334, bereits auf das Goldgelb aufmerksam gemacht, mit dem der oben blaue Himmel zu dem hier sehr tiefen Horizonte hinabfenkt.

48) Z. B. auf zwei der großen Bilder des Peristyls der casa della piccola fontana; auch auf der großen heiligen Felsenthallandschaft in dem Hause Ins. XIX, Vic. d. p. natiere, Haus mit 2. Eingang von Strad. Stab. rechts.

schwimmen, mehr violett wird. Blendend weiß ragen zwei luftige, scenhafte Säulenpaläste am Horizonte hervor: in guter verschwimmender Luftperspektive gegen Meer und Himmel. Die beiden Schiffe voller Bewaffneter sind in rüstiger Fahrt: alle Ruder, eine einzige gestreifte Masse bildend, sind in die Wellen getaucht. Diese Rudermasse ist an dem Schiffe rechts entschieden rothgelb, an dem Schiffe links entschieden hellgelb gefärbt, während an den Schiffen selbst dieser Farbengegensatz umgekehrt angewandt ist. Dieses Spiel rother und gelber Tinten an den Schiffen bei ebenso gefärbtem Himmels-horizonte macht in der That den Eindruck, als hätte der Maler mit Bewusstsein die Abendbeleuchtung durchzuführen wollen. Freilich pasten diese Farben im Meerblau hier vortrefflich zu dem rothen Grunde und der gelben Gliederung der umrahmenden Wand.

Jedenfalls wären derartige Wirkungen Ausnahmen. Aber das soeben geschilderte Bild schon beweist doch, daß die (keineswegs seltene) Beobachtung der Abtönung der Himmelsfarben nach dem Horizonte in Verbindung mit der oft gut gefühlten Luftperspektive, auch in dem Vorrath antiker Landschaftsbilder oft natürlichere Abstufungen des atmosphärischen Kolorits, also doch natürlichere atmosphärische »Stimmungen« erzeugt, als man selbst nach HELBIG'S Ausführungen anzunehmen geneigt wäre.

Freilich sind diese Stimmungen sehr einseitiger Art. Es sind helle, heitere, lustige Stimmungen. Der Duft der Ferne ist oft genug dargestellt; aber ohne die Schwere der Wolken, ohne die Dicke des Nebels. Daß in der That düstere atmosphärische Stimmungen nicht vorkommen, folgt schon aus dem wolkenlosen Himmel, der fast über allen Bildern sich erhebt. Wo, wie auf dem ersten römischen Laistrygonenbilde, Sturmwolken dargestellt sind, da beeinflussen sie die Stimmung des übrigen Bildes nicht weiter. Unter den Wolken erscheint bereits der helle Horizont; die Wolken selbst stehen nur da, weil die epische Erzählung es so erforderte, weil der Uebergang vom Aiolosabenteuer zum Laistrygonenabenteuer das so mit sich brachte. — Düstere Stimmungen könnten freilich auch ohne Wolken durch die Schatten des Abends hervorgerufen werden; und in der That sehen wir nicht nur auf dem römischen Unterweltsbilde das dunkler Werden der Pfade durch ein Dunklerwerden des Himmelsblaus von links nach rechts angedeutet, sondern auch die kampanische Landschaft, welche die Einziehung des hölzernen Pferdes in Troja darstellt, spielt bei Nacht, wenn man das auch besser an der Person mit der Fackel, als an der Stimmung des Bildes erkennt. Allein auch in diesen beiden Fällen — und darauf muß ich das nachdrücklichste Gewicht legen — folgt der Künstler nur der epischen Erzählung: mit jenem »Dunklerwerden« der Pfade, wie oben (S. 328) bemerkt worden ist, einem wörtlichen Ausdruck Homers, mit dem nächtlichen Bilde von Troja ebenfalls dem ausdrücklichen Sinne des Epos. Der Künstler schuf diese Stimmungen nicht aus Freude an nächtlichen Stimmungen, sondern er fand sich mit ihnen ab, so gut er konnte, weil er als treuer Illustrator das für seine Pflicht hielt<sup>49)</sup>.

Aus der gleichmäßigen Klarheit des dargestellten Himmels folgt ferner, daß besondere Lichtreflexe und verschiedene Beleuchtungen verschiedener Theile des Bildes sich nicht finden können. Doch könnten durch das Ein-

<sup>49)</sup> Ueber Alles was wir von ähnlichen Wirkungen in der hellenistischen Megalographie und Tafelmalerei wissen, vgl. HELB., Untersuchungen, S. 210—215. Es ist wichtig, daß gerade die Landschaftsmalerei den geringsten Gebrauch von der offenbar vorhandenen Fähigkeit ähnlicher Darstellungen gemacht hat.

fallen des Lichtes in dunklere Räume ähnliche Effekte erzielt werden. In der ganzen erhaltenen Wandmalerei aber finden sich solche Wirkungen nur zweimal: in Kampanien auf dem Bilde des Kimon und der Pero, auf dem ein Lichtstrahl in das Gefängniß fällt<sup>50)</sup>; in Rom auf dem öfters erwähnten Unterweltsbilde der großen Odysseelandschaften. Der breite Lichtstrahl, der hier durch das mächtige Felfenthor aus der heiteren Welt des Lebens in das düstere Reich der Schatten hineinfällt und die Szene des Widderopfers mit feinem fahlen Scheine beleuchtet, erzeugt die überraschende Wirkung eines Helldunkels, annähernd im Sinne REMBRANDT'S. Einerseits aber gehört dieses Bild als einziges erhaltenes Landschaftsbild, welches eine derartige Wirkung veranschaulicht, eben deshalb zu den Ausnahmen, welche die Regel bestätigen; andererseits müssen wir auch hier sagen, daß nur der Sinn des Epos den Künstler auf den Gedanken dieses Effektes gebracht haben wird, was uns nicht hindert, anzuerkennen, daß er mit kühnem Geiste die Anregung aufgegriffen und in feiner Weise eigenartig und fesselnd zum Ausdruck gebracht hat. — Jedenfalls sehen wir in der Regel auf den antiken Landschaften ein ganz gleichmäßiges Sonnenlicht über die Gegend ausgegossen, wobei die Sonne immer als außerhalb des Bildes stehend gedacht werden muß. Besondere Reflexe sind daher auch im Wasser kaum dargestellt. Spiegelungen kommen oft genug vor<sup>51)</sup>; dunklere und hellere Partien des Wassers je nach dem Falle von Licht und Schatten sind ebenfowenig selten; das Unterweltsbild des Vatikans bietet hierfür abermals ein Beispiel; aber daß ein besonderer Theil des Wassers im Reflex des Sonnenlichtes glänzte, wie das auf modernen Bildern der Wirkung der hinter Wolken hervorbrechenden Sonnenstrahlen so oft abgelaucht ist, kommt nicht vor; und konnte auch kaum vorkommen. Eine annähernd ähnliche Wirkung glaubte ich freilich auf dem dritten vaticanischen Laistrygonenbilde zu erkennen; aber entweder kann diese Wirkung eine zufällige, durch den läderten Zustand des Bildes hervorgerufene sein, wie in anderen Fällen auch<sup>52)</sup>, oder auch dieser Fall würde zu den Ausnahmen gehören, welche die Regel bestätigen.

Mit den mangelnden atmosphärischen Erscheinungen hängt es denn auch zusammen, daß die sturmempörte See nicht dargestellt wird. Die Vasenbilder stellen in ihrer nur andeutenden Weise die Wellenbewegung des Meeres und die Bildung der Wogen deutlich dar; kein Fall der Art aber ist mir in den zahlreichen Meeresdarstellungen der alten Wandmalerei vorgekommen. Weiße Schaumstreifen freilich sind oft genug dargestellt: so auf den Landschaften, welche die Befreiung der Andromeda und der Hesione darstellen, so z. B. auf der genannten hübschen kleinen Marine des Museo nazionale. Aber die Wellenbewegung kommt dadurch doch nur sehr unvollkommen zum Ausdruck. In der Regel ist die Meeresfläche einfach glatt und blau dargestellt. Die Poesie des empörten Meeres war den Alten fremd. Der Sturm auf der See flößte ihnen nur Schrecken ein oder, wenn sie ihm vom Lande zusahen, ein der Schadenfreude ähnliches Gefühl<sup>53)</sup>; poetisch und künstlerisch regte nur das stille Blau anmuthiger Meerbuchten sie an.

Unser Gesamtmurteil über die Darstellung atmosphärischer Stimmungen in den erhaltenen antiken Landschaftsbildern wird nach allem Gefagten sich

<sup>50)</sup> HELBIG, No. 1376.

<sup>51)</sup> Z. B. die Ziege links unten auf dem zweiten Laistrygonenbilde.

<sup>52)</sup> Text zum dritten Laistrygonenbilde in meiner Separat-Publikation.

<sup>53)</sup> WOERMANN, Landshaftl. Naturf. S. 87.

dahin zusammenfassen lassen, daß die Alten ausnahmsweise alle möglichen, auch die düsteren Erscheinungen mitdarzustellen versucht haben; aber auch nur ausnahmsweise; und diese Ausnahmen hatten fast immer besondere, leicht erkennbare Gründe, vor allen Dingen in der dichterischen Ueberlieferung, welche die Darstellung einer derartigen atmosphärischen Erscheinung oder Stimmung nothwendig zu machen schien; denn diese Ausnahmen beschränken sich eben auf die Hintergründe von Figurenbildern und die eigentlichen mythologischen Landschaften; auch ergriff die aufsergewöhnliche Stimmung in solchen Ausnahmefällen wieder nur ausnahmsweise, wie auf dem in jeder Beziehung exceptionellen vatikanischen Unterweltsbilde, die ganze Landschaft; sonst beschränkte sie sich auch dann noch auf die isolirte Darstellung der Himmelsercheinung. Die bei klarem Himmel täglich wiederkehrenden Erscheinungen fanden wir dagegen oft genug ausgedrückt: selbst das Abendroth oder das Morgenroth und das Verschwimmen der klaren, wenn auch kaum der nebligen Ferne, in zarte und duftige Töne<sup>54</sup>). Doch mußten wir freilich die erzeugte Stimmung auch dann noch in den meisten Fällen für eine dekorative, nicht für eine eigentlich natürlich und durchgeführt landschaftliche halten.

Die Betrachtung der Schriftquellen wird in dieser, wie in den übrigen Beziehungen, unser Urtheil über die antike Landschaftsmalerei nicht ändern können. Ueber die Komposition der Bilder geben sie uns überhaupt keinen genügenden Aufschluß. Bei atmosphärischen Wirkungen verweilen dagegen die rhetorischen Gemäldebefreiber der späteren Zeit mit Vorliebe<sup>55</sup>). Achilles Tatius (I 1, 4) berichtet von einem Gemälde auf dem der Maler die Sonnenstrahlen durch ein Blätterdickicht auf den Rasen fallen ließ. Philostratos verweilt öfter bei der Schilderung von Lichtreflexen, wie wir sie übrigens zum Theil schon früher kennen gelernt haben<sup>56</sup>). Auf dem Bilde des Phaëthon (I, 11) erscheinen die Gestirne der Nacht, die brennende Erde voll Rauch und Flammen und der leuchtende Strahlenkranz des Sonnenwagenlenkers. Auch die Wirkungen des Mondlichtes, des Fackellichtes, der Abenddämmerung werden gelegentlich geschildert<sup>57</sup>); ja an einer anderen, von HELBIG angezogenen Stelle<sup>58</sup>) verweilt der Rhetor ausdrücklich bei der auf einem Bilde dargestellten Wirkung auseinandergerissener Wolkenmassen. Allein mehr, als was wir aus Monumenten wissen, beweisen alle diese Stellen kaum; denn erstlich kommen alle diese Wirkungen auch bei Philostratos nur auf mythologischen Bildern vor, oder auf Landschaftsbildern, die, wie die Inseln (II, 17) doch auch anderer, vielleicht geographischer Interessen wegen eher erfunden scheinen, als des landschaftlichen Eindrucks wegen; und auch hier begründen die vom Vulkan ausgehenden besonderen Erscheinungen eben keine atmosphärische Stimmung; daß aber in ähnlichen Fällen ähnliche Erscheinungen dargestellt wurden, hat uns auch die Betrachtung der Monumente gezeigt. Die Miniaturen der Codices der Ilias und des Virgil sind in manchen dieser Beziehungen zu Vergleichen mit Philostratos heranzuziehen. Sodann aber

<sup>54</sup>) Ein Verschwimmen von Meer und Himmel in ein einziges Blau oder Violett oder Grau kommt doch oft vor. Z. B. M. N. LXI, 6 = unserer Taf. VIII; LXVII, 14; LXXX, 10; auch Casa dei Dioscuri, z. B. vorne Prothyron und oft.

<sup>55</sup>) Vgl. HELBIG, Untersuchungen, S. 351—352. Vgl. auch BRUNN, Philostr. Gemälde, S. 230.

<sup>56</sup>) Siehe oben, S. 227.

<sup>57</sup>) I, 2, 10; II, 29.

<sup>58</sup>) Vita Apollon., II, 21.

dürfen wir bei aller Achtung vor den Rhetoren und bei aller unferer Ueberzeugung, dafs sie wirklich vorhandene Gemälde beschrieben haben, doch nicht vergeffen, dafs sie Rhetoren waren. Der Rhetor würde bei der Beschreibung mancher der erhaltenen Bilder, in denen Flammenwirkungen<sup>59)</sup>, Fackelglanz<sup>60)</sup> und dgl. nüchtern genug und ohne die Stimmung des Bildes fonderlich zu beeinflussen dargestellt find, ebenfo schöne Worte machen können, wie Philostratos es thut, ohne geradezu gegen die Wahrheit zu verstoßen. Gerade in solchen Fällen erscheint es natürlich, dafs die Phantafie und die Erinnerung an die Wirklichkeit den Worten einen farbigeren Glanz verleihen, als die Bilder felbst ihn aufzuweifen haben.

Es knüpft fich hier fofort die Frage an, in wie weit wir überhaupt berechtigt wären, in der Landfchaftsmalerei der Alten zwischen den erhaltenen dekorativen Wandgemälden oder gar Fußbodenmosaiken und »kunftmäßigen Leistungen« einen Unterfchied vorauszufetzen. Hat es überhaupt eine »kunftmäßige« Landfchaftsmalerei im Gegenfatze zu der »handwerksmäßigen« erhaltenen gegeben? Wenn wir die Gemälde von Prima porta dem Ludius felbst zufchreiben und dieselben zwar als die besten unter im Ganzen gleichartigen Gemälden anerkennen, nicht aber in einen Gegenfatze zu allen übrigen bringen wollen, fo glaube ich müffen wir die Frage fast verneinen. Alle unfere älteren Schriftquellen reden in Bezug auf antike Landfchaftsmalereien nur von Dekorationen, theils Bühnen-, theils Wanddekorationen. Zwar habe ich früher bemerkt, dafs die Landfchaftsgemälde des Philostratos und dafs die Landfchaften unter den nachgeahmten Tafelbildern Kampaniens auf die Existenz von mit Landfchaften bemalten Tafeln in der späteren Zeit hinzuweisen; aber ich habe ebenfalls bereits bemerkt, dafs diese Tafelmalerei als befonderer Kunstzweig kaum anerkannt gewesen zu fein scheine, dafs sie vielmehr wahrscheinlich erst aus jener landfchaftlichen Wanddekoration, vielleicht handwerksmäßig genug, hervorgegangen fei. Hierfür spricht in der That der Umstand, dafs unfere Schriftquellen uns keine Tafelmaler nennen, die Landfchaften gemalt, ja dafs Plinius gerade an die Beschreibung der Wanddekurationslandfchaftsmalerei des Ludius fofort mit den Worten anknüpft: »Aber Ruhm haben nur die Tafelmaler gehabt«<sup>61)</sup>. Diese Stelle scheint mir ganz entscheidend, zumal jene »antiqui« des Vitruv, welche Landfchaften an die Wand (und doch auch nur an die Wand) gemalt haben, völlig namenlos find. Demetrios, der Topograph, und alle übrigen Skenographen werden daher keine Tafelmaler gewesen fein. Wir haben aber keinen Grund, anzunehmen, dafs Ludius fein Handwerk nicht ebenfogut verstanden habe, als alle seine Vorgänger. Nehmen wir daher an, dafs die Gemälde von Prima porta auf Ludius felbst zurückzuführen find (und mindestens haben wir keinen Grund zu der Ansicht, Ludius habe viel besser gemalt, als diese gemalt find) fo folgt daraus, dafs der Gesamtvorrath erhaltener Landfchaftsgemälde uns das künstlerische Können der Alten auf diesem Gebiete ganz gut, wenigstens unendlich viel besser veranschaulicht, als die erhaltenen Figurengemälde die besten Leistungen der Alten auf diesem Gebiete uns vergegenwärtigen. Der Unterfchied der Ausführung zwischen den besten und schlechtesten erhaltenen antiken Landfchaften ist aber auch groß genug: die schlechtesten find rohe Farbenklexe, bei denen man fich

<sup>59)</sup> MAI, Homeri Iliados picturae, 52, Skamander.

<sup>60)</sup> Hölzernes Pferd, HELBIG 1326 = M. N. XXIV, 2.

<sup>61)</sup> N. H. XXXV, 118.

wundert, daß sie überhaupt noch eine erkennbare landschaftliche Wirkung machen; und nur die besten, wie die römischen Odyffeelandschaften und die Gartenmalereien von Prima porta, sind es natürlich, die ich als ziemlich mafsgebend für die antike Landschaftsmalerei überhaupt ansehen möchte. Daß es viel besser gemalte Landschaften im Alterthume überhaupt gegeben habe, erseheint mir nicht wahrscheinlich.

Alle bisher besprochenen Eigenschaften der erhaltenen antiken Landschaftsbilder könnten daher wohl geeignet sein, uns eine Vorstellung von den Eigenschaften der antiken Landschaftsmalerei überhaupt zu geben. HELBIG, der diese Eigenschaften im Ganzen ebenso aufgefaßt hat, wie ich, sucht dieses durch einen nochmaligen Vergleich mit der Poesie<sup>62)</sup> wahrscheinlich zu machen, wie auch ich früher Versuche in dieser Richtung gemacht habe. Ich fasse im Ganzen, sage ich, die Eigenschaften der antiken Landschaftsmalerei ebenso auf, wie HELBIG; ein kleiner Unterschied besteht vielleicht nach den obigen Ausführungen darin, daß ich der Komposition in ihr nicht völlig die gleiche Vollendung zugestehen kam, wie HELBIG es thut, wogegen ich wenigstens einige Stimmungsseiten trotz ihres durchschnittlich dekorativen Charakters doch naturgetreuer beobachtet zu finden glaube, als es HELBIGS Ansicht zu sein scheint. Vergleichen wir aber im Allgemeinen das Naturgefühl der alten Dichter mit dem der Landschaftsmaler, so werden wir uns nicht scheuen, es ausdrücklich auszusprechen, daß unsere Kenntniß von der Stellung der Landschaft zum Empfindungsleben der alten Völker sich durch unsere Betrachtung der Malerei zwar erweitert hat, daß manches neue Licht auf das Naturgefühl der Alten gefallen ist, daß aber die Dichter, welche größere Künstler waren, als die antiken Landschaftsmaler und die Technik ihrer Kunst viel vollkommener beherrschten, als die letzteren die ihre, ein viel innigeres Naturgefühl wieder spiegeln, als wir es in der Malerei gefunden und bei ihrem dekorativen Charakter zu finden erwarten konnten.

Ehe ich demnach den Gesamteindruck der antiken Landschaftsmalerei im Gegenfatze zur modernen zusammenfasse, muß ich doch kurz auf einen früher ausführlich behandelten Gegenstand zurückkommen: auf die Naturpersonifikationen infoweit sie nicht nur neben der Landschaftsmalerei (denn das ist ein abgethanes Kapitel<sup>63)</sup>, sondern auch in ihr noch vorkommen; und zwar will ich hier vor allen Dingen nur die auf den ersten Blick auffallende Thatfache hervorheben, daß Naturpersonifikationen so gut wie nur in der ersten Hauptgruppe antiker Landschaftsmalerei in den Landschaften mit mythologischer Staffage, nicht aber in allen übrigen, die zweite Hauptgruppe ausmachenden Klassen sich gefunden haben. Nur das Mosaik Guattani<sup>64)</sup> macht auch in dieser Beziehung wieder eine Ausnahme. Ich möchte überhaupt die Frage anregen, die mir um so näher liegt, da ich das Original nicht habe sehen können, ob die Echtheit dieses Mosaiks oder seiner Abbildung wirklich über allen Zweifeln erhaben sei? Ist es zweifellos echt, so nimmt es mit seiner theils realistisch, theils figürlich geschilderten Sonnenaufgangsstimmung in der That eine höchst interessante, aber ganz besondere Stellung unter den erhaltenen Landschaften ein.

Im Uebrigen brauche ich nicht an die vielen Naturpersonifikationen, welche sich auf den Landschaften mit mythologischer Staffage befinden, zu erinnern.

<sup>62)</sup> Untersuchungen, S. 354 ff.

<sup>63)</sup> Siehe oben Kp. III dieses Abschnittes.

<sup>64)</sup> Siehe oben, S. 310.

Die inschriftlich beglaubigten Gestalten dieser Art (neben anderen) auf den vatikanischen Odyffeelandschaften gerade sind es gewesen, welche die Aufmerksamkeit der Gelehrtenwelt auf dieses Gebiet besonders hingelenkt haben; und auch die übrigen, die kampanischen Landschaften haben neben der mythologischen Hauptstaffage in vielen Fällen die ebenfalls mythologische oder im Sinne des Mythos neuerfundene Nebenstaffage von Naturpersonifikationen aufzuweisen. Dagegen kann ich mich in der gesammten übrigen Landschaftsmalerei des Alterthums keines Falles auch nur eines dargestellten Berggottes oder dergleichen entfinnen. Ich kann die Hunderte von Nummern hier natürlich nicht Stück für Stück darauf hin unterfuchen. Sollte ich einen Fall der Art übersehen haben, so möge man mich berichtigen; jedenfalls würde es ein Ausnahmefall sein. Der Hirt auf der großen idyllischen Landschaft, der allgemein für Paris erklärt wird, HELB. 1279, ist von diesem Gesichtspunkte aus doch schon gerade deshalb für Paris zu erklären, weil der Berggott des Ida im Hintergrunde des Berges gelagert ist; und Darstellungen, welche hauptsächlich ein Naturbild durch Personifikationen geben wollen, wie die vielen reizenden Seewesenstücke der kampanischen Wandmalerei, dürfen natürlich nicht als Gegenbeweis angeführt werden, wenn sie einige wenige landschaftliche Zuthaten, wie z. B. einige Meereswellen, aufzuweisen haben. Sie bilden eben eine Klasse von Naturbildern für sich, welche im Gegenfatze zu der eigentlichen Landschaftsmalerei auch noch im späten Alterthum neben dieser fortbestand.

Ich darf wenigstens als Regel also die Thatfache hinstellen, das innerhalb der Landschaftsmalerei des Alterthums Naturpersonifikationen nur angebracht worden sind, wo auch die übrige Staffage eine mythologisch bestimmte war, wogegen die Mehrzahl aller antiken Landschaftsbilder von solchen Gestalten ganz frei gehalten war. Es handelt sich demnach nur darum, eine kurze Erklärung dieser Thatfache zu geben; und diese möchte ich darin sehen, das der Künstler, wo er sich überhaupt einmal auf das Gebiet des alten überlieferten Mythos, an den kaum noch Jemand im Ernste glaubte, begab, auch die Landschaft im Sinne dieses Mythos zu beleben suchte. Er stellte sich dann eben überhaupt auf den alten überlieferten Standpunkt, zu dem es auch gehörte, sich die Natur in menschliche Gestalten aufzulösen. Auch mochte hinzukommen, das die mythologischen Landschaften es gerade waren, welche abgelegene, einsame, grofsartige Gegenden vorstellten, deren Stimmung der Künstler durch die Einführung von Personifikationen zu erhöhen und zu beleben glaubte, in denen die Phantasie sich aber auch noch am ersten derartige fabelhafte Naturwesen vorstellen konnte. Die übrigen Landschaften dagegen stellten fast immer Landschaften unter dem Einflusse der menschlichen Kultur dar: sie knüpften unmittelbar an die damalige Wirklichkeit an; in der damaligen Wirklichkeit aber hatte noch kein Maler Nymphen oder Berggötter, Leimones, Skopiai oder Aktai gesehen. Es würde ihm als ein Verflufs gegen die künstlerische Idee seiner Bilder vorgekommen sein, trotzdem in Landschaften dieser Art fabelhafte Wesen und Naturgötter anders als in Gestalt von Statuen anzubringen. Mir erscheint dieses Gefühl ein richtiges und nothwendiges. Die Koloffallandschaft mit Polyphem und Galathea (HELB. 1043) macht eben wegen ihrer Vermischung des Vergangenen und des damals Gegenwärtigen, des Mythischen und des Realen einen unmöglichen Eindruck.

Alles in Allem genommen, wird die antike Landschaftsmalerei uns auch noch vom Standpunkte unseres heutigen landschaftlichen Gefühls aus mannig-

fach anregen, interessiren, ergötzen und erfreuen<sup>65</sup>). Die vom Bache umraufchten, vom Baume beschatteten Heiligthume in stillen Felfenthälern werden auch uns in eine friedenvolle, ruhige Stimmung versetzen. Das heitere, behagliche Leben, welches in den zahlreichen mit Villen, Tempeln und Städten am lachenden Meeresufer geschmückten Landschaften sich wieder spiegelt, wird auch uns mit heiterem Behagen erfüllen. Die große märchenhaft gefaltete und märchenhaft beleuchtete Gegend, wie das Unterweltbild des Vatikans sie uns vorführt, wird auch unsere Phantasie mächtig erregen und mit Bewunderung erfüllen vor der schöpferischen Kraft der Phantasie und der Kühnheit und Klarheit der Darstellungsweise der Alten auch auf dem landschaftlichen Gebiete. Bei alledem aber bleibt doch noch ein weiter Abstand auch zwischen den besten der antiken und den besten der modernen Landschaften. Wir haben gesehen, daß den ersteren sogar einige technische Vorbedingungen selbständiger und vollendeter künstlerischer Gestaltung fehlen; und in der That hatten wir keine Anhaltspunkte, anzunehmen, daß Künstler ersten Ranges, wirkliche, echte, große Künstler, sich im Alterthume mit der Landschaftsmalerei beschäftigt haben. Sie blieb aller Wahrscheinlichkeit nach ein mehr untergeordneter, dekorativer Kunstzweig; und wenn die Mängel jener technischen Kenntnisse auch auf manchen dieser Darstellungen durch den Gegenstand verdeckt werden oder durch das Gefühl des Künstlers überbrückt zu sein scheinen, so mußten sie den nach bewußter Vollendung ringenden großen Künstlern doch fühlbar genug bleiben, um lieber die ganze Gattung in der Sphäre zu belassen, für die sie reif war und in der sie Anmuthiges und Schönes genug wirken konnte.

Es gehörte aber auch ein ganz anderes, wenn nicht intensiveres, so doch anders geartetes Naturgefühl dazu, als die Alten es gehabt, um die Landschaft zum Range der würdigsten und höchsten Kunstwerke emporzuheben. Daß sich von dem Naturgefühle der Alten nicht gering denke, habe ich wiederholt ausgeführt. Ich brauche kaum darauf zurückzukommen. Als in der Zeit nach Alexander dem Großen die aus manchen Ursachen veränderte Naturanschauung eine selbständige Landschaftskunst ermöglichte, vertiefte sich das Verhältniß des Menschen zur Natur damit nicht; es ging nur mehr in die Breite. Das plastische Naturgefühl der alten Griechen der nationalen Blüthezeit war der Landschaft nicht günstig; es war einseitig; dafür schufen die Griechen aber gerade aus ihm heraus ihre plastischen Werke, die muster-gültig für alle Zeiten geblieben sind. Von diesem plastischen Naturgefühl blieb auch der Zeit des späteren Alterthumes noch genug anhaften, um eine wirklich künstlerische Vertiefung des eigentlich landschaftlichen Naturgefühls zu verhindern. War jenes plastische Naturgefühl bis in die tiefsten Tiefen der Natur eingedrungen, so blieb das neue, unmittelbarere landschaftliche Naturgefühl, wie es auch allen übrigen Richtungen der Zeit entsprach, mehr an der Oberfläche haften. Schon auf dem Gebiete der Poesie sind selbst die innigsten Aeufserungen des antiken Naturgefühls, so herzlich und anprechend sie an sich erscheinen mögen, kalt, oberflächlich und nüchtern im Vergleich mit denen der neuen Zeit! Und nicht nur der Unterschied der Zeit ist hier in Betracht zu ziehen, auch der Unterschied des Ortes! Auch in der moder-

<sup>65</sup>) Die nicht landschaftlichen antiquarischen kunsthistorischen Fragen, zu deren Lösung die Betrachtung der in der antiken Landschaftsmalerei dargestellten Gegenstände beitragen muß, konnten in diesem Zusammenhange nicht erörtert werden. Hier handelt es sich nur um die Landschaft als solche. Einige jener Fragen wird es mir vielleicht gestattet sein, an anderen Orten zu behandeln.

nen Welt sind es vorzugsweise die nordischen und vorzugsweise die germanischen Völker <sup>66)</sup> und die ebenfowenig rein romanischen Franzosen gewesen, welche dem Naturgefühl feine volle Weihe gegeben haben. Das Naturgefühl des heutigen Italieners ist verhältnißmäßig oberflächlich, wie das der Alten.

Die Landschaftsmalerei aber ist die intensivste und die folgerichtigste Aeußerung eines künstlerischen Naturgefühls. Da außerdem jeder Künstler, auch der größte, in feinen Grundanschauungen doch ein Sohn seiner Zeit und seines Volkes bleibt, so ist es sehr erklärlich, weshalb kein Künstler ersten Ranges im Alterthume sich der Landschaft annahm, und durch eine solche Annahme auch die Erfüllung aller technischen Vorbedingungen mit sicherem Blicke durchsetzte; es ist erklärlich, daß die gesammte Landschaftsmalerei des Alterthums, auch die beste, mehr oder weniger an der Oberfläche haften blieb; ja, da die alte Poesie die technischen Vorbedingungen, die ihr zum Ausdrucke des Weitesten und Tiefsten nöthig sind, vollkommen beherrschte, so ist es natürlich, daß wir, wie schon bemerkt, in ihr immer noch bedeutendere, innigere und tiefere Andeutungen eines landschaftlichen Gefühles finden, als in den bildenden Künsten.

Ein anderes Urtheil über die Landschaftsmalerei der Alten zu fällen ist mir unmöglich; es ist mir unmöglich vor allen Dingen im Hinblick auf Alles, was die moderne Kunst seit der Renaissancezeit auf dem Gebiete der Landschaft geleistet hat. Hier sehen wir in der That Künstler ersten Ranges sich der landschaftlichen Natur als eines willkommenen Kunstobjektes bemächtigen. Alle jene technischen Vorbedingungen einer vollendeten Landschaftsmalerei hat die Kunst sich Schritt für Schritt im Schweiße ihres Angesichts erobert, als das durch eine Reihe verschiedener Umstände <sup>67)</sup> geweckte moderne Landschaftsgefühl in die Malerei eindrang. Jetzt traten hochgebildete Männer als Landschaftsmaler auf; und es gelang ihnen nicht nur im Geiste der Schöpfungsgeschichte die Formen der Eindrücke und ihrer Pflanzendecke zu reproduziren, ja gelegentlich organischer und konsequenter durchzubilden, als die von tausend Zufälligkeiten abhängige unbefehrte Natur selbst dies zu thun vermocht, sondern sie verstanden es auch, alle atmosphärischen Erscheinungen in ihren den Anblick der Erdoberfläche scheinbar befehlenden und belebenden Wirkungen zu ergründen und bald mit ungeahnter Großartigkeit und Pracht, bald mit feelenvoller Hingabe und tiefer Innigkeit mit den Umrissen der Bodenbildung und des Pflanzenwuchses in Verbindung zu setzen.

Der moderne Mensch sieht in der landschaftlichen Natur nicht mehr sich selbst in hundertfachen Ebenbilder, sondern er sieht in sich selbst nur einen Theil der großen und ganzen Natur, aus ihr hervorgegangen, um in sie zurückzufliessen. Ich will hier keine religiösen Fragen berühren. Jeder hat seine Ueberzeugung; aber wohl darf ich es aussprechen, daß im Sinne einer ganzen Anzahl, (und nicht der mindest gebildeten) modernen Menschen, die Landschaftsmalerei eine religiöse Kunst sein kann und in ihren höchsten Leistungen ist: sei es, daß wir den unsichtbaren Geist Gottes in ihren Schöpfungen sich wieder spiegeln sehen, sei es, daß die Schönheit, die Reinheit und der Frieden, die das ganze All durchdringen, ohne Weiteres die Wirkung von etwas Heiligem, Erhebendem und daher auch etisch Bindendem auf uns ausüben.

Alle diese Vorbedingungen, die geistigen nicht minder als die technischen, waren der alten Landschaftsmalerei, wenn auch nicht ganz fremd, so doch

<sup>66)</sup> Vgl. oben S. 10.

<sup>67)</sup> Vgl. BURCKHARDT, Kultur der Renaissance, 2. Aufl.; S. 232—241.

nur in halbunbewusster, ahnender Weise eigen. Kein Wunder daher, daß sie es zu ähnlichen, hohen und tiefen Leistungen, wie die moderne, nicht gebracht hat; kein Wunder, daß die Landschaft von den Alten, wie im Leben, so auch in der Kunst, nur als angenehme Zugabe angesehen wurde, die sich dekorativ vortrefflich verwerthen liefs und die dekorativ vielleicht unmüthiger verwerthet ist, als in der Neuzeit, deren selbständige, in sich selbst Genüge suchenden künstlerischen Gestaltungen aber im Vergleich zu den besten Leistungen der modernen Landschaftsmalerei immer oberflächlich erscheinen werden.

Wir werden jedoch mit einem günstigeren Urtheil von der Landschaftsmalerei der Alten scheiden können, wenn wir jetzt zum Schlusse unseren eigenen Standpunkt vergeffen und die Leistungen der griechisch-römischen Kulturwelt auf diesem Gebiete mit den früheren, mit denen ihrer Vorgänger in Kunst und Kultur, vergleichen.

Von der Landschaft in der Kunst des Orientes hat der ganze erste Abschnitt dieses Buches gehandelt. In einem Schlußkapitel habe ich dort die Resultate zusammengefaßt, die, abgesehen von der chinesischen und japanischen Kunst, gering genug waren.

Was zunächst diese chinesische und japanische Landschaftsmalerei betrifft, so hat man sie oft genug mit der pompejanischen verglichen. Der hohe Horizont ihrer Darstellungen, die Freude an einer mit Gebäuden und Staffagefiguren reich belebten Kulturlandschaft, der oft zerstreute Eindruck des Ganzen sind allerdings beiden eigen. Im Einzelnen habe ich selbst von chinesischen Dächern in der kampanischen Landschaftsmalerei geredet. Aber die Unterschiede würden bei genauerer Betrachtung doch wohl größer sein, als die Aehnlichkeiten. Landschaften von der Bedeutung der vatikanischen Odyffeelandschaften finden sich in der chinesischen Landschaftsmalerei niemals; eine ähnliche landschaftliche Geschlossenheit ist der letzteren völlig unbekannt; die Verwerthung von Licht- und Schattenwirkungen in auch nur annähernd ähnlicher Weise fehlt ihr. Ihr fehlen überhaupt doch wohl bedeutend mehr Vorbedingungen einer vollendeten Landschaftsmalerei, als der griechisch-römischen. Ich habe früher die chinesischen und japanischen Landschaften als ornamental, ich habe jetzt die griechisch-römischen Landschaften als dekorativ bezeichnet. Diese Unterscheidung dürfte das Richtige treffen; aber diese Unterscheidung weiter durchzuführen und zu begründen wäre unfruchtbar; wenigstens wage ich es nicht, weil ich die chinesisch-japanische Landschaftskunst nicht chronologisch zu gruppiren vermag; und jedenfalls wäre es auch aus dem Grunde unfruchtbar, weil ein Zusammenhang zwischen der chinesisch-japanischen und der griechisch-römischen Kunst überhaupt nicht existirt.

Von allen jenen orientalischen früheren Kunstepochen sind es nur die der westasiatischen Kulturvölker und die der alten Aegypter, welche als Vorgänger der griechisch-römischen Kunst anzusehen sind. Es käme also für unseren Zweck nur auf den Nachweis an, daß die griechisch-römische Kunst der Kunstentwicklung dieser Völker gegenüber als die Erfinderin und in ihrer Art fast als die Vollenderin der Landschaftsmalerei anzusehen ist. Dieses Nachweises im Einzelnen aber bedarf es nach jenen Ausführungen unseres ersten Abschnittes nicht mehr. Die ägyptische Kunst vermochte zwar einzelne Gegenstände der Natur charakteristisch und lebendig wiederzugeben, ebenso charakteristisch und lebendig, wie die griechisch-römische Kunst es jemals vermocht; aber mit ihrem auseinanderklappenden und die eine

Hälfte der Gegenstände auf den Kopf stellenden Systeme zusammenhängender Darstellungen fehlten die perspektivischen Vorbedingungen ihr noch in weit höherem Grade, als der römischen und kampanischen Landschaftsmalerei; ja, es fehlten auch alle Licht- und Schattenwirkungen; so daß diesen ägyptischen Leistungen gegenüber die griechisch-römische Kunst sich doch so gut wie im Vollbesitze aller landschaftlichen Darstellungsmittel befand. Jenem ägyptischen Schematismus gegenüber erscheint das Gefühl der letzteren als ein richtiges und ausreichendes. Dasselbe gilt mutatis mutandis von den assyrisch-babylonischen Landschaftsdarstellungen im Vergleich mit denen der Griechen und Römer; und überdies haben weder die Aegypter noch die Assyrer, scheint es, landschaftliche Gegenstände ihrer selbst willen in der Malerei und im Relief reproduzirt. Ihre ganze Malerei war gar nicht darnach angethan: sie lag in den Windeln im Vergleich zu den Fortschritten, die die Malerei im spezifisch malerischen Sinne seit der Erfindung der Skenographie und der Skiagraphie in Griechenland gemacht. Skenographie und Skiagraphie waren in der That die nothwendigen Vorstufen der Landschaftsmalerei überhaupt. Erst seit ihrer Erfindung konnten bei sonst günstigen Verhältnissen die ersten Versuche in der Landschaftsmalerei gemacht werden. Daß die durch die Erfindungen des Agatharchos und des Apollodoros begründeten Kenntnisse und die durch sie eingeleitete malerische Gefühlsweise nicht ausgereicht hätten, einer Landschaftsmalerei, die diesen Namen verdiente, als Grundlage zu dienen, ist nie behauptet worden; nur daß sie ausreichten, eine vollendete Landschaftsmalerei im modernen Sinne des Wortes zu begründen, ist bestritten worden. In der That, als das Naturgefühl selbständig geworden war, führten jene malerischen Prinzipien in der hellenistischen Welt zu einer Landschaftsmalerei; und diese Landschaftsmalerei, die in ihren schönsten Leistungen uns heute noch lebhaft anspricht, war gegenüber den orientalischen Versuchen ein unerhörter Fortschritt. Die Griechen haben sie völlig so weit ausgebildet, als die technischen und geistigen Bedingungen dazu vorhanden waren, sie haben sich in diesem Fache so gut als Bahnbrecher gezeigt, als auf allen anderen Gebieten der Kunst; und was wir auch vom Standpunkt der vollendeten modernen Malerei an den griechisch-römischen Landschaften noch vermiffen mögen (in vielen Fällen ist es wenig genug), in der gesammten alten Kunst bedeutete diese griechisch-römische Landschaftsmalerei die Offenbarung einer neuen Kunstwelt.

Ja, auch diese Kunstoffenbarung des Alterthums wurde vergessen, wie die übrigen alle; und es ist nicht zu viel gesagt, wenn ich mit der Bemerkung schliesse, daß es nach der Entstehung der vatikanischen Odyffelandschaften und der Gartenmalerei von Prima porta und vielleicht noch einiger weniger anderen Werke der Art an 1500 Jahre gedauert hat, bis die Kunst im Stande gewesen, ihnen auch nur annähernd gleichstehende Wirkungen in der Darstellung landschaftlicher Gegenstände zu erzielen. Diese Erwägungen sichern der griechisch-römischen Landschaftsmalerei für alle Zeiten die ehrenvollste Stellung in der Kunstgeschichte.

---

## DRUCKFEHLER.

---

S. 2, in Anm. 7, Zeile 1,	lies la	ftatt le
S. 6, Z. 13 v. u.	„ Anthropomorphismus	„ Anthropomorphismus.
S. 9, Z. 9 v. o.	„ Situationen	„ Situation
S. 89, in Anm. 43,	„ Baumkultus	„ Baumkultur
S. 96, Z. 3 u. 4 v. o.	„ gestaltete	„ geartete
S. 97, Z. 16 v. o.	„ ebenfo	„ eben
S. 132, Z. 9 v. o.	„ zweiten	„ erften
S. 132, Z. 18 v. o.	„ Gadeira	„ Gadiya
S. 185, Z. 20 v. u.	„ Ihre	„ Seine
S. 202, Z. 19 v. u.	„ ,	„ .
S. 203, Z. 12 v. u.	„ lofe	„ lofes
S. 256, Z. 10 v. u.	„ Ludovisi	„ Ludovici
S. 272, Z. 15 v. o.	„ figürlichen	„ figürlicher
S. 298, Z. 15 v. u.	„ Mufeum	„ Mufeums
S. 309, Z. 4 v. o.	„ Hadrians	„ Hadrian
S. 320, Z. 6 v. u.	„ Anhang	„ Anfang
S. 359, in Anm. 37	„ Eumachia	„ Eumaschia
S. 386, Z. 1 v. o.	„ nur	„ uns

---



## NACHTRÄGLICHES.

**Zu S. 35 ff.** Chinesische und japanische Landschaftsmalerei. Einige Monate nach der Vollendung des Drucks dieses Kapitels hatte ich Gelegenheit, die reichen Schätze der holländischen chinesisch-japanischen Museen im Haag und in Leyden zu studiren. Hätte ich diese Gelegenheit früher gehabt, so würde ich meine Beispiele lieber aus ihnen, als aus der Dresdener Vasensammlung gewählt haben. Das Resultat des Kapitels würde dadurch jedoch nicht verändert worden sein. In der That werden in jenen Museen ganze Reihen förmlicher, theils auf Zeug, theils auf Papier gemalter Gemälde aufbewahrt, die doch nicht nur Unterrichtszwecken gedient haben werden (S. 36), sondern freie künstlerische Erfindungen zu sein scheinen. Die japanischen Darstellungen sind besonders zahlreich vertreten. Es finden sich Landschaftsgemälde aller denkbaren Gattungen unter ihnen: einige derselben, welche Hafenanlagen, in's Wasser hinausgebaute Dämme und dergleichen darstellen, erinnern an ähnliche pompejanische Bilder; andere, welche verschiedene Jahreszeiten vorstellen, völlig ausgebildete, dicht in Schnee gehüllte Winterlandschaften, Frühlingslandschaften, die heitere Gefellschaften unter üppig blühenden Bäumen versammeln u. f. w., tragen ein sehr originell japanisches Gepräge. Auch phänomenale Naturerscheinungen, wie das Nordlicht, welches eine Winterlandschaft beleuchtet, sind mit Vorliebe dargestellt. Daneben spielen die kleinen Vordergrund-Naturbilder, derer ich im Texte gedacht, auch hier eine große Rolle. Auch japanische Albums mit Landschaftsgemälden befinden sich in diesen Museen. Mein S. 44 über diese ausgesprochenes Urtheil habe ich durch dieselben bestätigt gefunden.

**Zu S. 139, Anm. 44.** Das Werk von H. HEYDEMANN, die antiken Marmor-Bildwerke zu Athen, Berlin 1874, konnte ich erst bei der Korrektur der zweiten Hälfte dieses Buches zitiren.

**Zu S. 148, Z. 19 v. o.** Der Landstrich wird zwar auch Paralos genannt; aber gerade dann ist das Wort weiblich. Es heißt  $\eta$  *πάραλος*, sc.  $\gamma\eta$ .

**Zu S. 255, Z. 18, 19, 20 v. o.** Als ich Dieses schrieb, war es mir noch nicht völlig bewußt geworden, was ich später (S. 327 u. 329) ausdrücklich hervorgehoben, daß nämlich die drei Aktaï auf dem hier besprochenen Bilde schwerlich zu der Laistrygonenfzene in Beziehung gesetzt werden können, weil sie vielmehr zum folgenden (Kirke-) Bilde hinüberleiten.

**Zu S. 256, Z. 8 u. 9 v. u.** Ich höre, daß die Villa Ludovisi neuerdings dem Publikum zu bestimmten Zeiten wieder geöffnet ist.

**Zu S. 285.** Ueber die dekorative Stimmung der antiken Wandgemälde im Verhältnifs zu den Wandflächen, denen sie angehören, hat zuerst HETTNER gehandelt: Vorschule zur bildenden Kunst der Alten, S. 307 ff.; S. 324 ff. Man vergleiche auch HELBIG, Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei, p. 339 ff.

**Zu S. 296 ff.** Man vergleiche in Beziehung auf Relief-Landschaften noch HELBIG, Untersuchungen etc., S. 360 f., Anm. 7.

**Zu S. 407 ff.** Ueber vermeintliche Wolken u. f. w. auf einer kampanischen Landschaft vergleiche man meine Erklärung zu unserer Tafel VI.

---

## ERKLÄRUNG DER TAFELN.

---

I. Aus einer Darstellung zu Tel-el-Amarna, nach Prisse d'Avennes. Man sehe die Beschreibung in unserem Texte S. 32.

II. Japanesische Landschaft von einem Theebrett. Man vergleiche S. 43. Bisher unpublizirt.

III. Aus einem Relief von Khorsabad, nach Botta et Flandin, Monument de Ninivé, pl. 114. Besprochen in unserem Texte S. 70.

IV. Eine Tafel, welche die mangelhafte Perspektive der alten kampanischen Wandgemälde illustriren soll. Eine Landschaft des Museums von Neapel (Comp. LXI Nr. 20a = Pitt. d'Erc. II, Tfl. LI, S. 277 oben) ist links so dargestellt, wie sie wirklich gezeichnet ist, mit Angabe des augenfälligsten Augenpunktes; rechts aber ist sie so dargestellt, wie ihre Perspektive bei konsequenter Beibehaltung dieses Augenpunktes hätte gezeichnet werden müssen. Die Zeichnung ist von H. G. Krohn in Weimar nach dem Original gemacht unter Weglassung einiger für den vorliegenden Zweck unwesentlicher Details. Durchmesser des Originals 0,225 M. Vgl. Text S. 394, 403.

V. Landschaft aus Pompeji, Strada degli augustali, Haus mit dem sechsten Eingange von Strada Stabiana rechts, fog. Domus D. Caprasi Primi, Atrium. Die Landschaft sitzt unumrahmt auf rothem Grunde. Hinter einem kleinem Hause oder Heiligthume ragt ein charakteristisch gezeichneter Pinienbaum mit braunem Stamme und grüner Krone empor; hinter dem Pinienbaume erhebt sich ein steiler isolirter Felsen. Vor dem Gebäude steht ein Altar; weiter vorn fließt ein Fluß vorüber, der jedoch nur durch den hier unbemalt zum Vorschein kommenden rothen Wandgrund dargestellt, aber durch die ländliche Brücke, die das obere Ufer mit dem ganz vorn befindlichen Uferstreifen verbindet, zur Genüge charakterisirt ist. Von den vier Staffagefiguren schreitet hinten ein Wanderer mit dem Stabe einen steilen Bergpfad hinan; vor dem Altar steht ein Opfernder; vorn am diesseitigen Ufer sind zwei sehr undeutliche Figuren dargestellt: der zur Linken ist vielleicht ein Fischer; der fast ganz unsichtbar gewordene zur Rechten scheint im Begriff, über den Brückensteg zu gehen. Größeste Höhe dieses Bildes 0,29 M.; größeste Breite 0,20 M. Vgl. unsern Text S. 359, 368, 404. Bisher unpublizirt. Nach einer farbigen Kopie von H. C. Krohn.

VI. Landschaft aus Pompeji, Vicolo del panattiere, Haus mit erstem Eingange links von Strada stabiana, fog. Domus M. Gavi Rufi, tablinum. Die Landschaft sitzt in Naturfarben, umrahmt, in gelbem Wandgrund. Es ist eine vortreffliche, idyllische Ansicht einer Villa, vielleicht auch einer industriellen Anlage, die unter hohen Bäumen, am Fusse eines steil ansteigenden Felsengebirges liegt. Ein schäumender Gebirgsbach theilt sich hinter dem

Gebäude in zwei Arme, deren einer durch einen Thorweg des Gebäudes unter diefem hindurch geleitet ift, während der andere rechts aus fel-artigen Mündungen fih in Wafferfällen herabftürzt, um fih vorn mit dem anderen Arme wieder zu vereinigen. Auf der Halbinfel vorn rechts fcheint eine Statue hinter den Säulen eines kleinen Tempels fichtbar zu werden, vor dem verfchiedene Staffagefiguren mit einem Hunde gruppiert find, während auf dem Wege jenseits des Fluffes ein Treiber feinen mit einem Sacke beladenen Efel anrutt, Wanderer ihres Weges ziehen, andere im Gefpräch begriffen dazuftehen fcheinen, und an einer Mauer des Gebäudes die in ländlichen Darftellungen diefer Art überaus häufige Priap-Herme angelehnt ift. Unfere Nachbildung ift nach einer farbigen Kopie des Weimarer Malers H. C. Krohn gemacht. Mein Freund, der Maler H. Krüger in Düffeldorf, hat einige Monate, nachdem Krohn und ich das Bild gefehen, dasfelbe ebenfalls kopirt und an der Stelle des Gebüfches zur Rechten ein Wolkengrau gefehen und gezeichnet, aus dem ein Sonnenball hervorblickt. Da meine fehr forgfältige farbige Kopie von Krohn nichts der Art zeigt, wir auch in Pompeji felbst nichts der Art gefehen haben, da endlich ein derartiges Motiv jedenfalls einzig in der pompejanifchen Wandmalerei daftehen und ihrem Geifte widerfprechen würde, fo müffen wir annehmen, wenn H. Krüger fih nicht ganz geirrt hat, dafs irgend einer der vielen Maler, die in Pompeji zu ftudiren pflegen, fih einen fchlechten Scherz mit dem Bilde erlaubt hat. Höhe des Bildes 0,41 M., Breite: 0,375 M. Vergleiche Text S. 356, 374. Bisher unpublizirt.

VII. Landfchaft des Museo nazionale zu Neapel, Comp. LXVI, No. 10. Ich vermag die Provenienz diefer bisher unpublizirten fehr fchönen Landfchaft nicht anzugeben. Ihre Breite beträgt 0,23 M., ihre Höhe 0,215 M. innerhalb des Rahmens, der fie umfchließt. Gebirge und Wald im Hintergrunde; im Mittelgrunde rechts eine tiefergelegene Weide mit Rindern, links auf etwas höherem Terrain verfchiedene Gebäude, von denen man einen von Zypressen befchatteten Tempel und ein von einem Baume durchwachenes offenes Sacellum zu unterfcheiden glaubt; im Vordergrunde links ein Waffer, über das eine Brücke führt, auf welcher ein Mann mit einem Stecken und eine Ziege fih begegnen; ferner vorn in der Mitte eine kleine Felfenerhöhung, auf welcher eine Hermenftatue fih erhebt, weiter rechts aber ein Hirte und ein zum Waffer hinabfteigendes Rind: Alles diefes vereinigt fih, in frifchen, tiefen, natürlichen Farbentönen gemalt, zu einem anziehenden Bilde ländlich idyllifcher, doch keineswegs menfchenleerer Abgefchiedenheit. Die Reproduktion auch diefes, wie der folgenden Bilder, ift nach farbigen Kopien des Malers H. C. Krohn gemacht. Vergleiche Text S. 359, 368, 371.

VIII. Landfchaft des Museo nazionale zu Neapel, Comp. LXI, No. 6. Breite 0,40 M.; Höhe 0,085 M. Es ift eine Flufsgegend mit Infeln, die hier dargeftellt ift. Auf den durch Brücken verbundenen Infeln ftehen Gebäude, die theils vielleicht als Tempel, theils als Villen mit Säulengängen, theils als Fifcherhütten zu bezeichnen wären. Fifcherböte find im Waffer dargeftellt und ganz vorn links fteht unter überhangendem Felfen ebenfalls ein angelnder Fifcher mit einem Hut. Der Hintergrund verfchwimmt. Dies Bild ift in ganz wenigen dekorativen Farbentönen flüchtig, aber energifch, hingeworfen: Himmel und Waffer grün: alles Uebrige braun im Schatten, gelb und weifs im Lichte. Vergleiche Text S. 377; 399; 411. Bisher unpublizirt.

IX. Landschaft aus Pompeji, in einer noch nicht lange ausgegrabenen StraÙe hinter dem Venustempel, Regio VII, Ins. XV, No. 3, Zimmer links vom Prothyron. Lebhaftc Naturfarben, unumrahmt auf weisem Grunde. Ein von Säulenhallen, hinter denen Zypressen und andere Bäume hervorragen, umschlossenes, links von einem runden Thurme, neben dem ein Haus steht, flankirtes Hafcnbassin, auf dessen glattem blauen Wasser ein Schiff mit vollgeschwelltem Segel daherfährt, während ganz vorn am schmalen Uferstreifen verschiedene Staffagefiguren flüchtig angedeutet sind. Größeste Breite 0,44 M., größte Höhe 0,18 M. Bisher unpublizirt. Vergleiche Text S. 376; 386, Anm. 15.

X. Großes Stück einer Gartenlandschaft, das im Museo nazionale zu Neapel, Comp. XIII, No. 39, aufbewahrt wird. Ein Stacket mit einer nischenartigen Einbiegung, in welcher der Stamm eines großen Baumes, geschmückt mit einer Maskentafel, sichtbar wird, ein Pfau rechts auf diesem Stacket, hinter demselben aber ein Dickicht von Bäumen und Sträuchern, vor dem links auf jener Tafel ein anderer Vogel sitzt, alles dieses zeigt, daß wir ein Fragment einer jener großen Gartenlandschaften vor uns haben, wie sie am schönsten in Prima Porta bei Rom, vielfach aber auch in Pompeji erhalten sind. Höhe dieses Stückes 1,16 M., Breite 1,07 M. Bisher unpublizirt. Vergleiche Text S. 330 ff. und S. 375, Anm. 83.

---

# ALPHABETISCHES REGISTER.

Die Zahlen weisen auf die Seiten hin.

- A**bd-el-Qurna 27.  
Achenbach 391.  
Achilleus 105, 119.  
Adria 81.  
Aegypten 16, 17, 19—35, 37, 77, 78, 306.  
Ätion 166.  
Agatharchos 162, 177, 178 f., 226, 418.  
Agathios 212.  
Aigina 83, 86, 112, 134.  
Aigineten 134, 137.  
Ailianos 227.  
Aifchylos 91, 98, 162, 176 ff., 180 f., 183.  
Aifopos 207.  
Akropolis von Athen 81, 83 u. öfter.  
Aktai 253 ff., 324, 327.  
Aktaiens-Landschaften z. B. 364, 365.  
Alexander d. Gr. 107, 214, 139, 201 ff.  
Alexandreia 20, 204 ff. u. ö.  
Amenophis IV 23, 31.  
Amphiaros 108.  
Amphitheaterbild 284, 353, 362, 401.  
Amphitrite 135.  
Amyklai 109.  
Amymone 108, 243.  
Anaxagoras 162, 176.  
Andrier (des Philostratos) 233.  
Andromeda-Landschaften z. B. 361, 363.  
Andronikos von Kyrrhene 239.  
Andros 83.  
Anigros 85.  
Annana 23.  
Antaios 119.  
Anthropomorphismus 91 ff., 104, 113, 126,  
129, 141 ff., 144 ff., 172, 195, 236 ff.,  
253 ff.  
Antikenkabinet von Wien z. B. 118 ff., 300.  
Antiocheia am Orontes 204, 248, 259.  
Antiphilos 166, 168, 170.  
Antiquarium zu Berlin 111 ff., 241, 243,  
262, 300, 303, 307, 311, 312 u. ö.  
Antiquarium zu München 342 ff.  
Anyte 212.  
Aornos 158.  
Apelles 166, 169, 238.  
Aphrodite 81, 82.  
Apollodoros 163, 164, 165, 169, 170, 178,  
197, 216; 278, 283, 418.  
Apollon 92, 100, 109.  
Apollonios 132, 212.  
Apotheose des Homer 273.  
Arabeskenlandschaften 360.  
Arabios 212.  
Archelaos von Priene 273.  
Archemoros-Vase 240.  
Archipelagos 83.  
Arcs 92.  
Aristeides 166, 168.  
Aristophanes 93.  
Aristoteles 204.  
Arkadien 84, 85, 96.  
Arkesilaos-Vase 112.  
Arfinoitfcher Nomos 20.  
Artemis 87, 92.  
Asklepidoros 169.  
Affyrien 37, 65—72, 77, 78 u. ö.  
Athen 81, 83, 299 u. f. w. Vgl. die einzel  
nen Lokalitäten.  
Athene 92, 100, 109, 137.  
Athos 84.  
Attika 81, 86, 147.  
Atlas 108.  
Aulis 87.  
Ausonius 213.  
Avesta 74.  
Ayunta 61.  
**B**abylon 64, 65, 68.  
Bäder der Livia 320, 335.  
Bajae 304.  
Bakchantinnen 153.  
Bakchos, siehe Dionysos.  
Barberinischer Faun 247, 268.  
Baumkultus 89, 90, 110, 306 u. ö.  
Beit-Ualli 29.  
Belvedere, Torfo 248.  
Bellerophons-Landschaft 365.  
Beni-Haffan 28, 29, 31.  
Benozzo Gozzoli 211.  
Berggötter 146 ff., 246, 256, 262 ff.  
Berlin, siehe Antiquarium.  
Bhavabuti 57.

Bion 206, 212.  
 Boeotien 85.  
 Boreaden-Vase 243.  
 Boreas 93, 126.  
 Bosphoros (Gemälde des Philostratos) 232.  
 Braccio nuovo (des Vatikan) 152, 251 u. ö.  
 British Muzeum 273, 298, 348, 362.  
 Brunnennymphen 256 ff.  
 Bühnendekorationen 157, 162, 163, 173 ff.,  
 197.

**C**alame 391.  
 Canosa 241.  
 Capri 403.  
 Capua (S. Maria di) 301.  
 Caracci 11.  
 Carloni 321.  
 Chaldaeer 64.  
 Chalkidische Gefäße 112.  
 Charon 127, 128.  
 China 16, 17, 35—52, 417.  
 Chios 83.  
 Crysothomos, Dion, 212, 227.  
 Columbarium der Villa Pamfili 342 ff.  
 Corfù 81.  
 Corot 391.  
 Cortona 105, 136.  
 Cofta, Lor., 291.

**D**aidalos 135.  
 Daktylen 94, 96, 254.  
 Danaiden 257.  
 Dareios Hyftaspis 75.  
 Daubigny 391.  
 Dekorationsmalerei 157, 162, 163, 173 ff.,  
 197.  
 Delos 85, 87, 132.  
 Delphi 132, 158 ff.  
 Demetrios 157, 176, 219, 220 ff.  
 Demokritos 162.  
 Denderah 15.  
 Der-el-baheri 29.  
 Dion Chrysothomos 86.  
 Diodoros 64.  
 Dionysios 161, 216.  
 Dionysos 94, 108, 109, 153.  
 Dirke-Landschaften 363.  
 Diskobolos 317.  
 Dodona (des Philostratos) 234.  
 Dodwell-Vase 112.  
 Donaria 367.  
 Dorflandschaften 369 ff.  
 Dresden 154, 301.  
 Dryaden 95.

**E**dfu 24.  
 Elefantine 19.  
 Elemente 257.  
 Elis 85, 153.  
 Ellora 60, 61.  
 Endymions-Sarkophage 263.  
 Eos 93, 96, 126, 240 ff.  
 Erechtheion 133, 134.

Esquilinifcher Hügel 322, 333.  
 Eudoros 217, 221.  
 Euftrat 65.  
 Eukleides 177.  
 Euripides 98, 181 ff., 183.  
 Europa 121.  
 Europa-Landschaften 309, 365.  
 Euros 93.  
 Eurymedon 152.  
 Euthenia 271.  
 Eutyehides 248.

**F**arnefifcher Stier 256, 262, 269.  
 Firdufi 74.  
 Fifcher (des Philostratos) 232.  
 Fluffsgötter 146 ff., 246, 256 ff., 260 ff.  
 François-Vafe 113.

**G**abinetto (des Vatikan) 136, 307, 312  
 u. öfter.  
 Gadeira 132.  
 Gaia 51.  
 Galateia 245.  
 Galateia-Landschaften 336, 365 u. fonft.  
 Galleria Doria 263.  
 Ganymedes 130.  
 Gartenanlagen 6.  
 Gartenanlagen der Aegypter 31, 32.  
 Gartenanlagen der Babylonier 64.  
 Gartenanlagen der Chinesen 45 ff.  
 Gartenanlagen der Griechen 209 ff., 332.  
 Gartendarstellungen der Aegypter 31, 32.  
 Gartendarstellungen der Griechen 221 ff.,  
 330 ff., 353, 354, 355, 374 ff., 385, 418  
 u. öfter.  
 Ghiberti, Lor., 131, 140, 178.  
 Gigantomachie 241.  
 Gitiades 109.  
 Glaukos von Chios 110.  
 Glaukos, der Meergott 53.  
 Glyptothek (München) 136, 137, 138, 151,  
 155, 247, 248, 297 u. ö.

**H**afenlandschaften 373.  
 Hamadryaden 95.  
 Han 46.  
 Haus des Afinius Pollio 333.  
 Haus der Livia 335 ff.  
 Desfelben ala dextra 337, 358.  
 „ tablinum 335.  
 „ triclinium 336, 356.

Heerstrafe 259.  
 Heilige Landschaften 366 ff., 406.  
 Hekatoncheiren 91.  
 Hektor 117, 120.  
 Helikon 86.  
 Helios 93, 135, 240 ff., 246 ff.  
 Hellenismus 201 ff. u. ö.  
 Hellespont 96.  
 Hephaistos 92, 105.  
 Hera 92.  
 Herakles 105, 115.  
 Herkulaneum z. B. 289, 343 ff., 348, 365 u. ö.

Hermes 92.  
 Heroische Landschaften z. B. 291 ff.  
 Hefione 100, 102.  
 Hefione-Landschaften 309, 363 u. f. w.  
 Hesperiden 109, 118.  
 Hesperos 93.  
 Hestia 92.  
 Himeros 227.  
 Hintergründe z. B. 158 ff., 164, 169, 180 ff.,  
 196 ff., 272 ff.  
 Hippolytos-Sarkophag 264.  
 Historische Landschaften z. B. 362 ff.  
 Hobbema 11, 126, 391.  
 Hok-Sai, siehe Oak-Sai.  
 Homer 91, 98, 102, 107.  
 Horatius 213.  
 Humboldt, z. B. 5.  
 Hyaden 93.  
 Hydra 108.  
 Hylas 245.  
 Hymettos 81.

**J**agen 208.  
 Jagdlandschaften 318, 360, 353, 355, 357.  
 Jahreszeiten 257 ff.  
 Japan 16, 35—52.  
 Ida 96.  
 Idas 108.  
 Idyllische Landschaften 366 ff.  
 Ikaros-Landschaften 362.  
 Ilion 125.  
 Ilios 81.  
 Iliuperfis 150 ff.  
 Inder 52—63, 76.  
 Ino-Leukothea 93.  
 Inseln (des Philostratos) 234.  
 Ipfambul 30.  
 Iſtempel (Pompeji) 353.  
 Iſthmos 259.  
 Juden 72.

**K**aineus 122.  
 Kalidafa 57, 62.  
 Kallimachos 132, 207.  
 Kandelabergallerie (Vatikan) 248, 265, 296,  
 300 u. ö.  
 Karnak 30.  
 Kaffel (Museum) 308.  
 Kebes 227.  
 Kensington Museum 304.  
 Kentauern 116, 149, 248.  
 Kephalos 241.  
 Kephiffos 81, 86, 135.  
 Keto 93.  
 Khorfabad 66, 67, 70.  
 Kiang-Strom 38.  
 Kirke 108.  
 Kirke-Landschaft 327.  
 Kleanthes 206.  
 Kleinasien 83, 96.  
 Kleonai 112.  
 Korinth 81, 86, 112.  
 Korkyra 81

Korybanten 94.  
 Koyundschik 66—74.  
 Krene 324.  
 Kronos 91.  
 Kultus-Landschaften 366 ff.  
 Kureten 94.  
 Kybele 94.  
 Kyklopen 91.  
 Kynthos 86.  
 Kypros 86.  
 Kypelos 107, 109, 132.  
 Kyros 75.  
 Kythera 81.

**L**ade des Kypelos 108 ff.  
 Laifrygonenlandschaften 324 u. ö.  
 Landkarten (ägyptische) 33 ff.  
 Landschaftsfrieſe des Palatin 338 ff.  
 Lateran z. B. 309.  
 Latmos 264.  
 Leimones 253 ff.  
 Lekythoi 127 ff.  
 Leochares 138.  
 Leonidas von Tarent 212.  
 Lepqua 48.  
 Lesbos 83.  
 Leto 132.  
 Liebesgötter (des Philostratos) 231.  
 Lieou-tſcheou 48.  
 Lionarda da Vinci 291.  
 Lipsakatalia 86.  
 Li-tai-pe 51.  
 Lokalgottheiten 258 ff.  
 Longos 213.  
 Lorraine (Claude) 11, 226, 391.  
 Louvre (Paris) 264, 270, 276, 279 u. ö.  
 Lucretius 206.  
 Ludius 157, 221 ff., 332, 365, 412.  
 Luft- und Lichterſcheinungen 123, 133, 144,  
 240, 245, 246 ff., 281, 407 ff.  
 Lukianos 165.  
 Lydia 76, 110.  
 Lykabetos 81.  
 Lyſikrates'Denkmal 135, 136, 139, 141, 155.

**M**adhava 67.  
 Madras 60.  
 Mahabharata 56.  
 Mahamalaipur 60.  
 Malata 57.  
 Malea 81, 183.  
 Mantua 268.  
 Marianos 212.  
 Marinebilder z. B. 353, 377 ff.  
 Marpeſſa 108.  
 Maufoleum 135.  
 Medinet-Abu 23, 25, 31.  
 Meerdämonen 150 ff. u. f. w.  
 Megara 154.  
 Meliſche Thongefäſſe 112.  
 Memphis 20, 24.  
 Mena 21.  
 Menalkas 212.

Mefopotamien 16, 63—76.  
 Metallbäume 132.  
 Metapont 132.  
 Metopen z. B. 134, 135.  
 Mikon 161.  
 Minas 93.  
 Ming 47.  
 Miniaturen 293 ff.  
 Mofaikten 293, 302 ff., 413 u. ö.  
 Mofchos 206, 212.  
 Museo Capitolino 248, 259, 270, 272 u. ö.  
 Museo Chiaramonti 152, 237, 295, 298,  
 299 u. f. w.  
 Musevm Etruscum Gregorianum 111 ff.,  
 124 u. f. w.  
 Museo Kircheriano 300, 309.  
 Museo Lateranense 274, 276, 288.  
 Museo nazionale (Neapel) 137, 139, 171,  
 241 ff., 258 f., 284, 289, 295, 303 ff.,  
 344 ff., 347 ff., 362, 368, 403 u. f. w.  
 Museo Pio Clementino 135, 138, 139, 152,  
 251, 256, 257, 268, 296, 298, 300, 307,  
 312, 313 u. f. w.  
 München, z. B. 136, 151 u. oft.  
 Münchener Vafen-Sammlung, z. B. 112,  
 113 ff. u. ö.  
 Münzen 277.  
 Mykonos 83.  
 Myron 137.  
 Mythologische Landfchaften 362 ff., 385,  
 401 u. f. w.

**N**acht 264.  
 Najaden 95.  
 Naturfynn 4 ff., 81 ff., 203 ff., u. ö.  
 Naxos 83.  
 Neapel 137, 240, 344 ff. u. fehr oft.  
 Nebukadnezar 64.  
 Nekyia 159, 328 u. ö.  
 Nemea 119.  
 Nephele 256.  
 Nereiden 93, 96, 126, 136, 243, 245.  
 Nereidenmonument 140.  
 Nereus 93, 115.  
 Nikias, Feldherr, 132.  
 Nikias, Maler, 169—171.  
 Nikias, Dichter, 212.  
 Nikomachos 166.  
 Nil 19, 20, 93.  
 Nillandfchaften 300, 302 ff., 379 u. ö.  
 Nilftatue 261, 270 ff.  
 Nimbus 133, 238, 255 u. ö.  
 Nimrud 66.  
 Ninive 66.  
 Nomai 253, 324.  
 Nonnos 213.  
 Notos 93.  
 Nubien 19, 29.  
 Nymphaeum 316, 321.  
 Nymphen 93, 94, 115, 121, 262.

**O**ak-Sai 43.  
 Odyffeus Akanthoplex 124.

Odyffeelandfchaften 157, 224, 252 ff., 322 ff.,  
 361, 388, 403, 410, 418 u. ö.  
 Oinone 243.  
 Okeanos 93.  
 Olympia 109, 134, 149.  
 Optik 177.  
 Oreaden 95.  
 Oreithyia 126.  
 Orion 93.  
 Ornamentale Landfchaften 357.  
 Ortsgottheiten 258 ff.  
 Otricoli 296 u. ö.

**P**aläftrina 304 ff., 307, 316.  
 Palaimon 259.  
 Palatin 320, 335 ff., 359.  
 Palaft des Caligula 340.  
 Pallazzo Barberini (Rom) 309, 312.  
 Palazzo Corfini (Rom) 309.  
 Palazzo Spada (Rom) 272, 274 ff., 279.  
 Palmen auf Vafen 119.  
 Pamphilos 169.  
 Pan 95, 96, 242.  
 Panaios 161, 162, 259.  
 Paris, f. Louvre.  
 Paris-Landfchaften 319, 362, 363, 364 u. ö.  
 Parnaffos 81, 86.  
 Paros 83.  
 Parrhafios 166.  
 Parthenon 134, 136, 137, 141, 144 ff., 158,  
 267, 270 u. ö.  
 Patron 334.  
 Pausanias 85, 88, 108, 109, 110, 158 ff.  
 u. f. w.  
 Pausias 169.  
 Peking 36.  
 Peloponnefos 81, 82.  
 Pentelikon 81.  
 Periakten 175, 192.  
 Perfepolis 75.  
 Perfeus-Landfchaften 363.  
 Perfephone 116.  
 Perfien 16, 73—76.  
 Perfonifikationen 104, 113, 126, 129, 141 ff.,  
 144 ff., 172, 195, 236 ff., 294, 324 ff.,  
 413 f. u. ö.  
 Perfpektive 162, 176 ff., 197, 217, 314,  
 359, 392 ff. u. ö.  
 Phaëthon-Sarkophag 263.  
 Pheidias 134, 137, 138, 141, 149, 239.  
 Phigalia 135.  
 Philae 19.  
 Philippos 212.  
 Philoftratos 132, 227, 228.  
 Philoftratifche Bilder 148, 157, 158, 164 f.,  
 165 ff., 228 ff., 253 u. ö.  
 Phorkys 93.  
 Phosphoros 240 ff.  
 Phrixos-Landfchaften z. B. 363.  
 Pinara 299.  
 Piraicus 81, 216.  
 Pififtratos 86.  
 Plankten 93, 96.

Plattische Landschaften 298 ff.  
 Platon 166.  
 Plejaden 93.  
 Plinius z. B. 166, 221 ff. u. ö.  
 Pollux 185 ff.  
 Polygnotos 156, 158 ff., 164, 328.  
 Polykleitos 138.  
 Pompeji, z. B. 170 f., 223, 240, 283 ff.,  
 286 ff., 295, 302 ff., 306, 343, 344 ff.  
 u. fehr oft.  
 Insbefondere:  
   Casa della caccia antica 380 f.  
   Casa della piccola fontana 381 f.  
   Thermen, grofse, 353, 354, 355, 358.  
   Thermen, kleine, 358, 359.  
 Pontos 93.  
 Fortunas 256.  
 Pofeidon 93, 127, 135, 137.  
 Pouffin 226, 321, 391.  
 Praxiteles 135, 136, 138, 150, 153 ff., 239.  
 Preller, Fr., 391, 405.  
 Priapos 96.  
 Prima Porta 330, 343, 354, 403, 412, 413,  
 418.  
 Prometheus-Landschaft 362.  
 Prometheus-Sarkophage 263.  
 Propontis 96.  
 Propyläen 273.  
 Profpektenbilder z. B. 226, 375, 405, 412 ff.,  
 Proteus 93.  
 Psyttalia 86.  
 Ptolemaios Philometor 157.  
 Publius Cornelius Rufus 221.  
 Pygmalion 182.  
**Q**uellenorakel 288.  
 Quintilianus 169.  
 Qurinalpalast 311.  
**R**amayana 56.  
 Ramfes II, 24, 29, 30.  
 Ramfes III, 23, 30.  
 Ranken auf Vafen 115.  
 Raphael 9, 291.  
 Ravenna 295.  
 Rebzweige auf Vafen 115.  
 Reifen 206.  
 Rembrandt 9, 11, 226, 410.  
 Rhea 94.  
 Rhodos 136.  
 Rhoikos 110.  
 Rhopographie 219 ff.  
 Rhyparographie 219.  
 Rom, fehr oft, befonders z. B. 302, 304 ff.,  
 314 ff. Man vergleiche die einzelnen  
 Lokalitäten.  
 Römisches Strafsenbild 336.  
 Rofa, Salvator, 11.  
 Rottmann, Karl, 82, 391.  
 Rouffeau, Th., 391.  
 Ruinenlandfchaften 342, 371 ff.  
 Ruvo 241, 243 u. f. w.  
 Ruysdael 11, 220, 391.

**S**acella 366 ff.  
 Sakuntala 57.  
 Salamis 86, 259.  
 Sala degli animali (Vatikan) z. B. 313 u. ö.  
 Samos 162.  
 Sanchi 61.  
 Saffaniden 75.  
 Satyrn 94, 121, 126, 127, 138, 153 ff.,  
 239 ff., 242 u. ö.  
 Satyros 212.  
 Säule des Marc Aurel 273.  
 Sauroktonos 138.  
 Schi-King 49.  
 Schild des Achilleus 103 ff.  
 Schild des Herakles 106.  
 Schlangenaltäre 284.  
 Scipionengrab 333.  
 Seefstädte z. B. 355, 375 u. ö.  
 Seefstücke z. B. 353 ff.  
 Seirenen 93, 96, 121.  
 Seitenkulliffen 175.  
 Selene 93, 94, 241.  
 Seleukeia 204.  
 Selinunt 134.  
 Sepolcri antichi 319 ff.  
 Sepolcro di Famiglia greca 333 ff.  
 Sepolcro de'Nasoni 317 ff.  
 Serapion 157, 216, 221 ff.  
 Seti I, 30.  
 Setzstücke 175.  
 Shah-Nameh 74.  
 Sikyon 160.  
 Sirios 93.  
 Sifyphos 116.  
 Skamander (des Philoftratos) 229.  
 Skeiron 125.  
 Skene 173 ff.  
 Skenographie 157, 162, 163, 165, 173 ff.,  
 197, 215 f., 418.  
 Skiagraphie 164, 165, 178, 216, 217 ff., 418.  
 Skopas 132, 135, 136, 138, 150 f., 239.  
 Skopiai 253 ff.  
 Skotitas 85.  
 Skylla 93, 96.  
 Smyrna 83.  
 Sonnenaufgangsmosaik 310.  
 Sophokles 98, 108 ff., 183.  
 Soron 85.  
 Spanien 10.  
 Stabiae 346.  
 Stadtgottheiten 248, 259 ff.  
 Stadt-Veduten 355 u. ö.  
 Stoa Hadriana (Athen) 139, 152, 273 u. ö.  
 Strabo 20, 84—86 u. fehr oft.  
 Strahlenkranz 133, 238, 241, 242.  
 Studius, (siehe Ludius).  
 Sumpfe (des Philoftratos) 231.  
 Sunion 85.  
 Sufanna 64.  
 Symplegaden 93, 96.  
 Syros 83.

**T**abula iliaca 299, 300.  
 Tadius, siehe Ludius.  
 Tafelgemälde (nachgeahmte) 356.  
 Tainaron 81.  
 Tak-i-Boftan 75.  
 Tang 46.  
 Tattios, Achilles, 227, 228.  
 Taygetos 81.  
 Tel-el-Amarna 31 u. ö.  
 Tempe 97.  
 Tenea 134.  
 Tenos 83.  
 Terracina 326.  
 Terrakotten z. B. 300 ff.  
 Thethys 93.  
 Thalaffai 255.  
 Thaumias 93.  
 Theben (Aegypten) 21, 25, 27, 30.  
 Theodoros 110, 132.  
 Theogonie 91, 96.  
 Theokles 109, 132.  
 Theokritos 206, 212.  
 Thermen des Caracalla 251, 332.  
 Thermen des Titus 315, 316, 320, 333.  
 Thermen, grofse, von Pompeji 353, 354, 355, 358.  
 Thermen, kleine, von Pompeji 359.  
 Theseion (Athen) 134, 139, 162, 271, 272 ff.  
 Theseus 125, 134.  
 Theffalien 97.  
 Thiafos des Dionyfos 153 ff., 242.  
 Thiafos des Meeres 150 ff., 243 ff., 246, 248.  
 Thierlandfchaften 311, 377 u. f. o.  
 Tiberftatue 261, 270.  
 Tigris 65, 204.  
 Timanthes 166.  
 Titanomachie 91, 96, 97.  
 Tizian 9, 291.  
 Topographie 219.  
 Topiographie 219.  
 Tor Marancia 251.  
 Traftevere 251, 308.  
 Tritonen 93.  
 Troja 121.  
 Tsai 46.  
 Tscheou 46.  
 Tschou-fou 51.  
 Turin 33.  
 Tyana 132.  
 Typhon 91.  
**U**ffziengallerie in Florenz 138, 139, 152, 237, 256 u. ö.  
 Unterweltsbild des Polygnot 159 ff.

Unterweltsbild der esquilinifchen Odyffee-  
 landfchaften 328 ff. u. ö.  
 Uranos 91.  
 Urwafi 57.

**V**arvakeion (Athen) 121.  
 Vafenbilder 101, 111 ff., 240 ff., 279 ff., 301 ff. u. ö.  
 Vafe Blacas 241, 258, 265.  
 Vafe von Alemura 242.  
 Vatikanifche Bibliothek 311, 322 ff.  
 Vatikanifche Mufeen, siehe diefe.  
 Veden 55.  
 Veduten 375 ff., 402 ff.  
 Venedig 150.  
 Vendidad 74.  
 Vefuv 403.  
 Via Appia 259, 342.  
 Via Flaminia 251.  
 Via Latina 251, 340 ff., 361.  
 Vigna Saffi 333, 340.  
 Vignetten 349.  
 Villa Albani 138, 139, 268, 272, 277, 296, 298, 309, 342 u. ö.  
 Villa Borghefe 256, 296, 298, 308 u. ö.  
 Villa ad Gallinas 330.  
 Villa Hadrians 309, 310 ff., 315, 322, 361.  
 Villa des Lucullus 221.  
 Villa Medici 273.  
 Villa Pamfili 342 ff.  
 Villenlandfchaften 375 ff., 402 ff.  
 Virgilius 213.  
 Vitruvius 517, 221 ff. u. ö.

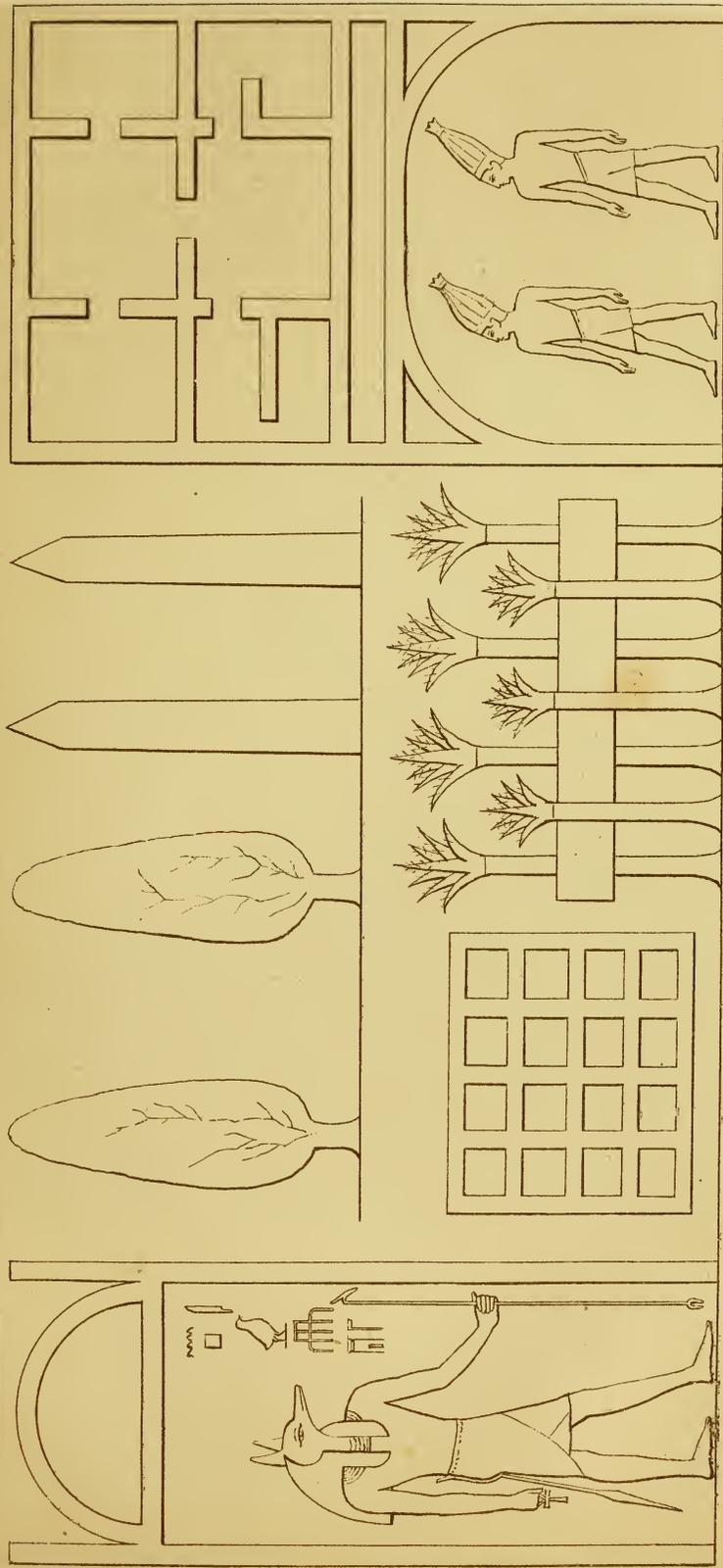
**W**andgemälde (eigentliche) 354 u. ö.  
 Wellenfchema 105, 129, 136, 282.  
 Welttheile 258.  
 Weihgefchenk für mufikalifchen Sieg (Relief) 140.  
 Wien 242 u. f. o.  
 Wikrama 37.  
 Windgötter 239, 256 u. ö.

**X**anthos 140.  
 Xerxes 76, 110.

**Y**açna 74.  
 Yang-ti 46.

**Z**end-Avefta 74.  
 Zephyros 93, 245.  
 Zeus 91, 92, 100, 237 u. f. o.  
 Zeuxis 165, 166, 168, 178.





BRÜNNER & CO. K. Hof- u. Münzverleger.

ÄGYPTISCH.

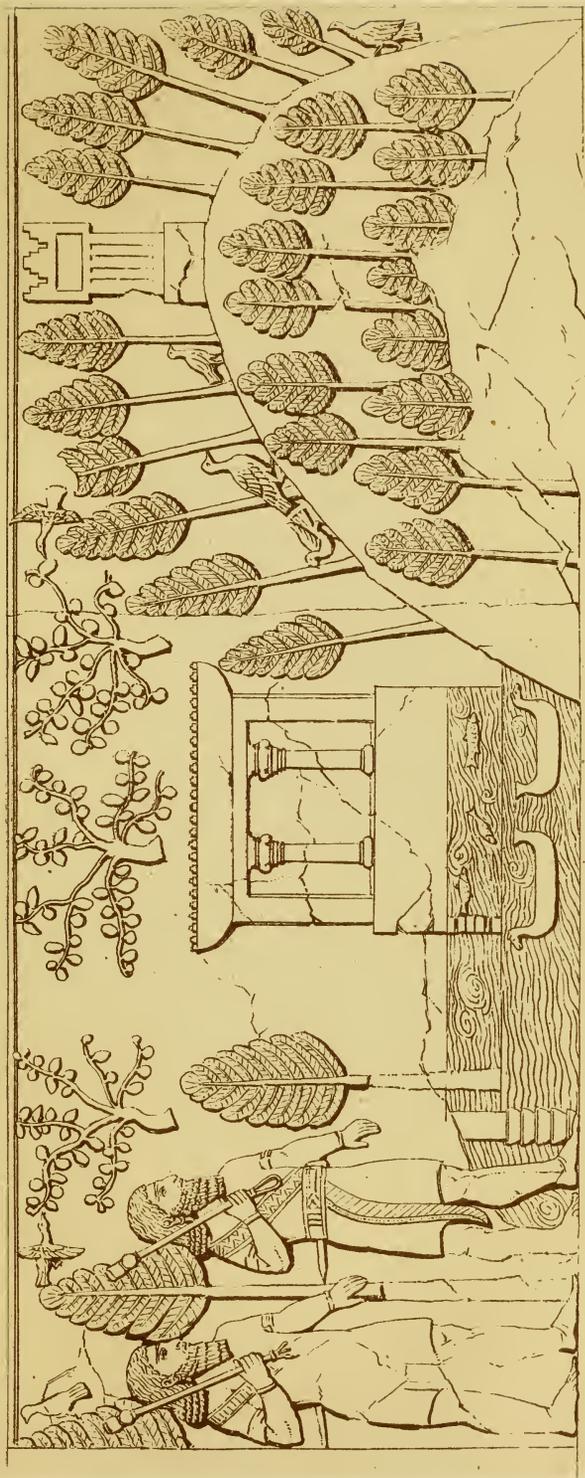




BRÜNER & C. k. Hoflith. München.

JAPANESESISCH.

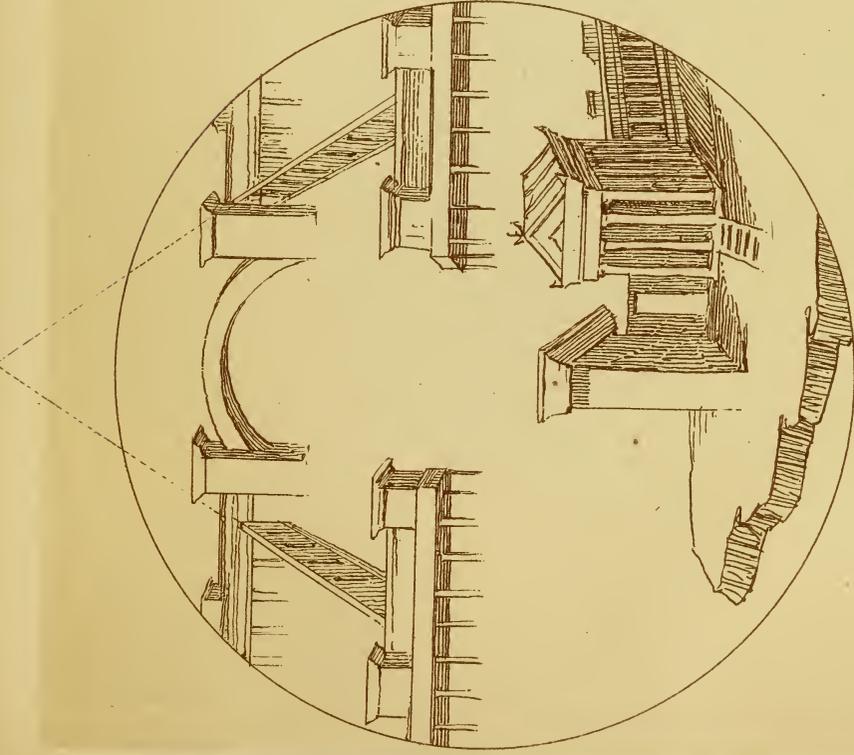
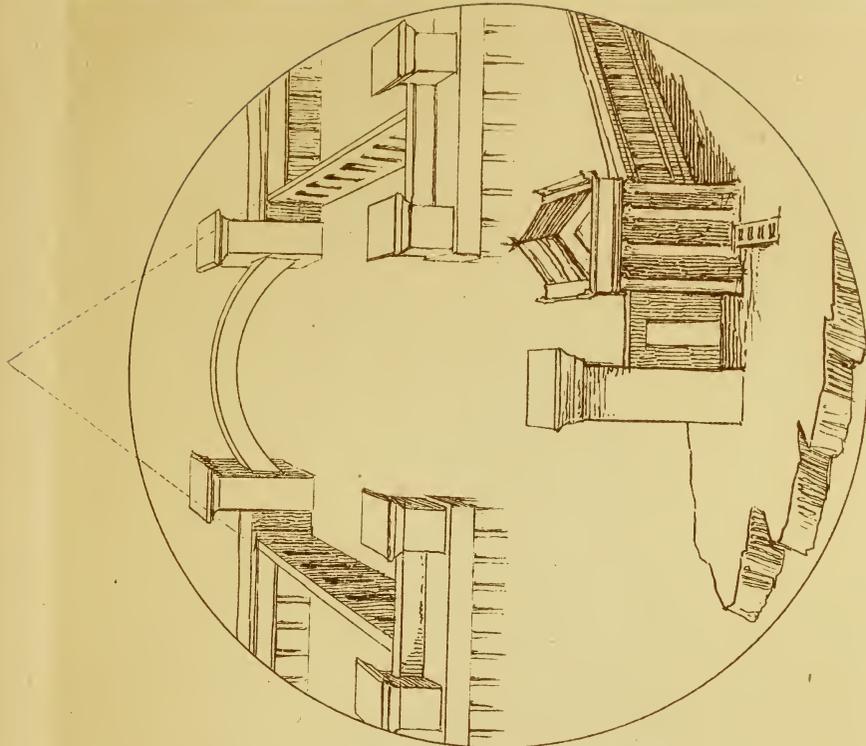




BRÜGGER & CO. K. Hoffarth München

ASSYRISCH.

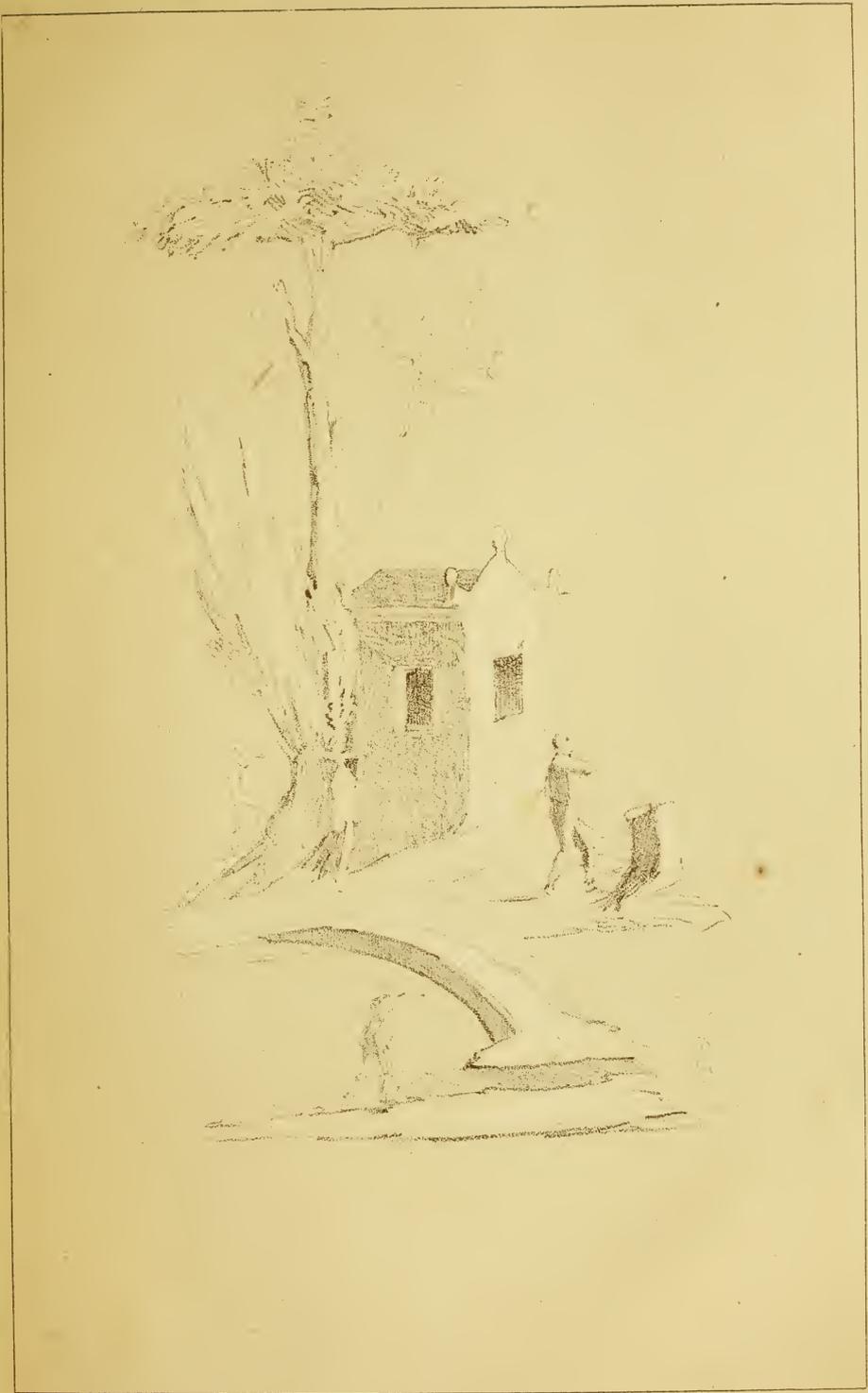




BRUNNER & CO. K. Hoflith. München

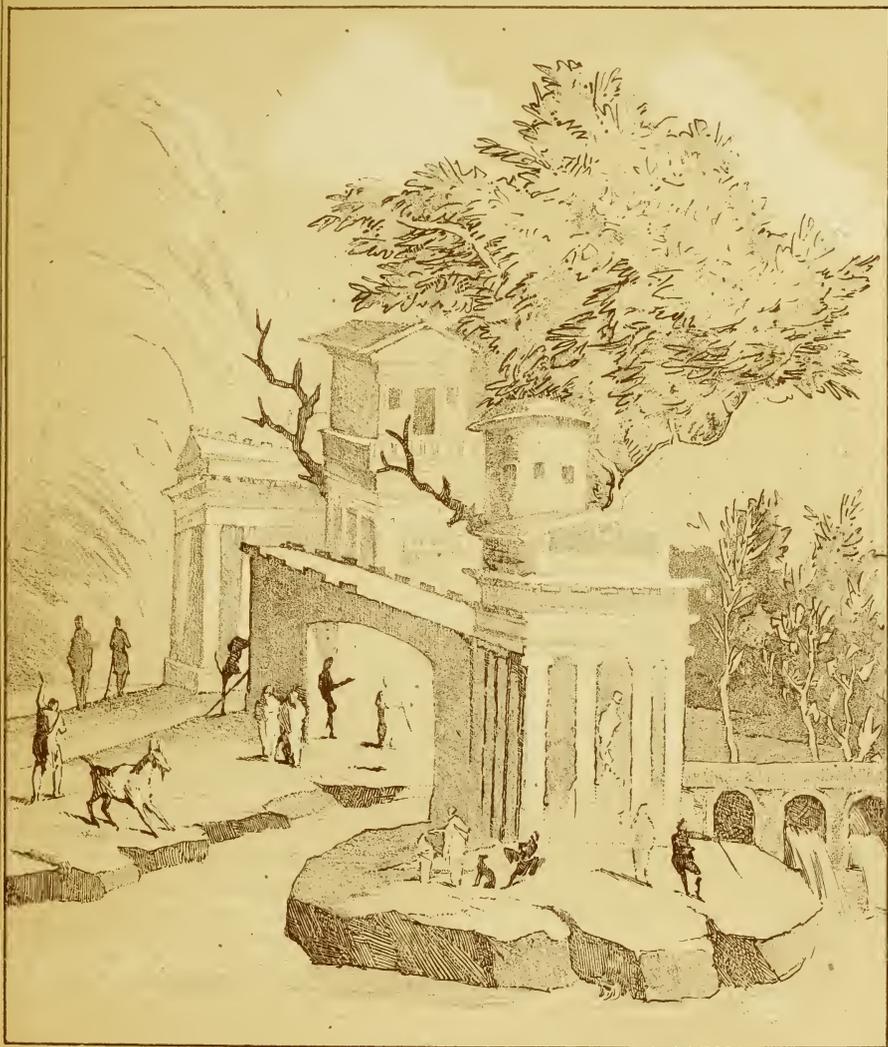
# KAMPANISCH.





KAMPANISCH.





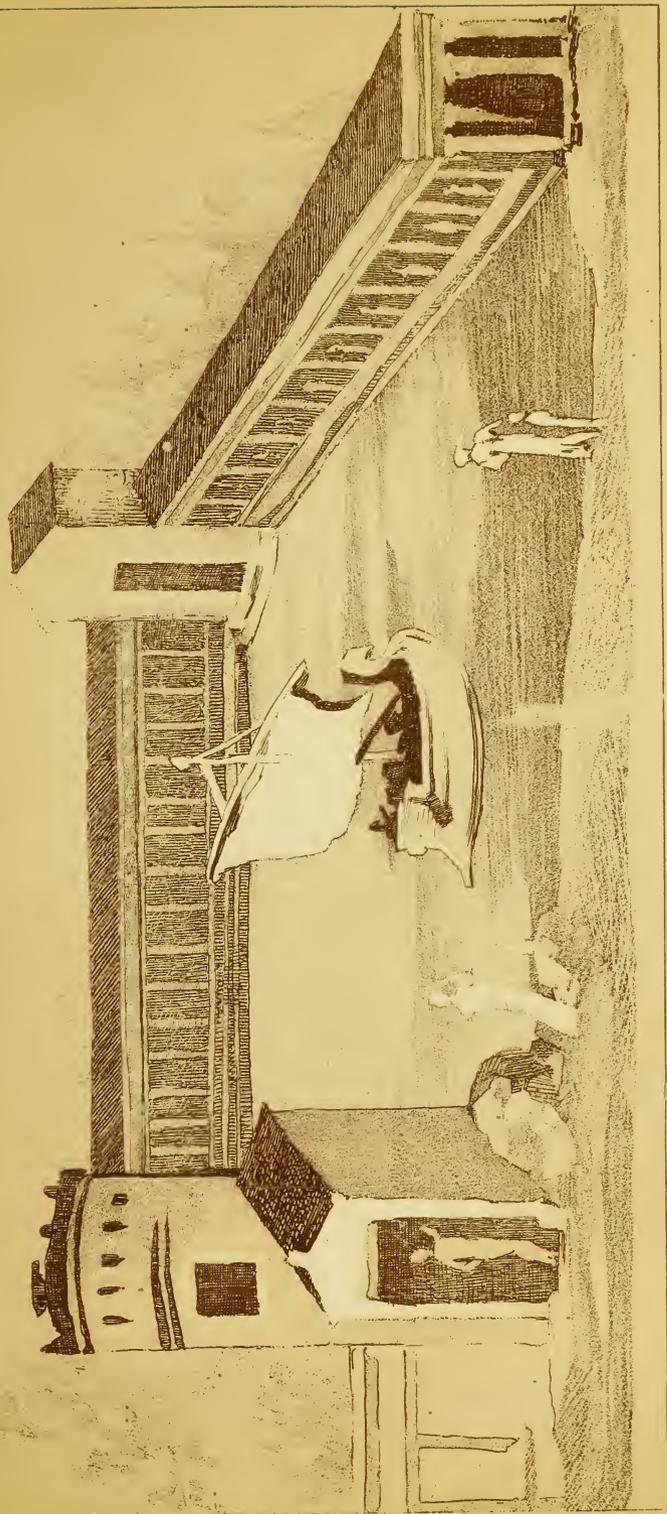
KAMPANISCH.



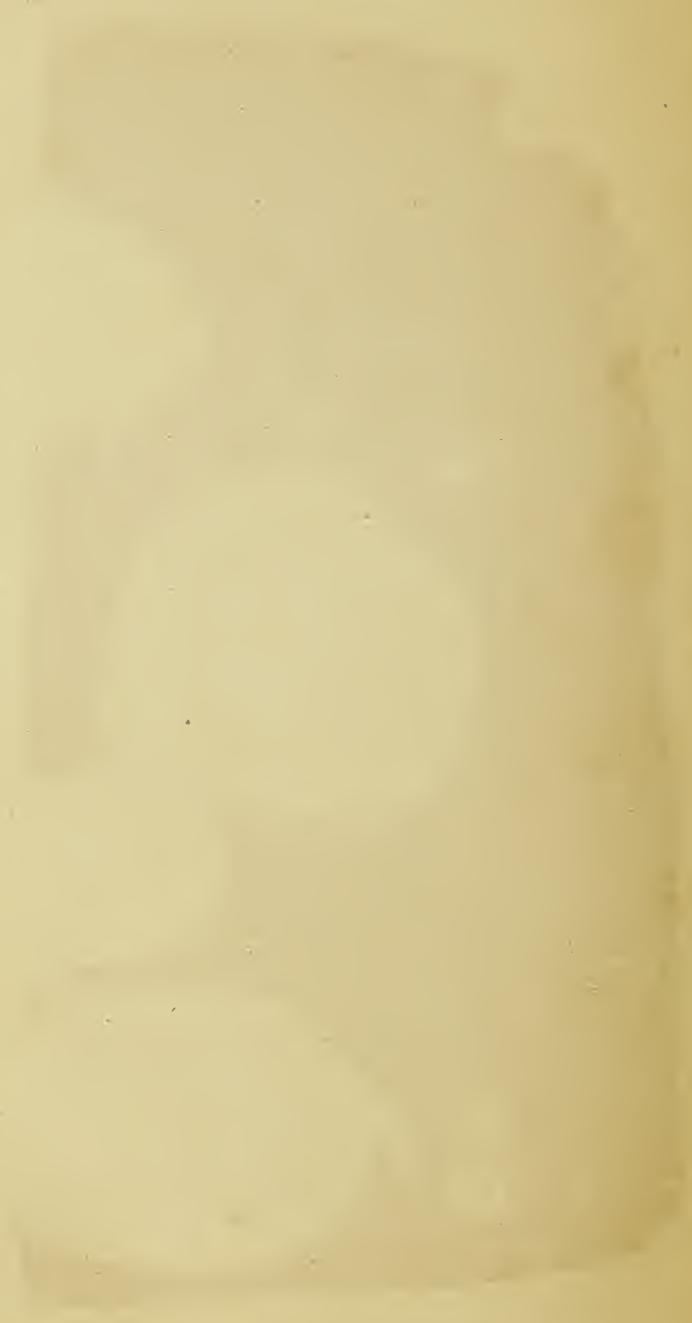


KAMPANISCH.

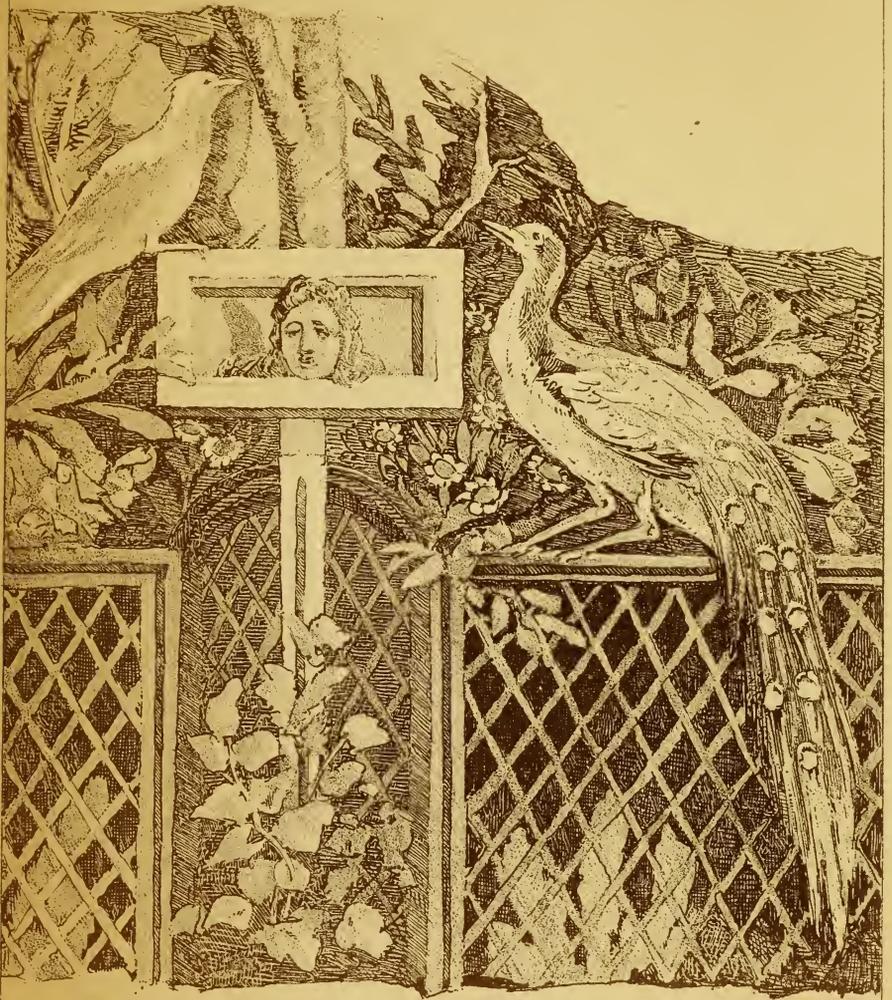




KAMPANISCH.



85-B16347



KAMPANISCH.

