



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Helbig, W.: Die campanischen Wandbilder und die Malerei des  
Hellenismus.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

## Die campanischen Wandbilder und die Malerei des Hellenismus.

Die Ansicht, daß die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte, soweit sie Scenen aus der griechischen Mythologie und Scenen aus dem täglichen Leben nach den Bildungsgesetzen der griechischen Kunst darstellen, im Großen und Ganzen auf Vorbilder zurückgehen, die der griechischen Kunst von Alexander dem Großen abwärts, also der hellenistischen Kunst ihren Ursprung verdanken, gewinnt von Tag zu Tag mehr Anhänger. Verfasser dieser Zeilen hat bereits bei vielen Compositionen und Compositionsmotiven, die auf campanischen Wandgemälden vorkommen, den hellenistischen Ursprung nachgewiesen. Karl Dilthey, gegenwärtig einer der bedeutendsten Kenner der hellenistischen Cultur, hat mehrfache Untersuchungen in diesem Sinne veröffentlicht. Die ganze Frage wird demnächst von mir in ausführlicher Behandlung erörtert werden. Natürlich konnte es nicht ausbleiben, daß Compositionen, die von Generation zu Generation überliefert wurden, im Laufe der Zeit mannigfache Modificationen erfuhren. Es mußten die verschiedenen Individualitäten der Maler, welche sie reproducirten, der Charakter ihrer Technik, das Local, für welches ihre Bilder bestimmt waren, und noch mannigfache andere Gesichtspunkte bedingend auf ihre Gestaltungsweise einwirken. Unter solchen Umständen tritt die Frage an uns heran, inwieweit wir die campanischen Wandgemälde, deren Ausführung durch einen beträchtlichen Zeitraum von der Erfindung der Originale geschieden ist, zur Beurtheilung der antiken Malerei als Kunst im höheren Sinne des Wortes und im Besonderen zur Reconstruction der Geschichte der hellenistischen Malerei heranziehen dürfen. Es sei mir vergönnt, den Lesern dieser Blätter hierüber einige Fingerzeige zu geben, deren Erinnerung ihnen, wenn sie das Glück haben sollten, die campanischen Wandgemälde im Museum zu Neapel oder in Pompei betrachten zu können, vielleicht nicht ohne Nutzen sein wird. Der gebildete Nordländer, welcher Italien bereist, pflegt mit Spannung den Moment zu erwarten, wenn er jene Bilder, die ihm schon zum Theil in seiner Heimat durch Ternitesche oder Zahn'sche Blätter bekannt

Grenzboden II. 1870. 36

waren, in den Originalen betrachten darf und — fühlt sich gewöhnlich in seinen Erwartungen getäuscht. Verwöhnt durch die mehr oder minder raffinierten Reproduktionen der modernen Technik, kann er sich, mag er auch die Schönheit der Motive nach wie vor anerkennen, mit der andeutenden Behandlungsweise, wie sie der campanischen Wandmalerei eigenthümlich ist, nicht befreunden, und kommt wohl gar zu der vielfach verbreiteten irrigen Ansicht, die antike Kunst sei überhaupt gar nicht zu der Durchbildung einer eigentlich malerischen Darstellungsweise gediehen, vielmehr sei auch in der Malerei mehr oder minder das plastische Princip herrschend geblieben. Die richtige Einsicht in die Bedingungen, auf welchen diese Kunstübung beruhte, wird, denke ich, zu einer objectiven Würdigung derselben führen und klar machen, daß die Wandgemälde im Allgemeinen allen den Forderungen genügten, welche das Publicum, für welches sie gearbeitet waren, an sie stellen durfte.

Von besonderer Tragweite ist zunächst die Art der Technik, in welcher die campanischen Wandmalereien hergestellt wurden. Es steht gegenwärtig durch die Untersuchungen Otto Donners hinreichend fest, daß bei Weitem der größte Theil der Wandmalereien *al fresco* ausgeführt ist, daß dagegen die Leimfarben- und Temperamalerei eine sehr untergeordnete Stelle einnimmt und, man kann wohl sagen, nur aushilfsweise zur Anwendung kommt. Wenn, wofür alle Wahrscheinlichkeit spricht, die durch einen gemalten Rahmen abgegrenzten Bilder, die in den campanischen Städten den Mittelpunkt der Wandfelder zu bilden pflegen, in der Regel auf hellenistische Staffeleibilder zurückgehen, dann mußte die verschiedene Art der Technik, in welcher die Originale reproducirt wurden, selbst wenn es sich der reproducirende Wandmaler angelegen sein ließ, ein bestimmtes Vorbild genau wiederzugeben, nothwendiger Weise zu einer verschiedenen Darstellungsweise führen. Das Staffeleibild konnte bequem und mit Muße ausgeführt werden; wenn die Künstler, wie es bei dieser Gattung in der Regel der Fall war, mit Temperafarben auf Holztafeln malten, so konnten sie ihre Gemälde sorgfältig bis in alle Einzelheiten durchbilden und ohne Schwierigkeit, wo es nöthig war, Aenderungen oder Verbesserungen vornehmen. Anders bei der Frescotechnik. Wenn der Grund die hinreichende Feuchtigkeit verloren hat, um die Farbe haften zu machen, so ist ein Weitermalen unmöglich. Der Frescomaler schaltet somit nicht frei über seine Zeit, ist vielmehr an eine beschränkt zugemessene Zeit gebunden. Ebenso verursacht das Verbessern des einmal Gemalten große Schwierigkeiten, sei es daß man die mangelhaften Theile herauschneidet, frischen Frescogrund einputzt und auf diesem die Verbesserung ausführt, sei es, daß man nach vollständiger Trocknung des Stuckbewurfs die betreffenden Stellen mit Temperafarben übermalt oder retouchirt. Diese Eigenthümlichkeiten der Frescotechnik, die in den campanischen Städten

um so schwerer in das Gewicht fielen, als das Malen auf kleinen für die Frescomalerei hergerichteten Stücken nicht üblich war, erklären hinreichend die mehr oder minder flüchtige Durchführung der Bilder. Mochten auf den Staffeleibildern die Einzelheiten der menschlichen Gestalten wie der Gründe bis zu einer der Wirklichkeit entsprechenden Weise durchgeführt sein, so mußte der sie reproducirende Frescomaler auf eine solche Darstellungsweise verzichten und sich darauf beschränken, nur das Wesentliche wiederzugeben. Die Weise, wie dies geschehen ist, die scharfe Unterscheidung von Bedeutsamem und Unbedeutsamem, die Energie, mit welcher jenes hervorgehoben ist, bezeugt, wenigstens in den besseren Producten der campanischen Malerei, die Lebenskraft der tüchtigen Tradition, welche die Malerei in Betreff der Ausführung bewahrt hatte, mochte auch die originelle Erfindung beinahe vollständig abhanden gekommen sein.

Selbstverständlich lassen sich, wie es nicht anders sein kann bei der Menge von Individualitäten, welche an diesen Bildern thätig waren, in Betreff der Durchführung der Malerei verschiedene Grade unterscheiden. Am Meisten treten aus der sonst üblichen andeutenden Behandlungsweise vier berühmte herculanische Bilder heraus: die Schmückung eines Mädchens, ein Schauspielersieg, eine Concertscene und eine Darstellung, welche gewöhnlich auf Achilleus und Patroklos gedeutet wird. Wie die technischen Vorrichtungen, die Zubereitung des Stuckes, der auf das Feinste geglättet, die der Farben, welche auf das Feinste gerieben sind, von der Sorgfalt zeugen, welche man auf diese Bilder verwendete, wie schon die Art des Randes, der nicht aus einer einfachen braunen Leiste besteht, sondern aus mehreren bunten Streifen zusammengesetzt ist, darauf hinweist, daß man bedacht war, diese Bilder in besonderer Weise aus der umgebenden Wanddecoration loszuheben und als Kunstwerke selbständiger Bedeutung zu charakterisiren, so hat auch der Maler in der Durchführung seiner Gestalten in der That Alles geleistet, was ihm seine Technik gestattete. Vollständig die Mittel derselben beherrschend, hat er, begabt mit einer unglaublichen Leichtigkeit und Sicherheit der Hand, seine Darstellungen in einer Weise durchzubilden verstanden, welche die meisten sonstigen Leistungen der campanischen Wandmalerei weit übertrifft und den vier Bildern innerhalb der Denkmäler dieses Kunstzweiges einen besonderen Platz sichert. Mag auch, wie dies nicht anders geschehen konnte, bei der Uebertragung in die andere Technik Manches von dem Charakter der Originale, in denen wir Tafelbilder voraussetzen haben, abgeschwächt und modificirt sein, so geben uns diese Bilder nichtsdestoweniger den anschaulichsten Begriff von dem Charakter der hellenistischen Tafelbilder. Die Schattirung ist in mannigfachen Abstufungen auf die Localtöne aufgesetzt, die Lichter in der feinsten Weise

nüancirt, selbst die Vertiefung der Gründe angestrebt, wiewohl hier die Technik den Maler nicht zu der Durchbildung gelangen ließ, die den Originalen abzusprechen durchaus kein Grund vorliegt. So bilden diese vier Bilder gewissermaßen ein Zwischenglied zwischen dem gewöhnlichen decorativ behandelten Wandbilde und dem sorgfältig durchgeführten Staffeleibilde und sind sie stets in erster Linie in Betracht zu ziehen, wenn es gilt, sich einen Begriff zu machen von der zu vollständiger Freiheit gediehenen antiken Malerei als Kunst im höheren Sinne des Wortes. Wie hoch man bereits im Alterthume diese Bilder schätzte, bezeugt auf das schlagendste der Umstand, daß sie aus der Wand, auf welcher sie ursprünglich gemalt waren, herausgeschnitten wurden, um in eine andere Wand eingelassen zu werden. Man fand sie in Herculaneum in einem mit feinem weißem Stuck bedeckten Zimmer gegen die Wand angelehnt. Offenbar sollten sie in die Wände dieses Zimmers eingelassen werden, als die unerwartete Katastrophe des Ausbruchs des Vesuvs erfolgte.

An dieser Stelle kann ich nicht umhin auch auf den Zusammenhang hinzuweisen, in welchem die durch gemalte Rahmen abgegrenzten Bilder zu der gesammten Wanddecoration stehen. Diese nicht in den campanischen Städten übliche Wanddecoration kam, wie ich anderswo nachgewiesen habe, in hellenistischer Epoche zu systematischer Ausbildung. Ursprünglich waren es wirkliche Tafelbilder, welche als Mittelpunkte der in Felder getheilten Wand angebracht wurden. Später griff die Frescomalerei dieses Motiv auf, ersetzte die wirklichen Tafelbilder durch auf den Frescogrund nachgeahmte und stellte die früher aus verschiedenen Elementen zusammengesetzte Wanddecoration durch ihre Technik allein her. Dieses zweite Stadium der Entwicklung der hellenistischen Decorationsweise ist es, welches uns in den campanischen Städten entgegentritt. Nachdem sich vermöge der Herstellung durch die Frescotechnik diese Decorationsweise zu einem einheitlichen Ganzen ausgebildet hatte, lag es ganz in dem Geiste der classischen Kunst, daß man darnach strebte, die einzelnen Theile in organischer Weise dem Ganzen unterzuordnen und so eine einheitliche Wirkung zu erzielen. Daß dies unter Umständen geschah, davon zeugen Beobachtungen, die sich bei Vergleichung des Colorits der die Mittelpunkte der Wandfelder bildenden Gemälde und der Farbe der betreffenden Wand ergeben haben. Ist z. B. die Wand roth gemalt, dann hat das Mittelbild in der Regel ein leuchtendes Colorit und herrscht vielfach, namentlich in den Schatten, ein röthlicher Ton vor. Bei einer dunklen, etwa schwarzen Farbe der Wand pflegt auch das Mittelbild in einer stumpfen Farbenscala gehalten zu sein. Leider sind diese Beobachtungen bei den vielfachen Schwierigkeiten, denen sie unterliegen, bis jetzt nur sehr vereinzelt angestellt worden. Da die atmosphärische Luft vielfach auf die Farben der Wände wirkt, und da

der Firniß, mit welchem die Wände bald nach ihrer Bloßlegung überzogen zu werden pflegen, immerhin gewisse Abwandlungen der ursprünglichen Farbenscala hervorrufft, so muß die Untersuchung unmittelbar nach Ausgrabung der betreffenden Räume stattfinden. Hoffen wir, daß die durch Fiorelli's Fürsorge in Pompei gegründete archäologische Schule sich die Lösung dieser ihr ganz naturgemäß anfallenden Aufgabe angelegen sein lasse. Sollte sich hierbei auch kein consequent beobachtetes Gesetz herausstellen, sollte sich vielmehr ergeben, daß die einzelnen Wandmaler nach eigenem Ermessen mehr oder minder bestrebt waren, die verschiedenen Bestandtheile der Decoration in Einklang zu bringen, so wäre auch dieses letztere Resultat für die Frage, welche uns gegenwärtig beschäftigt, wichtig genug. Immerhin stellt sich ein neues Moment heraus, welches unter Umständen die genaue Wiedergabe der Compositionen beeinträchtigte, die bei der Herstellung der Mittelbilder zu Grunde lagen.

Ferner ist bei dieser Frage eine in der Regel nicht gehörig berücksichtigte Eigenthümlichkeit der Einrichtung des antiken Hauses in Betracht zu ziehen. Nur sehr wenige Zimmer desselben hatten ein volles Licht; selbst im Atrium und im Peristyl war es mehr oder minder durch den Verschluß der zwischen den einzelnen Säulen angebrachten Teppiche gedämpft. In den neuerdings ausgegrabenen Häusern Pompeis, wo die betreffenden Stellen noch nicht durch die oft sehr schonungslose Hand des Restaurators mit Stuck zugeputzt sind, erkennt man deutlich die Vorrichtungen, welche zur Befestigung der Vorhänge getroffen waren. Allenthalben sind an den nach dem Impluvium gerichteten Seiten der Säulen Nägel oder Haken angebracht, denen öfters an den gegenüberliegenden Wänden des Porticus Klammern entsprechen. Man sieht deutlich, daß die Vorhänge unter Umständen von den Säulen nach den Wänden herübergezogen werden konnten, wodurch gewisse Theile des Porticus isolirt und zugleich eine eigenthümlich malerische Wirkung erzielt wurde. Aus dieser Beobachtung ergibt sich, daß eine auf die Einzelheiten eingehende Durchbildung der die Wände schmückenden Bilder in der Regel eine höchst überflüssige Mühwaltung gewesen wäre. Mannigfache Eigenthümlichkeiten in der Behandlung der Bilder, die gegenwärtig, wenn man sie bei vollem Lichte betrachtet, dürftig oder gar hart erscheinen, werden durch diesen Gesichtspunkt hinreichend gerechtfertigt. In den mangelhaft beleuchteten Magazinen des Neapler Museums machten selbst sehr decorativ behandelte Bilder einen höchst befriedigenden Eindruck. Die Beschaffenheit des Locals, für welches die Bilder bestimmt waren, ist bei ihrer Beurtheilung ebenso zu berücksichtigen wie bei der Beurtheilung der Sarkophagreliefs, die sich vollständig anders darstellen, wenn wir sie statt unter klarem Sonnenlichte in einem Halbdunkel betrachten, wie das der Grabkammer vorauszusetzen ist, für die sie bestimmt waren. Mag

es auch in einzelnen Fällen vorgekommen sein, daß sorgfältig durchgeführte Tafelbilder in den Wohnzimmern der Häuser aufbewahrt wurden, so diente in den Häusern der Reichen, wo wir allein eine größere Menge solcher Bilder zu gewärtigen haben, zu ihrer Aufbewahrung ein besonderer Raum, die pinacotheca. Dieser Raum wurde, wie die von Vitruv über seine Anlage gegebenen Vorschriften bezeugen, mit dem den Alten eigenthümlichen feinen Verständniß und praktischen Blick so eingerichtet, daß alle Vorzüge der Bilder in der deutlichsten Weise zur Geltung kamen.

Während aus der bisherigen Auseinandersetzung hervorging, daß die campanischen Wandmaler den Charakter der Tafelbilder nicht genau wiedergeben konnten, zeigen andere Gesichtspunkte, daß sie es sich gar nicht angelegen sein ließen, ein bestimmtes Vorbild in allen einzelnen Motiven zu reproduciren. Es steht ein für alle Male fest, daß wir in den campanischen Wandgemälden keine genauen Copien zu erwarten haben. Von Durchzeichnen oder Schabloniren war keine Rede. Nur in ganz vereinzelt Fällen gingen die Wandmaler von der Zeichnung eines Umrisses aus; gewöhnlich wurden zum Zwecke der Raumeintheilung wenige Linien auf den Stuckgrund eingerißt, welche skelettartig die Haltung der Figuren und die Stellung ihrer Glieder andeuteten, und über diese Linien sofort mit dem vollen Pinsel gearbeitet. Nehmen wir selbst an, daß der Wandmaler ein Vorlegeblatt benutzte, so mußten sich bei dieser Art des Nachwerks nothwendiger Weise Abweichungen ergeben und haben wir im günstigsten Falle zu gewärtigen, daß die Motive der Originalcomposition ganz im Allgemeinen wiedergegeben wurden. Jedenfalls war es sehr schwierig, die Nuancen der psychologischen Entwicklung der Gesichter in einer genau dem Original entsprechenden Weise zum Ausdruck zu bringen. Auch in dieser Hinsicht konnten die Wandmaler im günstigsten Falle nur das Allerwesentlichste wiedergeben. Besaß ferner der ausführende Wandmaler eine gewisse Frische der Auffassung und Reckheit der Hand, dann konnte es nicht ausbleiben, daß er zu improvisiren anfing und somit das zu Grunde liegende Motiv weitere Abwandlungen erfuhr. Es ist interessant, auf diesen Gesichtspunkt hin die in mehreren Replikten vertretenen Bilder zu vergleichen, wie die Gemälde, welche Narcissos an der Quelle sitzend, Ariadne verlassen auf Naxos, Adonis in Liebesvereinigung mit Aphrodite oder verwundet darstellen. Kein Bild stimmt mit einem andern derselben Serie angehörigen vollständig überein; allerdings klingt allenthalben das Grundmotiv durch; dagegen gewahren wir in Einzelheiten, namentlich in der Stellung der Extremitäten, mehr oder minder bedeutende Abwandlungen. Wir empfangen angesichts dieser Bilderserien den Eindruck der Variationen eines Themas. Die gleichzeitige Dichtkunst bietet uns verwandte Erscheinungen. Vor allen läßt sich das griechische Epigramm vergleichen,

welches vielfach denselben Gedanken behandelt, ihn jedoch mannigfach nuancirt und in verschiedener Weise zuspitzt. Auch für die Erscheinung, daß künstlerische Motive von der hellenistischen Epoche abwärts in ununterbrochener Tradition reproducirt wurden, finden wir in der Dichtkunst die entsprechenden Belege. Mannigfache Züge, die sich bereits bei hellenistischen Dichtern finden, lassen sich mehr oder minder abgewandelt bis in die späte Kaiserzeit verfolgen. So ist die Schilderung der von dem Stier durch das Meer getragenen Europa, wie sie sich bei Moschos findet, dauernd mustergiltig geblieben. Gewisse Züge derselben kehren bei den angeführten Dichtern, namentlich bei Ovid, wieder und finden sich, vielfach ausgeschmückt, schließlich bei Nonnos. Uebrigens ist die improvisirende Thätigkeit der campanischen Wandmaler gewiß nicht zu gering anzuschlagen; ohne dieselbe wäre die Frische und Ursprünglichkeit, welche uns in der Regel in diesen Bildern entgegentreten, vollständig unerklärlich.

Da die Wandmaler so wenig an eine genaue Wiedergabe ihrer Originale gebunden waren, so ist es begreiflich, daß sich vielfach der Geist ihrer Zeit und der Einfluß ihrer Umgebung geltend machten und den Charakter ihrer Gestalten bedingten. Auch die letzte productive Entwicklung der griechischen Malerei, die der hellenistischen Epoche, an welche die campanische Wandmalerei anknüpft, verfolgte eine mehr oder minder entschiedene ideale Richtung. Mochten die Typen der Götter und Heroen im Vergleich mit der früheren Kunst an Großartigkeit eingebüßt haben, so erhoben sie sich immerhin durch anmuthige Schönheit über das Niveau der Wirklichkeit. Selbst auf dem Gebiete des Genres hielt sich das Interesse für die Einzelercheinung auf einer gewissen Höhe; dies geht in gleicher Weise aus den schriftstellerischen Nachrichten hervor, wie aus den erhaltenen Bildern, die ich als hellenistisches Genre einer besonderen Classe zugewiesen habe. Wir begegnen hier beinahe durchweg anmuthigen und schönen Erscheinungen, deren Bildungsgesetze denen verwandter mythologischer Gestalten entsprechen. Höchstens machte sich, wie in gewissen Schulen der hellenistischen Sculptur, eine Richtung auf das Charakteristische geltend, die in der campanischen Wandmalerei durch einige Bilder vertreten ist, welche Scenen aus dem Leben von Theater- und Tonkünstlern schildern. Hier galt es, aus den Eigenthümlichkeiten, welche einzelnen Individuen einer bestimmten Classe in der Wirklichkeit zukamen, Typen zu gestalten, die in allgemein gültiger Weise die ganze Classe vertraten — eine Art künstlerischen Schaffens, welche immerhin von einem die Wirklichkeit schlechtthin copirenden Realismus beträchtlich verschieden ist. Im Gegensatz zu dem Idealismus griechischer Kunst hatte der Geist der italischen Stämme von Haus aus eine realistische Richtung. Während die griechische Kunst Anfangs in schwächerer, später in nachhaltigerer Weise ihren Einfluß auf italischen Boden erstreckte, wurde die Kraft des italischen Elementes zwar

geschwächt, aber keineswegs ganz vernichtet. Die Geschichte der italienischen Kunst hat es vorwiegend mit der Untersuchung zu thun, wie sich in den einzelnen Perioden das Verhältniß des griechischen Einflusses zu den nationalen Kunstelementen gestaltet. Von der Lebenskraft der nationalen Richtung in der Kaiserzeit zeugen die auf Kriegsthaten und Staatsactionen bezüglichen Sculpturen, mit denen Triumphbögen und andere öffentliche Monumente geschmückt wurden. Läßt sich auch hier in der Anordnung und in der Behandlung mannigfacher Motive der Einfluß der hellenistischen Kunst nicht verkennen, so ist die Charakteristik jedenfalls von dem Leben der Epoche, in welchem jene Monumente entstanden, durchdrungen und national im höchsten Sinne des Wortes. Es wäre wunderbar gewesen, wenn die campanischen Wandmaler, weß Stammes sie auch sein mochten, nicht unter Umständen von dieser realistischen Richtung berührt worden wären; vielmehr konnte es nicht ausbleiben, daß hier und da der Idealismus der Originalcompositionen durch Einführung realistischer Motive getrübt wurde. Diese Erscheinung tritt namentlich in der Bildung der Köpfe hervor, die öfter ein eigenthümlich individuelles Gepräge haben, welches offenbar dem Einflusse der den Wandmaler umgebenden Wirklichkeit zuzuschreiben ist.

So sind auf einem pompeianischen Rundbilde die Köpfe des Hippolytos und der Phaidra so individuell gebildet, daß man sie beinah für Portraits halten könnte. Dasselbe gilt von dem Kopfe des Perseus auf mehreren Bildern, welche den Helden darstellen, wie er die Andromeda eine Spiegelung des Medusenhauptes in einem Gewässer betrachten läßt. In dieses Bereich wird auch die merkwürdige Darstellung des Daidalos gehören, welcher auf einem Bilde, wo er der Pasiphae die von ihm gefertigte Kuh zeigt, bartlos, mit vollständig kahlem Haupte und eigenthümlich scharf geschnittenen Zügen auftritt, die an die Portraits des älteren Scipio erinnern; möglich, daß der Wandmaler die Züge etwa eines kunsterfahrenen Pompeianers in dem mythologischen Prototyp aller Kunstfertigkeit verewigte; jedenfalls dürfen wir schwerlich hoffen, jemals im Stande zu sein, für jene Darstellungsweise, die auf vollständig individuellen Motiven beruht, eine sichere Erklärung zu finden. Die Composition, welche Danae mit dem Perseusknaben auf Seriphos darstellt, kehrt in drei Repliken wieder und läßt sich mit hinreichender Sicherheit auf Artemon, einen Meister der Diadochenperiode, zurückführen. Auf zwei Bildern dieses Gegenstandes ist Perseus in idealer Nacktheit dargestellt, wie wir den Knaben aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem Original zu gewärtigen haben. Wenn er auf einer Replik als Wickelkind gebildet ist ganz in der ungestalteten Weise wie die Italiener noch heut zu Tage ihre Bambini einzuschnüren pflegen, so wird auch diese Darstellungsweise als ein

Einfluß der den Künstler umgebenden Wirklichkeit zu betrachten sein, welche die Idealität der Originalcomposition trübte.

Zu derselben Erkenntniß gelangen wir durch Vergleichung der campanischen Wandgemälde mit denen, welche an anderen Stellen des orbis antiquus an das Tageslicht gebracht worden sind. Leider ist unsere Kenntniß auf diesem Gebiete sehr beschränkt und bietet uns vor der Hand nur Rom hinreichenden Stoff zur Vergleichung. Immerhin jedoch ergibt sich aus der Vergleichung entsprechender römischer Wandbilder deutlich genug, wie stark die localen Einflüsse die Charakteristik der Bilder bedingten. Bei den französischen Ausgrabungen auf dem Palatin haben sich in einem südlich von dem Palaeste des Tiberius gelegenen Privathause Wandgemälde gefunden, welche in vielen Motiven der Composition vollständig mit denen der campanischen Städte übereinstimmen. Nichtsdestoweniger ist die Charakteristik namentlich der Frauengestalten an beiden Orten eine beträchtlich verschiedene. Die Frauengestalten auf den römischen Fresken, z. B. die Io und die Galateia auf dem Palatin, sind schlanker, zarter und von durchsichtigerem Colorit, als auf den entsprechenden campanischen Bildern, wo sie in der Regel mit größerer Fülle und kräftigerer Sinnlichkeit austreten. Dort mag die feinere Atmosphäre, die unmittelbare Nähe von Originalwerken aus hellenistischer Epoche, vielleicht auch die Erscheinungsweise der distinguirten römischen Welt dame auf die Darstellung des Malers gewirkt haben, hier der naiv und unverhüllt zu Tage tretende üppig sinnliche Charakter, wie er den Schönen an den Ufern des neapolitanischen Golfs im Alterthum eigen gewesen sein wird wie heut zu Tage. Jedenfalls zeigt uns auch diese Vergleichung, daß die campanischen Wandgemälde in der Charakteristik ihrer Gestalten vielfach durch locale Einflüsse bestimmt waren und somit von der Darstellungsweise ihrer hellenistischen Originale abwichen.

Eine weitere Frage betrifft die umfangreicheren und aus mehreren Figuren zusammengesetzten Compositionen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß auf den campanischen Wandgemälden vielfach Figuren aus ihrem ursprünglichen Zusammenhange gelöst und in andere Compositionen übertragen sind. Dies läßt sich mit hinreichender Sicherheit nachweisen bei einem in mehreren Repliken wiederkehrenden Bilde, welches Theseus und Phylades gefesselt vor König Thoas darstellt, während im Hintergrunde Iphigenia die Tempeltreppe herabschreitet. Bei der Feinheit der psychologischen Charakteristik der einzelnen Figuren, wie sie namentlich in der größten und am Besten durchgeführten Replik, der aus Casa del Citarista, hervortritt, hat man alles Recht, einen bedeutenden Künstler als Erfinder dieses Werkes voranzusetzen, und unwillkürlich denkt man dabei an Timomachos, den letzten epochemachenden Meister in der Entwicklung der griechischen Malerei. Er be-

handelte den auf unseren Bildern dargestellten Stoff, Orestes und Iphigeneia bei den Tauriern, und, da eine andere berühmte Composition dieses Malers, die sich zum Morde der Kinder anschickende Medeia, in der campanischen Wandmalerei reproducirt ist, liegt es in der That nahe, auch die in Rede stehende Composition mit Timomachos in Verbindung zu bringen. Jedoch erweist sich diese Vermuthung bei näherer Betrachtung als nicht vollständig stichhaltig. Zunächst stimmt die Wahl des dargestellten Moments nicht mit dem Kunstcharakter des Timomachos. Er liebte es tief ergreifende Momente zu schildern, bei denen das Pathos der handelnden Personen bis zum höchsten Grade entwickelt und die daraus hervorgehende Katastrophe dem Geiste des Betrachters nahe gerückt war. Ferner widerspricht ein griechisches Epigramm, welches mit hinreichender Sicherheit auf das Bild des Timomachos bezogen werden darf. Leider ist dasselbe verstümmelt. Doch zeigen die erhaltenen Verse deutlich, daß Iphigeneia erschien, hin und her getrieben von widersprechenden Gefühlen, von Groll, da sie Griechen erblickt, die ihr Unglück, ihre Verbannung in das Barbarenland, verursacht haben, und von Mitleid, da Angesichts der Jünglinge die Erinnerung an ihr Vaterland, das heimische Argos, wach wird, ein psychologischer Vorgang, der nur eintreten konnte unmittelbar bevor Iphigeneia ihren Bruder wiedererkennt, was selbstverständlich in Abwesenheit des Thoas stattfinden mußte, und der vielfache Verwandtschaft verräth mit der von demselben Meister der Medeia gegebenen Charakteristik, die im Conflict zwischen Mutterliebe und Rachsucht umhertreibt. Während der Begriff, welchen wir auf diese Weise von der Composition des Timomachos gewonnen haben, keineswegs mit den campanischen Wandgemälden übereinstimmt, finden wir in der Mittelgruppe eines früher in Venedig, gegenwärtig in Weimar befindlichen Sarkophags, alle Züge, welche der Darstellung des Meisters eigenthümlich gewesen sein müssen. Hier steht Iphigeneia vor den Gefangenen, die Hände über dem Schoße gefaltet, offenbar heftig bewegt. Mag die Gestalt in dem Relief nur andeutend behandelt sein, so erkennen wir nichtsdestoweniger die großartige Weise, in welcher sie componirt ist und ihre Haltung stimmt mit dem Conflict verschiedener Empfindungen, der ihr in der Composition des Timomachos eigenthümlich war. Somit sind wir berechtigt, die Darstellung des weimariſchen Sarkophags auf Timomachos zurückzuführen und darin eine Reproduction wenigstens der Motive seiner Composition anzunehmen. Vergleichen wir nunmehr die Sarkophagdarstellung mit den pompeianischen Bildern, so werden wir eine eigenthümliche Erscheinung gewahr. Beide Compositionen nämlich, die im Großen und Ganzen von einander vollständig unabhängig sind, zeigen die Gruppe der gefangenen Jünglinge, abgesehen von geringfügigen Modificationen, ganz in derselben Weise componirt, dergestalt, daß hier die Abhängig-

fett von einem gemeinsamen Original unzweifelhaft ist. Somit ergibt sich, daß die in den pompeianischen Bildern vorliegende Composition in der That ein Element aus der Schöpfung des Timomachos entlehnt hat. Die Gruppe der gefangenen Jünglinge ist aus derselben herausgelöst und in einen anderen Zusammenhang übertragen: die Gefangenen befinden sich nicht vor Iphigeneia, wie es auf dem Bilde des Timomachos der Fall gewesen war, sondern vor Thoas, während Iphigeneia im Hintergrunde die Tempeltreppe herabschreitet, ohne noch einen hervortretenden Antheil an der Handlung zu nehmen. Die Vereinigung der von Timomachos entlehnten Gruppe mit den Elementen, in welche dieselbe übertragen wurde, ist so geschickt und glücklich zu Stande gebracht, daß die aus verschiedenen Bestandtheilen zusammengesetzte Composition in jeder Hinsicht als wohl zusammenhängendes und organisch abgeschlossenes Ganze erscheint. Fragen wir darnach, wann und wo diese Zusammenarbeitung verschiedener künstlerischer Motive zu einer Neubildung stattfand, so können wir in diesem Falle soviel mit Sicherheit beantworten, daß es nicht die campanischen Wandmaler waren, die diesen in seiner Art vollendeten Synkretismus gestalteten. Die Composition der pompeianischen Wandbilder lehrt nämlich mit geringen Modificationen, die sich außerdem alle aus den verschiedenen Bedingungen der Reliefdarstellung ableiten lassen, auf einem in Ostia gefundenen und gegenwärtig im Berliner Museum befindlichen Sarkophage wieder. Da es ein sonderbarer Zufall gewesen wäre, wenn der Sarkophagarbeiter gerade eine in einer campanischen Landstadt locale Composition zum Muster genommen hätte, so werden wir zu der Ansicht geführt, daß den Wandgemälden wie der Sarkophagdarstellung ein gemeinsames Original zu Grunde liegt, welches an irgendwelchem bedeutenden künstlerischen Centrum entstand und von dort aus seinen Einfluß geltend machte.

Doch ich fürchte, daß ich durch diese Auseinandersetzung die Geduld der Leser ermüdet und die diesem Aufsätze zugemessenen Grenzen überschritten habe. Nichtsdestoweniger habe ich sie nicht unterdrückt, da in diesem Falle hinreichendes Material zur Kenntniß des Sachverhalts vorlag. Ähnliche Erscheinungen bieten uns mannigfache andere campanische Bilderserien. Ich erinnere an die Gemälde, welche Hippolytos und Phaidra darstellen. Die Figur des Hippolytos kehrt auf mehreren Bildern, welche die übrigen handelnden Personen in ganz verschiedener Weise darstellen, so entsprechend componirt wieder, daß es keinem Zweifel unterliegen kann, daß ihr allenthalben dasselbe Original zu Grunde liegt. Also ist auch hier eine Figur aus der Composition, für welche sie ursprünglich erfunden war, herausgelöst und in einen anderen Zusammenhang übertragen. Ähnliches ergibt sich aus der Untersuchung der Bilder, welche das Opfer der Iphigeneia darstellen, wo in

den Darstellungen des Agamemnon Reminiscenzen aus einer berühmten Composition des Timanthes erhalten zu sein scheinen, und aus Vergleichung der Bilder: die schlafende Ariadne auf Naxos, und des Gemäldes, welches die schlafende Chloris darstellt, zu der Zephyros herabschwebt, wobey dort Ariadne und hier Chloris ganz in derselben Weise componirt sind.

Die Epoche zu bestimmen, in welcher dieses Zusammenarbeiten verschiedener Motive zu malerischen Neubildungen stattfand, zu entscheiden, ob sie von der hellenistischen Malerei gestaltet, ob sie Producte der Malerei der ersten Kaiserzeit sind — dafür fehlen uns alle Anhaltspunkte. Die Analogien, welche die Dichtkunst jener Perioden bietet, lassen beide Möglichkeiten gelten. Bereits die jüngeren alexandrinischen Dichter verwerthen Motive ihrer unmittelbaren Vorgänger, wie dies z. B. Apollonios Rhodios mit Motiven aus Kallimachos that. Bekannt ist andererseits, wie die lateinischen Dichter des goldenen Zeitalters die alexandrinischen Dichter ausnuzten. Die Plastik der beiden Epochen darf bei den schwankenden Ansichten über dieselbe kaum zum Vergleich herangezogen werden. Die Kunst der hellenistischen Epoche fängt erst ganz neuerdings an, in umfassenderer Weise Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung zu werden. Ueber die Plastik der ersten Kaiserzeit sind die widersprechendsten Ansichten verbreitet: die einen sprechen ihr jegliche Productionsfähigkeit wenigstens auf idealem Gebiete ab, die anderen erkennen ihr ein immerhin bedeutendes Maß zu, wie neuerdings Friederichs sogar den Laokoon unter den Werken griechisch-römischer Kunst aufgeführt hat. Da ich nicht verlangen kann, daß der Leser das Resultat meiner Untersuchungen auf Treu und Glauben hinnehme, so halte ich es für angemessen, mich über diese Fragen, die einer ausführlichen Erörterung bedürfen, vor der Hand jedes Urtheils zu enthalten, um anderswo darauf zurückzukommen.

In anderen Fällen läßt es sich nachweisen, daß Compositionen, die ursprünglich umfangreicher waren, durch Auslassungen verkürzt sind, ein Verfahren, welches die Wandmaler vielfach einschlagen mußten, um bei Bildern, welche als Gegenstücke in demselben Raume gemalt werden sollten, die Uebereinstimmung der Dimensionen herzustellen. Dies wird der Fall gewesen sein bei der bereits oben erwähnten Composition, welche Danae auf Seriphos darstellt. Auf zwei Repliken derselben stehen der Danae zwei Fischer gegenüber, welche verwundert Fragen an das Mädchen richten und keinesfalls auf dem Originale des Artemon fehlten, auf welches diese Bilder zurückgehen. Eine dritte Replik dagegen gibt nur Danae mit dem Perseusknaben wieder und läßt die Fischer weg. Interessant ist es, unter diesem Gesichtspunkte die pompeianischen Wandgemälde, welche Io von Argos bewacht darstellen, und das Bild mit derselben Scene zu vergleichen, welches auf dem Palatin zu Tage gekommen ist. Letztere Replik zeigt die Anlage der Io und des

Argos ganz der der pompeianischen Figuren entsprechend, fügt jedoch links Hermes bei, welcher, auf Befreiung des Mädchens bedacht und die Situation prüfend, herantritt. Durch die Gegenwart des Gottes gewinnt die Composition innerlich wie äußerlich. Der Betrachter wird durch dieselbe über die dargestellte Situation hinaus auf das Fortschreiten der Handlung hingewiesen. Andererseits bildet die Figur des Hermes in der äußeren Anordnung der Glieder der Composition ein beinahe unbedingt erforderliches Gegenstück zu der Figur des Argos. Man wird daher voraussetzen müssen, daß in der Originalcomposition Hermes beigelegt war, daß diese Figur dagegen von den campanischen Wandmalern zum Nachtheil der Composition ausgelassen wurde.

Besonders bequeme Füllfiguren waren die Personificationen von Naturgegenständen, namentlich der Bergwarten, welche ihrem Charakter gemäß bei jeder nicht allzubewegten Handlung, die in freier Natur vorging, am Platze waren. Ihre Anwendung läßt sich der der loci communes in der Rhetorik vergleichen. Eine ganze Reihe von Compositionen, Ganymedes schlafend, Adonis in Liebesvereinigung mit Aphrodite und andere, finden sich bald mit, bald ohne diese Figuren dargestellt. Stets jedoch haben die campanischen Wandmaler ein richtiges Verständniß für den Charakter dieser Personificationen bewahrt. Entsprechend der Ruhe der ewigen Natur, aus deren Bereiche sie entlehnt sind, werden sie stets in gehaltener Weise dargestellt, und wohnen sie nur solchen Szenen bei, wo die handelnden Personen mehr oder minder im Einklange mit sich selbst und mit der Außenwelt auftreten, dergestalt, daß die Naturpersonification nicht im Widerspruche, sondern in vollendeter Uebereinstimmung zu der Scene steht, der sie beigelegt ist.

Es bleibt uns schließlich noch übrig, einen Blick zu werfen auf die Auswahl, welche die Wandmaler innerhalb der Schöpfungen der hellenistischen Kunst zum Zwecke der Reproduction in ihrer Kunstübung trafen, — eine Auswahl, die natürlich nicht unmittelbar von den campanischen Wandmalern ausging, sondern ohne Zweifel an größeren künstlerischen Mittelpunkten, vermuthlich besonders in Rom, typische Gestaltung gefunden haben wird. Die Gesichtspunkte, welche hierbei maßgebend wirkten, waren einerseits technischer Art und stehen im engsten Zusammenhange mit dem von mir im Anfange dieses Aufsazes Auseinandergesetzten. Die Art der Technik stand der Reproduction von Werken im Wege, bei denen die virtuose Durchführung schwer in das Gewicht fiel. Die Anmuth der Bilder des Apelles mit ihren coloristischen Feinheiten konnte in der Frescomalerei auch nicht annähernd zum Ausdruck gebracht werden. Wir finden daher keine seiner Compositionen in der Wandmalerei wiederholt, es sei denn, daß eine herculaner Architecturmalerei eine Reminiscenz von seiner Aphrodite Anadyomene

bewahrt hat. Ebenso sind mit wenigen Ausnahmen Darstellungen von Szenen vermieden, bei denen Lichteffecte bedeutsam in den Vordergrund traten. Der feueranblasende Knabe des Antiphilos, ein durch die Behandlung der Lichtreflexe berühmtes Bild, findet sich nicht in dem gegenwärtig bekannten Vorrath campanischer Wandgemälde. Auch vermiffen wir ein in der ersten Kaiserzeit sehr beliebtes Gemälde, welches den Sturz des Phaethon vor Augen führte und bei der Darstellung dieser Scene auf römischen Sarkophagreliefs benutzt wurde. Sein Reiz beruhte offenbar namentlich auf den verschiedenen Lichtwirkungen, indem in der Mitte der stürzende Phaethon mit der gleißenden Sonnenkrone, unten die flammende Erde, oben die Gestirne, welche durch die hereinbrechende Nacht hervorzuleuchten beginnen, eine Reihe eigenthümlicher Gegensätze bildeten. Wie der Charakter des Vorgangs an und für sich, wie wir später sehen werden, keineswegs mit den Grundsätzen stimmte, welche die Wandmaler in der bildlichen Ausschmückung der Wohnhäuser zu befolgen pflegten, so überschritt die Darstellung der betreffenden Lichteffecte selbstverständlich die Grenzen der Frescotechnik. Durchmustern wir den uns zugänglichen Vorrath campanischer Wandgemälde, dann sehen wir, daß, wo die Darstellung Lichteffecte erforderte, dieselben entweder gar nicht, oder nur in sehr andeutender Weise ausgedrückt sind. Auf dem Bilde, welches die Schmiede des Hephaistos darstellt, ist der Lichteffect, welcher von dem flammenden Herde ausgehen müßte, gar nicht angedeutet. Auf einem Gemälde, das darstellt, wie Pero ihrem zum Hungertode verurtheilten Vater im Gefängnisse die Brust reicht, fällt ein Sonnenstrahl in den Kerker, doch ist dieses Motiv nicht in einer die Natur nachahmenden Weise, sondern nur andeutend behandelt. Andere Erscheinungen verwandter Art, welche man auf einem Ledabilde und dem berühmten auf die Hochzeit des Zephyros und der Chloris gedeuteten Gemälde wahrnehmen wollte, lassen sich gegenwärtig, da die Gründe dieser Bilder sehr verblaßt sind, nicht mit hinreichender Sicherheit erkennen. Immerhin jedoch kann man, auch bei dem gegenwärtigen Zustande dieser Bilder, behaupten, daß die Charakteristik der betreffenden Motive keineswegs bedeutsam hervortrat. Aus denselben Gründen finden wir in der Wandmalerei kein vollständig durchgeführtes Nachtstück. Allerdings kann das herculaner Bild, welches den Einzug des hölzernen Pferdes in Troia darstellt, als Nachtstück gelten. Doch ist hier die Nacht nur durch ein etwas gedämpftes Colorit angedeutet — eine Darstellungsweise mehr symbolischer Art, die weit entfernt ist von einer der Wirklichkeit entsprechenden Charakteristik.

Außer diesem auf die Technik begründeten Gesichtspunkte war der Charakter der dargestellten Szenen selbst maßgebend für die Alten, ob eine Composition in der Wandmalerei reproducirt werden sollte oder nicht. Selbstver-

ständig machte es einen bedeutenden Unterschied, ob die Wandmalereien für ein öffentliches Gebäude oder für ein Privathaus bestimmt waren. Wir haben es vor der Hand nur mit der letzteren Classe zu thun. Schreckliche Vorgänge pathetischer Charaktere waren im Allgemeinen gewiß nicht dazu geeignet, sich als dauernder Schmuck der Wände vor den Augen der Insassen darzustellen. Daß die Alten so empfanden, ergibt sich deutlich aus der Wahl der in der Wandmalerei zur Schilderung gebrachten Stoffe. Allerdings hat man hierbei auch innerhalb des Privathauses verschiedene Gattungen von Bildern zu unterscheiden. Die Bilder der Friesen, der Predellen, der in die Architekturmalerei eingefügten Wignetten konnten eher schreckliche Vorgänge zur Darstellung bringen, da die Kleinheit ihrer Figuren nur eine andeutende Behandlungsweise gestattete. Anders dagegen die mit gemalten Rahmen abgegrenzten Bilder, welche die Mittelpunkte der Wandfelder zu bilden pflegen und durch den Platz, den sie einnehmen, und die Größe ihrer Dimensionen sofort den Blick auf sich ziehen. Innerhalb dieser Gattung sind die Darstellungen, in welchen ein heftiges Pathos vorherrscht, sehr selten. Die sich zum Kindermord anschickende Medea des Timomachos fand sich einmal in einem Privathause, dreimal die Strafe der Dirke. Da jedoch die letztere Scene zweimal als Staffage einer Landschaft, einmal auf einem Gemälde vorkommt, welches die Mitte hält zwischen historischem und Landschaftsbilde, so kam die schreckliche Handlung nicht zu selbständiger Geltung. Ebenso findet sich Aktaion, wie er von seinen Hunden zerrissen wird, in der Regel auf Landschaftsbildern oder auf solchen, wo ein ausgeführter landschaftlicher Hintergrund das Interesse des Betrachters theilt. Außerdem ist die Darstellung des Aktaion gewöhnlich in den Hintergrund gerückt und war es den Malern offenbar darum zu thun, die nackte Gestalt der badenden Göttin besonders hervorzuheben. Ein neuerdings gefundenes Gemälde, welches denselben Mythos darstellt, zeigt eine eigenthümlich strenge, man möchte fast sagen archaisirende Zeichnung und Durchführung, welche das Pathos der Handlung nicht zu vollständiger Klarheit kommen lassen. Dasselbe gilt von dem großen Gemälde aus dem Hause des tragischen Dichters, welches das Opfer der Iphigeneia darstellt und in Anlage und Ausführung deutlich eine archaisirende Kunstrichtung erkennen läßt. Fügen wir noch das Gemälde bei, welches den Tod der Sophoniba darstellt, so ist innerhalb der in Privathäusern gefundenen Malereien die Zahl der Compositionen, welche eine tief ergreifende Scene von entschieden pathetischem Inhalt darstellen, erschöpft. Niemand wird, denke ich, die Bilder des verwundeten Adonis hier in Betracht ziehen wollen, da ihre Auffassung eine durchaus sentimentale ist und die Nebenfiguren, die dem Jünglinge beistehenden Grotten, einen entschieden tändelnden Charakter verrathen. Dieser im Allgemeinen maßgebende Gesichtspunkt

punkt, daß sich Compositionen pathetischen Inhalts nicht zur Ausschmückung von Wohnzimmern eignen, erklärt hinreichend, warum gerade die großartigsten Schöpfungen der hellenistischen Malerei, deren Andenken uns die Schriftsteller bewahrt haben, in der Wandmalerei der Privathäuser keine Verwendung fanden. Schwerlich werden die pompeianischen Ausgrabungen jemals Reproduktionen der ergreifenden Compositionen des Theon zu Tage fördern. Schwerlich haben wir dies zu hoffen von Compositionen, wie der des Antiphilos, welche den Untergang der Hippolytos darstellte, und ähnlichen großartigen Schöpfungen pathetischen Inhalts, wie sie die erste Entwicklung des Hellenismus in beträchtlicher Anzahl hervorbrachte. Ebenso wenig werden wir annehmen dürfen, daß die bedeutenden und zahlreichen Compositionen, durch welche die hellenistische Kunst Alexander den Großen und die Diadochen verherrlichte, in ausgedehnter Weise in der griechisch-römischen Wandmalerei Eingang fanden, wiewohl es möglich ist, daß einige pompeianische Bilder, welche Nike und siegreiche Krieger darstellen, auf Motive aus derartigen Bildern zurückgehen. Unter allen Umständen war bei der Kleinheit der zur Ausmalung vorliegenden Räume die Darstellung umfangreicherer Scenen mit Gestalten in größerem Maßstabe und monumentalen Charakters entschieden mißlich. Das große Gemälde in der Casa d' Adonide ferito, welches den verwundeten Adonis darstellt, kommt hierbei nicht in Betracht, da für dasselbe der Raum einer ganzen Wand ausgespart und es als Wandbild im eigentlichsten Sinne des Wortes, nicht als Tafelbild behandelt ist. Dagegen mußten die großartigen als Tafelbilder behandelten Darstellungen, welche sich im Atrium vom Hause des tragischen Dichters fanden (Hochzeit des Zeus und der Hera, Geleitung des Chryseis, Entlassung der Briseis), in den engen Räumen des Porticus nothwendig gedrückt erscheinen. Kleinere Compositionen von weniger großartigem Charakter fügten sich ungleich harmonischer den Bedingungen der gegebenen Räume. Die hellenistische Kunst hatte eine reiche Fülle auch solcher Compositionen hervorgebracht. Während die erste Epoche der Entwicklung nach Alexander dem Großen mit ihren gewaltigen Erschütterungen auf politischem und socialem Gebiete eine großartig pathetische Richtung der Kunst begünstigt hatte, trat in der weiteren Entwicklung, als sich die hellenistischen Reiche consolidirt, eine Periode der Abspannung ein. Der lang vermißte Friede war, abgesehen von unbedeutenden Unterbrechungen, im Allgemeinen wiederum dauernd geworden und hatte eine eifrige Pflege der materiellen Interessen und beträchtlichen Wohlstand in den hellenistischen Städten verbreitet; die neue Regierungsform, die absolute Monarchie, hatte zwar die politische Freiheit vernichtet, gab aber der ohnehin der Ruhe bedürftigen Gesellschaft um so reichlichere Muße, ihren vielseitigen Privatneigungen nachzugehen. So entwickelte sich

ganz in dem Geiste einer an großen Idealen armen, aber an feiner Bildung und Genußfähigkeit reichen Zeit jene Kunstrichtung, welche, ohne einen bedeutenden Inhalt zu verwirklichen, allgemein menschliche Stimmungen und Gefühle in anmuthigster Form zur Anschauung brachte, welche mit Vorliebe das Genre pflegte und eine genreartige Auffassung auch auf mythologische Scenen übertrug, sodaß es vielfach schwer fällt, ihre mythologischen und Genredarstellungen auseinanderzuhalten. Sie brachte Bilder hervor wie die angelnde Aphrodite, die Liebesidylle der Göttin mit Adonis, überhaupt eben die Compositionen, welche am häufigsten in der campanischen Wandmalerei wiederholt sind. Bei der vielfachen Verwandtschaft, welche die griechisch-römische Gesellschaft von den letzten Decennien der Republik abwärts mit der damaligen hellenistischen darbot, ist es nicht zu verwundern, daß es grade solche Compositionen waren, welche mit Vorliebe von den Malern der Kaiserzeit aufgegriffen und zur Ausschmückung der Wohnhäuser verwendet wurden.

Fassen wir die Resultate dieser Betrachtungen zusammen, so sehen wir, daß die campanischen Wandgemälde uns allerdings nur einen sehr annähernden Begriff von der hellenistischen Malerei geben. Wir haben es mit einer Auswahl von Compositionen zu thun, die durch technische Rücksichten bedingt wurde, und durch Gesichtspunkte, welche die Bestimmung der Bilder, die Wände von Wohnhäusern zu schmücken, an die Hand gab. Innerhalb dieser Auswahl haben wir wiederum keine genauen Copien zu gewärtigen. Im günstigsten Falle können wir annehmen, daß die Motive der hellenistischen Vorbilder ganz im Allgemeinen wiedergegeben sind. Doch sind sie jedenfalls in eine mehr oder minder decorative Behandlungsweise übertragen, außerdem vielfach durch die Einflüsse der Epoche, in welcher sie reproducirt wurden, und der localen Verhältnisse, unter welchen ihre Reproduction Statt hatte, endlich durch die Individualität der ausführenden Wandmaler getrübt und wohl auch durch Improvisationen der letzteren abgewandelt. Vielfach sind nicht einmal die Originalcompositionen in ihrem ursprünglichen Bestande festgehalten. Wir haben Excerpte aus denselben vor Augen, *membra disiecta*, welche aus dem ursprünglichen Zusammenhange in einen anderen übertragen, durch Auslassungen verkürzt, durch Zuthaten erweitert sind.

Betrachten wir dagegen die campanischen Wandbilder an und für sich, ohne sie durch den Vergleich mit der überlegenen Kunstentwicklung, von der sie abhängig sind, in den Schatten zu stellen, und fassen wir die Anforderungen in das Auge, denen sie zu genügen hatten, dann erscheinen sie als in hohem Grade zweckentsprechende Leistungen. Als Gegenstände der Darstellung dienen Stoffe, welche, von der hellenistischen Dichtung vorgearbeitet, durch die an dieselbe anknüpfende lateinische Dichtung dem ganzen gebildeten Publicum des griechisch-

römischen orbis antiquus geläufig waren. Nur ausnahmsweise bringen sie einen tieferen Gehalt zur Darstellung oder ergreifen sie mächtig. Niemals nehmen sie durch eine sehr in das Einzelne eingehende Ausführung ein besonderes Interesse in Anspruch. Im Allgemeinen bringen sie in leicht faßlicher Weise und anmuthiger Form Situationen zur Darstellung, die von Gefühlen und Stimmungen getragen sind, welche nicht über das Niveau des Allgemeinen hinausragen und somit dem Empfindungskreise des Betrachters um so näher liegen. Weit entfernt von den Ansprüchen, Kunstwerke im höheren Sinne des Wortes sein zu wollen, genügen sie allen Anforderungen, welche man an Decorationsbilder von Wohnzimmern stellen darf, die, beständig vor dem Angesichte des Insaßens, das Auge angenehm anregen und ihm einen momentanen Ruhepunkt geben sollen, ohne es dauernd zu fesseln.

W. Helbig.

### Die Frauen-Bewegung und ihre männlichen Beförderer.

In dem Spiegel fremder Zustände erkennt man sich selbst mitunter besser als von innen heraus. Die nachstehende Charakteristik der Spaltung, welche neuerdings in der amerikanischen Frauen-Bewegung eingetreten ist, geht zwar von der einen Partei aus; aber ihre Unbefangenheit wird bis zu einem gewissen Grade verbürgt durch die Unterschrift des ehrwürdigen alten Abolitionisten und Freihändlers William Lloyd Garrison, welche sie neben denjenigen der Damen Julia Ward Howe und Mary A. Livermore und des Herrn Henry B. Blackwell trägt. Die Spaltung aber des zuvor anscheinend einig dahinfluthenden Stromes ist nicht allein an sich interessant, sondern bietet auch eine so schlagende Parallele zu dem was wir in Deutschland erlebt haben, daß man den wesentlichen Inhalt des Briefes vom 2. April, den die genannten vier Führer an einen in Europa unbekanntem amerikanischen Zeitungsredactor richteten, unterhaltend und beziehungsreich genug finden wird.

„Auf der Jahresversammlung der American Equal Rights Association (Amerikanischen Gleichberechtigungs-Gesellschaft), welche im Mai 1869 zu Newyork gehalten wurde, waren Personen aus verschiedenen Theilen des Landes zugegen. Nach dem Schlusse der Versammlung, und nachdem Viele der Anwesenden Newyork bereits wieder verlassen hatten, kam eine Anzahl Auswärtiger — man behauptet aus vierzehn verschiedenen Staaten — mit mehrere Male soviel Newyorkern in den