

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1985, HEFT 2

KARL SCHEFOLD

Die hellenistische Blütezeit
der Malerei

Vorgetragen am 26. Oktober 1984

MÜNCHEN 1985
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C.H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1535 2

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1985
Druck der C.H.Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

Der große Münchner Archäologe Heinrich Brunn hat in seinem 1859 erschienenen Hauptwerk die Geschichte der griechischen Malerei so scharfsinnig und mit so feinem künstlerischem Sinn dargestellt, daß man immer wieder zu diesem Buch zurückkehren wird. Da die klassischen Originale fast alle verloren sind, konnte Brunn nur von den antiken schriftlichen Zeugnissen ausgehen.

Nun besitzen wir aber auch zahlreiche verlorene griechische Gemälde in römischen Nachbildungen. Am kostbarsten ist das 1831 gefundene Mosaik der Alexanderschlacht.¹ Seit seiner Entdeckung ist es immer sicherer geworden, daß es eine treue Kopie eines Gemäldes des Philoxenos ist, das im Altertum als unvergleichlich bedeutend berühmt war. Aber erst 1976 hat Manuel Andronikos originale klassische Gemälde ersten Ranges entdeckt,² so einen Raub der Persephone durch Hades, ein Bild, das er auf einen am höchsten gefeierten Maler der Zeit Alexanders zurückführt, auf Nikomachos, den Lehrer des Philoxenos. Dem kunstgeschichtlichen Zusammenhang dieses Fundes galt im vorigen Herbst mein Vortrag zur Eröffnung des archäologischen Kongresses in Athen. Der künstlerischen Wende von Nikomachos zu Philoxenos, oder mit anderen Worten von der spät-klassischen zur frühhellenistischen Periode galt eine andere Untersuchung, die ich hier 1979 in der Akademie vortragen durfte, über „Die Antwort der griechischen Kunst auf die Siege Alexanders des Großen“. Der heutige dritte Vortrag gilt der folgenden Periode, der

¹ B. Andreae, Das Alexandermosaik (1977). K. Schefold, Die Antwort der griechischen Kunst auf die Siege Alexanders des Großen. Sber. München 1979, 4. M. Robertson, A History of Greek Art (1975) 497 ff. Taf. 155; er bespricht zuletzt zu seinen Tafeln 185 f. andere ausgezeichnete Mosaikkopien (im Folgenden zitiert Robertson).

² M. Andronikos, Vergina. AAA 10, 1977, 1–39. Ders. Antike Welt 13, 1982, 18 ff. Weitere Literatur bei K. Schefold, Die Stilgeschichte der Monumentalmalerei in der Zeit Alexanders des Großen, Bericht über den 12. Intern. Kongreß für klassische Archäologie (im Druck). Ders., Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (1981) 263 f. 373 Abb. 376. Dazu jetzt A. J. N. W. Prag, The Skull from Tomb II at Vergina (Philipp II.!) JHS 104, 1984, 60 ff. Bewundernswerte Güte der literarischen Überlieferung von den Künstlern der Klassik: K. Schefold, Klass. Griechenland (1965) 128 ff.

letzten Blütezeit der griechischen Malerei im dritten und frühen zweiten Jahrhundert.

Für den Beginn des Hellenismus ist der kostbarste Zeuge das Alexandermosaik, das wir einem vornehmen Pompejaner des späteren zweiten Jahrhunderts verdanken. Die Mosaiktechnik hatte im hohen Hellenismus eine Verfeinerung erfahren, die zarte Farbnuancen wiederzugeben erlaubte. Man sollte den Eindruck gewinnen, der Herr des Hauses besitze das berühmte Original selbst. Dies muß sich mit solcher Genialität von der vorausgehenden spätklassischen Malerei der Zeit Alexanders des Großen abgehoben haben, daß man nicht weiß, ob man mehr den Gehalt des Werkes bewundern soll, das tragische Gegenüber der Herrscher, oder die Komposition, die diesem Gehalt dient. Wir finden hier schon Züge, die für den Hellenismus grundlegend bleiben: die Abkehr vom mythischen Sehen der Spätklassik. Alexander ist nicht mehr der Gott, als der er gesehen werden wollte, sondern ein Dämon, der das ehrwürdige Reich der Perser zerstört. Nicht ein olympischer Gott herrscht hier wie in der Klassik, sondern das unheimliche unbegreifliche Schicksal, die Tyche. An die Stelle der harmonischen Formen der Spätklassik tritt heftiges Dissonieren scharf abgesetzter Flächen, an die Stelle der Entrückung ins Ewige das Erfassen des Moments und der Schrecken des Todes und der Todesangst, an die Stelle der Einzelkämpfe das unheimliche Erlebnis der Massenschlacht, eine Auffassung, die durch Jahrtausende weiterwirkte.

All dies war in einer Bilderzählung des mittleren dritten Jahrhunderts gesteigert, die ich aus den Langhausmosaiken von Santa Maria Maggiore erschließe.³ Schon hier haben wir ein Indiz für die eminente geschichtliche Bedeutung eines Jahrhunderts, dessen Kunst von der klassizistischen Kunsttheorie verleugnet wird.

Wie Alexander sich selbst erlebte, als Heros, ja als Zeus Ammon mit den Widderhörnern, hat ein großer Künstler zum Ausdruck gebracht. Auf ihn, auf Lysipp geht das Münzbildnis des Königs zurück, der in seine olympische Heimat blickt. Als Symbol der Erfahrung des Numinosen wirkt das Blicken nach oben durch die ganze antike Kunst nach.⁴ Daneben wirkt das dämonische Alexanderbild des Mosaiks als scharfe Kritik.

³ Sber. München a. O. (oben Anm. 1) 10ff.

⁴ a. O. 25 Taf. 4, 2. H. Cahn, Der jüngere Constantin, in *Eikones*, 12. Beiheft zu *Antike Kunst* 1980, 81, 4.

Nach Plinius NH 34,51 hörte die wahre Kunst mit den Schülern Lysipps im frühen dritten Jahrhundert auf. Erst 156 v. Chr. habe die Kunst neues Leben gewonnen. Diese klassizistische Kunsttheorie entspricht der historischen Situation. Nach dem Sieg über Makedonien war Rom zur Herrin des Mittelmeergebiets geworden. Rom war keine hellenistische Provinzstadt mehr wie bisher. Man wollte sich mehr nach der großen klassischen Vergangenheit orientieren als nach den griechischen Zeitgenossen. Die griechischen Künstler, die nun nach Rom strömten, traten in den Dienst dieses Klassizismus um so leichter, als sich auch die besiegten Griechen noch mehr als bisher auf die Klassik beriefen. Deshalb sind die Nachrichten über klassische Künstler viel reicher als die über die hellenistischen und man begann, klassische Werke zu kopieren und klassizistisch, „neuattisch“ zu arbeiten. Unter den klassischen Malern seien neben Polygnot, Nikomachos, Philoxenos, Apelles nur Zeuxis und Parrhasios genannt. Das letzte berühmte Bild ist die Medea des Timomachos, am besten überliefert in der Kopie aus der unter Vespasian erbauten Basilika von Herculaneum;⁵ die Mutter in ihrer Qual zwischen Kinderliebe und Eifersucht, die sie zwingt, ihre eigenen kleinen Söhne umzubringen. Sie ist zur Säule erstarrt, ins Gewand geschnürt, mit gekrampften Händen. Das blasse Rotbraun des Gewandes ist schlicht; nur auf Hände, Brust und Antlitz fällt Licht und zieht den Blick nach oben, wo sich aller Ausdruck im Auge sammelt. Das Vorbild läßt sich um 280 v. Chr. datieren.

Für die folgenden 100 Jahre nennt uns die antike Kunstgeschichte keinen einzigen Meister, der wie die Klassiker durch seine Kunst berühmt blieb. Das ist absurd, denn damals war die große Zeit der hellenistischen Residenzen Alexandria, Antiochia, Demetrias; damals dichteten Menander, Kallimachos, Theokrit und Apollonios Rhodios, damals begann die unermessliche Wirkung der stoischen und epikureischen Lehre, damals begann die Tradition der abendländischen Wissenschaft, zumal in Philologie, Geographie und Astronomie, damals hat sich die griechische Bildniskunst am reichsten entfaltet. Es ist also zu erwarten, daß auch in den übrigen Gattungen der

⁵ Neapel Nationalmuseum 8976. Herrmann-Bruckmann Taf. 7. Robertson 590 Taf. 188b. K. Scheffold, *Peinture Pompéienne* (1972) 262 Taf. 50a.

Kunst Bedeutendes geschaffen wurde. Tatsächlich wurden damals Formen gefunden, die durch das ganze Abendland nachwirkten.

Man hat bisher nicht deutlich genug gesehen, daß das dritte Jahrhundert die große Zeit des Hellenismus gewesen ist und nicht das zweite. Die Neuschöpfungen des dritten Jahrhunderts wurden nicht als solche erkannt, weil sie uns selbstverständlich geworden sind, im Städtebau, in der Palastarchitektur, in der Landschaftsgestaltung, in der Beobachtung des Alltags, in Massenszenen wie auf dem Gemälde der Alexanderschlacht. Die moderne Forschung hat zwar viel auf die angewandte Kunst geachtet, Grab- und Vasenmalereien, aber zu wenig auf die Meisterwerke, die in römischen Kopien erhalten geblieben sind. So werden die Wandgemälde einer römischen Villa von Boscoreale (Taf. 1–3)⁶ oft als römische Werke ausgegeben, weil man nicht erkennt, daß hier treue Kopien griechischer Gemälde raffiniert in römische dekorative Synthesen eingefügt sind. Auch datiert man oft so großartige Schöpfungen wie die Vorbilder der Landschaften mit Szenen aus der Odyssee in die Zeit des Niedergangs des Hellenismus statt in seine Blütezeit (Taf. 4).⁷ Man würdigt sie also nicht in ihrem vollen Wert.

In der Blütezeit des Hellenismus muß es hervorragende Meister gegeben haben, obwohl sie von der klassizistischen Kunsttheorie verschwiegen werden. Nur mit wenigen Malern, die fürs dritte Jahrhundert überliefert sind, läßt sich eine deutliche Vorstellung verbinden. Für die vergessenen Meister geben ein indirektes Zeugnis die

⁶ Propyläenkunstgeschichte 1, 1967, 229 Taf. 248f. (I. Scheibler). Vgl. aber noch *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 2, 1984, 810 Nr. 45 Taf. 597 (E. Simon). B. Andreae und H. Kyrieleis, *Neue Forschungen in Pompeji* (1975) 71 ff. Abb. 59–71. Robertson 572ff. Taf. 181 b. 182c. Bei der neuen Deutung von K. Gaiser *Neue Zürcher Zeitung* 13. 12. 1980 gehen die feinen, von Studniczka beobachteten Zusammenhänge verloren; insbesondere scheitert die Deutung des Philosophen als Proteus an den Bildniszügen, die sonst niemand verkannt hat. Bibliographie: R. Winkes, zum Illusionismus römischer Wandmalerei der Republik, in H. Temporini, *Aufstieg und Niedergang*, I 4, 927 ff.

⁷ Beste Abbildungen: B. Nogara, *Le Nozze Aldobrandine* (1907). P. H. von Blankenhagen, *The Odyssey Frieze, Röm. Mitt.* 70, 1963 Taf. 44–52. E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung* (1923) Abb. 721 f. *Propyläenkunstgeschichte* a. O. Taf. 250 b. K. Scheffold, *Die frühhellenistische Bilderzählung der archaischen Heldensage*, in H. Brunner u. a., *Wort und Bild* (1979) 297 ff. Robertson 588 f. Taf. 189 b. B. Andreae, *Odysseus* (1982) 55 ff. R. Brilliant, *Visual Narratives* (1984) 59 f.

Nachrichten, daß seit dem Beginn der römischen Weltherrschaft um 150 v. Chr. zahlreiche bedeutende Künstler aus Griechenland nach Rom übersiedelten.⁸ Die Folge war das Sinken der Qualität im griechischen Osten. Der Altar von Pergamon war das letzte monumentale echt hellenistische Werk, errichtet etwa 180–160 v. Chr.

Nur drei Maler des dritten Jahrhunderts werden neben den vielen Dutzenden der Klassik genannt, und auch sie mehr wegen des Inhalts ihrer Gemälde als wegen ihrer künstlerischen Qualität. Ein Timanthes malte den Sieg des großen Feldherrn Arat über die Aetoler von 240 v. Chr. Plutarch, Arat 32, nennt es ausdrucksvoll komponiert, erwähnt es aber mehr wegen des Themas als wegen seiner Kunst. Man mag dabei an die großartigen Schlachtszenen denken, die in Mosaiken von Santa Maria Maggiore in Rom nachgebildet sind, und die sich auf Gemälde der Zeit um 250 v. Chr. zurückführen lassen.⁹

Mit Arat befreundet war auch Nealkes, der später in Alexandria eine Schlacht zwischen Ägyptern und Persern malte, scharfsinnig und erfindsam, wie Plinius 35, 142 sagt. Daß die Schlacht auf dem Nil und nicht auf dem offenen Meer stattfand, deutete er mit einem Krokodil an; es stellte einem Esel nach, der am Ufer trank. Das erinnert an die zahlreichen Landschaften, die meist in römischen Nachbildungen überliefert sind und Ägypten als das Heilige Land der Göttin Isis feiern, wie etwa das Mosaik in Palestrina.¹⁰ Es schildert Ägypten vom Oberlauf des Nils, der von Bergen und ihrem Wild begleitet wird, bis zur Mündung mit Heiligtümern, Tempeln, festlichen und kriegerischen Szenen. Das Vorbild muß wie bei den meisten ähnlichen Landschaften ein Bilderfries gewesen sein, eine Buchrolle, die dann zum Mosaik umkomponiert wurde. Ein Fries

⁸ J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen* (1868) 429. H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen* (1950) 46 ff.

⁹ Timanthes: Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie* s. v. Timanthes (G. Lippold). S. Maria Maggiore: Sber. München a. O. (oben Anm. 1) 11 ff.

¹⁰ Pauly-Wissowa s. v. Nealkes (G. Lippold). Nilmosaik: G. Gullini, *I mosaici di Palestrina* (1956) K. M. Philipps, *The Barberini Mosaic*, Diss. Princeton 1962, A. Steinmeyer-Schareika, *Das Nilmosaik von Palestrina*, Diss. Bonn 1978, 79 ff. erschließt einen Bildbericht der Expedition nach Äthiopien unter Ptolemaios II. Sie sieht auch, daß es mit dem herrlichen Meermosaik in Palestrina zusammengehört, aber nicht, daß beide im Heiligtum der Fortuna diese als Isis-Tyche feiern (K. Schefold, *Wort und Bild* (1975) 105 ff. J. P. Darmon, *Les mosaïques en Occident*, Aufstieg und Niedergang II 12, 2, 289, 98.

dieser Art ist im Haus des Augustus auf dem Palatin aufs feinste an einer Wand kopiert worden.¹¹ Er bewahrt im Figürlichen treu frühhellenistische Motive, wenn er auch das Raumgefühl des römischen Kopisten nicht verleugnet.

Unter den erhaltenen Schilderungen des Heiligen Landes der Isis ist das Nilmosaik von der größten geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Bedeutung. Leider ist es mehr durch Ergänzungen entstellt als sein Pendant, das Meermosaik (Anm. 10). Auf beiden bewundert man die Feinheit der Tierstudien, die geschickte Kennzeichnung der Monumente, den griechischen plastischen Charakter, der nicht durch römische Raumillusion verändert und sogar besser bewahrt ist als auf den Odysseelandschaften (Taf. 4). Das Vorbild der Odysseelandschaften kann nach dem Stil der Figuren nur wenig später datiert werden als das des Nilmosaiks, etwa in die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. Ein dritter Maler dieser Zeit, neben Timanthes und Nealkes, war der als Topograph, also wegen seiner genauen Schilderung der Landschaft berühmte Demetrios; er könnte den Nilfries geschaffen haben.

Neben den römischen Mosaikkopien hellenistischer Malerei, wie dem Alexander- und Nilmosaik sind uns auch originale hellenistische Mosaiken erhalten. Feiner als die vielen Kieselmosaiken ist das Mosaik mit dem Raub des Ganymed aus der sizilischen Stadt Morgantina.¹² Es ist aus zierlichen, vielfach eigens zugeschnittenen Steinchen gefügt und erlaubt so zartere Farbnuancen als die Kieselmosaiken. Versuche in dieser neuen Technik kennt man auch aus der makedonischen Residenz Pella und aus Alexandria. Das Thema des Ganymedmosaiks gibt geringere Gelegenheit zur malerischen Entfaltung als jene Schlachtszenen, die in Santa Maria Maggiore kopiert sind. Immerhin, von den spätklassischen Bildern Ganymeds unterscheidet, daß er nicht vom Adler schwebend getragen wird, sondern erschrok-

¹¹ Propyläenkunstgeschichte a. O. Taf. 251 a.

¹² K. M. Philipps, A Ganymede Mosaic from Sicily, *The Art Bull.* 42, 1960, 243 ff. D. von Boeselager, *Antike Mosaiken von Sizilien* (1983) 20 ff. Verwandtes Robertson 578. Darmon a. O. (oben Anm. 10) 285 ff. Taf. 2, 4. Kieselmosaiken: Propyläenkunstgeschichte a. O. Taf. 241. R. Vasiç, *Antike Kunst* 22, 1979, 106 ff. D. Salzmann, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken* (1982); Rec. J. J. Pollitt, *American Journal of Archaeology* 88, 1984, 85 f. Ein wohl etwas jüngerer großartiges Gemälde des erschrockenen Ganymed erschließt E. Zervoudaki, *Deltion* 33, 1978, 24 ff.

ken zu Boden gesunken ist. Der helle Leib muß sich von dem bunten Gefieder des Adlers ebenso heftig abgehoben haben wie die Achsen der Komposition divergieren und wie die Schrägen zu dem prachtvollen perspektivisch gemalten Mäander kontrastieren. Die Komposition geht auf ein berühmtes Vorbild zurück, denn es sind zahlreiche spätere Varianten erhalten. Das Mosaik muß nach einem Münzfund nach 269 datiert werden, kann aber nicht viel jünger sein, weil ihm noch die pathetische Steigerung der Form fehlt, die auf datierten Monumenten gegen 250 beginnt und auf dem Mosaik der Personifikation der Alexandria im Museum von Alexandria kulminiert.¹³ Der geschulterte Segelmast und das Schiffsvorderteil als Kopfschmuck deuten auf die Seesiege der Stadt. Die verfeinerte Mosaiktechnik erlaubt „fünferlei Gelb- und Rosatöne, ferner erscheinen Blaugrau, Violett, Orange und Grüngrau“. Wirkte der Blick Alexanders im Bild der Schlacht als der eines neuen Dämons, so bannen die weit geöffneten Augen der Alexandria noch einmal göttliche Gegenwart. Man kann den Hohen Hellenismus bis zum Pergamonaltar als titanisches Ringen um greifbare Gegenwart des Göttlichen verstehen.

Der raffinierten Mosaiktechnik des Alexandermosaiks kommen noch näher die berühmten, von einem Dioskurides signierten Komödienszenen aus Pompeji in Neapel.¹⁴ Die eine zeigt den Beginn von Menanders Komödie „Frauen beim Frühstück“, die Plautus in seiner *Cistellaria* nachgebildet hat. In der Mitte das Mädchen, das später als echtbürtige Athenerin glücklich verheiratet wird, jetzt aber in zweifelhafte Gesellschaft geraten ist. Es hat sich eben bei der Hetäre, die links sitzt, für das gute Frühstück bedankt und sieht nun überrascht, wie die alte Kuppplerin schimpft, der Sklave habe ihren Wein ausgetrunken. In der Szene des Alltags verbirgt sich die göttliche Fügung, die das Mädchen retten wird, die Tyche, die in einer anderen Komödie Menanders anscheinend selbst ihr Helfen erklärt hat. Stilistisch ist das Bild älter als das der Alexandria, steht dem Ganymedmosaik aus der Mitte des dritten Jahrhunderts noch nahe, ist aber künstlerisch weit überlegen. Dabei war das Vorbild nicht ein berühmtes Gemälde, wie man früher glaubte, sondern eine Szene aus einem Bilder-

¹³ Propyläenkunstgeschichte a. O. 229 Taf. 246. W. A. Daszewski, in *Aegyptiaca Trevirensia* 2, 1983, 161 ff.

¹⁴ Robertson 581 Abb. 184a. b. Propyläenkunstgeschichte a. O. 229 Taf. 247.

buch mit Szenen aus Komödien Menanders, das man vor einigen Jahren aus einem römischen Mosaikzyklus in Mytilene auf Lesbos erschließen konnte.¹⁵ Für meine These, daß solche Bilderbücher hohe Qualität haben konnten, geben die Dioskuridesmosaiken erwünschte Bestätigung, denn im Original ist nur ein einziges Fragment eines solchen Bilderbuches erhalten.¹⁶ Kostbar sind die Dioskuridesmosaiken auch deshalb, weil sie bestätigen, daß die hellenistische Malerei durch energisches Absetzen plastischer Formen vom Raum charakterisiert war, wie es sich auch schon auf dem Gemälde der Alexanderschlacht beobachten ließ. Das ist um so wichtiger, als die römischen Künstler, die solche hellenistischen Motive verwenden, sie gewöhnlich in eine Raumsphäre einfügen, statt sie vom Raum abzusetzen. Auch Dioskurides hat durch umrahmende farbige Bänder, die einen ganz anderen Charakter haben als die Figuren, eine solche Raumsphäre angedeutet. Das fällt uns zunächst nicht auf, weil die ganze abendländische Kunst in der Tradition der römischen Räumlichkeit steht.

Zum Glück erlaubt uns eine um 280 datierte bemalte Grabstele, die der Hediste im Museum von Volo, das uns so fremde hellenistische Verhältnis von Figur und Raum zu studieren.¹⁷ Im Vordergrund liegt die sterbende Wöchnerin, auf die der Blick des jungen Gatten gerichtet ist. Dahinter erscheint zwischen zwei Scherwänden die Amme mit dem Neugeborenen, dann Pfeiler, eine Wand mit einer halb geöffneten Tür, durch die eine Greisin kommt. Der Raum öffnet sich also in die Tiefe, ist aber in keiner Weise den Figuren übergeordnet, sondern alle Bildelemente, auch Andeutungen von Körperperspektive, sind den plastischen Formen untergeordnet. Die griechische Kunst kennt Raum nur als Zwischenraum zwischen plastischen Formen, nicht als Eigenwert wie die römische und die spätere abendländische Kunst. Zeus lebt in seiner Statue, während die römische und die christliche Religion im Ungreifbaren Göttliches erfahren. Gegenüber der älteren griechischen Kunst ist neu im Hellenismus nur, daß

¹⁵ S. Charitonidis, L. Kahil und R. Ginouvès, *Les mosaïques de la Maison de Méandre à Mytilène*, AntK 6. Beiheft 1970, 42f. Taf. 5.

¹⁶ K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination* (1959) Taf. 17 Abb. 37.

¹⁷ Propyläenkunstgeschichte a. O. 229 Taf. 245. V. von Graeve, *Zum Zeugniswert der bemalten Grabstelen von Demetrias für die griechische Malerei*, in 'La Thessalie', Lyon 1975, 111 ff.

der in die Tiefe geöffnete Raum in eine ausdrucksvolle Spannung zu den plastischen Formen tritt. An den bemalten Wänden von Gräbern, zumal aus Makedonien, Alexandria und Tarent,¹⁸ wird der Zwischenraum zwischen plastischen Formen betont, sei es, daß Girlanden und Votive frei in ihm schwebend gedacht sind, oder daß sich Durchblicke über Scherwänden öffnen, aber immer bleibt der Raum Zwischenraum, wird nicht den plastischen Formen übergeordnet wie in der römischen und in der späteren abendländischen Kunst.

Aber wir werden sehen, daß es zum Neuen des Hellenismus gehört, im Greifbaren das Übersinnliche als Erlebnis anzudeuten. Das Öffnen der Komposition in die Tiefe deutet das Numinose an, das dem Leben der Hediste ein Ende gesetzt hat. Solchen Ausdruck des Erlebens eines Übermenschlichen kennt die klassische Kunst noch nicht, wohl aber ist das Numinose die wichtigste künstlerische neue Erfahrung des Hellenismus. Mysterienreligionen, vor allem die der Isis, deuten nun ihre Geheimnisse an. Die Eingeweihten verehrten in Tyche, der Herrin des Schicksals, ihre Isis. Erst in der Römerzeit werden diese Lehren dogmatischen Charakter erhalten. In der Kunst werden ihnen strenge Kompositionen und die römische Vorherrschaft des Raumes gemäß sein. Zum Zauber des Hellenismus gehört dagegen das Andeuten, das Undogmatische, das Suchen und Ahnen.

Den betrachteten Werken eignet aber auch ein Realismus, nicht nur in der harten Schilderung der Todeswirklichkeit, sondern im lebenswürdigen Mitgefühl mit einfachen Menschen, in Statuen von Mädchen und Greisinnen, Hirten und Fischern, auf Grabdenkmälern und in Komödienszenen, ein Realismus, der sich wie in der gleichzeitigen Dichtung mit raffiniertem Kunstverstand verbindet. Theokrit schildert das Hirtenleben im Zauber der Landschaft mit unromantischem Sachverstand, gibt den Hirten zugleich aber die Begabung zartfühlender Dichter. Alles wird originell und neu gesehen; solche Frauen beim Frühstück, solche Hirten hatten keine ältere Kunst gekannt. Man hat diesen Realismus als Betonung der griechischen kulturellen Eigenart im Gegensatz zu der der andern Völker gedeutet, unter de-

¹⁸ Makedonien und Alexandria: Robertson 565 ff. mit Nachweisen. St. G. Miller, *Macedonian Tombs, Their Architecture and Architectural Decoration*, in *Studies in the History of Art*. 10 (1983?) 153 ff. Tarent: F. Tiné Bertocchi, *La pittura funeraria apula*, *Mont. Ant. della Magna Grecia* 1, 1964, 61 ff.

nen die Griechen im Hellenismus lebten.¹⁹ Richtiger scheint es mir zu sein, in den neuen Gattungen, vor allem in der Ausbildung der Landschaftsmalerei mit ihren Naturwesen und bukolischen Elementen den Ausdruck der neuen Erfahrung des Numinosen zu sehen, das unser Dasein umgreift (Taf. 2). Wir werden das später bei der Betrachtung des Odysseefrieses noch deutlicher sehen.

So reich die späte Klassik an Götterbildern gewesen war, im Hellenismus werden sie selten, weil man es vorzog, nicht das Sein, sondern das Erlebnis des Göttlichen zu gestalten. Vom frühhellenistischen Vorbild von Plautus' *Amphitryonkomödie* weiß man fast nur, daß sie ins Tragische spielte. Jedenfalls hat Heinrich von Kleist in seiner neuen Fassung das numinose Erleben als Kern des Mythos gedeutet und damit das Wesen des Vorbilds besser erfahren als alle späteren Gestaltungen des *Amphitryon*motivs.

Das großartigste dichterische Zeugnis der neuen Auffassung der Landschaft ist der Apollonhymnus des Kallimachos. Der Dichter ist im heiligen Hain und erwartet die Epiphanie Apollons. Der Dichter sieht den Lorbeerstrauch zittern, den Tempel beben, die delische Palme sich neigen, hört den Schwan Apollons singen, aber der Gott selbst ist noch draußen. Man spürt und hört ihn nur in der Landschaft des Heiligen Bezirks. Wenn es heißt, daß der Gott mit seinem Fuß an die Türe stößt, muß das Propylon gemeint sein, und ebenso mit den Türen, die sich nun geheimnisvoll von selbst öffnen. Aber auch jetzt wird der Gott noch nicht selbst geschildert, sondern der Dichter ruft die Jünglinge, zu singen und zu tanzen. Unter den Zuhörern sei heilige Stille, selbst das Meer wird nun ruhig und die Klagen der Thetis und der Niobe schweigen. Das Numinose der Sakrallandschaft kündigt vom Gott bevor er erscheint.

Die besprochenen Werke erlauben uns, an einigen wenigen Gemälden, die man schon bisher auf hellenistische Vorbilder zurückgeführt hat, originale und römische Züge deutlicher zu unterscheiden. Unzählige Male sind in der römischen Kunst Gemälde variiert worden, auf denen Dionysos die schlafende Ariadne findet, am schönsten in

¹⁹ G. Zanker, *The Nature and Origin of Realism in Alexandrine Poetry*, *Antike und Abendland* 29, 1983, 125ff. Vgl. aber N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst* (1983).

einem Wandbild aus dem Kitharödenhaus von Pompeji.²⁰ Wir erleben, wie der Gott leicht vor uns hintritt, realistisch in seiner Reisetracht gesehen, und doch als übermenschliche plötzliche Erscheinung, scharf abgehoben vom Gefolge, das aus dem in die Tiefe geöffneten Raum kommt. Das Vorbild dürfte in der Zeit des Gany-medmosaiks um 250 v. Chr. entstanden sein, aber die griechische Körperlichkeit ist einer römischen, in zarten Farben verschwebenden Raumstimmung geopfert.

Der berühmte Fürstenfries, der in einer Villa bei Boscoreale in treuen Kopien gefunden wurde,²¹ geht auf ein Vorbild des späteren dritten Jahrhunderts zurück, denn er ist nach seinem hochhellenistischen Stil jünger als das Ganymedmosaik, älter als das der Alexandria. Der in der Mitte der rechten Wand des Speisesaals Thronende kann nur ein Fürst, am ehesten Demetrios der Städtebelagerer sein. Deshalb hat Studniczka in seiner genialen grundlegenden Besprechung des Frieses für die Mitte der gegenüberliegenden Wand Demetrios' Sohn, König Antigonos Gonatas und seine Mutter Phila erschlossen. Die Deutung auf Antigonos und Phila wird dadurch bekräftigt, daß der links stehende Philosoph als Kyniker einer besonderen Art charakterisiert ist. Denn er trägt einen kostbaren Ring und Sandalen und ist dem König zugewandt, der durch seine Freundschaft mit Menedemos und anderen Philosophen bekannt war. Ein anderer geistreicher Deutungsversuch sieht in Antigonos und seiner Mutter Personifikationen von Makedonien und Hellas, aber dazu paßt nicht der Ausdruck der Ergriffenheit durch ein Irrationales und passen nicht die Bildniszüge, die zumal in den vollen Körperformen der Mutter und beim Philosophen Menedemos unverkennbar sind. Es ist unbegreiflich, daß man dieses Philosophenbildnis für eine mythische Gestalt halten konnte, und daß man es für möglich hielt, der Philosoph unterhalte sich mit Personifikationen, die doch meist im Zauber ihrer Jugend gebildet werden. Bei einer Betrachtung des ganzen Frieses würde sich noch deutlicher zeigen, wie das Leben des Geistes die Gestalten verbindet, etwas Ungreifbares, das die Klassik noch nicht hätte darstellen können. Vergleichbares gibt es erst in der Renaissance.

²⁰ K. Schefold, Göttersage (oben Anm. 1) 270ff. Abb. 387. Pfühl a. O. (oben Anm. 7) Abb. 670.

²¹ Vgl. Anm. 6.

Die plastische Kraft und das große Schauen erinnern ans Mosaik der Alexandria, aber künstlerisch ist der Fries überlegen, obwohl er nur in Kopie überliefert ist. So treue Kopien sind in der römischen Wandmalerei ganz selten, weil man als Vorlagen gewöhnlich nur Bilder- oder Musterbücher hatte. Hier aber und bei einigen Details im Schlafzimmer derselben Villa vermute ich als Vorlagen originale Gemälde aus Holz, die aus der makedonischen Beute des Aemilius Paullus, zum Teil auch aus Alexandria stammten. Der Kopist war einer der großen Meister der römischen Wanddekoration um 40 v. Chr. Er erreicht die Raumwirkung, die er für seine Dekoration brauchte, durch die Verbindung mit Elementen griechischer Palastarchitektur. Er umrahmt die Kopien mit perspektivisch vortretenden Friesen und mit Bossensäulen, so daß der Raum als ein von Pfeilern und Säulen getragener Baldachin wirkt. Diese klassische Stufe der römischen Wanddekoration hat bis in die Neuzeit nachgewirkt.

Datieren wir die Vorbilder des Fürstenfrieses noch ins dritte Jahrhundert, so wird ins frühe zweite das Gemälde des Herakles gehören, der als Sklave der lydischen Königin Omphale eine Frau spielt, während sie mit Löwenfell und Keule Herakles mimt.²² Herakles ist auf einen Priap gestützt, Omphale wie eine Aphrodite an einen dunkelfarbigen Jüngling gelehnt und von zarten Mädchengesichtern abgehoben, die vom Geschick des Helden gerührt sind. Nie waren früher mann-weibliche Spannungen so raffiniert sichtbar geworden, nie die Verzauberung des Helden durch Musik, Wein und Liebe, die doch seiner inneren Größe nichts raubt. Der ältere Konflikt von Plastik und Raum ist wie am Pergamonfries einer Herrschaft der Plastik gewichen, als wolle die Kunst noch einmal mit der gewaltigen plastischen Kraft der Hohen Klassik wetteifern.

Weniger bekannt als die besprochenen Gemälde sind römische Wandfriese, von denen ich glaube, daß sie griechische Bilderbuchrollen kopieren. Vornehme Römer ließen solche Friese als stolzen Besitz in der Zeit des Zweiten und Vierten Stils als Elemente von Wanddekorationen kopieren. Besonders kostbar ist ein Fries, der in der Kryptoportikus des Homerischen Hauses im oberen Wandteil wie ein Durchblick eingefügt gefunden wurde, im späteren Zweiten Stil um 30 v. Chr. (Abt. 1.2). Fast der ganze Fries gilt der Ilias (72 Sze-

²² Propyläenkunstgeschichte a. O. 229 Taf. XXV. Schön Robertson 575f.

nen). Nur drei Bilder können vorausgehende und acht folgende Ereignisse dargestellt haben; erhalten ist davon nur die Ankunft der Penthesilea und die Flucht des Aeneas. Gerade diese Szene ist für die Deutung der römischen Verwendung wichtig. Alle diese römischen Troiazyklen meinen die Vorgeschichte der Größe Roms.²³ Für die Auffassung solcher Friese als Nachbildungen kostbarer Originale spricht, daß an analoger Stelle, auf dem Gesims der Scherwand stehend, häufig köstliche hellenistische Originale kopiert sind, in bewußtem Gegensatz zur römischen illusionistischen Auffassung der übrigen Wand. Die reichste Folge solcher Bilder findet sich im Oecus neben der Cryptoporticus, ein genial impressionistisches neben dem berühmten Mysteriensaal und besonders wichtig ist das mit dem ‚Labetrunk‘ aus dem Dioskurenhaus.²⁴ Denn die sitzende Frau läßt sich leicht ins spätere dritte Jahrhundert datieren, nicht lange nach den Vorbildern der Dioskuridesmosaiken (Anm. 14), und die sperrige Haltung des Wanderers verhilft zur Datierung ähnlicher Motive auf den später zu besprechenden Odysseelandschaften (Taf. 4, oben Anm. 7).

Als ebensolche Kostbarkeit wurde der Fries der Kryptoportikus aufgefaßt, dem wir uns nun wieder zuwenden. Gleich das erste erhaltene Bild zeigt, wie frei der Maler dem Text gegenübersteht, daß es sich also nicht um Buchillustrationen handelt, sondern um selbständige Bilderzählung (Abb. 1). Ein Maultiergespann, von Kriegerern begleitet, flieht vor der Pest, mit der Apollon im Beginn der Ilias die Griechen bestraft. Der Lenker hebt flehend die Hände zum Tempel Apollons, des grausamen Gottes, der den Tempel verlassen hat und unsichtbar von einem Berg seine Pfeile versendet. Gott und Tempel sind ganz klein. Schon hier finden wir die hellenistische Art, mehr die Wirkung des Gottes als den Gott selbst zu betonen. Unheimlicher spricht die Landschaft, die zum Ausdruck des Numinosen wird wie später in den Szenen aus der Odyssee, auf denen die Landschaft eine weit größere Rolle spielt. Bilderbuchfriese mit Landschaften kennen wir auch schon aus der Klassik, vor allem von Gräbern

²³ K. Schefold, Die frühhellenistische Bilderzählung der archaischen Heldensage, in H. Brunner u. a., Wort und Bild (1979) 297 ff.

²⁴ Oecus neben der Cryptoporticus: Schefold, Wände Pompejis (1957) 20f. Robertson 575.599 Taf. 184c. ‚Schweineopfer‘ neben dem Mysteriensaal: L. Curtius, Wandmalerei Pompejis (1929) 375 Abb. 205 ‚Labetrunk‘ Curtius a. O. 317 Abb. 181.

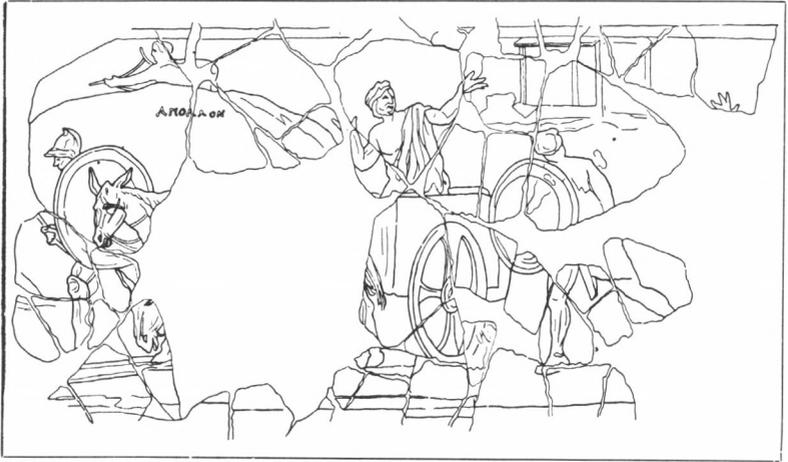


Abb. 1. Apollon sendet die Pest. Fries mit Szenen der Ilias, Pompeji.

Lykiens,²⁵ aber nie zuvor hatte die Gottheit aus der Natur so schicksalhaft zum Menschen gesprochen wie in der hellenistischen Kunst. Der Fries muß etwas älter als die Alexanderschlacht sein, aber nur um ein paar Jahre, denn die momentane und erlebnishafte Komposition ist schon ganz unklassisch, wenn sie auch noch nicht so genial geballt und verdichtet ist wie die Alexanderschlacht.

Um die Selbständigkeit der Bilderzählung nachzuweisen, seien noch einige Szenen herausgegriffen. In der Schmiede des Hephaistos betrachtet nicht Thetis selbst den Schild wie in der Ilias, sondern sie sitzt in trauernder Vorahnung da, während eine ihrer Nereiden, Euanthe, den Schild bewundert. Ähnlich neu und ergreifend gesehen ist Andromache (Abb. 2). Sie ist am Grab Hektors so erschüttert zusammengesunken, daß sie nicht bemerkt, wie der kleine Astyanax nach ihr verlangt. Das wurde so weder in der Ilias noch im folgenden Epos Aithiopsis erzählt und ist doch ein Inbegriff des Schicksals von Mutter und Sohn. Ebenso frei macht sich der Künstler vom Text bei Hektors Abschied. Er läßt die Amme weg, die Eltern sind mit dem Kind allein, das freudig die Ärmchen erhebt, keineswegs zur Amme verlangt, wie Homer erzählt. Ferner wird in dieser Bilderzählung und in

²⁵ K. Schefold, *Origins of Roman Landscape Painting*, *The Art Bulletin* 42, 1960, 87 ff. Abb. 3. W. A. P. Childs, *The City Reliefs from Lycia* (1978).

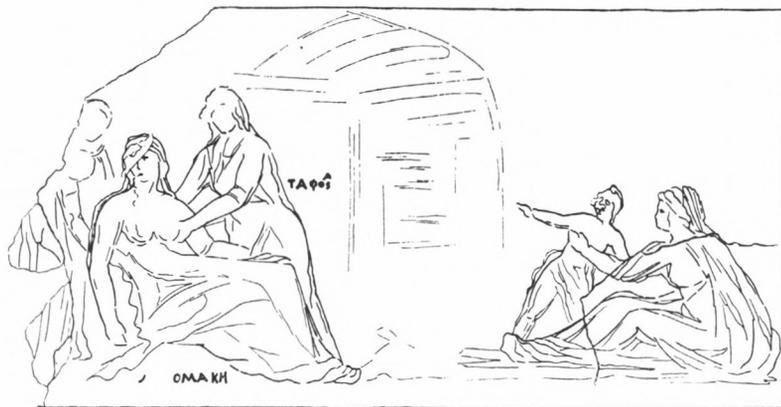


Abb. 2. Andromache an Hektors Grab. Fries mit Szenen der Ilias, Pompeji.

einer ähnlichen, die auf einem hellenistischen Reliefbecher und römischen Sarkophagen überliefert ist, die Ankunft der Amazonen mit der Ilias verbunden. Auch darin zeigt sich, daß die Bilderzählung einen anderen Charakter hat als die Ilias. Hans Georg Beck danke ich für den Hinweis, daß die Selbständigkeit der Bilderzählung in der mittelalterlichen Buchillustration nachwirkt.

Eine größere Rolle als in der Kryptoportikus spielt die Landschaft in der Bilderzählung des Alten Testaments, die wir aus den Mosaiken von Santa Maria Maggiore erschlossen haben (oben Anm. 3), ferner auf dem feinen Gelben Fries im Haus des Augustus auf dem Palatin, der wenigstens im Figürlichen treu frühhellenistische Motive bewahrt, ebenso wie das Nilmosaik in Palestrina (oben Anm. 10). Auch die unzähligen mythologischen und sakralen Landschaften der römischen Dekoration dürften auf solche Bilderbücher zurückgehen, immer mehr oder weniger dem römischen Raumempfinden und der dekorativen Aufgabe entsprechend umgeformt.²⁶ Vor diesem Hintergrund werden die prachtvollen spätantiken Buchillustrationen erst recht verständlich.²⁷ Ihre Massenszenen können nicht auf die kleinen

²⁶ Schefold a. O. (oben Anm. 25). Zuletzt H. Sichtermann, *Mythologie und Landschaft*, *Gymnasium* 91, 1984, 289ff. mit feinen Beobachtungen zur römischen Verwendung.

²⁷ *Bilderzählung* a. O. (oben Anm. 7) 302f.

Illustrationen zurückgehen, die zwischen den Texten griechischer Buchrollen allein denkbar sind.

Für die Vorstellung von den verlorenen hellenistischen mythologischen Bilderzählungen am wichtigsten sind die Odysseelandschaften (hier Tafel 4),²⁸ ein Hauptwerk der abendländischen Kunst. Wie der Fries der Kryptoportikus waren sie im Oberteil einer Wand Zweiten Stils um 50 v. Chr. gleich Durchblicken eingefügt worden, Kopien nach einem griechischen um 240 v. Chr. gemalten Bilderbuch. Der Stil der figürlichen Motive ähnelt dem des Gelben Frieses. Das Sperrige, Originelle der Bewegungen setzt das Ganymedmosaik voraus, das Schwellen der Bewegungen die Komödienszenen, wenn auch das mächtige Pathos der Werke um 200, des Fürstenfrieses und des Pergamonaltars bei weitem noch nicht erreicht ist. Unter den Fayenceoinochoen mit den Namen ägyptischer Königinnen zeigen die älteren mit dem Namen der Berenike II. um 250 noch nicht die manieristische Streckung der Figur, die die jüngeren um 230 mit der Isistyché des Gelben Frieses und mit der Lästrygontochter der Odysseelandschaften gemeinsam haben.²⁹

Auf den Odysseelandschaften sind griechisch die Namen vieler Gestalten angegeben, griechisch ist das kontinuierende Erzählen, das sich hinter den Pilastern fortsetzt, und griechisch ist der plastische, kulissenhafte Charakter der landschaftlichen Elemente. Denkt man sich die perspektivisch gemalten Pilaster weg, die auch hier zu einer römischen illusionistischen Baldachinarchitektur gehören, verschwindet der Eindruck der Raumweite. Er wird nur durch den Kontrast der kräftigen Farben der Pilaster zu den kühleren der Landschaft hervorgerufen. Auch die perspektivische Behandlung der Pilaster stammt aus der griechischen Kunst, aber die Synthese der Pilaster mit der Landschaft zu einer neuen Raumillusion ist eine der folgereichen Entdeckungen der römischen Wanddekoration.

Für die Vermutung, daß die Quellen solcher Bilderzählungen be-

²⁸ a. O. 298 ff. Oben Anm. 7.

²⁹ Ganymedmosaik oben Anm. 12. Komödienszenen oben Anm. 14. Fürstenfries oben Anm. 6. Fayenceoinochoen mit dem Namen Berenikes II. um 240: D. B. Thompson, *Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience* (1973) Nr. 75 Taf. B. Oinochoe um 220: a. O. Nr. 29 Taf. C. Isistyché des Gelben Frieses: Schefold, *Origins* (oben Anm. 25) Abb. 6. Lästrygontochter: Pfuhl a. O. (oben Anm. 7) Abb. 721. *Propyläenkunstgeschichte* a. O. Abb. 251 b.

malte Papyrusrollen waren, spricht der miniaturistische Charakter des Frieses mit den kleinen Figuren, ferner der hohe Augenpunkt. Die Perspektive müßte ganz anders gestaltet sein, wenn der Fries für den oberen Wandteil erfunden wäre. Es muß sich also um recht treue Kopien handeln, wenn auch die Farbigkeit kühler behandelt sein wird als im Original, der römischen Raumwirkung wegen. Am treuesten ist eine solche griechische, gleichsam plastisch behandelte Landschaft kopiert an der Rückwand des einzigartigen Schlafzimmers aus Boscoreale in New York (Taf. 2).³⁰ Auch hier müssen hölzerne Tafelgemälde als Vorlage gedient haben.

Der erhaltene Odysseefries schmückte die eine Langwand eines länglichen Saales von etwa 20 m Länge. Als Mittelszene wurde die Bedrohung der Kirke durch Odysseus gewählt (Taf. 4), wohl weil die Zauberin durch Odysseus Mutter italischer Städtegründer wird. Wie Odysseus seine Gefährten vor Kirke rettet, wird auch auf einer der Relieftafeln mit Szenen der Troiasage dargestellt, deren Mittelszene gewöhnlich die Erzählung des Kampfs um Troia mit der Flucht des Aeneas und damit der Rettung der Penaten aus Troia nach Rom beschließt.³¹ Dieses Ziel der Bilderfolge kennen wir schon vom Fries der Kryptoportikus in Pompeji, der ebenfalls mit Aeneas' Flucht und der Rettung der Penaten schließt. Damit gewinnen wir zum erstenmal ein Indiz dafür, was auf der den Odysseelandschaften gegenüberliegenden Wand erzählt wurde: Odysseus und Kirke, den Ahnen italischer Städtegründer, entsprach die Flucht des Aeneas, des Ahnen Roms. Also entsprachen den Odysseeszenen solche des Kampfs um Troia und daran anschließend wohl Szenen, wie das Palladion nach Rom kam, vielleicht auch das von Orest geraubte Bild der taurischen Artemis ins Dianaheiligtum von Ariccia.³² Jedenfalls können links von den erhaltenen Odysseeszenen die Abenteuer mit den Kikonen und Lotophagen und vor allem die Überwindung des Polyphem nicht gefehlt haben, die in so anspruchsvollen römischen kolossalen

³⁰ Pfuhl a. O. Abb. 707. Propyläenkunstgeschichte a. O. Abb. 249.

³¹ Weitzmann a. O. (oben Anm. 16) Abb. 56. Schefold, Bilderzählung a. O. (oben Anm. 23) 310, 1 (Literatur). Relieftafel mit Kirkeszene: Weitzmann a. O. Abb. 46. Brillant a. O. (oben Anm. 7) 53 ff.

³² Lexicon a. O. (oben Anm. 6), 2, 797 (E. Simon). E. Paribeni, *Di Diana Nemorensis e di Artemidi Efesia Dialoghi* 1981, 41 ff. Vgl. aber A. Alföldi, *Diana Nemorensis*, *AJA* 64, 1960, 141, 63.

Gruppen überliefert ist.³³ Auch Aiolos kann nicht gefehlt haben, dessen Stürme über der ersten Lästrygonenszene erhalten sind (zum Folgenden sind die in Anm. 7 genannten Abbildungen heranzuziehen).

Die griechische Kunst hatte schon immer landschaftliche Motive als Elemente der mythischen Erzählung gekannt. Gewaltig umrahmen Helios und Nacht die Geburt der Athena im Ostgiebel des Parthenon. Aber neu ist im Hellenismus, daß man weniger die Gottheit selbst als ihre Wirkung im numinosen Erleben der Landschaft sichtbar macht. Es wird also nicht, wie ein moderner Betrachter meinen könnte, die Erzählung der Odyssee in eine südliche Landschaft versetzt, weil man sich manche Abenteuer des Odysseus an italischen Küsten dachte, sondern die Landschaft verhilft dazu, die alte Sage neu zu deuten. Das Erleben der Landschaft ist ein tieferes, religiöses.

Die fein nuancierte Erzählung gibt viel mehr als nur eine Illustration der Odyssee. Das Unheimliche des Lästrygonenlandes spricht schon aus den kolossalen Felsen, zwischen denen die Tochter des Königs herabsteigt, Wasser zu holen, selbst eine Riesin, im Gegensatz zu den zierlichen, fein unterschiedenen Kundschaftern des Odysseus. Der Gegensatz wiederholt sich in dem zu den idyllischen Motiven: der Quellnymphe mit Urne und Schilf, dem Fischer, der links ums Kap fährt, dem Berggott, der auf dem Felsen liegt und den Hirten, die am rechten Bildrand und im folgenden Bild wie in der Odyssee einander begegnen. Die Kontraste des Unheimlichen und des Idyllischen beschwören das Numinose, das seinen Ausdruck in der Landschaft findet. Es ist der Zorn Poseidons, der Odysseus seit der Blendung des Polyphem verfolgt.

So überwiegt schon im folgenden Bild das Schreckliche. Zwar setzt sich zunächst das Hirtenidyll fort, mit dem Hirten und mit dem jungen, aber ungewöhnlich kraftvollen jungen Pan, hinter dem eine Nymphe gelagert ist. Aber ein mächtiger Baum führt unseren Blick

³³ B. Conticello und B. Andrae, *Antike Plastik* 14, 1974. Neuere Literatur H. Riemann, *Sperlongaprobleme*, Festschrift B. Neutsch (1980) 372 ff. und jetzt in B. Andrae, *Odysseus* (1982). Zur Datierung vgl. aber K. Schefold, *Das neue Museum im Vatikan*, Festschrift H. Bloesch, *AntK* 9. Beiheft 1873, 87. Zur Deutung des „Pasquino“ jetzt U. Hausmann, *Aias mit dem Leichnam Achills*, *AM* 99, 1984, 291 ff.

hinauf zur gewaltigen Lästrygonenburg und der Königin, die auf einem der Türme steht. Ein Riese scheint den ganzen Baum entwurzeln zu wollen, andere Felsblöcke loszureißen. Rechts unten schleift ein vom Rücken Gesehener einen Griechen mit einem um die Beine gewundenen Seil und trägt dazu einen Toten auf dem Rücken. Etwas weiter oben packt, schon im Wasser, ein anderer einen ins Meer geflüchteten Griechen am Schopf. Die kühnste Erfindung ist der aus dem Bild vorstürmende, inschriftlich bezeichnete König Antiphates, der, mit einem blauen Mantel bekleidet, dem Szepter in der Linken, die Rechte gebietend erhebt. Man braucht nur spätclassische Gestalten von Vorstürmenden zu vergleichen, um die ganze Kühnheit der frühhellenistischen Erfindung gewahr zu werden. Sie ließe sich von Figur zu Figur nachweisen; es ist unbegreiflich, daß man sie für matt und späthellenistisch hat halten können.

Ähnlich hat man auch die plastische Raumbildung verkannt. Man war immer überrascht von der Raumwirkung dieser Landschaften, fand aber die Raumperspektive unvollkommen. Diese Kritik wird der künstlerischen Absicht nicht gerecht.³⁴ Wir kennen die kulissenartige Schichtung schon von der Hedistestele und vom Nilmosaik. Denkt man sich die Odysseelandschaften in zentralperspektivische Gestaltung übersetzt, verlieren sie ihre unerhörte Ausdruckskraft. Die Felsen wären dann zu gewaltig für die nun folgende Bucht, die als trügerischer Ruheplatz für die Schiffe charakterisiert werden soll, und das Los der Schiffe wäre weniger erschreckend, wenn sie nicht im Verhältnis zu dem Gestade rechts viel zu groß gebildet wären. So aber sieht man mit Grausen, wie die Lästrygonen mit Felsen und Bäumen die Schiffe zerschmettern, wie drei schon untergehen, so daß die Ruder wie dünne Stäbe herausstechen und zerbrechen; ja die sich zur Flucht entschließenden Schiffe einander den Weg versperren.

Nur Odysseus hatte sein Schiff am Ausgang der Bucht an Felsen vertäut und so sehen wir es nun mit geschwellten Segeln hinter einem Kap auftauchen und hinüberfahren zum milderen Gestade der

³⁴ Lexikon der Alten Welt (1965) 2272 s. v. Perspektive; dazu H. Beyen, Das Münchner Weihrelief, *BAntBeschav.* 27, 1952, 1 ff. Schefold, *Peinture Pompéienne* (1972) 196 f. 122, 1. G. M. A. Richter, *Perspective in Greek and Roman Art* (1970?). J. Borchhardt, *Zur Darstellung von Objekten in der Entfernung*, *Festschrift Hampe* (1980) 257 ff. L. M. Gigante, *Diss.* Chapel Hill 1980.

Kirkeinsel. Es wird von drei anmutigen ‚Aktai‘ verkörpert und rechts oben ist nur schwach Odysseus mit zwei Gefährten zu erkennen, schon glücklich gelandet. In schroffem Gegensatz dazu sieht man links vorn am Fuß eines riesigen Felsens noch einen Lästrygonen einen der Gefährten mit einem Felsen erschlagen. Zum stillen Ufer der Kirkeinsel kontrastiert in anderer Weise der Palast der Kirke, so daß man annehmen möchte, daß hier Szenen des Bilderbuchs weggelassen sind: Odysseus’ Kundschaften, seine Hirschjagd, die Aussendung eines Teils der Gefährten, deren Verzauberung, der Bericht des Eurylochos und vor allem die Begegnung mit Hermes, von dem Odysseus das Zauberkraut erhält.

Dem Auftraggeber der Dekoration kam es auf etwas anderes an. Schon der Meister des Bilderbuches hatte dem Palast der Kirke (Taf. 4) den Grundriß eines Isisheiligtums gegeben, wie er auf dem Marsfeld in Rom noch nachzuweisen ist, und in der Mittelnische das Symbol des Apollon Agyieus, der hier nur als Horus, als Sohn der Isis verstanden werden kann.³⁵ Der Meister des Frieses betont mit dem Ganzen von neuem die göttliche Lenkung des ganzen Geschehens, das mit kleinen Figuren nur eben angedeutet ist. Der Palast steht weit vom Meer am Fuß bewaldeter Berge. Durch die hohe Tür sieht man Odysseus hereinstürmen, um seine Gefährten zu befreien. Die Zauberin, „von erhabener Gestalt“ und von einer Dienerin begleitet, empfängt ihn am Tor. Vor dem Hauptbau wirft sich Kirke Odysseus, nachdem er ihrem Zauber widerstanden hat, zu Füßen, eine Dienerin flieht, anders als in der Dichtung sitzt Odysseus, als der künftige Herr des Palastes. So klein die Figuren sind, sind sie doch den Wiederholungen der Szene weit überlegen.

Überrascht findet man hier schon auf einem Fries frühhellenistischer Herkunft ein Isisheiligtum als Hintergrund der Kirkeszene. Es ist die Zeit des alexandrinischen Dichters Lykophron, der zum erstenmal die mythische Vorgeschichte der Größe Roms schilderte, aber auch die Zeit, in der die Isisreligion aus einer in sich abgeschlos-

³⁵ E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom* (1961) 510f. G. Gatti, *Topografia dell’Iseo Campense*, *Rend. Pont. Accad.* 20, 1943/4, 117ff. Horus als Apollon Agyieus: *LIMC* 2, 1984, 332 (E. de Filippo Balestrazzi). Auf einem Silberbecher aus Pompeji sitzt der Horusfalke auf dem Mal des Apollon Agyieus: H. Fuhrmann, *Archäologische Funde*, AA 1941, 592 Abb. 111.

senen ägyptischen Religion durch alexandrinische Griechen zu einer Weltreligion wird.³⁶ Die griechischen hymnischen Preisreden auf Isis feiern sie als Herrin des Schicksals, als Gründerin und Wahrerin der menschlichen Gesittung, für die in ihrem Auftrag die Herrscher wirken. Den Griechen wurde gesagt, daß sich hinter Artemis Aphrodite, ja Athena Isis verbirgt und hinter andern Göttern ihre männlichen Gefährten, ja, Isis erscheint als Schutzgöttin griechischer Heroen, des Odysseus im besprochenen Fries und der Helena in einem verwandten Fries der Aula Isiaca auf dem Palatin.³⁷ Der Ägypter konnte in der Hauptgottheit seiner Landschaft auch die Kräfte anderer Gottheiten erfahren und es ist kein Zufall, daß die Lehre von der Trinität, wie Morenz gezeigt hat, auf Alexandria zurückgeht.³⁸

In der Mitte der nächsten Wand des Raums sah man die Wiedererkennung des Odysseus durch Eurykleia, wenn man ein feines Fragment dritten Stils in Pompeji als Kopie nach demselben Bilderbuch auffassen darf, auf das die Odysseelandschaften zurückgehen^{38a} (Od. 19, 379ff.). Die Szene ähnelt nicht nur im Stil der Bedrohung der Kirke durch Odysseus, sondern auch hier bildet ein Sakralbau der Isis den Hintergrund. In der Odyssee heißt 22,466 der Bau, in dem die ungetreuen Mägde erhängt werden, Tholos. Der Meister unserer Bilderzählung hat aus diesem Teil von Odysseus' Palast einen feierlichen Rundbau gemacht, eine Tholos, wie sie so oft auf alexandrinischen Architekturlandschaften als Tempel der Aphrodite-Isis erscheint (vgl. Anm. 50).

Ist die Vermutung richtig, daß das Eurykleiafragment auf dasselbe Bilderbuch zurückgeht, wie die Odysseelandschaften, ergänzt es nicht nur unsere Vorstellung von dem kostbaren Werk sondern es erlaubt uns auch zu unterscheiden, wie eine solche hellenistische

³⁶ S. Morenz, Die Begegnung Europas mit Ägypten (1968) 66f., 92f. Weiteres dazu K. Schefold, Gnomon 1979, 174f. M. Malaise, La diffusion des cultes égyptiens dans les provinces européennes de l'empire romain, in „Aufstieg und Niedergang“ II 17, 1984, 1616ff. J. Leclant, Aegyptiaca et milieux isiaques a. O. 1692ff. V. Tram Tam Tinh, Etat des études iconographiques relatives à Isis, Sérapis et synnaoi theoi, a. O. 1710ff.

³⁷ Göttersage a. O. (oben Anm. 2) 245f. Abb. 343.

³⁸ S. Morenz, Zur Herkunft und Frühgeschichte des Christentums, Theol. Literaturztg. 80, 1955, 529f. Morenz, Begegnung a. o. 104f.

^{38a} G. Cerulli Irelli, Cronache Pompeiane 1, 1975, 151ff.

Bilderfolge im zweiten Stil der Odysseelandschaften und wie sie im dritten aufgefaßt wurde: flächiger, schärfer linear umrissen und mit leuchtenderen Farben differenziert.

Numinose Symbole fanden wir auf den Odysseelandschaften nicht nur in den Isisheiligtümern der Kirke- und der Eurykleiaszene, sondern schon im Sturm des Aiolos, in der Lästrygonenlandschaft, und ein neues Symbol begegnet nun im Felsentor der Unterwelt. Daß es durch ein Tor in die Unterwelt geht, ist eine uralte Vorstellung, aber es ist genial und neu, diese Pforte als Felsentor zu deuten, wie man es gelegentlich in Gebirgen findet. Tore bezeichnen in der römischen Kunst oft die Trennung von Licht- und Schattenwelt, aber nirgends so kühn wie hier. Links naht Odysseus' Schiff dem Gestade. Hinter dem Felsentor denken wir uns die Landung, und dann wird ein Widder geopfert. Odysseus verwehrt mit dem Schwert den Schatten, vom Blut zu trinken, bis er Teiresias über seine Heimkehr befragt hat. Schon nahen der gebeugte greise Seher, Odysseus' Mutter und andere Heroinen. Sie leuchten bald mehr, bald weniger in geheimnisvollem Licht auf und in einer Schlucht verliert sich die Menge im Dämmer. Aber rechts ragt wieder ein kolossaler Fels auf; mit den Büßern der Unterwelt. So steigert sich die Erzählung von der stillen Fahrt des Schiffes zur Traumwelt des beschwörenden Odysseus und zur unheimlichen Wirklichkeit der Büßer: eine Vision der Unterwelt von dichterischer Kraft, der wir auch in der Renaissance keine von gleichem Rang an die Seite stellen können. Nur Polygnots verlorenes Gemälde der Unterwelt muß nach der Beschreibung des Pausanias eine ebenso strenge Größe gehabt haben.

Wie man die Odysseelandschaften nicht ohne die hellenistische Isisreligion verstehen kann, so auch andere frühhellenistische Gemäldezyklen, die uns in römischen Dekorationen erhalten sind. In dem in der Zeit Caesars ausgemalten Schlafzimmer von Boscoreale, das jetzt in New York ist (Taf. 1–3), sind Motive von Bühnenmalereien der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. besonders treu kopiert, offenbar nach aus Ägypten entführten Holztafeln.³⁹ Die Vorbilder werden

³⁹ Robertson 586f. K. Schefold, *Caesars Epoche als Goldene Zeit römischer Kunst*, in *„Aufstieg und Niedergang“*, hgg. von H. Temporini, 4, 1973, 945ff. Ders. *Römische Visionen und griechische Motive am Fuß des Vesuv*, in *La Regione sotterrata dal Vesuvio*, Atti del Convegno . . . Napoli 1982; englische Fassung in *The Art Institute of Chicago, Centennial Lectures, Museum Studies* 10, 1983, 21 ff.

gewöhnlich in den späten Hellenismus datiert; m. E. können sie nach dem Stil der Götterbilder und der Masken nicht nach 250 entstanden sein, vor den Oinochoen mit dem Namen der Berenike II. (Anm. 29). Vitruv überliefert, daß solche Dekorationen Szenen der Komödie, der Tragödie und des Satyrspiels nachbilden. An den Langwänden sind Heiligtümer durch Stadtansichten symmetrisch gerahmt (Taf. 3). Das läßt an die Komödie denken, aber seltsamerweise sind oben Masken des Satyrspiels aufgehängt, die wir später betrachten. Der Alkoven wird durch Durchblicke auf Heiligtümer mit Rundtempeln gerahmt, Szenen, die Vitruv auf die Tragödie zurückführt, während er Landschaften in der Art der Rückwand fürs Satyrspiel charakteristisch findet.

Die Villa von Boscoreale hat die schönsten Beispiele der klassischen Stufe der römischen Wanddekoration bewahrt. Wir kennen schon den Fürstenfries eines Speisesaals. Auch im Schlafzimmer wird der Raum als Baldachin aufgefaßt, der durch Pilaster in den Ecken und durch weitere Stützen zwischen diesen Pilastern getragen wird. Wie fast alle Elemente der römischen Kunst griechisch sind, so auch die Wandgliederung mit Pilastern und Halbsäulen. Von der Stele der Hediste kennen wir Durchblicke in die Tiefe zwischen plastischen Formen. Aber diese Durchblicke haben in der griechischen Kunst kulissenhaften und plastischen Charakter, während die klassische Stufe der römischen Dekoration eine Raumillusion beabsichtigt, die die plastischen Elemente umspielt.

In den Stadtansichten von Boscoreale ist der griechische plastische Charakter am treuesten bewahrt. Vielfach findet man umgekehrte Perspektive wie auf dem Nilmosaik. Man kann die Einzelbauten gleichsam abtasten. Sie sind wie alle echt hellenistischen Formen energisch vom Raum abgehoben. Nur die oberen Terrassen und Säulenhallen sind römische Zutaten, denn sie vermitteln zu den räumlich illusionistisch behandelten mittleren Teilen der Wand. Den Säulenhallen der Terrassen fehlt die detaillierte plastische Kraft und Präzision der Stadtbilder. Aber sie umschließen einen Raum, in dem Heilige Haine goldene und silberne Götterbilder in Zweisäulenmonumenten umgeben (Taf. 1). Diese Monumente, die Temenosmauern und Weihgeschenke selbst, haben die Plastizität der hellenistischen Vorbilder bewahrt, aber sie sind umspielt vom römischen Illusionismus, der reizvoll zur Plastizität der griechischen Elemente kontrastiert.

Sind die Rundbauten, wie mir scheint, ebenso treu kopiert, sind ihre Gebälke die frühesten, die von Konsolen getragen sind. Auch die reicheren Konsolen des Propylons dürften auf griechische Paläste zurückgehen, ja sogar das gesprengte Gebälk. In der römischen Architektur dienen Konsolen und Gebälke zur Steigerung der Raumwirkung. Gebälke mit Konsolen lassen sich in der Architektur seit dem zweiten Jahrhundert v. Chr. nachweisen,⁴⁰ sind aber wohl eher eine Schöpfung des künstlerisch bedeutenderen dritten Jahrhunderts. Denn man wird die Konsolen unserer Rundbauten kaum als römische Zutaten auffassen können. Hier tragen sie noch nicht zur Raumwirkung bei, sondern haben denselben plastischen Charakter wie die Elemente, die wir aufs dritte Jahrhundert zurückführen möchten. In den Stadtansichten findet sich dieses im Frühhellenismus ‚moderne‘ Motiv nur bei den in die Tiefe führenden Säulenhallen, die sicher römische Zutaten sind.

In späteren Phasen der abendländischen Kunst werden die Stadtansichten mehrfach variiert, aber sie haben nun nicht mehr den plastischen Charakter der Kopien von Boscoreale; berühmt sind die Beispiele an der Wand im Haus der Livia in Rom.⁴¹ Das illusionistische Spiel gibt allen Elementen der Dekoration eine irrealer Leichtigkeit. Dennoch ist die Tradition solcher Stadtbilder durchs ganze Mittelalter zu verfolgen. Am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore in Rom bedeuten sie Jerusalem und Bethlehem, an den Wänden von Boscoreale das alte Athen. Der zierliche Charakter der Bauten und

⁴⁰ H. von Hesberg, *Römische Mitteilungen*, 24. Erg.heft 1980. K. Schefold, *Der Zweite Stil als Zeugnis alexandrinischer Architektur*, in B. Andreae und H. Kyrieleis, *Neue Forschungen in Pompeji* (1975) 53ff.

⁴¹ Haus der Livia: Schefold, *Peinture pompéienne* (1972) 256f. Taf. 9. Haus des Augustus: G. Carettoni, *Das Haus des Augustus* (1983) und *Römische Mitteilungen* 80, 1983. Die großartige Dekoration des ‚Houses der Livia‘ steht m. E. der der Villa von Boscoreale noch näher als die im Haus des Augustus, die schon den späteren Dekorationen in Pompeji, etwa im Frigidarium des Homerischen Hauses, ähnelt; vgl. mein ‚Vergessenes Pompeji‘ (1962) 40ff. Taf. 6. Künstlerisch ist die Dekoration im ‚Haus der Livia‘, das doch wohl der ursprüngliche Palast Octavians war, denen im Haus des Augustus überlegen, die durch den Apollontempel datiert sind. Carettoni datiert um 30; die jüngsten (seine Farbtafel W) gehören stilistisch schon zur Farnesina (um 20): Schefold, *Peinture a. O.* Taf. 12; jetzt I. Bragantini und M. de Vos, *Museo Naz. Romano, Le Pitture II* 1, 1982. Zu den ägyptischen Motiven: *Neue Forschungen a. O.* (oben Anm. 6) 55.

ihre unregelmäßige Anlage stehen in scharfem Gegensatz zum Schachbrettmuster der hellenistischen Stadt und gar zu den römischen Säulenstraßen und monumentalen Fassaden. Es sind Bauten der alten Zeit gemeint, die oft als besser gegolten hat. Ja, man denkt geradezu an das Erechtheion von Athen. Der Fries des Portals besteht aus hellen Gestalten auf dunklem Grund wie die Friese des Erechtheions, und wie dort das Gebälk der Korenhalle leichter gebildet ist, mit einem Zahnschnitt statt des Frieses, so hier das Gebälk des Balkons, der leichter sein muß als der übrige Bau. Die Trennung von Gebälk mit Fries und mit Zahnschnitt ist überhaupt vorhellenistisch.^{41a} Hekatebilder, Palmen, Hirschgeweihe, die der Artemis heilig sind, lassen eine göttliche Gegenwart ahnen, die wir besser verstehen, wenn wir uns den Mittelmotiven der Wände zuwenden.

Hier stehen sich metallenen glänzende Statuen der Artemis-Hekate mit den Fackeln (Taf. 1) und der Aphrodite gegenüber, die an einer Schale mit einem aufgerichteten Glied kenntlich ist. Die Benennung wird durch die Adonisgärtchen der seitlichen Felder bestätigt, wie sie im Kult der Aphrodite üblich waren, ferner durch die Rundbauten, die an den berühmten Rundbau in Knidos erinnern, in dem die Aphrodite des Praxiteles stand (vgl. Anm. 50). Auch wird das Motiv des aufgerichteten Gliedes auffallend oft für Bekrönungen verwendet. Besonders wichtig sind aber die Motive, die eindeutig nach Alexandria weisen. Die Farben der Bauten deuten ägyptischen roten Granit und Porphyrt an. Die geflügelten Schlangen der Akrotere sind nur aus Ägypten bekannt. Die verschlossenen Türen sind ein uraltes Motiv ägyptischer Kultbauten, das auch in alexandrinischen Gräbern wiederkehrt. Die Dreiteilung des Gewandes der Artemis ägyptisiert ebenfalls. Vor allem aber trägt die Göttin mit den Fackeln eine mit Uräusschlangen verzierte Krone, wie viele Artemisbilder der römischen Wanddekoration, die auf hellenistische Vorbilder zurückgehen. Das alles erklärt sich daraus, daß die Ägypter nicht nur Hathor-Aphrodite mit Isis identifizieren, sondern auch Artemis Bastet. Die Verbindung aphrodisischer, artemisischer und dionysischer Symbole ist ein Grundmotiv römischer Dekorationen und nur aus hellenistischen Mysterien zu erklären. Aphrodite erscheint in ihrem Heiligtum

^{41a} R. Fleischer, *Gnomon* 1984, 259.

bewegter, uns gütiger zugewandt als die strenge Artemis gegenüber; sie ist der Inbegriff des Glücks von Liebe und Leben.

Die Betonung der Mysteriengöttin in der Mitte der Wände kann nur den Sinn haben, hinter der bürgerlichen Wirklichkeit der Komödie höheren Sinn sichtbar zu machen. Was der Zuschauer zunächst für ein Spiel der Tyche hält, erweist sich als Weisheit der Isis wie auch in manchen griechischen Romanen und noch in der Zauberflöte. Man hat sich immer gewundert, warum an den Wänden des Schlafzimmers von Boscoreale keine Menschen, nur Landschaften gemalt sind. Aber je geheimnisvoller die Landschaften schweigen, desto beredter sind die Masken, die oben als Weihgeschenke aufgehängt gedacht sind.⁴² Es verlockt, sich das Spiel der Maskierten vor diesen Wänden zu denken. Der Stil der Masken ist der der zweiten Blütezeit der griechischen Bildniskunst in der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. Damals fand die Kunst eine neue Sprache, das Übersinnliche im Sichtbaren aufleuchten zu lassen, das Dämonische im Satyrn, das Geistige im Philosophen. Unsere Masken sind voller, mächtiger, reifer als die Stilstufe des Epikurbildnisses, aber noch nicht so barock heftig wie die des Chrysiporträts und des vermutlichen Aristophanes.⁴³ Man hat diese alten Männer zu Unrecht einfach alte Satyrn und Papposilene genannt, denn zunächst meinen wir, Charaktere der Neuen Komödie vor uns zu sehen, Studien des Zorns, der Verblüffung, des Kammers und einen wütenden kahlen Sklaven. Aber die Pferdeohren sagen uns, daß hier Satyrspiele gegeben wurden, die Charaktere der Neuen Komödie aufgenommen hatten. So hatte sich ja auch schon das klassische Satyrspiel mit Charakteren von Greisen und Kindern der Komödie genähert. Von Lykophon gab es ein Satyrspiel Menedemos, das die bescheidene Lebensweise und hohe Denkart dieses Philosophen von Eretria schilderte.⁴⁴ Das alte Satyrspiel hatte mythischen Stoff gehabt, das neue ist bürgerlich. Der Unterschied entspricht dem zwischen der klassischen Tragödie und der bürgerlichen Neuen Komödie. Nun erklären sich auch die Panshörner der jungen Satyrn: Einer der Satyrn hat einen

⁴² Zu den Masken T. B. L. Webster, *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play* (1962) 90 NP 27.

⁴³ Zu diesen Bildnissen zuletzt K. Schefold, *Festschrift U. Hausmann* (1982) 85 ff.

⁴⁴ R. Pfeiffer, *Geschichte der klass. Philologie* (1970) 152.

Pan gespielt. Pane des Satyrspiels sind schon aus der Klassik bezeugt. Das Gewicht, das die Panmasken in unseren Dekorationen erhalten, steigert ihren numinosen Charakter.

Zur Verbindung von Komödie und Satyrspiel ist weiter zu bedenken, daß schon in der Klassik die Terrakotten von Heroen, die mit in die Gräber gegeben werden, zum Teil als Satyrn gebildet werden, die durch Heroenbinden ausgezeichnet sind.⁴⁵ Daran schließt sich im Hellenismus die geistreiche Gruppe der Silene, die Philosophen spielen, sich zum Beispiel wie Sokrates gebärden, der die Wolken beschwört. Der Verstorbene, der durch seine Bildung Unsterblichkeit erlangt, erhält solche Terrakotten als Grabbeigabe und wird selbst als Silen in Dionysos' Gefolge erhoben. Ferner gehört jeder Schauspieler zum Thiasos des Dionysos und besonders der, der im Spiel Satyr wird. So erklären sich die vielen Masken der hellenistischen Keramik und die Betonung der Farben Weiß und Gold bei solchen Motiven. Bei Apollon ist alles golden, rühmt Kallimachos im Apollonhymnus (32–34). Der Maskenträger ist geweihter Gefährte des Gottes. So versteht man den Mysteriencharakter unserer Dekorationen als hellenistische Neuerung gegenüber den spätklassischen rotfigurigen Vasen, deren Mythenwelt für den verfeinerten Geschmack zu schal geworden war.⁴⁶

Nun ergibt sich eine überraschende Folgerung für Alexandria, auf dessen Theater diese Bühnenhintergründe mit ihren ägyptischen Motiven ohne Zweifel zurückgehen. So wie das Theater in Athen zum Gottesdienst des Dionysos gehörte, gehörte es in Alexandria zum Kult von Serapis-Dionysos.⁴⁷ Man betonte die Verbindung mit den Mysteriengöttern bis in die Dekoration der Bühne. Es fällt auf, daß Isis so viel mehr betont wird als Serapis, der in der Literatur so reich bezeugt ist. Auf die religiösen Hintergründe der alexandrinischen Dichtung wirft diese Beobachtung ein unerwartetes Licht. Die Dekorationen sagen uns, wie volkstümlich Isis war und daß das alexandrinische Theaterpublikum solche geheimnisvollen und groß-

⁴⁵ K. Schefold, Sokratische Wolkenverhrer, *AntK* 2, 1959, 21 ff.

⁴⁶ K. Schefold, Das Ende der Vasenmalerei, in *Hommages à Marcel Renard*, Coll. Latomus 103, 1969, 511 ff.

⁴⁷ Musische Agone mit dramatischen Aufführungen an den Festen des Serapis: H. Jucker, *Schweizer Münzblätter* 20, 1970, 22. E. Stambough, *Sarapis under the Early Ptolemies* (1972).

artigen Motive suchte, ja, daß der Alltag viel mehr von den Mysterien durchdrungen war, als wir es uns nach der Dichtung allein vorstellen würden. Was ist das für eine bewundernswerte Theologie, die es vermochte, das ganze klassische Erbe im Sinn der Großen Göttin neu zu deuten!

Wie das musische Spiel im Hellenismus zu einem neuen Ausdruck des Numinosen wird, so auch die Landschaftsmalerei. Das zeigte sich schon bei den Odysseelandschaften, wird aber noch deutlicher in Boscoreale.

Die Landschaften der Rückwand des Schlafzimmers von Boscoreale (Taf. 2) sind die kostbarsten Zeugnisse griechischer Landschaftsmalerei, die wir besitzen (Anm. 6.25). Beim Brunnenheiligtum steht eine kleine altertümliche Göttin, ähnlich wie in den vielen pompejanischen Sakrallandschaften der Isis als Artemis. Wir finden hier die genaue Entsprechung zur hellenistischen Naturdichtung, die die Herrin ursprünglich paradiesischen Lebens feiert. Die Naturauffassung ist überraschend verschieden von allem Abendländischen durch das Unromantische, Objektive. Das Ruinöse der Balustrade oben darf man nicht im Sinn abendländischer Symbolik der Vergänglichkeit deuten, denn solche Symbolik ist dem Hellenismus fremd. Dagegen wird das Alt-Ehrwürdige des heiligen Ortes betont wie bei den Städtebildern (Taf. 3). Man möchte vor diesen Mauern, Felsen, Ranken und bunten Vögeln von einer heilig-nüchternen Gegenständlichkeit sprechen, die uns ganz verloren gegangen ist. Ihre Voraussetzung ist das griechische Empfinden des Göttlichen, das aus der Natur selbst spricht, während wir Kinder des Barocks in der Natur einen Ausdruck des überirdisch Göttlichen finden. Griechen haben die Vorstellung vom göttlichen Wesen der Welt ernster genommen als das Abendland. Die Vierzahl der Quellen erinnert an die Grotte der Kalypso in der Odyssee und an die uralten Wunschbilder heißer Länder, aus denen wir am besten die vier Quellen im Paradies und die vier Ströme kennen, die vom Gotthardgebirge ausgehen.⁴⁸ Motive wie die Pergola oben stammen wie unsere ganze Gartenkultur aus Griechenland, aber nicht vom Privatgarten, sondern vom heiligen Hain, in dem Gelage der Frommen die Göttin feiern wie auf dem

⁴⁸ Daß diese Vorstellungen zusammengehören, hat F. Muthmann, Mutter und Quelle (1975) 30f. 53f. 87. 136 und besonders 380f. zu wenig beachtet.

Nilmosaik. Der heiße Süden braucht Schatten. Der Unterschied der Landschaft von der des Nilmosaiks und des Odysseefrieses erklärt sich aus dem zwischen den Vorbildern, Bühnenmalereien und miniaturistischen Bilderzählungen. Raumstimmung erhalten alle diese Landschaften nur durch den römischen Maler, der sie zwischen seine illusionistische Baldachinarchitektur aus Sockeln, Pilastern, Säulen und Gebälken einfügt. Ohne diese Rahmung haben alle Motive etwas Tastbares, Greifbares, sind in Wölfflins Sinn mehr ‚plastisch‘ als ‚malerisch‘. Zur flächigen Schichtung des Ganzen gibt es im Abendland nach den byzantinischen Nachwirkungen Vergleichbares erst seit Hans von Marée und Cézanne. Die Griechen bilden das Sein in seiner festen Struktur, nicht die Erscheinung. Die Römer dekorierten mit griechischen Motiven ihre Parks. Sie schufen sich in ihren Villen Idealbilder von Griechenland, die sich vom barbarischen Italien abheben sollten. Parks als Bestandteil von Schloß und Haus hatte schon der alte Orient gekannt, aber neu ist das romantisch-sentimentale Verhältnis zur Natur. In Griechenland gab es Haine nur um die Tempel. Dieser Unterschied mag durch Vergleiche aus der Dichtung noch deutlicher werden.

Der hellenistische Dichter Arat hatte den gestirnten Himmel geschildert, weil er von Zeus' Weltenlenkung zeugt. Bei den Römern wurde das Gedicht aus einem andern Grund so berühmt. Die Astrologen lasen nun das individuelle Schicksal in den Sternen. Selbst der Himmel wird gleichsam zum Park des vornehmen Römers.

Die große Herrin der Natur kann als Isis, Diana oder Venus angerufen werden, wie im Beginn von Lukrez' Epos *De rerum natura*. Die Herrin wird von Lukrez nicht um ihrer selbst willen gefeiert, sondern weil er durch das Verstehen der Naturerscheinungen den Menschen von seinen Ängsten befreien will, vor allem von den Ängsten vor Strafen nach dem Tod. Was Epikur philosophisch untersucht hatte, wird nun zu einer Dichtung, die den Menschen erbauen soll, aus Immanenz wird Transzendieren. Lukrez' Proömium ist gleichsam die römische Kopie eines griechischen Aphroditehymnus und diese Kopie erhält durch den Zusammenhang des Ganzen eine neue Bedeutung. Vom Mittelteil der Wand (Taf. 2) sind Weihgeschenke erkennbar, unten eine golden-monochrome ägyptisierende Landschaft, darüber eine Glasschale mit Früchten, ein Vorhang, auf dem ein Pfau sitzt, dahinter Arkaden. Transparentes Glas war in

vorrömischer Zeit eine seltene Kostbarkeit wie Bergkristall; aber solche Stilleben sind in der römischen Dekoration häufig kopiert worden.

Vor unserer Wand spüren wir noch das ganze ursprüngliche Gewicht dieser Motive, denen dieselbe fromme Pflege galt wie den geweihten Statuen und Gemälden. Solche Stilleben unterscheiden sich von den nachantiken durch dieselbe Immanenz des Göttlichen, wie die Landschaften. Da ist keine Andeutung von Vergänglichkeit wie im Manierismus und Barock, keine gedankenreiche Symbolik, sondern ehrfürchtig gelebtes Leben.⁴⁹ Die monochrome Landschaft ist typologisch eng verwandt dem Gelben Fries (oben Anm. 11). Solche idealisierenden Bilder des Heiligen Landes der Isis gibt es oft an römischen Wänden; sie wurden vielleicht von den Isisverehrerinnen verbreitet. Die Gattung ist deutlich eine andere als die der Bühnenmalerei, die den übrigen Dekorationen zugrundeliegt.

Wir nannten schon die Rundbauten des Alkovens (Taf. 3) freie Nachbildungen des Tempels der Aphrodite von Knidos. Gemalte Rundbauten, wie sie das Bett im Schlafzimmer von Boscoreale flankierten und auch in vielen anderen Wandgemälden und auf Lampen erscheinen, sind als Aphroditetempel zu verstehen, während in älterer Zeit Rundbauten oft zu Heroenkulten gehören. Mehrfach finden sich Aphroditestatuen oder Andeutungen von solchen in diesen gemalten Rundbauten.⁵⁰ Nun berichtet Plinius N.H. 36.21, daß die Aphrodite von Knidos in einer Aedicula stand, die Betrachtung von allen Seiten erlaubte; also in einer Tholos. Daß gerade diese weltberühmte Tholos auf unseren Wandgemälden gemeint ist, wird dadurch bekräftigt, daß Knidos im 3. Jahrhundert zum Reich der Ptolemäer gehörte. Wir sahen, daß sich in der Isisreligion deren große Göttin auch in Aphrodite verbirgt, die hier als Herrin der Meere aufgefaßt wird; sie wohnte aber auch als Schicksalsgöttin im Rundbau über dem Heiligtum der Fortuna von Praeneste.

Die Wände von Boscoreale sind ebenso interessant als Kopien nach der Blütezeit der frühhellenistischen Malerei wie als Zeugen für das

⁴⁹ Cl. Krause, Stilleben, im Lexikon der Alten Welt (1965) 2927.

⁵⁰ Vergessenes Pompeji a. O. (oben Anm. 41) 28f. 36f. K. Schefold, Aphrodite von Knidos, Isis und Serapis, AntK 7, 1964, 56ff. In LIMC II s. v. Aphrodite S. 49f. wird verkannt, daß der Rundbau in der Villa Hadria ein spätklassisches Original kopiert.

Spielen der römischen Aristokratie im ersten Jahrhundert v. Chr. mit ägyptischen Heilslehren, die damals auch in der politischen Propaganda eine eminente Rolle spielten.⁵¹ Die Villa von Boscoreale wurde um 40 v. Chr. ausgemalt.

Seitdem der sechste Ptolemäer 161 v. Chr. als erster hellenistischer König Rom zum Erben eines Teiles seines Reiches eingesetzt hatte, war Ägypten, schon vorher wegen seines Reichtums so wichtig für Rom, nun praktisch ein Klientelstaat Roms. Die politischen Wirren in Ägypten hatten zwar im zweiten Jahrhundert einen Niedergang gebracht, aber im ersten Jahrhundert hatte das ptolemäische Ägypten eine Nachblüte bis zur großen Kleopatra. Für die damaligen Römer gewann das Heilige Land der Isis auch deshalb eine neue Bedeutung, weil sie dem Leben durch ein Spielen mit hellenistischen Vorstellungen der Unsterblichkeit eine neue Weihe zu geben versuchten. Zwar war man zu aufgeklärt, um sich in Mysterien einweihen zu lassen, aber man spielte mit den Motiven der Mysterien.⁵²

In den Kopien hellenistischer Gemälde in Boscoreale haben wir ebenso kostbare Schätze der verlorenen Malerei des dritten Jahrhunderts gefunden wie in den Friesen von der Art der Odysseelandschaften. Auch einige Einzelbilder, wie das der Omphale fanden wir gut kopiert, aber im Ganzen ist die Überlieferung der hellenistischen Einzelbilder sehr viel schlechter als die der spätklassischen. Und erst recht gilt das für die literarische Überlieferung. Wir können die besprochenen hellenistischen Gemälde nicht mit berühmten Namen verbinden, wie das in der Spätklassik so oft möglich war (oben Anm. 2). Die Gemälde von Boscoreale und die erzählenden Friese sind nicht ihres künstlerischen Wertes wegen kopiert worden, sondern wegen ihrer inhaltlichen Bedeutung. Daran ist der in der Römerzeit seit dem 2. Jh. v. Chr. herrschende Klassizismus schuld. Ihm verdanken wir aber auch, daß Gemälde wie die von Boscoreale und die der erzählenden Friese so treu kopiert wurden, obwohl sie dem klassizistischen Stilwillen nicht entsprachen. Sie sollten den Besitz kostbarer Originale repräsentieren.

⁵¹ Grundlegend A. Alföldi, Die alexandrinischen Götter und die Vota Publica zum Jahresbeginn, *Jb. Antike und Cht.* 8/9, 1954/6, 53ff. Dazu Gnomon a.O. (oben Anm. 36) 172.

⁵² K. Schefold, Vergessenes Pompeji (1962) 27ff. Ders. *Peinture Pompéienne* (1972) 79ff.

Anders verhielten sich die Künstler der Römerzeit, wenn sie Neues zu schaffen hatten, wie in den kolossalen Gruppen aus der mythischen Vorgeschichte Roms, die in guten Kopien in der Grotte von Sperlonga, und in vielen Varianten, so in einem Triclinium von Baiae gefunden wurden (oben Anm. 33). Auch in diesen Gruppen werden hellenistische Elemente verwendet, im „Pasquino“, dem Helden mit dem toten Achill oder Patroklos, in Achill und Penthesilea, im Diomedes mit dem Palladion, im Laokoon, in der Blendung Polyphems und im Schiffbruch des Odysseus. Charakteristisch ist es, wie in der Laokoongruppe ein leidender hochhellenistischer Heros mit einem in der Art der Spätklassik gearbeiteten Knaben und mit einer Variante von Lysipps berühmtem Sandalenbinder verbunden ist. Diesen eklektischen Gruppen fehlt die plastische Kraft des echten Hellenismus. Den Unterschied sieht man am deutlichsten, wenn man die Penthesileagruppe mit der hochhellenistischen des Galliers, der sein Weib tötet, vergleicht.⁵³ Der Gallier erfüllt sein heroisches Wesen, seine wilde Freiheit, indem er sich ersticht, nachdem er sein Teuerstes, sein Weib, getötet hat, statt es zur Sklavin werden zu lassen. Im Penthesileamythos ist es Achills Tragik, daß er die Feindin zu lieben beginnt im Augenblick, in dem er sie tötet. Das hatte in einem hochklassischen Bild darin seinen Ausdruck gefunden, daß er die Sterbende noch zu halten versucht, einsam im umgebenden Geschehen. Der Meister der Kolossalgruppe aber hat diese einsame Tragik nicht verstanden, er läßt Achill sich umblicken, als müsse er Trojaner fürchten wie der Held, der den toten Freund vor den Troianern rettet.

Bernhard Andreae hat die Ergebnisse seiner umsichtigen und vorbildlich organisierten Erforschung dieser Gruppen in seinem gedankenreichen Odysseusbuch zusammengefaßt (oben Anm. 33). Er glaubt, die Vorbilder bald nach dem Altar von Pergamon datieren zu können, während ich sie ihrer freien römischen Räumlichkeit wegen als Wiederaufnahme barocker Elemente in der Zeit des Zweiten pompejanischen Stils, als „Subbarock“ gedeutet hatte. Dabei war ich von Buschors und Krahmers Geschichte der hellenistischen Form ausgegangen. Ich kann mir die Gruppen nicht neben Meisterwerken

⁵³ Propyläenkunstgeschichte a. O. Taf. 129.

denken, die sicher ins zweite Jahrhundert datiert sind, wie Damophon, der letzte berühmte hellenistische Bildhauer, wie die Aphrodite von Melos und der Poseidon Loeb;⁵⁴ also nicht im Zusammenhang der Architektur und Dekoration des späteren zweiten Jahrhunderts, die man aus Delos so gut kennt. Die Raumgestaltung der Sperlongagruppen ist völlig verschieden von der der großartigen Mosaiken dieser Zeit, etwa den Alexander-, Nil- und Meeremosaiken, die oben besprochen wurden (Anm. 1.10). Dagegen ist eine berühmte Wand erhalten, die Gruppen dieser Art, die Achill-Chiron- und die Mar-syas-Olymposgruppe in römischer Weise räumlich komponiert vor einer Dekoration der Art des Zweiten Stils zeigt, die aus der vespasianischen Basilika von Herculaneum in Neapel.⁵⁵ Keine Wand der von Andreae besprochenen Varianten wurden in architektonischen Zusammenhängen gefunden, die älter sind als die goldene Zeit der römischen Kunst, das erste Jahrhundert v. Chr. Die im bedeutendsten römischen Bau des zweiten Jahrhunderts v. Chr., dem Fortunaheiligtum von Praeneste gefundene Kolossalstatue steht dagegen in rein hochhellenistischer Tradition, ist noch nicht so räumlich komponiert wie jene Gruppen.⁵⁶

Den Unterschied der Kolossalgruppen aus der troianischen Vorgeschichte Roms vom echten Hellenismus sieht man am besten an der schönen Wiederholung des Achillkopfes im Vatikan.⁵⁷ Es fehlt ihm die hochhellenistische ‚expansive Kraft, die im Innern des Kopfes zu wirken scheint und ihn zu sprengen droht‘. Die Wangen sind nicht mehr ‚fast selbständige energiebeseelte Wölbungen, die . . . andern entgegenwirken‘, sondern einem sphärischen Gefüge untergeordnet. ‚Der Knochenbau ist unter der Oberfläche kaum fühlbar‘. Mit dieser Stilbeschreibung kann man die des Germanenkopfes in Brüssel durch

⁵⁴ E. Buschor, *Die Plastik der Griechen* ²1958, 117 und Kraher (unten Anm. 57) zum Grundsätzlichen. Poseidon und Aphrodite: W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) Abb. 121.251. Damophon: Zuletzt G. J. Despinis *Arch. Anz.* 1966, 378ff. LIMC 2 Artemis Nr. 1184 Taf. 542.

⁵⁵ K. Schefold, *La peinture pompéienne* (1972) Taf. 46.

⁵⁶ G. Quattrocchi, *Il Museo Archeologico Prenestino* (1956) Abb. 7.

⁵⁷ G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (1936) Nr. 571 Taf. 89. K. Schefold, *Das neue Museum im Vatikan*, *AntK* 9. Beiheft 1973, 87. Die folgenden Zitate nach G. Kraher, *Hellenistische Köpfe*, *Nachrichten Göttingen NF* 1 Heft 10, 1936, 247.

T. Hölscher vergleichen, der ihn überzeugend nach 100 v. Chr. datiert.^{57a}

Ähnlich unterscheidet sich der Kopf des Odysseus der Polyphemgruppe von seinen hochhellenistischen Vorbildern. Er setzt die maleische Lockerung des großen Damophon von Messene aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts voraus,⁵⁸ ist aber in akademischer Weise verfestigt, ohne die echte plastische Kraft der pergamenischen Kunst zurückzugewinnen. Nach ihrer freien Anordnung im Raum kann ich die Sperlongagruppen nach wie vor nur für Werke des ersten Jahrhunderts v. Chr. aus der Zeit der freien Räumlichkeit des Zweiten Stils der Wanddekoration halten. Es mag sein, daß sie nach Bronzeoriginalen derselben Zeit kopiert sind. Jedenfalls stehen sie in der Tradition hellenistischer Bilderzählungen, wie viele originelle Einzelmotive gerade bei der Polyphemgruppe vermuten lassen.

Aber gerade im Gegensatz zu diesen Bilderzählungen beobachtet man an den Sperlongagruppen ein schauspielerisches Agieren, besonders deutlich bei der Polyphemgruppe. Die Römer, für die diese Gruppen geschaffen wurde, erleben nicht mehr den tragischen Gehalt des Mythos, sondern sie sehen ihn gleichsam von außen wie ein Spiel auf einer Bühne. Die Römer wollen Erzählung ihrer Vorgeschichte. Dagegen fanden wir im Fries der Kryptoportikus und in den Odysseelandschaften mehr als bloße Erzählung, weil es sich hier um treue Kopien frühhellenistischer Malerei handelt: So wird die Pestszene im Anfang der Ilias nicht nur erzählt, sondern wir erleben den unheimlichen Zorn des Gottes (Abb. 1). Auch in der Kirkeszene der Odysseelandschaften (Taf. 4) tritt das Erzählen zurück gegenüber der wunderbaren Gegenwart des Isisheiligtums, der Schicksalsgöttin Isis. Solche Szenen konnte man in der Römerzeit nur noch nachbilden, nicht mehr neu erfinden. Die Größe Vergils beruht auf anderen, weltgeschichtlichen und kosmischen Erfahrungen.

Die Werke, die wir betrachtet haben, geben uns eine Vorstellung vom hohen künstlerischen Rang der Periode, in der es nach der klassizistischen Kunsttheorie keine Kunst gab.⁵⁹ Aber den ganzen

^{57a} T. Hölscher AA. 1984, 286f.

⁵⁸ Propyläenkunstgeschichte a. O. Taf. 139. Pergamon: E Schmidt, Der große Altar zu Pergamon (1961) Taf. 10. 15. 44.

⁵⁹ Auch D. B. Thompson (oben Anm. 29) und H. Jucker, Zwei hellenistische Isisköpfe aus Ägypten, in *Studi e Materiali* . . . Palermo 4, 1983, 185ff. (*Studi in onore di*

Umfang dieser letzten Blütezeit griechischer Malerei können wir nur ahnen. Die Originale höchster Qualität sind verloren. Kopien ersten Ranges besitzen wir nur von Werken, die ihrer inhaltlichen Bedeutung wegen nachgebildet wurden: die Fürstenfriese, weil sich römische Aristokraten als Nachfolger der Diadochen empfanden, ägyptisierende Landschaften, weil man das Heilige Land der Isis bewunderte, Bilderzählungen, wie die Troia- und Odysseefriese, Zyklen von Dichtern und Bühnenbildern, weil die Musen Unsterblichkeit verleihen. Dazu kommen einige Einzelbilder, die Dionysos und Aphrodite verherrlichen, wie das Gemälde des Herakles bei Omphale und eine Fülle von Motiven der römischen Wanddekoration, wie die Erotenfriese im Vettierhaus, ja architektonische Formen, die uns etwas von alexandrinischen Palästen ahnen lassen, Gebälke aus Porphyr und granitrote Säulen, von silbernen Spiralen umrahmt und mit goldenen Kapitellen bekrönt, wie sie die Argonauten im Epos des Apollonios Rhodios im Palast des Aietes finden und wie sie uns die Beschreibungen fürstlicher Festzelte und Prachtschiffe ahnen lassen.⁶⁰

Dahinter steht die altägyptische Vorstellung vom Herrscher, der die wohlgeordnete Schöpfung, das Goldene Zeitalter, wiederherstellt.⁶¹ Ein Verlangen nach dem Heil begleitete die Umwandlung der hellenistischen Staaten in das römische Reich, ein Verlangen, das an der Wende der Zeit seine tiefste Erfüllung fand.

Die Periode der großen Nachfolger Alexanders war nicht nur die letzte Blütezeit der griechischen Dichtung, Wissenschaft, Bildniskunst und eines originellen Heroismus und Realismus der Freiplastik. Die Malerei fand Formen der Landschaft, der Darstellung von Alltagsszenen, aber auch von Menschenmengen, von heroischen Kämpfen, wie wir sie in alttestamentlichen Bildern sahen. Diese Formen sind uns selbstverständlich geworden, so daß wir ihren Ursprung vergessen haben. Wir fanden diesen Ursprung in einem tiefe-

A. Adriani) sehen im dritten Jahrhundert die wirklich schöpferische Phase der alexandrinischen Kunst.

⁶⁰ Vgl. oben Anm. 40 und K. Schefold, *Römische Kunst als religiöses Phänomen* (1964) 98 ff.

⁶¹ S. Morenz, *Ägyptische Religion* (1960) 121 f. E. Hornung, *Geschichte als Fest* (1966) 26 ff. A. Alföldi, *Redeunt Saturnia Regna I–VII*, zuletzt *Chiron* 9, 1979, 553 ff. [Bibliographie in J. F. Gilliam u. a., *Andreas Alföldi 1895–1981* (1982)].

ren Verstehen des Menschen in der ihn umgreifenden Welt, in Symbolen für das Erleben des Numinosen, für die Geheimnisse der Mysterien, mit einem Wort im Schaudern, das Goethe der Menschheit bestes Teil genannt hat.

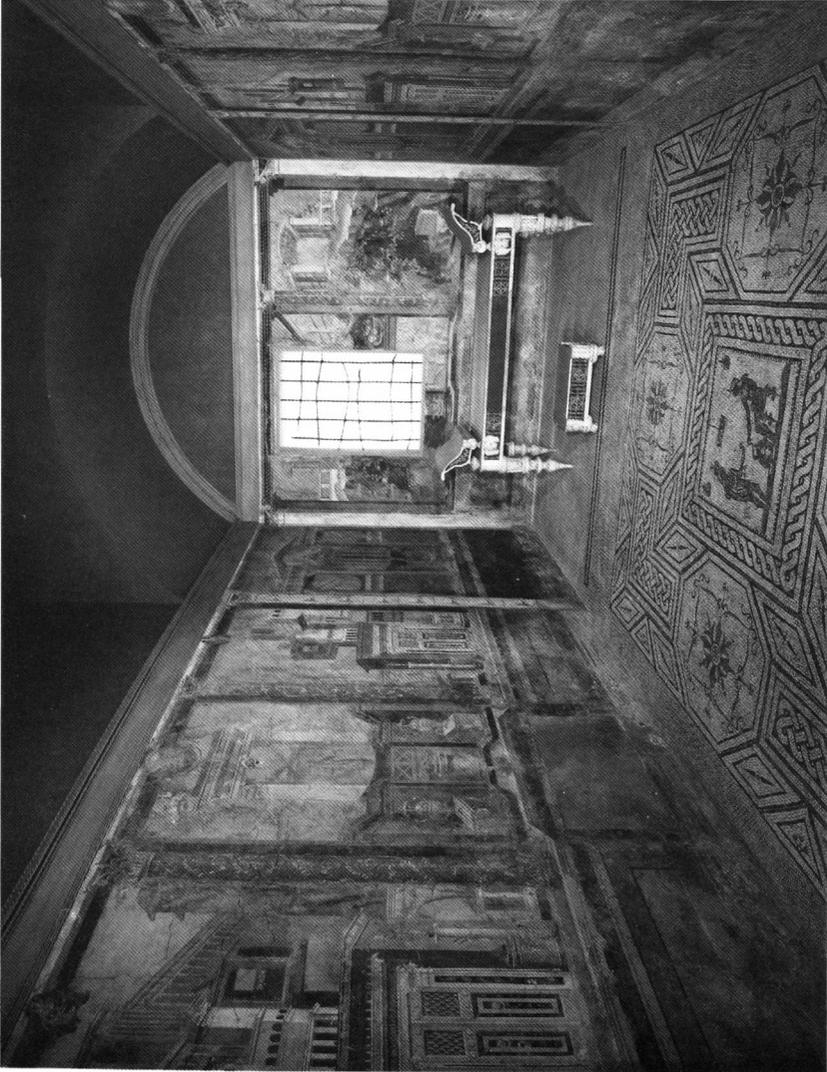
TAFELN



Statue der Artemis-Hekate mit Krone aus Uräusschlangen auf einem Wandgemälde der Villa von Boscoreale. New York, Metropolitan Museum.



Rechte Hälfte der Rückwand des Schlafzimmers der Villa von Boscoreale.
New York, Metropolitan Museum.



Schlafzimmer der Villa von Boscoreale, New York, Metropolitan Museum.



Kirke empfängt links Odysseus am Tor ihres Palastes und wird rechts von Odysseus bedroht.
Mittelszene der Odysseelandschaften in der Bibliothek des Vatikan.