



Ueber Stilleben aus Pompeji und Herculaneum

<https://hdl.handle.net/1874/302640>

UEBER STILLEBEN
AUS
POMPEJI UND HERCULANEUM

UEBER STILLEBEN AUS POMPEJI UND HERCULANEUM

Diss. Utrecht ju 1920

UEBER STILLEBEN AUS POMPEJI UND HERCULANEUM

PROEFSCHRIFT TOT HET VERKRIJGEN VAN DEN GRAAD
VAN DOCTOR IN DE LETTEREN EN WIJSBEGEERTE AAN
DE RIJKSUNIVERSITEIT TE UTRECHT, OP GEZAG VAN DEN
RECTOR MAGNIFICUS DR. H. TH. OBBINK, HOOGLEERAAR
IN DE FACULTEIT DER GODGELEERDHEID VOLGENS
BESLUIT VAN DEN SENAAT DER UNIVERSITEIT, TEGEN
DE BEDENKINGEN VAN DE FACULTEIT DER LETTEREN
EN WIJSBEGEERTE TE VERDEDIGEN OP VRIJDAG 16
NOVEMBER 1928, DES NAMIDDAGS TE 4 URE

DOOR

HENDRIK GERARD BEYEN

GEBOREN TE UTRECHT



'S-GRAVENHAGE
MARTINUS NIJHOFF
1928

BIBLIOTHEEK DER
RIJKSUNIVERSITEIT
UTRECHT.

Aan mijne Ouders

Bij het beëindigen van mijn studie wil ik in de eerste plaats U danken, hooggeleerde Vollgraff, hooggeachte Promotor, voor den grooten steun en waardeering, die ik van U bij het vervaardigen van mijn proefschrift mocht ontvangen. Dat het steeds zulk een vreugde voor mij zal zijn aan mijn studie terug te denken, ben ik U in het bijzonder verschuldigd.

Ook U, Hooggeleerde Damsté, Zeergeleerde van Hoorn, spreek ik mijn hartelijken dank voor Uw onderwijs uit, en evenzeer U, Hooggeleerde Bolkestein, Ovink, Schrijnen.

Gij, mijne Ouders, hebt mij beiden zoozeer bij mijn werk gesteund, Gij, Vader, die mij in staat heeft gesteld elke gelegenheid aan te grijpen, welke mijn studie kon bevorderen en Gij, Moeder, door mij steeds als trouw reisgenoot op mijn tochten te vergezellen en zoowel het genot van de antieke kunstwerken als het stof der Italiaansche magazijnen met mij te „deelen” — dat hetgeen er goed mag zijn in dit werkje, voor een grooter deel dan iemand kan vermoeden aan U te danken is.

Voor de groote moeite, die Gij U getroost hebt, bij het vertalen van een gedeelte van mijn dissertatie en bij de verzorging van het „formeele” gedeelte daarvan, ben ik U, mijn waarde vriend Paul Breuning, ten zeerste dankbaar. Tevens lijkt het mij hier de plaats te gedenken, hoezeer ik Uw Oom verplicht ben en met hoe groote bereidvaardigheid hij destijds de vertaling op zich heeft genomen.

Evenzeer dank ik U, waarde Karl Schefold, voor het voor mij zoo belangrijke werk, de definitieve Duitsche formuleering.

Niet alleen op vaderlandschen bodem heeft men mij hulp geboden: ik dank U, Dr. Hoogewerff en Dr. Leopold, direktoren van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome, die met Uw bekende hulpvaardigheid allerlei moeilijkheden door Uw persoonlijke invloed voor mij overwonnen hebt.

Welchen unter den italienischen Gelehrten, die ich die Ehre hatte kennen zu lernen, soll ich zuerst danken, da sie mir alle in derselben liebenswürdigsten Weise geholfen haben? Ihnen, verehrte Herren Professoren Paribeni und Stefani in Rom, Maiuri, Macchioro und Mingazzini in Neapel, della Corte in Pompeji, möchte ich hiermit herzlichst danken für die ausgezeichnete Liberalität, mit der Sie mir das Studium in Ihren Museen erleichterten und mich auch sonst in jeder denkbaren Weise unterstützten.

Ihre freundlichen Worte, Herr Prof. Pfuhl, die ich immer in dankbarster Erinnerung halte, haben mich zur Durchführung der Arbeit ermutigt, die ich mit diesen Untersuchungen begonnen habe. Für wertvolle sachliche Belehrung und weitgehende Beratung habe ich besonders den Herren Professoren Delbrück und Zahn zu danken. Bei meinen ersten literarischen Versuchen hat in freundlichster und zuvorkommendster Weise Herr Prof. Rodenwaldt Pate gestanden. Ich würde mir zu viel anmassen, wenn

ich mir erlauben würde, ihm und den Herren Professoren Curtius, Herrmann, Ippel, Jacobsthal, Köster, Loeschcke und Winter im Einzelnen für die vielseitige Unterrichtung und ihr stets bereites lebenswürdiges Entgegenkommen die Dankbarkeit zu bezeugen, die ich ihnen gegenüber empfinde. Der Direktion des Berliner Museums möchte ich jedoch im Besonderen meinen verbindlichsten Dank für die Genehmigung zur Publikation des pergamenischen Papageienmosaiks darbringen.

INHALT

	Seite
WICHTIGSTE ABKÜRZUNGEN	XI
EINLEITUNG	1
DAS STILLEBEN IM ZWEITEN STIL	6
DAS STILLEBEN IM DRITTEN STIL	20
DAS STILLEBEN IM VIERTEN STIL	29
TAFELBILDARTIGE STILLEBEN DES VIERTEN STILES	33
DIE EINGLIEDERUNG IN DAS DEKORATIONSSYSTEM	82
REGISTER	88
TAFELN I—XII	

WICHTIGSTE ABKÜRZUNGEN

- A. M.: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung.
 Amelio Dip. Mur. Sc.: P. de Amelio (Cerillo-Cottrau), Dipinti murali scelti di Pompei, Napoli 1888.
 Ant. Denkm.: Antike Denkmäler, herausgegeben vom Deutschen Archäologischen Institut, Berlin 1887 ff.
 Arch. Anz.: siehe J. d. I.
 Arch. Zeit.: Archäologische Zeitung.
 Aukt. v. Schennis: Auktion antiker Münzen aus dem Besitze von Baron Fr. von Schennis u. a., München (Hirsch) 1913.
 Babelon Camées Ant.: E. Babelon, Catalogue des Camées Antiques et Modernes de la Bibliothèque Nationale, Paris 1897.
 Barnabei: F. Barnabei, La Villa Pompeiana di P. Fannio Sinistore presso Boscoreale, Roma 1901.
 Biondi: L. Biondi, I Monumenti Amaranziani, 1843 (Band III des Museo Chiaramonti).
 Br. Br.: Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, herausgegeben von H. Brunn, P. Arndt und F. Bruckmann, München 1888 ff.
 Bull. Comm.: Bulletino della Commissione archeologica comunale di Roma.
 Ciampini Vetera Monumenta, in quibus praecipue Musiva opera sacrarum profanarumque aedium structura, Roma 1690—99.
 Donner bei Helbig: O. Donner, Ueber die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung, bei Helbig, w. m. s.
 Eibner Wandmalerei: A. Eibner, Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei, München 1926.
 Gaz. Arch.: Gazette Archéologique.
 Griech(ische) Vasenmal(erei): Auswahl hervorragender Vasenbilder, herausgegeben von A. Furtwängler, K. Reichhold und F. Hauser, München 1904 ff.
 Helbig: W. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868.
 Helbig Führer: W. Helbig, Führer durch die öff. Sammlungen klass. Altertümer in Rom, 3. Aufl. Leipzig 1912/3.
 Herrmann: P. Herrmann, Denkmäler der Malerei des Altertums, München 1906 ff.
 J. d. I.: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, mit Beiblatt: Archäologischer Anzeiger.
 Mau Wm.: A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, mit Atlas, Berlin 1882.
 Mazois: Les Ruines de Pompéi, Paris 1824—38.
 Mon. Ant.: Monumenti Antichi pubblicati per cura della R. Accademia nazionale dei Lincei.
 Mon. d. Inst.: Monumenti inediti pubblicati dall' Istituto di corrispondenza archeologica.
 Mon. Piot.: Fondation Eug. Piot, Monuments et Mémoires.
 Mos. de l'Afrique: Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique; Tunisie par P. Gauckler, et A. Merlin, Paris 1910—15; Algérie par F.-G. de Pachtère, Paris 1911.
 M. B.: G. B. Finati u. a., Real Museo Borbonico, Napoli 1824—57.
 M. n.: Museo nazionale zu Neapel.
 Nicc.: Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei, Napoli 1854—96.
 daraus: D. G.: Descrizione Generale.
 N. Sc.: Nuovi Scavi, u. a.
 Nogara Mos.: B. Nogara, I Mosaici antichi nel Vaticano e nel Laterano, Milano 1910.
 Not. d. Scavi: Notizie degli Scavi di Antichità (Atti della R. Accademia dei Lincei).
 Overbeck: J. Overbeck, Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken, 4. Aufl. Leipzig 1884.
 Pitt. d'Erc.: Le Pitture Antiche d'Ercolano e Contorni I—V, Napoli 1757—1779.
 Presuhn N. Ausgr.: E. Presuhn, Pompeji, die neuesten Ausgrabungen von 1874—81, Leipzig 1882.
 Presuhn Pomp. Wanddek.: E. Presuhn, die pompejanischen Wanddekorationen, Leipzig 1882.
 Raccolta M. n.: Raccolta dei più belli ed interessanti dipinti del Museo Nazionale.
 R. M.: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung.
 R. P. G. R.: S. Reinach, Répertoire de Peintures Grecques et Romaines, Paris 1922.
 Rodenwaldt Komposition: G. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde, Berlin 1909.
 Roux-Barré: H. Roux et L. Barré, Herculaneum et Pompéi, Paris 1841 ff.
 Rijksmus.: Rijksmuseum zu Amsterdam.
 Schöne Reliefs: R. Schöne, Griechische Reliefs aus Athenischen Sammlungen, Leipzig 1872.
 Schreiber Hell. Rel.: Th. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder, Leipzig 1889—94.
 Sogliano: A. Sogliano, Le Pitture murali campane scoperte negli anni 1867—79, Napoli 1879.
 Spiro-Wiegand: Antike Fresken, München 1922.
 Strong Scult. Rom. I: Eugenia Strong, La Scultura Romana da Augusto a Costantino, Vol. I, Firenze 1923.
 Studniczka Trop. Traj.: F. Studniczka, Tropaeum Trajani, im XXII. Bande der Abhandlungen der phil.-hist. Classe der kgl. Sächs. Ges. der Wiss. Nr. IV, Leipzig 1904.
 Zahn: W. Zahn, Die schönsten Ornamente aus Pompeji, Herculaneum und Stabiä, Berlin 1828—52.

EINLEITUNG

Ungeachtet aller modernen Bestrebungen der letzten Zeiten, die in der Malerei der Nachahmung der äusseren Welt ein Ende haben machen wollen, stellt man sich einen Maler doch meist auch heute vor als eine Art von Neuschöpfer von Farben und Lichttönen der Natur, der diese bis in die feinsten Nuancen in sich aufnimmt, als einen Menschen, dem gerade an der Schönheit von solchen Dingen gelegen ist, die anderen unbedeutend vorkommen, zuweilen von Gegenständen aus dem täglichen Leben, die durch ihren Mangel an Erhabenheit jede Gelegenheit zur Inspiration auszuschliessen scheinen. Ein solcher ist ein Bevorzugter, der eine andere Art Augen bekommen hat, sich in der Welt umzusehen, als die gewöhnlichen Sterblichen. Beim Worte „Maler“ werden weitaus die meisten sich jemanden vorstellen, der, er mag Kubist oder Impressionist sein, mit seinem Malgerät auszieht und einen grossen Teil seines Lebens im Freien verbringt. Was ist heutzutage natürlicher, als dass ein Maler Landschaftsmaler ist, oder dass er, wenn er sich in sein Atelier, sein Heiligtum, zurückzieht, Stilleben malt?

Diese Vorstellung ist jedoch nicht die einzig mögliche. Ein Flame z.B. aus dem fünfzehnten Jahrhundert hat sich von einem Maler gewiss ein anderes Bild gemacht. Ein Franzose aus dem achtzehnten Jahrhundert wird wohl nicht sofort an Chardin gedacht haben. Was ein Grieche sich beim Worte *γραφεὺς* vorstellte, schwankte natürlich im Laufe der Zeiten ebenso sehr. Für ihn war gewiss langezeit der Maler selbstverständlich ein Dekorateur, und als er dann begann, vorwiegend im Atelier zu arbeiten (Apelles), blieb er doch ein *ζωγράφος* und es kam ihm nicht in den Sinn, aus kostbaren oder alten Lappen, Früchten, Hausgerät oder derartigem etwas Schönes machen zu wollen.

Denn das Stilleben als selbständiges Genre ist eine der spätesten Eroberungen in der Geschichte der Malerei. Es wird zwar heutzutage oft als Studienobjekt für Anfänger gebraucht, aber gerade daraus kann man erklären, weshalb es erst nach einer langen Blüteperiode und nicht von vornherein gepflegt wurde. Bei einem Stilleben kann der Maler in aller Ruhe — es fehlt ja alle Bewegung und die Veränderung der Beleuchtung ist auf ein Minimum zu beschränken — an einfachen Gegenständen alle spezifisch maleischen Probleme, Farbenharmonie, Lichtwirkung, Übergang von hell zu dunkel studieren.

In gewisser Hinsicht ist der Stillebenmaler der Maler *κατ' ἐξοχήν*, insofern er am wenigsten Gelegenheit hat zu erzählen oder zu reflektieren und beinahe ebenso auf seine Farben angewiesen ist, wie der Komponist auf Klänge. Ein Stillebenmaler, wie auch ein reiner Landschaftsmaler braucht kein Psychologe zu sein. Seine Persönlichkeit hat

nur indirekten Einfluss auf sein Werk, sein natürliches Talent führt ihn schon zum Ziel. Dieser Spezialist unter den Malern steht weiter als der Genremaler oder der Maler religiöser bzw. mythologischer Stoffe entfernt von der Literatur, weiter als der Figurenmaler von der Bildhauerkunst, weiter als der Dekorationsmaler von der Architektur (denn das Stilleben entsteht als selbständiges Genre in der Tafelmalerei, wie wir weiter unten sehen werden ¹⁾).

Wann ist nun die Zeit reif für eine derartige Spezialisierung der Malerei?

Während der früheren Blüteperioden einer Kunstentwicklung — ich denke hier speziell an die Kunst des Abendlandes — in denen die Kunst der Schönheit einer alles beherrschenden grossen Idee, eines grossen Gefühles dient, wirken die verschiedenen bildenden Künste zusammen und opfern dem gemeinschaftlichen Dienst zuliebe einen Teil ihrer Selbständigkeit. Im Mittelalter konzentrierte sich alles in der Kirche (im 16. Jahrhundert hatte dies ein Ende), und ebenso war es in Griechenland, wo der Bau und die Ausschmückung des Heiligtums während langer Zeit der Zweck der verschiedenen Künste war.

Die Architektur beherrscht in diesem Stadium einen grossen Teil der Malerei und der Bildhauerkunst, die denn auch beide einen architektonischen Charakter tragen ²⁾. Beide sind noch gebunden an die zu dekorierende Fläche und folgen dadurch nicht wesentlich verschiedenen Gesetzen. Sie zeigen eine grosse Uebereinstimmung in Stil und Komposition, und während die Malerei sich in der Hauptsache auf die Figur beschränkt und von der Wiedergabe des freien Raumes im neueren Sinn absieht, kommt die Skulptur durch die Gebundenheit an die Fläche noch nicht zur eigentlichen Rundplastik: die Werke der Bildhauerkunst aus jener Zeit sind hauptsächlich darauf berechnet von einer Seite betrachtet zu werden.

Dies ist die Frage von der formalen Seite betrachtet. Die tiefere Ursache dieses Zusammenwirkens liegt in der Grösse des durch Skulptur und Malerei behandelten Gegenstandes, in der dem Gefühl und der Fantasie sich aufdrängenden Erhabenheit des Menschen oder der Gottheit in Menschengestalt (im Mittelalter natürlich einer anderen als in der griechischen Welt), die die Ausbildung der speziellen Eigenschaften der Malerei ausschliesst. Die Kunst stützt sich auf den Inhalt; dieser gibt ihr in letzter Instanz ihre Form.

So ist die Kunst auf dieser Stufe dem Verständnis eines grösseren Publikums zugänglich als später; es besteht noch kein schärferer Gegensatz zwischen Künstler und Publikum.

Es ist deutlich, dass ein Gegenstand, der wie das Stilleben nur durch seine malerischen Qualitäten und nicht durch seinen Inhalt bedeutend ist, in dieser Zeit keinen Raum finden kann.

Mit dem Zurückweichen dieses Zusammenwirkens vor einem stärkeren Individualismus entsteht die Spezialisierung. Die Malerei und die Skulptur machen sich frei oder

¹⁾ Auf die eigentümliche Stellung, welche der sogen. pompejanische Dekorationsstil in der Entwicklung der Malerei einnimmt, werden wir weiter unten eingehen.

²⁾ S. Pagenstecher, Neue Jahrb. XXIV 1921 S. 278 für die Malerei, und Pagenstecher Das landschaftliche Relief bei den Griechen, Sitz. Ber. Heidelb. Akad. 1919 S. 1 ff. für die Reliefkunst.

vermindern wenigstens ihre Abhängigkeit, was Form und Geist betrifft, und jede für sich wird, wie auch jedes Gemälde und jede Skulptur, mehr als ein selbständiges Ganzes betrachtet (allgemein kommt das Tafelbild in Gebrauch). Der bildende Künstler, der mit Formen, die der äusseren Welt entliehen sind, ein Kunstwerk von geistigen Werten zu schaffen weiss, entfaltet sich jetzt erst mit seinen vollen Möglichkeiten und Begrenzungen.

Diese äussere Welt, so wie sie als Ganzes erscheint, auch die scheinbar zufällige Schönheit, die nicht mit dem Inhalt zusammenhängt, bekommt eine tiefere Bedeutung. Der Gegenstand ist jetzt mehr Anlass als Zweck. Jede Erscheinung in der Natur, die ja für einen bildenden Künstler dieser Periode Mensch, Tier und Landschaft ohne Unterschied umfasst, wird begierig wahrgenommen und nachgeahmt, gleichviel ob das Geschaute im Leben eine bedeutende Rolle spielt oder nicht ¹⁾. Kurz der bildende Künstler wird mehr Auge, oder besser, wo die Empfindlichkeit des Sehens sich früher auf die dekorative Wirkung des Kunstwerkes konzentrierte, betrifft sie jetzt hauptsächlich die äussere Erscheinung der Dinge.

Hierdurch entsteht eine stärkere Scheidung zwischen dem bildenden Künstler, der jetzt nicht mehr allein Fachmann im technischen Sinne ist und dem Publikum, wenn sich dieses auch mehr des Wertes des schönen Scheins bewusst wird. Aber auch die Wege des Bildhauers und Malers gehen hier mehr auseinander. Beide Künste bekommen ihre eigenen Probleme — die Malerei zum Beispiel Perspektive und naturalistischen Lichteffect — denn beide können die Aussenwelt nicht auf dieselbe Weise bewältigen. Auch wo sie dasselbe Problem, nämlich das Problem des Raumes zu lösen haben, unternimmt der Bildhauer (ich spreche hier jetzt über die eigentliche Bildhauerkunst, die Rundplastik) dies nur an der Figur, dem Maler wird jetzt der ganze Raum, mit allem was er umfasst, zum Gegenstand der Darstellung (Landschaft).

Diese Neigung zum Spezialisieren spricht sich auch innerhalb der Grenzen der besonderen Künste aus. Was früher nur als Detail vorkam, wird jetzt selbständig behandelt.

Dies alles bahnt den Weg zum Atelierstück (d. h. im Hause Kabinetstück ²⁾), zur Landschaft und zum Stilleben.

Die äusserste Konsequenz wurde im 19. Jahrhundert gezogen: das Gemälde war nur noch an die Wahrheit der Darstellung gebunden, während die einzige dekorative Einschränkung durch die Form der Tafel auferlegt wurde; in der griechischen Kunst aber ist immer ein engerer Zusammenhang zwischen Architektur, Bildhauerkunst und Malerei geblieben. Weiter trat hier die selbständige Landschaft wahrscheinlich erst später auf als das Stilleben.

Aber nicht nur diese divergierende Richtung führt zu der Entstehung des Stillebens als selbständiges Genre: die Skulptur behandelt auch in dieser späteren Periode immer noch den Menschen und das Tier, die von der Umgebung losgelöste Figur oder Figurengruppe; der Gegenstand bleibt von grösserer Bedeutung. Ausserdem steht sie der Natur der Sache nach der Architektur näher und kann im Zusammenhang mit

¹⁾ Die Trennung zwischen Figur und Umgebung wird denn auch in der Malerei viel geringer. In der Landschaft mit Figurenstaffage verschwindet sie ganz.

²⁾ Im Sinne eines kleineren auf die Wand zu stellenden oder an die Wand zu hängenden Bildes.

ihr ihre Möglichkeiten besser entwickeln als die Malerei. Kein Wunder dass wir also zuerst die Plastik als Ausdrucksmittel der den Menschen verherrlichenden Zeit ihren Höhepunkt erreichen sehen, dass dann die Malerei als Ausdrucksmittel eines objektiven Naturalismus zur vollen Entfaltung kommt und eine malerische Tendenz sich endlich in der ganzen Kunst äussert ¹⁾. Im 16. und 17. Jahrhundert geht diese Erscheinung sogar zusammen mit der Verlegung der Kunstzentra nach dem Norden, schliesslich nach den immer malerisch veranlagten nördlichen Niederlanden. Ihr allgemeines Durchdringen in hellenistischen Zeiten auch in der Literatur bezeugen Theokrits Naturbeschreibungen. Ebenso spricht sie sich dann aus in dem barocken architektonischen Stil, der einen Wiederhall findet in den Petrafassaden und den pompejanischen Wanddekorationen.

Noch eine dritte Eigenschaft der hellenistischen Kunst musste das Stilleben besonders beliebt machen: in der bildenden Kunst wurde der Gegenstand sekundär. Dies gilt auch für die Wiedergabe des Menschen. Allein es ist unmöglich, dass ein wirkliches Kunstwerk entstehe, wenn der Gegenstand den Künstler kalt lässt. Das Interesse verschwindet nicht, aber es ist anders geartet, und es ergreift einen anderen Teil des menschlichen Lebens: das Alltägliche. In der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts bedeutet dies eine Vertiefung, in der hellenistischen Kunst bemerken wir eine allgemeine Vorliebe für das Kleine und das Detail, auch in der Literatur (Genre).

Das Stilleben mit seinen unscheinbaren alltäglichen Vorstellungen war natürlich ein dankbarer Gegenstand.

Wir haben also eine Beziehung festgestellt zwischen der Entstehung des Stillebens einerseits und der Befreiung der Malerei aus dem architektonischen Zusammenhang und dem allgemeinen Gebrauch des Tafelbildes andererseits. Für religiöse Zwecke wurde letzteres allerdings schon lange vor der Entstehung des Stillebens angewandt (Pinakothek in den Propyläen zu Athen), aber die Blüte der Tafelmalerei begann erst im 4. Jahrhundert; eine Stillebenkunst aus dieser Zeit ist nicht bezeugt, obgleich ein Beginn als Votivbild nicht unmöglich ist. Gewissheit besteht erst für die hellenistische Zeit, als Peiraikos durch seine Kabinettstücke mit Stilleben berühmt wurde.

Sonderbar scheint es nun, dass wir das antike Stilleben ausschliesslich als Unterabteilung der Dekoration der Wand (Fresko) oder des Fussbodens (Mosaik) kennen. Bevor wir zur Behandlung einzelner dekorativer Stilleben schreiten, müssen wir uns mit dieser Inkongruenz beschäftigen.

Zunächst: erst nachdem die Malerei nach einer langen Entwicklung ihre spezifisch malerischen Eigenschaften entfaltet hatte, konnte das Stilleben aufblühen. Als es als Tafelbild einmal seine Existenzberechtigung erworben hatte, konnte es später sehr wohl auch in einem streng dekorativen Stil einen Platz behalten (man beachte wie auf vielen Mosaiken aus späterer Zeit Stilleben immer mehr zum Ornament werden, Nogara Mos. tav. 25 und 26, Mos. de l'Afrique, Tunisie 88, Chebba). Um so leichter jedoch konnte dies bei einer fortschreitenden Befreiung des dekorativen Stilgefühls geschehen.

Wir berühren hier den zweiten und wichtigsten Anlass der Verwendung dekorati-

¹⁾ Malerisch noch nicht im Sinne von impressionistisch.

ver Stilleben in Pompeji, die zuweilen sogar sehr frei gemalt sind: sie erklärt sich aus der Stellung des Dekorationssystems des 2. und 4. Stiles in der Geschichte der antiken Malerei.

Dieses hat, obgleich in Italien unzweifelhaft zusammenhängend mit der einheimischen Wandmalerei, zunächst unter Nachahmung der Wand und des Gemäldes die Tradition der Tafelmalerei übernommen. Es gibt beinahe kein Gemälde in Pompeji oder Rom, das nicht sein Vorbild oder seinen Ursprung in irgend einem Tafelbild fände. So machte auch das Stilleben diesen „Rückgang“ von freier zu dekorativer Kunst, anfangs mit Beibehaltung ihres früheren selbständigen Charakters mit durch. Die Kunst des eigentlichen dekorativen Wandschmucks geht im Anschluss an die entwickelte Malerei der Bilder von sehr freien Grundsätzen aus, zumal im 2. und 4. Stil, so, dass heutzutage mancher weder an den „trügerischen“ Vorstellungen des 2., noch an den „Fantasteereien“ des 4. Stils Gefallen finden kann. Es handelt sich hier also um eine lockere, ziemlich unabhängige Aufnahme in ein sehr freies dekoratives System, das keine wesentliche Uebereinstimmung zeigt mit der klassischen dekorativen Kunst, da es nicht zur Füllung der platten Fläche dient, sondern den Eindruck des Flachen brechen soll ¹⁾. Der Uebergang ist so nicht als eine Rückkehr zum alten System, vielmehr als der letzte Sieg des Tafelbildstiles aufzufassen, der jetzt auch auf die Wand übergeht ²⁾.

In dem strengeren, mehr flach verzierenden 3. Stil kommen denn auch höchst selten Stilleben vor, und gerade diese Beispiele sind sehr lehrreich. Das Tierstück, zumal mit Vögeln ist hier viel mehr beliebt; letztere heben sich ab von einem einfarbigen dekorativen Hintergrund. Die Wiedergabe des einfallenden Lichtes fehlt meistens. Im 4. Stil hingegen sind die oft vorkommenden grösseren Stilleben abgeschlossene Gemälde, die sich also nicht so weit vom Tafelbild entfernen. Die kleineren in näherem Zusammenhang mit der Dekoration stehenden zeigen vielfach einen schon mehr dekorativen Charakter.

Bleibt noch das dekorative, voll entwickelte Stilleben auf Mosaik im 1. Stil ³⁾. Auch hier haben wir mit einem sehr lockeren Verband von Bild und Dekoration und mit einer leichten Anpassung des ersteren an die letztere zu tun. Der asarotos oikos, scheinbar eine Ausnahme, führt uns auf das Gebiet der Stillebendekoration, worauf ich gleich unten zurückkomme. Dieses Kunststück auf dem Seil ist zu vergleichen mit den Dekorationen des frühen 2. Stils, die auf „trügerische“ Weise die Inkrustationswände mit den sich davor und darauf befindenden Gegenständen nachahmen.

¹⁾ Man könnte hier von einer dritten Periode sprechen: auf die Einförmigkeit der ersten und die charakteristische Verschiedenheit der zweiten folgt jetzt die willkürliche Vermischung des Malerischen, Skulpturalen und Architektonischen; vgl. den gemalten Zahnschnitt auf dem Halse einer apulischen Amphora, Griech. Vasenmal. II S. 140 ff. Abb. 42, 45; Pfuhl § 40 S. 43. Dieser Stil arbeitet mit gemalten Architekturelementen, aber diese sind weniger architektonisch als die Karyatiden des Erechtheions. Siehe weiter S. 30 und Anm. 3 ebd.

²⁾ Ja, die Entwicklung in der Richtung der Frei-

heit wird noch fortgesetzt; der Impressionismus, die Auflösung der Form im Lichte, ist wahrscheinlich erst eine Eroberung der antiken Wandmalerei; und zwar ist dieser wohl von den kleineren dekorativen Bildern ausgegangen. Ohne eine völlig malerische Tafelmalerei hätte er aber nicht entstehen können.

³⁾ Katzenmosaik, Mosaik mit den Tauben aus der Casa del Fauno, vgl. das Papageienmosaik aus Pergamon und das mit den Tauben aus der Villa Hadriana.

DAS STILLEBEN IM ZWEITEN STIL

Aber ich beschränke mich auf die eigentliche Malerei. Im frühen 2. Stil erwartet man das Stilleben als nachgeahmtes Tafelbild auf dem Gesims zu finden. Nur ein Beispiel ist mir bekannt, in den Nuovi Scavi, im grossen Saal des Hauses mit der Cryptoporticus¹⁾, längliche Tafelbilder mit Klapptüren; die Pendants sind Figurenstücke ohne Hintergrund²⁾, so wie sie in der Farnesina und der Casa di Livia auf nachgeahmten Tafelbildern vorkommen. Ein Nachklang sind die Stilleben im Peristyl der Casa dei Dioscuri, wo die Dekoration 4. Stils, einige der Stilleben vielleicht 2. Stiles sind³⁾, und die leider fast ganz verschwundenen in der Casa delle Vestali⁴⁾.

Das Stilleben spielt jedoch im 2. Stil auch eine andere Rolle. Stilleben oder unverkennbar stillebenartige Motive sind unmittelbar in das Dekorationssystem aufgenommen:

1. im oecus der Casa del Laberinto, Zahn II 70 (rechts aufgehängte Enten, unten eine lebendige Taube; links aufgehängte Steinhühner[?] ⁵⁾).
- Tafel I. 2. Aus der Villa di Diomede, siehe Tafel I, Mau Wm. Tf. VII⁶⁾, im Nazionalmuseum zu Neapel. Zur linken Seite sind Fische, zur rechten Vögel aufgehängt.
3. die platte Glasschale mit Obst (J. d. I. XXXXII 1927 S. 50 Abb. 1, siehe ebenda S. 53; Sambon Les Fresques de Boscoreale pl. VIII Nr. 46 S. 25), und die Äpfel locker auf den Altären (Sambon Vignette S. 24, le Musée III 5 (Mai 1925) pl. XXXIII, Springer I¹² S. 389 Abb. 738) im cubiculum der Villa di P. Fannio Sini-store in Boscoreale.
4. die dekorativen Glasgefässe mit Früchten in der Casa di Livia, J. d. I. XXXXII 1927 S. 51 Abb. 2, siehe ebenda S. 53 ⁷⁾.

Modelé, Lichtwirkung, natürliche Farben können hier schon deshalb vollkommen zu ihrem Rechte kommen, weil die Wandverzierung selbst keine anderen Mittel ver-

¹⁾ Abbildung Illustration 1924, 26 April.

²⁾ Auch abgebildet: Warscher Pompeji Abb. 60 S. 254.

³⁾ Für den Platz vgl. domus Popidii Prisci, r.Ala, Mau Wm. S. 165 unten.

⁴⁾ Ornati di Pompei II tav. 16, Giorn. d. Scavi III 1874 tav. III.

⁵⁾ Photographien im deutschen Institut zu Rom.

⁶⁾ Zeichnung des Verfassers. Auch von Lembo

photographiert.

⁷⁾ Im späteren 2. Stil (in der Farnesina) kommen auch Maskenstilleben auf Friesen vor, nicht als besonderes Bild, sondern auf die dekorative Weise des 3. Stils (Streifen und dekorativer Hintergrund). — Noch eine andere Art Stilleben während des 2. Stils habe ich im J. d. I. XLII 1927 S. 56 ff. besprochen. — Zweifelhafte Beispiel M.n. 8759, M.B. VI 20, Hölbig 1609.

wendet. Sie macht den Eindruck einer einigermaßen fantastischen Palastmalerei. Was wir aber im 2. Stil vielfach antreffen, und worin die Dekorateure ihre Liebe für das Stillebenartige aufs schönste ausgesprochen haben, sind die reichen Girlanden.

Hier fließen Ornamentik und Stilleben ineinander. Das in der Natur als Gegenstand Bedeutungslose spielte nämlich schon, bevor es im selbständigen Stilleben verherrlicht wurde, eine Rolle in der Kunst als Ornament ¹⁾, zuweilen als reine Verzierung, zuweilen mit inhaltlicher Bedeutung. Solche haben besonders die mehr als Bild gemeinten stillebenartigen Darstellungen wie auf archaischen Reliefs aus Locri (Bollet. d'Arte III 1909 S. 425 fig. 23, 24, u.s.w., Ausonia III 1908 S. 226f. fig. 77 u. 78) und auf einem klassischen Relief Conze Att. Grabrel. Tf. 216 ²⁾, die man jedoch nicht zum Ornament im engeren Sinne rechnen und deshalb als Vorläufer des selbständigen, dem Malerischen zuliebe abgebildeten Stillebens betrachten kann.

Es würde mich zu weit führen diese u. a. in der dekorativen Wandmalerei (Gräber) unabhängig von der Tafelmalerei fortlebende Entwicklung in Einzelheiten zu verfolgen ³⁾. Erst war das Unscheinbare in der Natur nur Anlass zu einer in Farben und Form verschiedenen Verzierung. Später wurde mit dem wachsenden Realismus die Natur treuer nachgeahmt. (In der grossen Malerei gingen Ornament und Figurenbild noch Hand in Hand). Man denke an die schönen Blumenranken auf süditalischen Vasen, die man vergleichen kann mit den Rankenverzierungen in spätmittelalterlichen Gebetbüchern.

Schliesslich drang, wohl in denselben Zeiten in denen das Stilleben entstand, auch das naturalistisch Stillebenartige in die Verzierung von Wand, Fussboden und Gefäss ein. Wir bekommen dann die Stillebendekoration (nicht zu verwechseln mit dem dekorativen Stilleben als Bild in den pompejanischen Stilen und auf Mosaik), z.B. die schönen Blumenranken mit Heuschrecken auf pergamenischen Mosaiken ⁴⁾.

Nun kommt auch die wirkliche Verzierung nachahmende Ornamentik, Girlande, Bukranion, Maske u.s.w. sehr in Schwang. Schon ein früheres Beispiel besitzen wir im Bogen und in der taenia mit stlengis, Conze Att. Grabrel. Tf. 277 und 279. In der Mosaikkunst kann man den oikos asarotos von Sosos hiermit vergleichen.

Bei der, übrigens nicht vollkommenen, Scheidung von Malerei und Architektur lässt die einfache plastische Inkrustationsverzierung keine Blüte der naturalistischen Stillebendekoration zu (obgleich auch da von Zeit zu Zeit Girlanden verwendet werden ⁵⁾). Diese können wir jedoch in ihrer Entwicklung in den Gräbern verfolgen ⁶⁾. Auch in der

¹⁾ Auch die Gegenstände welche als Details auf Bildern aus der strengen dekorativen Zeit vorkommen, wie z.B. hängende Kännchen auf griechischen Vasen, haben neben ihrer inhaltlichen eine stark ornamentale Bedeutung. — Im Vorübergehen mag noch auf das doch auch vornehmlich dekorative Stilleben auf dem korinthischen Gefäss (Arch. Anz. IV 1889 S. 93) in Berlin (Vas. Inv. Nr. 3148) hingewiesen werden.

²⁾ Der Agonothetenstuhl mit dem Preisstilleben aus dem athenischen Theater, Daremberg—Saglio s. v. certamen fig. 1334, ist, wie Prof. P. Ja-

cobsthal mir freundlichst mitteilte, nicht dem 4. Jahrh., sondern eher der Kaiserzeit zuzuweisen.

³⁾ Siehe über das Ornament Jacobsthal Ornamente Gr. Vasen; Pfuhl §§ 37, 40.

⁴⁾ Vgl. Pergamon VII Skulpturen Text 2, Nr. (406, 407), 408 u. 411. Siehe auch ebd. VII. Tf. XL.

⁵⁾ Delos Mon. Piot XIV 1907 pl. VIII.

⁶⁾ Z.B. Euboea: Vollmöller A. M. XXVI 1901 S. 340ff. Tanagra: Fabricius A. M. X 1885 S. 158, Girlande S. 159, 160, verbessert durch Rostovtzeff R.M. XXVI 1911 S. 123. Südrussland:

hellenistischen Keramik, wo ebenso wie in der Wandverzierung die einfache Dekoration, geometrisch und naturalistisch, auf Kosten des Bildes üblicher wird ¹⁾, hat man jetzt schöne naturalistische Girlanden, woran sich die naturalistische Ranke eng anschliesst ²⁾.

Auch mehr bildartige Stillebenverzierungen werden, wie das schon früher gelegentlich geschah (Locri, s. o. S. 7) im dekorativen Zusammenhang verwendet: z. B. die pergamenischen Waffenfriese und der sakrale Stillebenfries aus Pergamon (Pergamon VII Skulpturen Text 2 S. 304 Nr. 392). Immerhin ist hier etwas nicht sehr Alltägliches (wie im selbständigen Xenion) dargestellt! Ebenfalls mehr bildartig sind in der Keramik die einfachen Stilleben mit stark inhaltlicher und dekorativer Bedeutung, auf Hadraurnen und Festkannen (auf diesen letzteren noch sehr ornamental) ³⁾.

Nun werden — um uns auf die Girlanden zu beschränken — diese immer mehr stillebenartig, Toilettegegenstände, Becher u.s.w. werden zum Beispiel angehängt (in den Gräbern); ebenso wie auf den Stilleben werden Vögel hinzugefügt ⁴⁾. Als im 2. Stil darauf das Tafelbild in die Dekoration aufgenommen wurde, war es kein grosser Schritt mehr, dass neben den naturalistischen Girlanden auch Motive aus dem Stilleben (Xenion), oft in natürlicher Grösse, direkt in diese Raumillusion gebende Dekoration hineingemalt wurden ⁵⁾, umsomehr da auch die auf dem Gesims stehenden Gegenstände abgebildet wurden (platte Schale aus Boscoreale und derartige Fruchtschalen auf dem Gesims). So vereinigten sich diese beiden Gattungen, welche das Einfache in der Natur zum Gegenstand haben.

Dass man derartige in der Architektur vorkommende Stilleben als Nachkommen des Tafelbildes betrachten muss, geht aus dem Gegenstand (tote Vögel und Fische), zumal aus der Kombination von toten und lebenden Tieren (so bekannt aus den tafelbildartigen Stilleben) in dem oecus der Casa del Laberinto hervor (s.o. S. 6). Aber wegen ihrer anderen Verwendung können wir sie nicht gebrauchen um den Stil des hellenistischen Stillebens auf Tafeln zu rekonstruieren. Das stark Plastische z.B. der Fische aus der Villa di Diomede (Tafel I) kann eine Folge der Anpassung an die architektonische Umgebung sein.

In dieses letzte Stadium (Eindringung des Stillebenbildes in die dekorative Kunst) gehören die zeitlich mit dem 4. Stil zusammenfallenden Becher mit xenia aus Boscoreale, deren Darstellungen gewiss — ausser der Quelle aller Kunstwerke, der Natur! — ebenfalls dem Tafelbildxenion ⁶⁾ entnommen sind.

Rostovtzeff Dekorative Wandmal. Südrussl. Tff. XXVI, LII u.s.w. Italien: Weege J. d. I. XXIV. 1909 S. 121, Pagenstecher R.M. XXVII 1912 S. 111 Tf. 4. Eine Liste von Girlanden in italienischen Gräbern gibt A. Levi Mon. Ant. XXXI 1926/27 Sp. 398. Siehe fig. 7—11, tav. zu Sp. 402. Vgl. Pfuhl § 950.

¹⁾ Pfuhl § 996.

²⁾ Berliner Museum: hellenistische und römische grüngrasierte Reliefkeramik, z.B. Vaseninv. 30152. Reliefgefässe des III. und II. Jahrh. v. Chr. z.B. Vaseninv. 3161a, u. S. 82 (aus Anthedon), 4881, u.s.w. (Aus römischer Zeit die Silberschätze von Boscoreale und Hildesheim).

³⁾ Stillebenfries auf skythischer Urne, Pfuhl § 1002. In der Grabmalerei s. Delbrück A. M. XXV 1900 S. 297 (Hagia Triada).

⁴⁾ Vgl. die Gnathiavase Exp. Sieglin II, 3 Tf. XII.

⁵⁾ Zweifelhafte Beispiel im 1. Stil: Mau R.M. IV 1889 S. 4 (IX. 7. 1—2).

⁶⁾ Höchstens der Detailarbeit, wie sie auf hellenistischen Reliefbildern vorkommt (Schreiber Hell. Rel. Tf. XXII, Louvre; Grimanirelief mit dem Schafe); auf jeden Fall entstammen sie einem Bilde. Möglicherweise hängen sie indirekt, d.h. vermittelt Xenien im 4. Stil und wie im Colombarium Pamfili mit dem Tafelbilde zusammen.

Ein hübsches Beispiel naturalistischer Stillebendekoration befindet sich im Museum zu Neapel, das Fragment einer Wand 2. Stiles M. n. Nr. 9901; die Masse sind: Tafel II. Breite m. 1.83, Höhe m. 1.34.

Die Wand besteht aus einem breiten und zwei schmalen Steinquadern von jetzt blass-blauer, früher wohl schwarzer Farbe mit dunkelroten Rändern, seitlich begrenzt durch zwei hohe stattliche sich vor der Mitte der schmalen Quadern befindende goldgelbe Säulen, oben durch einen weisslich gelben Eierstab. An der hinteren Seite der Säulen ist eine schwere Kiefergirlande befestigt, deren Zweige vielleicht draussen von einer grossen alten Kiefer gepflückt sind.

Zwischen den sich stachelartig vom Hintergrund abhebenden Nadeln sitzen die dunklen Zapfen, einige deutlich sichtbar, andere halb verborgen im Grün. An der Girlande hängt unbeweglich eine braungefleckte Nebris, die mageren Beine ausgestreckt. Wo der Zweig an den Säulen angeheftet ist, befinden sich zwei rotbraune Satyrmasken, aber sie sehen nicht aus wie leblose Dinge, sondern wie lebende Köpfe bössartiger Dämonen, wie die Augen glühen, die Gesichter sich grinsend verzerren, die Haare sich sträuben. Der Künstler hat hier etwas geschaffen, was mehr Aehnlichkeit hat mit einem beengenden Traumbild als mit einer ruhigen Dekoration. Hier ist — merkwürdig genug in einer dekorativen Wandverzierung — keine möglichst allgemein gehaltene Schönheit gegeben, sondern beinahe eine augenblickliche Stimmung ausgedrückt ¹⁾.

Aber doch ist das Dekorative von hervorragender Schönheit. Ziemlich vollkommener Naturalismus ist hier mit schöner Füllung der Fläche verbunden.

Die Unregelmässigkeit der stärker nach links ausbiegenden Girlande ²⁾ wird durch die mehr rechts hängende Nebris aufgehoben. Die geschmeidige Beweglichkeit des sich nach allen Seiten ausdehnenden Netzes von Kiefernadeln (das palmenförmige ist wohl nicht in Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit) und der anderen Naturgegenstände, Masken und Nebris, kontrastiert schön mit der vollkommen unbewegten Fläche der Quadern und der schärferen Differenzierung der Kanneluren und des Eierstabes.

Bemerkenswert ist ausser der Stimmung und dem Dekorativen das Stillebenartige, das sich hierin so stark ausspricht, dass dieses Stück, obgleich es ganz in der Tradition der dekorativen Verzierung wurzelt, eine blühende Stillebenkunst voraussetzt. Wir wiesen schon auf den ziemlich vollkommenen Naturalismus; zwar ist hier noch nicht der letzte Schritt zum freien Stilleben getan: die Gegenstände werfen keinen Schatten auf die Wand, nirgendwo ist stark der Nachdruck auf das Vorn und Hinten gelegt. Der allgemeine Stil ist denn auch noch streng und steht diametral dem der 4. Stilperiode gegenüber. Aber die sehr stark ausgedrückte Stille, zumal erzielt durch das unbewegliche Herabhängen der Nebris, hat es mit den echten Stilleben gemein. Eine Vorliebe für

¹⁾ In geringerem Grade haben diese Eigenschaft auch andere Maskengirlanden aus dem 2. Stil, z.B. die Masken aus dem Tablinum der Villa di P. Fannio Sinistore, J. d. I. XXXXII 1927 S. 54 Abb. 4. Eine derartige Erscheinung zeigt sich wieder im Barock, aber dann ist alles viel überla-

dener, vgl. die untersetzten tragenden Figuren in der Scuola di San Rocco in Venedig.

²⁾ Eine Unregelmässigkeit bilden auch die gewellten Bänder, die ich an der linken Maske zu unterscheiden glaube, die jedoch an der rechten fehlen.

das Detail geht hervor aus der weihevollen Art und Weise, wie die Zweige durcheinander geflochten, die Fleckchen auf der Nebris angegeben sind.

Auch die Farben bieten dieselbe Verbindung von dekorativer Wirkung und Naturalismus. Leider lassen sie sich nicht mehr in ihrer ursprünglichen Wirkung würdigen; zumal der Hintergrund und die Girlande sind stark verblasst. Der jetzt unbestimmte bläuliche Ton der Quadern bildete ursprünglich die Hauptfarbe der Wand: sie sind wohl dunkel, wie die stellenweise hervortretenden Flecken, z.B. schwarz zu denken; denn grosse blaue Flächen sind im 2. Stil nicht nachzuweisen¹⁾. Die Ränder sind tiefrot: davor befindet sich, wahrscheinlich also hell gegen Dunkel, das einst gewiss starke Grün der Girlande mit ihren dunkelviolettblauen Zapfen. Darum herum ist das helle Gelb der plastischen architektonischen Teile, wozu noch das schokoladenfarbige Braunrot der Masken kommt, die ihre volle Farbe bewahrt haben. Die helleren Teile derselben sind hellviolett.

Dies über die Verbindung von Stilleben und dekorativen Elementen. Merkwürdig und auf den ersten Blick in Widerspruch mit der Umschreibung, die ich zu Anfang vom Stilleben gegeben habe, ist nun gerade, dass dieses Stilleben — denn so kann man es doch wohl bezeichnen — eine Reihe von Assoziationen erregt, sozusagen ein Objekt behandelt, dass den Gegenständen an sich Wichtigkeit zuerkannt ist. Ein Stilleben ist ja ein Gemälde, das ausschliesslich mit malerischen Mitteln (Farben, Licht, Form) wirkt. Nun sehen wir hier, dass die Masken z.B. auch gerade durch dasjenige was sie bedeuten andere grauerregende Vorstellungen vorzaubern und zusammen mit Nebris und Kiefergirlande von Dionysos erzählen, der mit seiner wilden Schar durch die Berge zieht. Man könnte hier fast von einer symbolischen Stillebendekoration sprechen. Dies nun — dass der Gegenstand für das Bild wesentliche Bedeutung hat — ist kein alleinstehender Fall. Derartige Stilleben sind in grosser Anzahl erhalten. Wir kennen sie von den pompejanischen und römischen Wänden²⁾, von den Mosaiken³⁾ und von den silbernen Bechern⁴⁾ (ein frühes hervorragendes Beispiel ist die Coupe des Ptolémées). Es sind die agonistischen und anderen sakralen Stilleben, zu denen wir auch die Maskenstilleben rechnen.

Man hat es hier mit einem Genre zu tun, das wesentlich so weit von den Stilleben des 17. und 19. Jahrhunderts⁵⁾ abweicht, dass man fragen kann, ob es diesen Namen wohl tragen dürfe⁶⁾. Jedoch verdienen diese Stilleben wegen ihrer grossen Anzahl und des bedeutenden Platzes, den sie in der Geschichte des antiken Stillebens einnehmen, auch an dieser Stelle eine kurze Behandlung.

Dass sie ursprünglich im Tempel als Weihgeschenk aufgestellt waren, beweist ihr religiöser Charakter⁷⁾. Sie wurden in hellenistisch-römischer Zeit, als die Wanddekora-

¹⁾ So sind auch im Macellum die schwarzen Hauptfelder bläulich grau geworden. Siehe auch unten S.13 f. Anm. 8 unter Piniengirlanden 2; S.17 f.

²⁾ Z.B. schon im 2. Stil die Maskenstilleben aus der Farnesina.

³⁾ Z.B. Maskenstilleben im Vatikan.

⁴⁾ Schätze von Hildesheim, Berthouville.

⁵⁾ Vergleichen kann man in moderner Zeit die

Stilleben von Masken und Marionetten, wie sie Severini, Laprade, in Holland Lizzy Ansingh gemalt haben. Im 17. Jahrhundert das Vanitasstilleben.

⁶⁾ Ein wirklich symbolisches Stilleben könnte man das Schädelmosaik aus Pompei nennen. Auf den Bildern mit dem heiligen Hieronymus hat der Schädel auch noch symbolische Bedeutung.

⁷⁾ Ähnliche Votivstilleben sind auch noch

tion alle früheren Kunstgattungen vereinigte, als Wandverzierung gebraucht. So finden wir in Pompeji dionysische und apollinische Stilleben ¹⁾, Stilleben, welche der Hera, Athena und anderen Gottheiten gewidmet sind ²⁾. Von agonistischen Stilleben finden wir schöne Beispiele in der Casa dei Vetti, z. B. Pfuhl Abb. 701, wo zugleich die Gelegenheit benutzt ist eine Szene aus dem Tierleben wiederzugeben.

Diese Art Stilleben bietet ganz neue Möglichkeiten. Während die von einem gewöhnlichen Stilleben erregten Empfindungen sich schwerlich näher definieren lassen und man nicht leicht hinauskommt über Ausdrücke wie „Genuss von Farbe, Licht und Linie“, sind sie hier schärfer bestimmt, ja an bestimmte Vorstellungen gebunden. Natürlich genügt die einfache Abbildung etwa von Attributen einer Gottheit nicht, bestimmtere Empfindungen zu wecken. Eine gewisse Expressivität ist unentbehrlich. Das bei Pfuhl Abb. 696a abgebildete Stilleben hat diese Höhe erreicht; hier zeigt sich, wie verschieden die Gesetze sind, nach welchen diese Stilleben aufgebaut werden. Der symbolische Charakter löst die naturalistischen Fesseln. Am Fusse der Treppe spielen eine Schlange und ein Panther, Tiere die in der Einsamkeit leben und in einem naturalistischen Bilde in einer architektonischen Umgebung gewiss nicht vorkommen könnten. Oberhalb der unnatürlich kleinen Tiere die Attribute (oder kann man diese nicht eben-
sogut übernatürlich gross nennen?). Oben ist die mystica vannus Iacchi mit der malerischen Gruppe von Bechern, Thyrsusstäben und der herabhängenden Girlande ganz als ein gewöhnliches Stilleben behandelt. Rechts hebt der Zierbecher durch seine Stellung den dekorativen Effekt. Diese Vernachlässigung der realen Verhältnisse sieht man auch in Pfuhl Abb. 706 ³⁾. Hier ist jedoch die Auffassung nicht sehr verschieden von der gewöhnlicher Stilleben. Das dionysische Thema ist nur Anlass zu einer hübschen Gruppierung. Auch hier werden die Gedanken unwillkürlich ebenso wie bei der Nebrisgirlande in die freie Natur geführt; in diesem Fall wird dies hauptsächlich verursacht durch die Vermischung von Stilleben und Landschaft (wenn wir wenigstens der Abbildung in den Pitture vertrauen können), vgl. das Stilleben Pitt. d'Erc. IV S. 25 ⁴⁾. Diese Mischung hängt offenbar mit dem religiösen Charakter des Stillebens zusammen ⁵⁾. Der Baum ist hier der heilige Baum.

Die meisten sakralen Stilleben und fast alle agonistischen haben einen vorwiegend dekorativen Charakter. Das sozusagen Symbolische ist nicht künstlerisch verwertet. Sie stehen qua Stilleben weit zurück hinter den xenia. Das kommt zum Teil daher, dass sie als die Fortsetzung einer alten Tradition zu betrachten sind. Weist doch ihr religiöser Charakter wie gesagt auf einen Ursprung im Votivstilleben, einer Art dekoratives

erhalten: Rouse Greek Votive Offerings S. 73, 277, Reisch Griech. Weihgeschenke S. 14, 144 ff. Die Maskenstilleben gehen teilweise auf Buchillustrationen zurück. S. Robert, die Masken der neueren attischen Komödie, 25. Hall. Winckelmannspr. S. 86.

¹⁾ Z. B. Pfuhl, Abb. 696a., 706.

²⁾ Siehe Helbig Wandgemälde, Index, unter den verschiedenen Götternamen; vgl. auf einem hellenistischen Relief Schreiber Hell. Rel. Tf. VII im Giebel eines Tempels ein kleines Athenestilleben,

Tf. XLI eine heilige vannus.

³⁾ Jetzt sehr verblasst und beschädigt; es befindet sich im Magazin des Neapler Museums (M. n. 8615, Helbig 580). Auch abgebildet Pitt. d'Erc. III tav. XXXVIII S. 191 (R. P. G. R. 118. 6).

⁴⁾ und siehe auch die Maskenmosaiken im Vatikan, Nogara Mos. tavv. 29, 30.

⁵⁾ Xenia die im Freien aufgestellt sind kommen vor, mit einer Landschaft vermischt jedoch nicht.

oder jedenfalls noch dekorativ aufgefasstes Stilleben, das gewiss auch in einer Zeit bestand, wo das xenion nicht blühte, und als ein Vorläufer desselben zu betrachten ist, sowie auch die sakrale Landschaft (auch auf Weihreliefs) der Vorläufer der profanen Landschaft ist¹⁾. Dieses Darstellen von Gegenständen mit einer bestimmten tieferen Bedeutung war nicht im Widerspruch mit dem Kunstgefühl einer früheren Periode, umsomehr als diese Bilder kaum wie wirkliche Stilleben ausgesehen haben werden. Die Grabstele mit der loutrophoros und der taenia, Conze Att. Grabrel. Tf. 216 (wahrscheinlich Anfang 4. Jahrh.), vgl. Tf. 277 und 279 (s. o. S. 7), geben einigermassen eine Idee vom Stil²⁾. Ohne die Befreiung und vollkommene Entwicklung der Malerei (s.o. Einleitung) würde die Abbildung des göttlichen Attributs nie zu einem wirklichen Stilleben geführt haben³⁾.

Die wenigen eminenten sakralen Stilleben und die hier besprochene Stillebendekoration bilden also eine Ausnahme von der allgemeinen Regel dadurch, dass der Gegenstand die Hauptsache ist. Wir werden weiter unten sehen, dass in ziemlich allen antiken Stilleben, auch in den xenia, der Gegenstand noch eine gewisse Rolle spielt. Bis zur Abbildung von unbedeutenden Objekten ausschliesslich des schönen Scheins wegen sind die Alten nicht gekommen.

Betrachten wir noch einen Augenblick die Motive aus denen das Nebrisfragment aufgebaut ist. Sowohl die echte als auch die künstlich in Relief oder Malerei nachgebildete Girlande war die beliebteste Verzierung in der späteren hellenistischen Zeit (vgl. oben)⁴⁾. Nach Mau Wm. S. 139 ist sie „ein dem 1. Stil fremdes, im 2. Stil besonders beliebtes Element“. Eine Ausnahme findet man jedoch bei Mau selbst, Wm. S. 52 Casa del Fauno Zimmer 44, wo „ein violetter vorspringender Gurt“ angebracht ist, „auf dessen unterer schräger Kante ein Eierstab gemalt ist“. Er ist „in Weiss“ (nicht naturalistisch also!) „sehr hübsch mit einer Girlande, Vögeln u.s.w. bemalt“. Sie nimmt hier jedoch noch einen bescheidenen Raum ein, was auch in Anbetracht der umgebenden In-

¹⁾ S. Pagenstecher Das landschaftl. Rel. b.d. Griechen; Rostovtzeff R.M. XXVI 1911 S. 123, 2. Alinea.

²⁾ Obgleich eher eine zu niedrige als zu hohe Idee.

³⁾ Mit einer Verringerung dieser Freiheit verliert der Fisch und der Brotkorb seine Stillebeneigenschaften und wird schliesslich zu einem christlich sakralen Ornament mit symbolischer Bedeutung.

⁴⁾ Siehe Breccia Ghirlandomania Alessandrina, Musée Egyptien III S. 13.

Für die Grabmalerei: s. o. S. 7 Anm. 6; weitere Beispiele in der Malerei noch die syrischen stelae, Pfuhl §§ 988, 994, wo Literatur.

Auf Relief ist ein hervorragendes Beispiel der Eumenesaltar Pergamon VII Tf. XLI (418); vgl. hiermit Pergamon VII Text 2 Nr. 401 a und b, 402, 404a, b, c, und d (vgl. Bieber Theaterwesen S. 38; Nr. 69 S. 124 ff., unten S. 15 Anm. 6) 405, 419,

422, siehe auch S. 345 Nr. 437 und VII Tf. XLI (403). Weitere Beispiele bei Altmann Röm. Grabaltäre S. 1 ff.; siehe auch Klein Rokoko S. 163.

Für die Keramik siehe Pfuhl §§ 37, 40 und 997, 1000, Literatur § 1003. Reliefgefässe Südrusslands: Zahn J. d. I. XXIII 1908 S. 62 Nr. 20, vgl. S. 108/9. Wir wiesen schon auf die naturalistischen Girlanden auf den glasierten Bechern im Berliner Museum hin, oben S. 8 Anm. 2, wo die Girlanden mit Zithern (vgl. für letztere die Leier auf hellenistischen Festkannen) verbunden sind, wie auf einem römischen Rundaltar, Strong Scult. Rom. I fig. 27 S. 50.

Auf bemalten Aschenurnen z.B. Watzinger Gr. Vasen in Tübingen S. 69 G 7 (Inventar 4874) Tf. 48, hellenistisch; Rostovtzeff Neapolis I 1913 tav. I (etruskisch).

Für die römische Zeit siehe Altmann Architektur und Ornament der Sarkophage S. 66 ff., Röm. Grabaltäre Kap. VI S. 59.

krustation nicht anders möglich ist. Auch auf Delos kommt die Girlande vor (s. o. S. 7 Anm. 5) und hier viel freier, aber doch nur zum Schmuck eines schmalen Streifens; viele Details haben etwas Silhouettenhaftes und Ornamentales. Wo jedoch die plastische Umgebung keine Schwierigkeiten machte, in der Verzierung des Fussbodens, haben wir um so prächtigere Beispiele wie:

das Maskenmosaik aus der Casa del Fauno ¹⁾; vielleicht war das Tafelbildstilleben in derselben Zeit (2. Jahrh. vor Chr.) noch freier. Eher einen Rück- als einen Fortschritt gegen die der Casa del Fauno zeigen die Girlanden (in der Wandmalerei):

Mau Wm. Tf. III (Restauriert mit Hülfe von Tf. IVb und Reg. VI. 14. 40).

Mau Wm. Tf. IVb ²⁾; auch die Rebengirlanden in der Villa Item ³⁾ zeigen gemässigt Relief und sorgfältige Malerei. Sie sind hauptsächlich dekorativ.

Ein grosser Schritt ist von hier zu den schweren Girlanden aus Boscoreale (Villa di P. Fannio Sinistore, Sambon Les Fresques de Bosc. pl. V und VI, Nr. 6 und 7 mit Vignettes auf S. 8, pl. VI = J. d. I. XXXXII 1927 S. 54, Abb. 4, Metropolitan Museum), die in ihrer Fülle von Form und Farbe ein Symbol des ländlichen Ueberflusses sind. Hier finden wir auch die zahllosen Attribute, die von den Girlanden herabhängen (z.B. im tablinum: cistae aus denen Schlangen zum Vorschein kommen, Masken mit echten Haaren, u.s.w.; im Saal der Musikinstrumente Flöten). Sie gehen jedoch in der Stilentwicklung noch nicht wesentlich weiter als die Maskengirlanden aus der Casa del Fauno; die Malweise ist noch ziemlich streng und stark plastisch (jedoch bestimmt freier als die architektonische Dekoration), ebenso wie die Stilleben im cubiculum ⁴⁾.

Die Girlande im Neapler Museum muss stilistisch zwischen der in der Villa Item und der in der Villa di P. Fannio Sinistore in der Mitte liegen. Ihre grössere Freiheit und die Hinzufügung der einen grossen Teil der Fläche einnehmenden Nebris weisen ihr ihren Platz an, später als die Villa Item ⁵⁾; das einigermaßen flache, Silhouettenartige (das ursprünglich wohl geringer war als jetzt) verhindert eine Gleichstellung mit den boscorealischen Girlanden. Noch weiter von der unsrigen steht die Girlande aus der rechten ala der Casa di Livia, die zwar noch dieselbe Fülle hat, aber deren flottere Malweise zusammen mit dem mehr dekorativen Charakter der Wand auf den 4. Stil hindeutet. Die Farnesinagirlanden mit ihrem schlanken, streng dekorativen Charakter kommen hier garnicht in Betracht. Parallelen aus der Reliefkunst hinzuzufügen würde zu weit führen ⁶⁾. Die Girlanden der tomba delle ghirlande ⁷⁾ sind altertümlicher ⁸⁾.

¹⁾ Teilweise abgebildet z.B. Photogr. Alinari Pe. Sa. 12054; Bieber Theaterwesen S. 102 Abb. 117. Vgl. das Taubenmosaik aus dem Hause mit dem Löwenkampf und das Herbstmosaik aus der Casa del Fauno.

²⁾ Man wird noch einigermaßen erinnert an dekorative Ranken auf gemalten Vasen.

³⁾ Not. d. Scavi 1910 Fasc. IV tav. I (= Ippel Pompeji S. 134 Abb. 126).

⁴⁾ Besondere Aufmerksamkeit verdient das glänzende Fragment mit den Kornähren, Sambon Les Fresques de Bosc. Nr. 7; Le Musée III 5 pl. XXXIII.

⁵⁾ Siehe aber u. S. 18.

⁶⁾ Siehe Rodenwaldt Sarkophag Caffarelli, 83. Berl. Winckelmannspr. 1925.

⁷⁾ Siehe Altmann Röm. Grabaltäre S. 60 Abb. 52.

⁸⁾ Ich füge hier eine Liste der mir bekannten Girlanden 2. Stils in Pompeji, Boscoreale und Rom hinzu; die meisten sind ebenso wie die unsrigen hinten an den Säulen befestigt (s. über die Anheftung der Girlanden auf Reliefs Rodenwaldt a.a. O. S. 13).

Piniengirlanden:

Pompeji (aus Mau Wm.): 1. VI. 14. 40 Zimmer

Solche Verbindung von Girlande und Nebris ist mir sonst nicht bekannt ¹⁾, aber letztere ist zu vergleichen mit den andern bakchischen Attributen, wie Leier ²⁾ (Casa

links vom Eingang, Marmorbekleidung monochrom in Gelb, mit Fichten(?)girlande; der Haken, woran letztere befestigt ist, ist sichtbar, siehe Mau Wm. Tf. III, und Wm. S. 139 u. 267.

2. Grosse Uebereinstimmung mit der hier besprochenen Girlande zeigt Casa degli Scienziati VI. 14. 43 (Mau Wm. S. 267), triclinium, innerer Raum (W): „Schwarzer Streif am Boden, weinrother Sockel mit grünem Karies“, schwarze stehende Rechtecke „mit Fichtenghirlanden, an denen Leier, Flöten u. s. w. hängen“. Die Rechtecke, vor denen die Säulen stehen, sind etwas schmaler. Die Rechtecke sind umgeben von roten Rändern (vgl. unser Fragment) („weiter über einem Eierstab eine Reihe grüner, liegender Rechtecke, die mit kleinen quadratischen violetten wechseln“ u. s. w.) (siehe unten S. 17!). Wenn die Hauptflächen unseres Fragments wirklich schwarz gewesen sind, so entstammt es wahrscheinlich dem eben genannten Zimmer.
3. Domus M. Caesii Blandi (VII. 1. 40), tepidarium, Mau Wm. S. 269: neben dem Gang links vom tablinum „monochrom gelbe Marmorbekleidung; über dem nur andeutungsweise behandelten Gesims nur noch eine Fichten(?)ghirlande“; wahrscheinlich spät, siehe Mau a. a. O.

Boscovale: 4. Villa di P. Fannio Sinistore, Saal mit den Musikinstrumenten (Zimmer links vom Eingang, Zimmer 2 auf dem Plan des Handbuchs des Metropolitan Museum S. 179 Abb. 110, Sambon Les Fresques de Bosc. S. 6. Nr. 3) „deux plaques jaunes séparées par une bande rouge: au milieu feston composé de deux branches de pin chargées de cônes, auxquelles sont suspendues deux flûtes en sautoir“.

Vgl. die Tannengirlande(?) in einem Grabe bei Tanagra A. M. X 1885 S. 160 und in der Keramik z. B. a: einen grünglasierten Becher mit Kieferzweigen, worin Zapfen (hellenistisch oder römisch?), Berlin 30152, b: eine steinerne Ziervase (Becken, Arch. Anz. XXVIII 1913 Sp. 155/6 Abb. 13/14 (Kieferzweig).

Fruchtgirlanden u. s. w.:

Pompeji (aus Mau Wm.):

1. Casa del Toro V. 1. 7, atrium (auf dem Fries), Ende 2. Stils, Mau Wm. S. 252.
2. VI. 7. 17, Zimmer rechts vom Tablinum, Mau Wm. S. 256; pflanzenartige Säulen mit Girlande mit flatternden Bändern.
3. VI. 11.9/10 Casa del Laberinto, Zimmer 39 auf dem Plan Mau Wm. S. 81, Tf. III; S. 139. Die Girlande ist jedoch grösstenteils restauriert.
4. VI. 12. Casa del Fauno, Zimmer 43 auf dem Plan S. 33, südlich am 2. Peristyl, Mau Wm. S. 264: über dem Gesims auf den kleineren Rechtecken je eine monochrome Maske; „an eben diesen sind die vor diesem Teil der Wand hängenden Ghirlanden befestigt“.
5. VI. 13. 19, fauces „schöne gelbe Ghirlande auf einem violetten Fries.“
6. Domus M. Caesii Blandi (VII. 1. 40), siehe auch oben 3 unter Piniengirlanden (Mau S. 210).
 - a. Zimmer rechts vom Tablinum, schwere Fruchtgirlanden getragen von Hermen, besonders schönes Stück, Photographie bei Prof. Curtius und im deutschen Institut in Rom; Niccolini l'Arte di Pompei tav. 20.
 - b. Peristyl (Mau S. 140), ohne Säulen auf dem Streif zwischen grossen und kleinen Rechtecken. Vgl. im 1. Stil Casa del Fauno, Zimmer 44 (oben S. 12).
7. Domus M. Gavii Rufi VII. 2. 16 (Mau Wm. S. 272).
 - a. Peristyl, vor den grossen Feldern Efeu-girlanden, auf dem Streifen darüber Eichengirlanden (horizontal).
 - b. Triclinium rechts vom Atrium (Mau Wm. Tf. IVb).
8. Domus Popidii Prisci (VII. 2. 20, Mau Wm. S. 275) 3. Zimmer links vom Atrium (cubiculum) Vorraum: oberer Wandteil. Innenraum: an einem auf einer Säule stehenden Gefäss.

Weiter aus Pompeji:

9. Villa Item: Not. d. Scavi 1910 Fasc. IV tav. I, s. o. S. 13 Anm. 3.
10. Casa delle Nozze d'Argento, korinthischer oecus, Arch. Anz. XXVI 1911 S. 181, Delbrück Hellen. Bauten in Latium II S. 143 Abb. 74, Nicc. N. Sc. tav. 13.

degli Scienziati), Flöte ³⁾ (Villa zu Boscoreale), Cista mit Schlange ⁴⁾ (Boscoreale) oder pedum (Casa di Livia) ⁵⁾. Vielleicht hingen diese Attribute in den anderen Interkolumnien, die sich diesem erhaltenen Stück anschlossen. Auch die Masken und die Piniengirlanden (der Pinienzapfen war Dionysos heilig — Satyr oder Satyriskin mit Pinienkranz geschmückt, Helbig 423, 427, 437, 440, 447) passen dazu.

Ein Fries mit komischen Masken und Efeugirlanden diente im Theater zu Pergamon als Türsturz der parodoi ⁶⁾ (1. Jahrh. vor Chr.). Natürlich ist die, übrigens viel schwächer sprechende, Stimmung hier menschlicher, weniger geheimnisvoll. Auch wurden in Pergamon Friese mit tragischen und komischen Masken und Eppichgirlanden, (schon oben S. 12 Anm. 4 genannt) gefunden, in Athen im Dionysostheater eine Girlande

11. Im selben Hause, exedra hinten am Peristyl, fast monochrome Girlande mit Traube;
12. Casa degli Epigrammi Greci (V. 1.18), einfache Girlande mit kleinem Vogel (Presuhn Pomp. Wanddek. Tf. I).
13. Speltz Das farb. Orn. Lief. VII Tf. 35 (aus Niccolini) Girlande mit Rosen(?).
- (14? Mazois II pl. X fig. 2 S. 47 [Helbig 71], schwere Fruchtgirlande über einer Frau auf einer Kline mit Füllhorn in der Hand).
15. Nuovi Scavi; Kryptoportik im Hause dieses Namens.

Boscoreale:

Villa di P. Fannio Sinistore, Peristyl: „colonnes faisant face aux colonnes véritables. De chapiteau à chapiteau (dies also anders als auf dem Neapler Fragment) pendent des festons formés de fruits de toutes sortes, fleurs variées, maintenues ensemble par des cerceaux de bois”. (Sambon Les Fresques de Bosc. S. 7 Nr. 4). In schmälere Wandstücken (zumal bei Türen) „guirlandes de fleurs jaunes très serrées”.

Eine ähnliche Girlande Sambon Nr. 5 pl. V. Eine ähnliche Girlande Sambon Nr. 6 (Vignette).

Sambon Nr. 7, das oben S. 13 Anm. 4 genannte Fragment mit der korinthischen Säule (Vignette, Westwand des Peristyls) pl. V.

Tablinum: Stierköpfe (nicht abgehäutet) versehen mit infulae, Fruchtgirlanden tragend. An Stierköpfen und Girlanden hängen cistae, woraus Schlangen hervorkommen, tragische und komische Masken (Sambon 15—18, pl. VI, J. d. I. XLII S. 54 Abb. 4).

Cubiculum: (Sambon 39 und 40) Blumen- girlande mit taeniae.

Saal mit den Musikinstrumenten: siehe oben unter Piniengirlande.

Rom:

Haus der Livia (des Germanicus), rechte ala, Photogr. Brogi nr. 15942, Speltz Das farb. Orn. Lief. VII Tf. 31 (aus Schwechten Kaiserpaläste auf dem Palatin); hier hängen auch Masken, cistae mit pedum, u.s.w. (Beschreibung der Wand: Mau Wm. S. 204 f.). Farnesina: a. Schlanke Girlanden im halbkreisförmigen Gang (Nr. 6), Helbig Führer II S. 202, Mon. d. Inst. XII tav. V, R. P. G. R. 324.

b. im oblongen Saal (Nr. 3) Mon. d. Inst. XI tav. XLIV.

(Vergl. Pal. Rospigliosi, Studniczka Trop. Traj. S. 39 fig. 15, Bull. Com. V 1877 Tf. I ff. Spätzeit).

¹⁾ Wohl kommt ein Pantherfell in die Dekoration aufgenommen zusammen mit einer Maske vor, Mau Wm. Tf. XVIII, und es befindet sich im Louvre eine Marmovase, auf welcher Silenmasken angebracht sind und dazwischen eine ausgespannte Nebris(?), Giraudon 1064.

²⁾ Die Leier ist auch ein bakchisches Attribut, vgl. Dionysos mit einer Leier auf unsignierter Vase von Brygos, Pfuhl Abb. 426 vgl. 427 und 430. Natürlich ist die Leier in Girlanden meistens als Attribut des Apollon gemeint.

³⁾ Syrinx: Macchioro Zagreus S. 86 f.

⁴⁾ Pringsheim Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kultus S. 59.

⁵⁾ Flöte, tympanon und pedum an einer Girlande hängend auf einer steinernen Bank im Thermenmuseum, Rodenwaldt Sarkophag Caffarelli, 83. Berl. Winckelmannspr. 1925 Abb. 11.

⁶⁾ Türsturz: Bieber Theaterwesen S. 38 (1. Jahrh. vor Chr.); tragische und komische Maskenfriese Nr. 69 S. 124 ff. (Abb. 118) und Nr. 166; Ephesos S. 46.

mit Silenmasken auf einem Rundaltar¹⁾ (2. Jahrh., Schöne Reliefs Tf. V/VI, Rodenwaldt Kunst der Antike Abb. 482); ebenso dekorative Masken mit Girlanden im römischen Theater in Ephesos (1. Jahrh. n. Chr.)¹⁾. Offenbar war auch die Maskengirlande eine im Theater vorkommende Verzierung und wir könnten also auch bei unsrer Wand an den Einfluss der Bühnen- oder doch Theaterdekoration (Satyrstücke) denken, obgleich dies weniger auf der Hand liegt als bei den kulissenartigen Landschaften und Stadtansichten aus Boscoreale, da sowohl die Girlande als auch die umgebende Dekoration in entsprechender Weise schon im 1. Stil vorkommen. Was die Masken betrifft, so braucht man diese nicht in Zusammenhang zu bringen mit dem Satyrspiel; sie können auch an Mysterienspiele erinnern (τὰ δρώμενα, vgl. Macchioro Zagreus S. 24 ff., der u. a. Plat. Legg. VII 815c zitiert, wo von Leuten gesprochen wird die Satyrn darstellen); bei dieser und dergleichen Gelegenheiten schmückte man die heiligen Gebäude mit bakchischen Attributen. So sind auf Landschaften heilige Torbauten oft mit einer Silenmaske und Girlanden verziert, wie Rostovtzeff R. M. XXVI 1911 S. 11 bemerkt hat²⁾. Wie dem auch sei, dieses Vorkommen von bakchischen Motiven (auch bereits auf dem Mosaik während des 1. Stils) weist auf ein besonderes Interesse für den dionysisch-orphischen Dienst³⁾. Auch das stark Expressive des hier besprochenen Fragments spricht dagegen, dass die Motive hier gedankenlos nur als Ornament gebraucht sind⁴⁾. Später kommen Masken mit Girlanden häufig als Ornament an Sarkophagen und dergl. vor⁵⁾, und mehr als Bild in die Vorstellung aufgenommen auf Reliefbechern — auch hier und auf den Sarkophagen als allgemeine Attribute des Gottes —, so auf denen aus Hildesheim; vgl. noch z.B. Walters Pottery II fig. 219 (arretinisch), Masken oben auf Säulen⁶⁾.

Mit der Anbringung der Masken kann man die Masken auf Anten vergleichen, Ippel Pompeji S. 109 Abb. 102 (nur ruhen diese doch mehr auf dem Karniese des Sockels) und die von dem jungen Satyr emporgehaltene Silenmaske in der Villa Irem (Not. d. Scavi 1910 fasc. IV tav. XV), die sich — eine geschmackvolle Kombination von freier und dekorativer Kunst! — gerade auf derselben Höhe, wie die Maske auf M. n. 9901, vor einem schmalen Rechteck befindet. Die Form der rechten Maske zeigt grosse Ueberein-

¹⁾ Sie nehmen nach der Rekonstruktion von Niemann denselben Platz im oberen Wandteil ein wie so viele pompejanische Stilleben.

²⁾ Die Masken können auch eine Nachbildung oder besser eine Nachahmung von dekorativen Masken im Privathause sein, wie in der Casa degli Amorini Dorati; oder sind beide Verzierungen, plastisch und malerisch, der Bühne entlehnt?

³⁾ Wie soll man anders das regelmässige Vorkommen des Pinienzweiges mit Zapfen in der Girlande erklären?

⁴⁾ Die Expressivität ist zu vergleichen mit der geheimnisvollen Stimmung auf dem Kantharos mit magischen Szenen aus dem Berthouvilleschatz, Babelon Trésor de B. pl. XVII und XVIII, wo Masken auf grossen Blöcken liegen.

⁵⁾ Ein gemaltes Exemplar in Alexandrien aus

Gabbari mit tragischer Maske und fliegenden Vögeln, Breccia Ghirlandomania Aless., Musée Egyptien III pl. XXI.

⁶⁾ Bukrania und Girlanden siehe Rodenwaldt, Sarkophag Caffarelli, 83. Berl. Winckelmannspr. 1925; Widderköpfe, Ammonköpfe auf römischen Grabaltären ebendasselbst S. 11; Stierköpfe (nicht abgehäutet) schwere Girlanden tragend: J. d. I. XIII 1898 S. 186 (Antiochien, Kaiserzeit, mit Medusaköpfen in der Mitte); Tempel der Vesta zu Tivoli (Daremberg-Saglio S. 1347a, fig. 1774), vgl. tablinum Boscoreale oben S. 13 Anm. 8; Bukranion an einer Säule gebunden, Mon. d. Inst. V 1849 tav. XXII (Daremberg-Saglio s. v. columna S. 1353a., fig. 1794); Waffen an einer Säule z.B. Daremberg-Saglio fig. 1797, clipeus S. 1259a fig. 1667.

stimmung mit der bärtigen Maske auf der Coupe des Ptolémées (Babelon Camées ant. pl. XLIII, zweite Abb. rechts).

Versuchen wir uns jetzt eine Idee von dem ursprünglichen Aussehen der ganzen Wand zu bilden, so geben die frühen rhythmischen Wände des 2. Stiles eine ziemlich sichere Lösung, zumal die in der Villa Item Not. d. Scavi 1910 Fasc. IV tav. I und II (Ippel Pompeji S. 134 Abb. 126 das entlegenste Stück). Hier sind die Quadern hinter den Säulen etwas breiter, aber das tut nichts zur Sache (schmal sind sie z.B. Mau Wm. Tf. III), ebensowenig der doppelte Fugenschnitt. Die Quadern muss man sich noch ein wenig (ungefähr ein Viertel von der noch übrig gebliebenen Länge) sich weiter nach unten erstreckend denken. Wie weit, hängt auch davon ab, ob man unter den Quadern noch eine Reihe horizontaler Platten annehmen muss (wie Mau Wm. Tf. III, und in der Villa Item) oder ob unmittelbar der horizontal gedachte Teil des Sockels oder der tafelartigen Unterlage, worauf die Säulen stehen, folgt (Tf. IV a und b, Casa degli Epigrammi Greci, Presuhn Pomp. Wanddek. Tf. I). Der Sockel lässt sich natürlich nicht in Einzelheiten rekonstruieren.

Ueber dem Eierstab ¹⁾ (vgl. Villa Item und Casa degli Scienzati, triclinium) kann man, auch auf der Photographie, noch zwei lange horizontale grüne Quadern hinter den Säulen verlaufend und eine kleinere violette in der Mitte entdecken, wie ebenso in der Villa Item, auf Mau Wm. Tf. IVa und in der Casa degli Scienzati. Hierauf folgte dann wohl, wie gewöhnlich im 2. Stil (Mau Wm. S. 141; auch in der Villa Item), Epistyl, Fries und Gesims.

Im Ungewissen bleiben wir natürlich über den oberen Wandteil. Die Stellung der Masken auf den Säulen, die diese in zwei Stücke teilen, macht es nicht wahrscheinlich, dass er eine solche Höhe, wie in der Villa Item hat, da dann die Masken sehr niedrig zu hängen kommen. Einen kleinen oberen Wandteil, oder was einem solchen entspricht, haben Mau Wm. Tf. III und Presuhn Pomp. Wanddek. Tf. I — die jedoch einen anderen Charakter haben (grüner Streifen) und Mau Wm. Taf. IVa; vgl. auch das Fragment aus Boscoreale (Sambon Les Fresques de Bosc. Abb. auf S. 17, auch Le Musée III 5 pl. XXXIIIa) ²⁾ und Mau Wm. S. 252 Casa del Toro (V. 1. 7) alae. Einfache stehende und liegende Quadern (z.B. drei Reihen), ein Streifen und eine Kassettendecke sind am wahrscheinlichsten. Ob die Kapitelle der Säulen ionisch oder korinthisch waren, lässt sich ebensowenig entscheiden.

Was die Farben anlangt, so würde eine blaue Farbe für die Hauptflächen eine Ausnahme von dem gewöhnlichen Farbenschema des 2. Stils bilden. Ausnahmen sind die Domus M. Caesii Blandi (Mau Wm. S. 211 ff.), Zimmer links neben dem Eingang, wo ein vielfacher Gebrauch von blauen Bändern gemacht ist. Mau sagt hier (Wm. S. 212/3), dass diese Farbe „den strengerem dem 1. Stil näher stehenden Wänden 2. Stils fast ganz fremd ist“. Er fügt dann noch die folgenden Wände hinzu: VI. 7. 7 Zimmer links vom Eingang, wo ebenfalls blaugrüne Ränder und ein Band von derselben Farbe vor-

¹⁾ Eierstab als Hauptgesims: Domus M. Caesii Blandi; Zimmer rechts vom tablinum; darunter jedoch zuerst ein grünes Band (vgl. Mau Wm. Tf. III) und ein weisser Fries.

²⁾ Das oberste Stück einer korinthischen Säule,

dahinter von unten nach oben: ein liegendes Rechteck, sehr lang, in zwei dunkle Bänder gefasst; zwei übereinander liegende Rechtecke, abwechselnd mit einem stehenden; ein längliches liegendes Rechteck; zurückweichende Decke.

kommen; V. 1. 7, Casa del Toro (Wm. S. 254) ist über einer zinnober Hauptfläche ohne Teilung und dem Zwischenglied „eine Reihe blauer liegender Rechtecke mit rothem Rande, wechselnd mit kleinen stehenden rothen mit blauem Rande“. Diese Wände gehören alle jedoch dem späteren 2. Stil. — Aber nirgendwo findet man blaue Hauptflächen, weshalb auch eine wahrscheinliche Rekonstruktion der die blaue Fläche umgebenden Farben nicht gut möglich ist. Grün (die liegenden Rechtecke oben) in der nächsten Umgebung von grossen blauen Flächen ist sehr auffallend. Wenn man eine grüne tafelartige Unterlage annimmt, müsste sich zwischen Grün und Blau wohl eine trennende Farbe (Streifen oder liegende Rechtecke) befunden haben. Im allgemeinen gilt nach Mau im 2. Stil, dass der Sockel dunkler ist als der Rest der Wand. Ein schwarzer Sockel würde bei diesen blauen Hauptflächen nicht unwahrscheinlich sein; auch mit einem Sockel mit verschiedenfarbigen Quadern, marmoriert oder nicht, muss gerechnet werden. — Aber weitaus den Vorzug verdient die Annahmeschwarzer Hauptfelder. Dazu passt am besten ein weinroter Sockel (Casa degli Scienzati). Da die Form des oberen Wandteils schon ganz unsicher ist, kann man auch in Bezug auf die Farbe nichts vermuten.

Die Art der Dekoration selbst kann uns in Bezug auf das Gemach, wo sie sich befand nichts lehren, ausser dass das einfallende Licht darauf hinweist, dass sie sich in der Wand links vom Eingang befand ¹⁾. Rhythmisch verteilte Wände mit Girlanden zwischen den Säulen sind im frühen 2. Stil in allen Gemächern gebraucht (s. o. die Liste der Girlanden S. 13 ff. Anm. 8). Später, als die symmetrische Verzierung in Schwang kam ²⁾, wurde die rhythmische in Nebengemächer zurückgedrängt (Uebergangsstadium von rhythmisch zu symmetrisch in der Farnesina, Mon. d. Inst. XII tav. Va) oder in solche, deren Form für die neue Einteilung nicht geeignet war: atrium, Peristylporticus und dergl. (z.B. Farnesina halbkreisförmiger Gang), alae und auch tablinum. Ob es möglich ist, dass der Abstand (m. 1. 22) von den Säulen Uebereinstimmung zeigt mit denen einer Peristylporticus? Dann würde auch der Platz bestimmt sein.

Wir berühren hier bereits die Frage der Datierung. Diese ist im Wesentlichen schon bei der Besprechung der Girlande gegeben. Auch die Dekorationsformen weisen auf den frühen 2. Stil hin. Alle Unterabteilungen sind auf plastisch naturalistische Weise abgebildet: die Säulen mit ihren Hohlkehlen, der durch zwei helle und zwei dunkle Linien angedeutete Fugenschnitt, der weisslich gelbe Eierstab. Zugleich ist nirgendwo eine Spur einer reicheren Ornamentik zu finden. Auch zeigen die Säulen keine pflanzenartigen Ansätze. Das einzige Bedenken wäre dann noch die blaue Farbe der grossen Flächen, die jedoch auch im späteren 2. Stil auffallen würde, und gerade wegen der eben genannten Gründe noch unwahrscheinlicher wird. Eine Datierung in der Zeit der Villa Item oder — da diese ausser bei der Girlande reichere Tendenzen zeigt — etwas früher bleibt also am wahrscheinlichsten.

Ueber den frühen 2. Stil als Dekorationssystem ist oft ungünstig geurteilt worden. Wickhoff tadelte den akademischen Naturalismus ³⁾, Mau die Plumpheit, Pfuhl die Vermischung von Bild und Wirklichkeit ⁴⁾. Ausser der Villa Item und Boscoreale lehrt

¹⁾ Als Regel trägt der 2. Stil diesem wirklich einfallenden Licht Rechnung.

²⁾ In Pompeji, woher auch das Fragment M.n. 9901 stammt, kommt sie jedoch bekanntlich sehr selten vor.

³⁾ Wickhoff Wiener Genesis S. 66 ff. „hohle Grandezza“.

⁴⁾ Pfuhl § 961. S. aber Berichtigungen S. VIII.

auch unser Fragment wieder den Wert dieses Stils. Der Mangel an Eleganz seiner Architekturen ist keine Plumpheit ¹⁾, es ist dieselbe schwere Fülle wie in den Girlanden. Den verfeinerten Allüren der späteren Stile gegenüber hat er etwas Derbes und beinah Bäurisches und Ländliches. Das haben auch die Figuren aus Boscoreale (das Fragment in Neapel!). Weiter kommt das Arbeiten mit beinah zufälligen Effekten, wie im 4. Stil, nicht so häufig vor; ebensowenig verfällt sein Bildschmuck in die manierierte Steifheit, welche geringeren Bildern des 3. Stils eigen ist.

Aus der Zeit wo der 2. Stil sich bereits in zwei Richtungen spaltete (Casa di Livia und Farnesina) sind uns auch einige Stilleben bewahrt: in der Casa di Livia sind die schweren Girlanden (rechte ala) und die bekannten Ziervasen mit Früchten im triclinium, die zwar bereits mehr als Bild gedacht sind, noch in der Manier des 2. Stils (vgl. Mau Wm. Tf. IX links oben; siehe S. 169); in der Farnesina im halbkreisförmigen Gang ²⁾ dekorative Girlanden, die jedoch alles Stillebenartige verloren haben, und Maskenstilleben abwechselnd mit Landschaften im oberen Wandteil ³⁾. Hier offenbart sich ein neues Prinzip: wohl sind die Gegenstände im lockeren impressionistischen Stil gemalt, aber die Art und Weise, wie sie in die Wand aufgenommen sind, ist dieselbe wie im 3. Stil, nämlich als Fries und nicht entweder ganz als selbständiges Bild oder ganz in die Dekoration aufgenommen (wie in der Casa del Laberinto), sondern direkt auf der dekorativen Fläche, bei den Masken ohne räumliche Umgebung.

¹⁾ Ausser vielleicht auf einigen schlecht ausgeführten Wänden.

²⁾ Mon. d. Inst. XII Tav. V.

³⁾ Für die Erklärung der Stellung in der Wand siehe J. d. I. XXXXII 1927 S. 56 ff.

DAS STILLEBEN IM DRITTEN STIL

Der eigentliche 3. Stil führt dann diese dekorative Tendenz weiter durch. Hier, nicht im 2. Stil, geschieht die wirkliche dekorative Reaktion, die sich auch in der Nachahmung älterer Stilformen in den Figurenbildern ausspricht. Hier stehen nicht einerseits stark räumliche Architekturen und darin ganz aufgenommene Figuren, Landschaften und Stillebenmotive, andererseits nachgeahmte Tafelbilder, sondern hier wird die Wand ganz als Fläche behandelt, in Farbenflächen verteilt und mit vorwiegend flachen Ornamenten verziert. Wie oft eine derartige Reaktion, ein solch bewusstes Streben nach dem Dekorativen eine gewisse Beschränkung und einen gewissen Mangel an Geschmeidigkeit mit sich bringt, so auch diese: wenn die Kunst noch jung ist und sich spontan entwickelt, merkt man nichts von absichtlicher Beschränkung, gezwungenen Bewegungen, von der bewussten Vermeidung einer zu grossen Tiefenwirkung ¹⁾. Ausserdem: eine archaisierende Richtung will *ausschliesslich* dekorativ sein und so wird dem Inhalt wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die Bilder des 3. Stils, auch diejenigen, welche nicht gewollt gebunden sind, machen einen einigermaßen leblosen Eindruck. — Bemerkenswert ist die Bevorzugung der Landschaft, die oft sehr frei gemalt ist.

Die eigentliche Dekoration hingegen, die noch etwas Neues zu bringen hat, hat viel mehr Jungfräuliches und Frisches. Hier geht auch gerade von der Darstellung ein gewisser Reiz aus, wenn auch der Gegenstand nur Nebensache bleibt. Ich meine an erster Stelle die Pflanzen auf dem Sockel, mit ihren Blumen in glühenden Farben, zierlich sich neigend auf ihren feinen Stengeln, die kleinen zierlichen Gärtchen auf Sockel und Hauptflächen, die Friese mit Tieren und Vögeln, Gefässen und Kultusgegenständen, und derartige Darstellungen, klein in der Mitte der Hauptflächen; schliesslich die zahllosen in die Ornamentik aufgenommenen Kleinigkeiten, wie z.B. auf Mau Wm. Tf. XIII/XIV, XVIII und XX, Details an denen der Zuschauer sich lange erfreuen kann, die aber die Harmonie des Ganzen keineswegs stören.

Dass die Friese (auch die auf Nischensockeln) jetzt eine grosse Rolle spielen, ist ganz in Uebereinstimmung mit dem mehr dekorativen Charakter des Stils. Die Fläche dieser Friese wird nicht, sowie im 4. Stil die der parerga und oft auch der Friese ganz bis zur Umrahmung eingenommen durch die Darstellung eines Raumes (ein abgeschlossenes Stück Wirklichkeit), sondern sie ist ebenso wie in der Farnesina an erster Stelle dekorativ,

¹⁾ Diese letzte Bestrebung haben die Maler 3. Stiles sich nicht so zuschulden kommen lassen. Siehe jedoch Diepolder R. M. XLI 1926 S. 14ff. u. 77.

eine Fortsetzung der sich unter und über der ornamentalen Abtrennung befindenden Flächen¹⁾. Im 4. Stil wirken die Bildchen oft als Vergleiche, in denen das tertium comparationis aufgehoben und eine weitere Ausführung hinzugefügt ist. Die Tiere und Gegenstände der Friese 3. Stils stehen unvermittelt ohne viel vorn oder hinten, frei von einander auf einem länglichen inselartigen Streifen, auf dem meist das Gelände angegeben ist. So ist auf vorzügliche Weise die freie Raumvorstellung zu einem dekorativen Zweck nutzbar gemacht: das in der Natur Geschaute wird ungezwungen auf der Wand wiedergegeben.

Das Stilleben nimmt in diesem System wohl einen Platz ein, aber einen sehr bescheidenen. Seinen Charakter würde man bereits von vorn herein aus dem des ganzen 3. Stils erschliessen können. Ein schwerer, einfacher, dekorativer Stil in der vollen Blüte einer Kunstentwicklung würde sich vielleicht begnügen mit der Abbildung des Menschen in seinem Tun und Treiben einerseits und des reinen Ornaments andererseits. In diesem Stil jedoch ist man nicht mehr im Stande das wirklich Grosse zu geben, und ebenso ist man weit entfernt, mit grosser Vitalität alles was einem nur in die Augen fällt (auch Dinge die scheinbar ohne Bedeutung sind) schön zu finden und realistisch darzustellen. Man erfreut sich vor allem des Kleinen und Feinen und für die Stilleben wählt man zierliche und durch Menschenhand geformte Gegenstände (sakrale, agonistische, Maskenstilleben, zierliche Vasen). Die Form dieser Gegenstände schliesst sich äusserlich leicht den architektonischen Formen an und lässt eine Behandlung ohne Betonung der Lichtwirkung zu. Der bedeutendere Inhalt ferner schadet dem vornehmen und präziösen Charakter nicht. (Xenia sind nach Form und Inhalt zu vulgär!) Charakteristisch ist auch die beliebte Form des Tierstückes, der zierliche Vogel; oft sind einzelne Früchte hinzugefügt, zum Beispiel rote Kirschen, die sich leuchtend von einem schwarzen Hintergrund abheben, oder man hat sanftbraune Wachteln bei einer goldnen Aehre auf schwarzem Hintergrund²⁾. Alles ist, obgleich es den allgemeinen Eindruck grosser Sorgfältigkeit macht, ziemlich grosszügig und ohne überflüssige Einzelheiten gemalt. Die Farben sind klar und ziemlich grell, aber bunt ist ihr Ganzes nicht zu nennen, da sie sich spärlich von dem einfarbigen Hintergrund abheben. Von der Wiedergabe eines bestimmten Momentes kann eigentlich nicht die Rede sein. Die Gruppen haben etwas von der Zeitlosigkeit des Ornamentes. Bemerkenswert ist, dass diese kleinen Szenen sich im Freien abzuspielen scheinen, während der 4. Stil meistens einen Innenraum oder jedenfalls eine Mauer des Hauses gibt. Der Geist ist nicht nüchtern realistisch; einzelne Stücke haben sogar etwas Märchenhaftes. Man wird flüchtig erinnert an arabische Bildchen mit Tierfabeln^{3) 4)}.

¹⁾ Eine Ausnahme bilden die Villenlandschaften (Rostovtzeff R. M. XXVI 1911 S. 50). Die sehr kleinen parerga mit Masken u. s. w., und die kleinen eingerahmten Bildchen in der Mitte der Flächen u. s. w., z.B. Casa di Sirico (Nicc. l'Arte di Pompei tav. 30) haben dieselbe Komposition wie die Friese.

²⁾ M. n. 8750; andere Farbenkombination (auf weissem Grund): M.n. 8974.

³⁾ Kühnel Miniaturmalerei im islamitischen

Orient Abb 14a, 20 u. 21. — Vgl. dieselbe Art Vorstellungen im Columbarium aus der Villa Doria Pamfili; Samter R. M. VIII 1893 S. 111 ff., und in der Basilica di Porta Maggiore, Mon. Ant. XXXI 1926/27 S. 614 fig. 2 und Anm. 2 (wo auch P. Campana Di due Sepolcri Romani del Secolo di Augusto, Roma 1841 tav. XII, zitiert wird), und das Fortleben in der späteren Grabmalerei; vgl. weiter auch die bemalte Scherbe mit Vögeln und Früchten Schreiber Wiener Brunnenreliefs S. 93 (siehe auch

Es verdient nun Beachtung, dass auf den Friesen des Columbariums der Villa Doria Pamfili (Uebergang 2. zum 3. Stil) neben diesen Darstellungen mit Vögeln noch allerhand Xenionmotive vorkommen ¹⁾. Auch der 4. Stil hat bisweilen friesförmige xenia, z.B. ein Reh auf dem Rücken und Früchte ²⁾. Sichtlich sind es dem Tafelbilde entlehnte Motive, welche für den dekorativen Zweck umgebildet sind.

Vielleicht gibt dies einen Fingerzeig für die Herkunft der Vogelstücke. Einen derartigen Ursprung wird auch wohl haben Pitt. d'Erc. IV S. 109 (wohl 4. Stiles), wahrscheinlich ein Mittelstück (mehr in der Form eines Tafelbildes): ein Vogel läuft auf eine Schale mit Früchten zu; ein Gegenstand, der besonders für ein Tafelbild geeignet ist.

Die agonistischen Stilleben und die mit Götterattributen, die Masken- und Gefässstilleben sind auch meistens auf Streifen ausgebreitet; sie kommen sowohl auf dem Sockel- wie auf dem gewöhnlichen Fries vor. Wenn auch das Objekt ihnen ein gewisses Gepräge gibt, fehlt doch eine Stimmung, wie sie von einigen Maskenbildern 2. Stils und einigen sakralen Stilleben im 4. Stil ausgeht, absolut. Sie sind an erster Stelle Ornament und könnten insofern verglichen werden mit den Waffenfriesen aus Pergamon und anderen derartigen. Nur ist alles viel flüchtiger und feiner ³⁾.

S. 41 ff., 82 f.). Schon im 2. Stil (spät): Haus des M. Caesius Blandus (Mau Wm. S. 210, auf einem tafelartigen gelben Streifen). Auch der 4. Stil hat dieses Motiv noch so dann und wann, z.B.: Amelio Dip. mur. sc. tav. II, Casa di Sirico.

⁴⁾ Vogelstücke im 3. Stil im Mus. naz.:

8757 Helbig 1615? M.B. IX 10;
8750 „ 1617 M.B. IX 10;
8756 „ 1618 Pitt. d'Erc. I tav. XLVIS. 243
9733 „ 1620 Pitt. d'Erc. IV. tav. XXVS. 123
8974 „ 1623 Pitt. d'Erc. III S. 3
8725 „ 1624 Pitt. d'Erc. II tav. XXIV S. 153
8761 „ 1625 M.B. IX 10;
8731 „ 1626 M.B. IX 10;
8751 „ 1627

und weiter im M. n. 8625, 8746, 9670, -75, -80—83, -85, -86, 9870.

Diese Liste ist nicht absolut vollständig. Solche Stücke kommen ausser auf Sockel- und gewöhnlichen Friesen auch als kleine Verzierung mitten in den grossen Feldern des mittleren Wandteils vor. Weitere Abbildungen in den Pitt. d'Erc. (es gibt auch viele in Zahn, Niccolini, Roux-Barré u.s.w.) auf Friesen: II S. 73, IV S. 95, S. 115; anderswo (in der Mitte einer Hauptfläche, im oberen Wandteil, u.s.w.): II tav. XIX S. 267 (Sockel), I tav. XLVI S. 243, Helbig 1616, III S. 44, Helbig 1614, vgl. M.n. 9870, IV S. 99; vgl. II S. 57 (sakral) (IV S. 109 ist wohl 4. Stils). Bei Mau Wm. Tf. XII.

¹⁾ Samter a.a.O. z.B. parete a/b 1a fila 2), 4), 6); parete b/c 3a fila 6) Abb. 6; 4a fila 6); vgl. auch die friesförmigen Verzierungen des Grabes in der Nähe

der Via Latina, Dissert. Pontif. Accad. 1852 XI pl. 12, R. P. G. R. S. 364, 4-11 (wo u. a. zwei Vögel und links ein Block, worauf zwei Granatäpfel, wie auf einem Tafelbildstilleben, vorkommen) und in Pompeji das Fries auf Mau Wm. Tf. XII.

²⁾ Zahn III 77 im oberen Wandteil unter gewölbter Decke, vgl. für den Platz Presuhn Pomp. Wanddek. Tf. III (VI. 14.20, 3. Stil), Nicc. l'Arte di Pompei tav. 43 (Vogelstücke); freier: Gusman La Décor. mur. de Pompéi pl. XXIII (Stillebentierstück, IX. 2.10, Sogliano Nr. 738).

³⁾ Abbildungen von sakralen, agonistischen und Maskenstilleben: auf Friesen: Mau Wm. Tf. XII und XVII; Nicc. D. G. tav. 54 und 70 (= Presuhn Pomp. Wanddek. Tf. IV = Gusman La Décor. mur. de Pompéi pl. VII, Casa di Orfeo, VI. 14.20); in der Mitte eines Haupt- oder Seitenfeldes: Mau Wm. Tf. XVIII, rechts oben, Pitt. d'Erc. II S. 57, Presuhn N. Ausgr. II Tf. V (V. 1.18); als kleines parergon: Pitt. d'Erc. IV S. 29, Nicc. l'Arte di Pompei tav. 30; auf Säulen: Mazois II pl. XXV (Roux-Barré I pl. 107) besprochen bei Mau Wm. S. 340. Ein einzelnes Mal füllen sie grössere Flächen im oberen Wandteil aus: Zahn II 45, Nicc. D. G. tav. 69, Mazois III pl. XXIII und XXVI, ohne Zweifel ein Residuum eines Stiles der schwerere Formen bevorzugte. (4. Stiles ist das grössere sakrale Stilleben [Isislararium] in der Casa degli Amorini Dorati, Not. d. Scavi 1907 S. 555 fig. 6). Ziergefässe: Nicc. l'Arte di Pompei tav. 33 (ora distrutto, copia M.n.), auf dem Sockelfries unter den zwei Seitenfeldern reife und unreife Kirschen zu beiden

Sehr schön sind zuweilen an Schnüren hängende Masken und Becher ¹⁾, die Fortsetzung der Attribute an den Girlanden des 2. Stils. So begegnen wir Mau Wm. Tf. XVIII einem Pantherfell in Verbindung mit einer Maske (s.o. S. 15 Anm. 1).

Jetzt bleiben noch die seltenen Stilleben im moderneren Sinne des Wortes übrig. Diese sind weniger geeignet für langgestreckte Friese, auch weil sie mehr noch als die sakralen in der Tradition des Tafelbildes stehen. Die mir bekannten Beispiele befinden sich denn auch meistens an anderen Stellen.

1. Mau, R. M. XVI 1901 S. 343, 3 über den beiden Bildern, späterer 3. Stil; Fischstilleben H. m. 0.18, Br. m. 0.43 (Casa di Lucrezio Frontone). Sehr schöne und wichtige Stücke. Photogr. Brogi Nr. 14366.
2. Zahn II 34, Casa dei Bronzi. Ausser Vögeln mit Früchten auf dem Fries sind ganz links und rechts Friese mit einfachen xenia (Feigen) auf kleinen inselartigen Streifen.
3. Ganz Ornament ohne Andeutung der Umgebung, aber doch als apartes Bildchen behandelt: Körbchen im oberen Wandteil Nicc. L'arte di Pompei tav. 30, Casa di Sirico.

Weiter in engem Zusammenhang mit der eigentlichen dekorativen Verzierung ²⁾:

wie die Masken und Gefässe kehren auch die hängenden Vögel und Fische (vgl. Casa del Laberinto, Villa di Diomede) im 3. Stil als Ornamentierung in den vertikalen Streifen wieder.

1. M. B. VII 6 (oder IV 88) vgl. den Reliefpfeiler im Hof des Thermenmuseums, u. S. 62. Das Motiv ist in den Stillebenbildern gang und gäbe ³⁾, z.B. M. n. 8759, M. B. VI 20 (oder IV 51) u.s.w.
2. Schliesslich noch ein mehr selbständiges Bildchen aus dem Museo nazionale (im Magazin), soweit mir bekannt nirgend anders abgebildet und nicht von Helbig erwähnt ⁴⁾, Tafel III ⁵⁾. M. n. 8689; Br. m. 0.21 $\frac{1}{2}$, H. m. 0.26 $\frac{1}{2}$. Es gehört zu M.n. 8689. Tafel III. einer Reihe von blauen Vogelstückchen auf weissem Grunde (8726-28-37-40), wie sie aus dem 3. Stil bekannt sind und auch auf afrikanischen Mosaiken vorkommen ⁶⁾.

Gegen einen cremefarbig weissen Hintergrund steht ein geflochtenes Körbchen

Seiten einiger Amphorae; unter der Mittelfläche Amphorae, auf dem Nischensockel auch ein Maskenstilleben.

¹⁾ Mau Wm. Tf. XVIII, XX; Pitt. d'Erc. IV S. 36; S. 39. Masken, ganz ornamental gebraucht, kommen hier natürlich nicht in Betracht.

²⁾ Pitt. d'Erc. III S. 57 (Helbig 1670 Pompeji, M.n. 8626, H.m. 0.17, Fragment) eine gläserne mit Kirschen gefüllte Ziervase, wahrscheinlich auf dem Gesims wie in der Casa di Livia, ist wohl 4. Stils (obwohl zu vergleichen mit Mau Wm. Tf. VIII, Vase im Durchblick). Der Stilerinnert an den 3.

³⁾ Vgl. auch die allegorischen Darstellungen des Winters auf pompejanischen Wänden, z.B. Zahn II 22 und den Bauern auf dem hellenistischen Re-

lief Schreiber Tf. LXXIV.

⁴⁾ Also vielleicht nach der Zusammenstellung seines Katalogs gefunden.

⁵⁾ Nach einem Aquarell, das ich in Neapel gemacht habe. Das Stück ist besonders gut erhalten. Störende Trübungen im Hintergrund habe ich weggelassen. Der Direktion des Neapler Museums danke ich verbindlichst für die Genehmigung zur Reproduktion.

⁶⁾ 3. Stil Pitt. d'Erc. IV S. 103, III S. 63 und 69. Winter Tod des Archimedes, 82. Berl. Winckelmannspr. 1924 Abb. 5, S. 15 f, Anm. 16, M.n. 8674, 9899, 9829 (= Abb. 5); vgl. Keller Antike Tierwelt II S. 30 Abb. 12, Anm. 12; Afrika Mos. de l'Afrique, Tunisie 71 (el Diem).

von gelblich-weisser Farbe (auf dem Lichtbild etwas zu dunkel) von oben versehen mit einem dunkelvioletten Rande und ganz gefüllt mit zylinderförmigen Gegenständen, so, dass sie wie Streifen über den Rand des Korbes hervorragten. In der Mitte sieht man fünf Streifen ¹⁾, deren Farbe von Dunkelviolett und Violettbraun bis Graulila wechselt. An beiden Seiten sind zwei gelblich braune Streifen (beleuchtete Teile goldbraun; hie und da — zumal oben rechts — bronzegrün; Schatten dunkelgoldbraun und gebrannter Ocker) ²⁾. Eine der Rollen hängt über den Rand des Korbes ³⁾, und endigt in drei braunen Bändern die lose auf den Boden ausgebreitet liegen. Der Schatten, welchen die Rolle wirft, ist grau mit etwas durchscheinendem Gelb. Der Korb ist auf den Schatten-seiten sanft graugrün. Die Zickzacklinien, welche die Flechtarbeit andeuten, sind vom selben Braun wie die Bänder, gemildert durch das gelbliche Grau des Untergrundes. Die Henkel sind durchscheinend goldbraun und graugrün und zwar so, dass von vorn der linke Henkel braun, der rechte grün ist. Das Körbchen steht auf einem graugrünen Streifen, auf welchem der Schatten durch einen dunklen Ton angegeben ist. Die Umrahmung besteht aus zwei Streifen: der innere ist goldgelb (die Ränder sind gebrannter Ocker), der äussere, der breiter ist, grünblau von ungleicher Klarheit. Unten ist noch ein blaugraues Band (dunkler als auf der Photographie zu sehen), das wahrscheinlich nach links und rechts weiter sich erstreckt. Darunter ist ein mattgelbes Rändchen zu sehen: entweder noch ein horizontales Band, oder der Rand einer grösseren Fläche (weniger wahrscheinlich).

Welchen Namen muss man dem Inhalt des Körbchens geben? Sind hier Blumen-girlanden oder Wollbinden dargestellt ⁴⁾? Die Blumengirlande war der Blumenschmuck κατ' ἐξοχήν im Altertum ⁵⁾. Blumensträusse in Vasen oder Körben arrangiert um als Zierat zu dienen sind auf antiken Gemälden höchst selten dargestellt; dagegen wohl Vasen mit Früchten ⁶⁾.

Ein Beispiel ist das Blumenkörbchen im Vatikan. Zwar kommen Körbe mit Blumen vor, aber dann dienen die Körbe nur als Behälter ⁷⁾. Man liebte offenbar mehr das Künstliche, von Menschenhand komponierte; das Unregelmässige und Zufällige entsprach als Verzierung nicht dem Geschmack. Ganz lose hingestreute Blumen kommen wohl vor ⁸⁾. Ein kleines aussergewöhnlich schönes Fragment aus dem 3. Stil, M. n.

¹⁾ Vergleiche für die Rundung der Streifen die Wollbinden in Körben auf weissgrundigen lekythoi, z.B. Riezler Tf. 4, 4^a ff.

²⁾ Das violette Mittelstück ist etwas dunkler als die Seiten, was auf der Photographie nicht zu sehen ist.

³⁾ Vgl. die weissgrundigen lekythoi und in der pompejanischen Wandmalerei z.B. den Tisch mit Preisen Mau Wm. Tf. XVII, auf dem Fries.

⁴⁾ Fichi secchi affilati, wie der Inventar des Museums angibt, scheint mir unmöglich (obgleich Helbig sie bei Nr. 1675, Pitt. d'Erc. I S. 117 in den Gegenständen links zu sehen meint, welche diesen hier in der Tat ähnlich sind) erstens wegen der Form: von horizontalen Abtrennungen ist hier nichts zu sehen; zweitens wegen der Farbe, die viel

zu hell und frisch ist. Was bedeutet ausserdem das Grün bei den braunen Feigen?

⁵⁾ Breccia Ghirlandomania Aless. Musée Egyptien III S. 13.

⁶⁾ Auch — in dekorativen Verzierungen — Vasen aus denen Ranken emporwachsen.

⁷⁾ Pflückende Figuren mit Blumenkörben bereits in der kretischen Kunst (sogen. blauer Prinz); Pompeji: Pfuhl Abb. 688, Blumen pflückende Psychen; weiter schwebende Figuren mit Blumenkörben; Korb mit Blumen auf dem Stilleben in einem korinthischen Grab: Pfuhl S. 905 §§ 992, 995, Kumanudis Praktika 1882/3 S. 11, Wörmann, Gesch. d. Kunst I² S. 402f.

⁸⁾ Z.B. Columbarium Pamfili, Samter a.a.O. S. 121, 4^a fila 3). Tomba dei Pancrazi, Via Latina,

8736 (unsere Tafel IV), ist beinah ein Blumenstück zu nennen. Hier liegen auf einem kleinen Streifen weisse, rote und orangefarbene Blumen gegen einen schwarzen dekorativen Hintergrund. Unten befindet sich ein Streifen, auf welchem zwei Vögel zu beiden Seiten einer Pflanze stehen. Tafel IV.

Möglicherweise haben wir hier ein sorgfältig arrangiertes Körbchen, nicht mit Schnittblumen, sondern mit Blumengirlanden von violetten und braunen Veilchen, womit die Farben auch vorzüglich übereinstimmen. Wo Girlanden solcher Art in dieser Zeit abgebildet sind — auf Wanddekorationen 3. Stiles und auf Bildern, z.B. dem Stilleben J. d. I. XLII 1927 Tf. I, links und dem ersten und dritten Stück vom Eingang ab im Peristyl der Casa dei Dioscuri in Körben — sind sie jedoch mit weissen Pünktchen übersät, die hier fehlen, die aber zu den weichen verfliessenden Farben von Veilchen auch nicht passen (Rostovtzeff Dek. Wandm. Südrussl. Tf. LIXA ist ein Gefäss abgebildet mit drei Girlanden; davon hat die erste [von gelber Farbe] keine Pünktchen, wohl aber die zweite [rot] und die dritte [grau]). Man kann auch die Blumengirlanden aus Boscoreale vergleichen (Sambon Les Fresques de Bosc. Nr. 39 und 40, S. 22, Vignette), deren Umriss aber gerade verläuft.

Die Uebereinstimmung andererseits mit den raupenförmigen Wollbinden, wie sie in russischen Gräbern dargestellt sind ¹⁾, ist auffallend. Diese und auch die Wollbinden mit gerade verlaufendem Umriss (Rostovtzeff, a. a. O. Tf. XXVI, Tf. LII) haben wie die Gegenstände auf unsrem Bildchen gebrochene, keine bunten Farben. Die zuweilen mit Girlanden kombinierten Wollbinden auf weissgrundigen lekythoi haben nicht den Zickzackumriss. Ein Bedenken gegen die Wollbinden bleiben die feinen Nuancen der Farben und vor allem das Grün zwischen dem Goldbraun ²⁾.

Will man eine kurze Charakteristik dieses Stückchens geben, dann müsste es diese sein: ein kleines, künstlich zum Ornament gemachtes Stilleben, oder wenn man will Stillebenmotiv ³⁾; denn weil es als Ornament dienen muss, genügt es anderen ästhetischen Ansprüchen und findet man hier auch nicht die im alten Stilleben gebräuchliche Gruppierung mehrerer Gegenstände. Es ist mit der grössten Einfachheit gemalt und der allgemeine Eindruck ist der einer aussergewöhnlichen Sorgfalt. Man wird erinnert an die einfachen und scheinbar nüchtern gemalten Stillebendetails auf spätmittelalterlichen Gemälden, z.B. bei den van Eycks die Fontäne mit dem Handtuch

Gusman l'Art déc. de Rome I pl. 45, u. s. w., meist mit Vögeln. Die Zwischenform zwischen der Natur — der freiwachsenden Blume — und dem Kunstwerk — der Girlande — war noch nicht gefunden. Hängt das Aufbewahren von Blumen in Vasen mit Wasser oder Töpfen und Körben mit Erde nicht mit dem Leben im geschlossenen Raum zusammen?

¹⁾ Rostovtzeff a. a. O. Tf. LXIII, LXIV, XCV; vgl. jedoch Comptes Rendus de St. Pétersbourg pour 1872, Text pl. V: goldbraune, raupenartige Girlanden mit Grün, festgehalten von Eros, VIII ohne Grün, XIII mit Vögeln. Viele dieser sogen. Wollbinden sind nach Prof. Zahn, wie er mir

freundlichst mündlich mitteilte, wahrscheinlich keine Wollbinden, sondern gerade Girlanden. Wollbinden (oder Girlanden?) kombiniert mit Schnittblumen: Mos. de L'Afrique, Tunisie 18 und 23 (Henchir Thina).

²⁾ Ein ähnliches Körbchen Pitt. d'Erc. V. S. 95; mehrere im Columbarium Pamfili; einmal mit überhängender Wollbinde(?). Platte Körbchen sind oft hangend an Stäben auf dem Sockel abgebildet, z.B. Nicc. l'Arte di Pompei tav. 33 (3. Stil), Nicc. Casa del Poeta trag. tav. 6 (4. Stil).

³⁾ Unter Motiv verstehe ich auch weiterhin die Bestandteile aus denen ein Stilleben zusammengesetzt ist: z.B. das Motiv des umgestürzten Korbes.

auf dem Genter Altar, oder einen steif mit Blumen gefüllten Korb bei Fra Angelico¹⁾.

Offenbar haben wir hier mit einer Reaktion auch im Stilleben zu tun. Der reife 2. Stil kennt schon eine freiere Behandlung auch in der Stillebendekoration (z.B. in der Casa di Livia die Girlande und in der Casa di Publio Fannio Sinistore die Fruchtschale) und weist auch hierin schon auf den 4. Stil hin. Auch aus solch einer kleinen Einzelheit einer Dekoration geht schon völlig die Tendenz des ganzen Stils hervor. Da der dekorative Teil des 3. Stils jedoch keine frühere Periode nachahmt, kann man nicht sagen dass die ältesten Stilleben oder Stilleben-details auf Gemälden z.B. des 4. Jahrh. so aussahen. Der flotte „pompejanische“ Stil ist ja auch hier noch nicht geschwunden. Der Maler hat das Flechtwerk nicht wirklich wiedergegeben, sondern nur mit flüchtigen Zickzacklinien angedeutet²⁾. Dekorativ sehr hübsch, aber plastisch nicht sehr richtig sind auch die Schnürchen an der herabhängenden Girlande, deren sattes Violett sich schön abhebt von dem Grau des Schattens und dem Elfenbein des Körbchens, aber deren Verlauf am Rande des Korbes ganz undeutlich ist. — Derartige plastische Unrichtigkeiten werden wir auch im 4. Stil antreffen.

Die Hauptfarben Violett, Orangefarbe, Braun, Grün und Weiss (kein Blau; das Gelbliche des Körbchens ist wohl ein Gemisch) sind charakteristisch für die Ornamente und Bilder des 3. Stils³⁾. (Das Grün der Henkel, abwechselnd mit Goldbraun, erinnert in seiner Durchsichtigkeit an die luftigen Architekturen im 4. Stil⁴⁾).

Diese Kombination ist konservativ. Pfuhl (§ 680) bringt die Farben des 3. Stils in Zusammenhang mit denen der Malerei des 4. Jahrh. und spricht von der „der Frührenaissance grundsätzlich verwandten Koloristik“. Auch im 1. Stil ist diese Farbenskala die gewöhnliche und im 2. Stil kommt sie gleichfalls vor. Die Farben Goldgelb und Violett geben dem ganzen Stück etwas Sonniges, was noch betont wird durch den Schatten auf dem Körbchen: flüchtig suggeriert dies ein klares silbriges Licht, obgleich von einer wirklichen deutlichen Lichtwirkung natürlich schon wegen des einfarbigen dekorativen Hintergrunds nicht die Rede sein kann⁵⁾. Dieses silberne Licht, der noch ziemlich flotte Pinselstrich weisen vielleicht auf den späten 2. oder den frühen 3. Stil hin (Farnesina, Naikosbilder aus Herculaneum). Auf den Nozze Aldobrandine würde es sich als Detail etwas steif ausnehmen (siehe den Altar und das Tuch). Wie dem auch sei, durch seine dekorative Wirkung, seine grosse Simplizität und seine festlichen Farben

¹⁾ Zur Vergleichung kann auch noch eine ganz andere Kunst angeführt werden, nämlich die chinesische: bei der Darstellung eines Körbchens mit Broten ist grösste Schlichtheit der Auffassung verbunden mit den höchsten „malerischen“ Qualitäten; Kümmel, die Kunst Ostasiens Tf. 99a (13—14. Jahrh.).

²⁾ Vgl. Riezler a. a. O. Tf. 9, wo das Flechtwerk eines Korbes auf dieselbe Weise, aber ohne irgend welchen Raum angedeutet ist.

³⁾ Mau Wm. S. 314, 321, 323, 370 (Bilder), 369, (Streifen), 297 ff. Speziell zu vergleichen ist M.n. 8974, grün, violett und gelb auf weissem Hintergrund, s. o. S. 21 Anm. 2.

⁴⁾ Z.B. Casa dei Dioscuri, Peristyl: die Tempelchen in den Durchblicken.

⁵⁾ Diese silberne Koloristik hat auch das auf ein frühhellenistisches Vorbild zurückgehende Kentaurenmosaik in Berlin. Auch einige Bilder, auch Stilleben, im 4. Stil haben diesen silbrigen Ton, jedoch mehr, glaube ich, durch das silbrige Graublau der Farben selbst als durch die allgemeine Lichtwirkung: z.B. das Fischstilleben auf der Rückwand des Peristyls der Casa dei Vetti; weiter Pfuhl Abb. 696a; 705. Auch gebrauchten die Stillebenmaler des 4. Stils, ebenso wie hier, den weissen Hintergrund, z.B. M.n. 8630 (Pfuhl Abb. 702a); 8632, M.B. VI 20. 3 oder IV 51.3; 8730, Pitt.d'Erc. I S. 131, Helbig 1638.

unterscheidet es sich wesentlich von den Stilleben des 4. Stils, die an dem Ende einer langen Reihe von hellenistischen Kunstwerken stehen und eine Tradition von einigen Jahrhunderten zur Voraussetzung haben.

Was war die Funktion dieses Details im Ganzen der Wanddekoration? Beispiele, welche in dieser Hinsicht vollkommene Sicherheit gewähren, sind mir nicht bekannt, aber wahrscheinlich befand es sich im oberen Wandteil. Dies ist ausser der Mitte der grossen Felder der gehörige Platz für Stillebenbildchen ¹⁾. Dort sind im 1. und 2. Stil die wirklichen und nachgeahmten Tafelbilder aufgestellt, und bringen die Dekorateure des 4. Stils ihre *parerga* an, die oft — eine Erinnerung an die Tafelbilder — auf ein horizontales Glied gestützt sind. Auch im 3. Stil sind kleine Stillebenbildchen im oberen Wandteil nicht unbekannt: ausser den kleinen Maskenstücken ²⁾, kann man z.B. nennen Nicc. l'Arte di Pompei tav. 30 (Casa di Sirico), wo zur linken und rechten Seite von Vogelstücken kleine Stilleben (Körbchen) auf einem tragenden Ornament angebracht sind ³⁾. Unser Fragment ist direkt auf ein horizontales Band gestützt (die blaugraue Linie). Dieses muss man sich dann weiter nach links und rechts sich erstreckend, die senkrechten grünen und gelben Linien noch ein wenig nach oben und da sich wiederum an ein horizontales Band anschliessend denken. Das blaugraue Band war vielmehr ein Zwischenglied als der untere Abschluss des oberen Wandteils. Das Körbchen gehört dann dort in die obere Hälfte, z.B. mitten über den Seitenfeldern, wo sich auch, aber dann in der Form liegender Rechtecke, die kleinen Maskenstilleben, Presuhn Pomp. Wanddek. Tf. IV befinden ⁴⁾. Diese verschiedenen Bänder gehören, wenn meine Voraussetzung richtig ist, zu einem (wenigstens in der Umgebung des Fragments) rein ornamental gegliederten oberen Wandteil. Nach Mau Wm. S. 317ff. ist dieser zwar regelmässig durch leichte Architekturen eingenommen (obgleich zuweilen die Säulen durch ornamentale Streifen ersetzt sind). Dies im Gegensatz zum 4. Stil, der hier oft fensterartige Gerüste anwendet. Aber die Wände, die bei Mau Wm. Tf. XIe und Tf. XVIII rechts oben abgebildet sind, haben einen rein ornamentalen oberen Wandteil;

¹⁾ In der Mitte der Hauptflächen befinden sich im 3. Stil oft kleine sakrale Bildchen. S. o. S. 22 Anm. 3 und Mau Wm. S. 314 unten. Will man das Körbchen hierher setzen, dann muss man die graublaue Linie als Leiste um das Bildchen laufen lassen. Die Einrahmung wird dann für den 3. Stil doch wohl ziemlich schwer. Pitt. d'Erc. IV S. 103 (Fragmente) sind kleine Vogelstückchen abgebildet, die grosse Uebereinstimmung zeigen mit den Gegenstücken, von M.n. 8689 (8726 u. s. w., s. o. S. 23) offenbar in vertikale Streifen eingefasst (vgl. Mau Wm. Tf. XV, die Büsten). Dies ist jedoch beim Körbchen, auch schon wegen der blaugrauen Linie unten sehr unwahrscheinlich. Es ist auch nicht erwünscht, es in den Giebel des Pavillons zu setzen, wie Mau Wm. Tf. XVII (Maske; vgl. Nicc. l'Arte di Pompei tav. 30, Palaestrarolle) einen Augenblick vermuten liesse. Dagegen spricht vor allem das etwas zu grosse Format.

²⁾ Wie die bei Mau Wm. Tf. XVIII oben rechts abgebildete Wand.

³⁾ Darüber befinden sich Ueberbleibsel von Nischen. Vgl. die tragenden Ornamente mit denen bei Gusman La Décor. mur. de Pompéi pl. XV (Gusman Pompéi S. 365), mit der Sphinx auf der Wand Mau Wm. Tf. XVIII oben rechts und mit denen in der Farnesina (Mon. d. Inst. XII tav. XVIII); Voggeldarstellungen im oberen Wandteil als einzelne Bildchen Pitt. d'Erc. IV S. 99 (ebenfalls mit tragendem Ornament); — vgl. auch Mazois II pl. XXV (Roux-Barré I pl. 107).

⁴⁾ Den Platz oben im oberen Wandteil vgl. mit Mazois IV pl. XIX (Apollontempel, 4. Stil): auf der Wand rechts die kleine „Nische“ links oben. Diese nischenartige Verzierung (vgl. oben Anm. 3, Nicc. l'Arte di Pompei tav. 30) lässt sich wiederum vergleichen mit Nischen im oberen Wandteil wie in der Casa d. font. picc. Gusman La Décor. mur. de Pompéi pl. V.

ebenso Nicc. l'Arte di Pompei tav. 30, Zahn II 7, während z.B. bei Presuhn N. Ausgr. III Tf. X ¹⁾ die Architekturen ihren ursprünglichen Charakter teilweise verloren haben. Hier kommen zugleich aufrecht stehende Streifen vor ²⁾, dem Rechteck, in welches das Körbchen eingefasst ist, nicht ungleich; ferner mitten über dem Pavillon eine stehende blockartige Verzierung, in der eine Flöte aufgehängt ist (vgl. Gusman La Déc. mur. de P. pl. XVII [Anfang 4. Stils?]) das terracotta Rechteck über den grossen vertikalen Ornamentstreifen). Noch suggestiver ist Zahn II 34 (Casa dei Bronzi). Über dem Pavillon befindet sich ein aus einem einfachen Streifen bestehendes Gerüst, in dessen Mitte ein sakrales Bildchen (Fontäne) angebracht ist. Auch der Block, der die dekorativen Architekturen mit der Decke verbindet, würde eventuell sehr wohl eine Verzierung wie unsres Körbchen tragen können.

Das sakrale Bildchen hat hier (Casa dei Bronzi) einen besonders gefärbten Hintergrund; beim Körbchen war wahrscheinlich der ganze obere Wandteil ³⁾, möglicherweise selbst die ganze Wand, weiss ⁴⁾ und dann wahrscheinlich einfach verziert. Wenn der Kandelaberstil nicht beinahe immer bildlos wäre, würde man an eine Wand aus diesem Stile denken können.

¹⁾ = Presuhn Pomp. Wanddek. Tf. IV, Nicc. D. G. tav. 70, Gusman La Déc. mur. de Pompéi pl. VII, domus Vesonii Primi (Casa di Orfeo), VI. 14.20.

²⁾ Vgl. auch Mau Wm. Tf. XVII (Springer I¹¹ Tf. X (IV) gegenüber S. 448).

³⁾ Ein oberer Wandteil aus weissen Flächen, umrahmt durch grüne und rote Bänder (in der Mitte ein Tier), schon Ende des 2. Stiles, Mau Wm.

S. 212, domus M. Caesii Blandi, Zimmer neben dem Eingang, rechte Wand.

⁴⁾ Wie z.B. Casa di Sallustio VI. 2.4 (Mau Wm. S. 416), 2. Zimmer links vom atrium (Kandelaberstil); vgl. die Datierung des Körbchens in dem frühen 3. Stil (oben S. 26); IX. 7. 1—2, Zimmer d (R. M. IV 1889 S. 5). Weisse Wände mit schwarzem Sockel z.B. Mau Wm. S. 363/4: VII. 3.25; VII. 7.2; mit violettrottem Sockel VII. 11.6.

DAS STILLEBEN IM VIERTEN STIL

Sind die Beispiele des selbständigen Stillebens im 2. und 3. Stil noch sehr selten und zuweilen unsicher, gibt der 4. Stil eine Reihe von Stilleben, die uns eine Idee vermitteln von der grossen Blüte, die das Altertum im Stilleben hervorgebracht hat.

Wenn Pompeji auch eine Stadt ist, die viel Mittelmässiges bietet, finden wir doch in diesem Genre eine noch vollkommen lebenskräftige Kunst, sodass die erhaltenen Werke nicht ausschliesslich und allein geeignet sind, um Standardwerke aus einer früheren Periode zu rekonstruieren.

Bei einem Besuche Pompejis bekommt man unwillkürlich vor den grossen Figurenstücken den Eindruck von bedeutender Kunstfertigkeit und Freiheit, welche oft Hand in Hand gehen mit vielem Geschmack, aber ebenso oft auch mit einer gewissen Banalität, zuweilen sogar falschem Heroismus, zumal in dem Gesichtsausdruck. Die Maler behandeln ihren Stoff zu leicht. Die grosse Kunst ¹⁾, welche die nötige Spannung verloren hat, ist zu sehr die einer wohl kunstsinnigen aber vorwiegend rezeptiven Kultur. Dass sie nicht genug aus der Natur schöpfte geht u. a. daraus hervor, dass die Realität der Form nicht absolut erfüllt und durchdacht ist, ohne dass dem gegenüber z.B. eine stärkere Expressivität der Linie sich konstatieren lässt. Die eigentliche dekorative Kunst hingegen überrascht (abgesehen von einigen zu flüchtig ausgeführten Wänden) immer wieder sowohl in ihren Architekturen und Ornamenten, als in ihrem Bildschmuck ²⁾. Die Casa dei Vetti verdankt ihre Berühmtheit denn auch ihren dekorativen Friesen. Die grossen Figuren in den Durchblicken und die erhaltenen Mittelgruppen sind schon nicht mehr so unbedingt schön und es ist die Frage, ob die Wände durch das Verlorengehen der Gemälde in den mittleren Hauptfeldern vielen Schaden erlitten haben ³⁾. In derselben Casa ⁴⁾ sind der schlangenwürgende Herakles, der Tod des Pentheus doch nicht unter die Meisterwerke der Kunstgeschichte zu rechnen, das Fischstilleben im Peristyl (Tafel V) ⁵⁾ hingegen (auf der linken Wand) auf eine Linie zu stellen mit den Werken von v. Beyer und Vollon. Tafel V.

¹⁾ Ich meine immer nur die in Pompeji.

²⁾ Vgl. den 3. Stil.

³⁾ Siehe auch was Herrmann S. 40 zu Tf. 26 (Casa dei Vetti) sagt. Das Gegenständliche spielt bei diesen Figuren keine Rolle, das rein Malerische ist, mit Rücksicht auf seinen dekorativen Wert, die Hauptsache.

⁴⁾ In dem nach 63 verzierten Teil.

⁵⁾ Zeichnung des Verfassers. Photographie bei Prof. Curtius und im deutschen archäologischen Institut in Rom. Für die Genehmigung zur Reproduktion danke ich der Direktion des Neapler Museums herzlichst.

Diese Blüte des Stillebens braucht auch deshalb nicht wunder zu nehmen, weil dieser Stil für einen dekorativen Stil sosehr impressionistisch malerisch ¹⁾, so aussergewöhnlich wenig streng ist, wie ich bereits sagte ²⁾, und oft soviel heterogene Bestandteile vereinigt ³⁾, dass auch ein frei gemaltes Stilleben, wenigstens als abgeschlossenes Bild, vollkommen am Platze ist und an die Tradition des Stillebens als Tafelbild anknüpfen kann ⁴⁾.

Der Umstand jedoch, dass das Stilleben zu einem grösseren Ganzen gehört, muss gewiss Einfluss ausüben auf Farbe und Komposition. Wir werden bei der Behandlung der folgenden Stilleben sehen, inwiefern hiervon die Rede ist. Es hängt natürlich viel davon ab, welchen Platz das Stilleben auf der Wand einnimmt.

1. Ausser nachgeahmten Tafelbildern im Durchblick (o. S. 6, u. S. 85) oder über dem Zwischengesims (Casa delle Vestali) gibt es Stilleben in der Form von Tafelbildern mit einfachen Borten als Umrahmung in der Mitte der grossen Felder (vgl. die Figurenstücke). Die anderen Möglichkeiten der Einordnung werde ich weiter unten besprechen. (Zuweilen haben sie eine bedeutende Grösse, z.B. im Peristyl der Casa dei Vetti).
2. Grosse Stücke im oberen Wandteil: Macellum, Mazois III pl. XLVI; Casa dei Vetti im kleinen Zimmer 1. vom Eingang (späten 4. Stils); Haus der Julia Felix, M. n. 8611 (Helbig 1690 und 1701), J. d. I. XXXXII 1927 Tf. I und II, und Helbig, 1655, 1663, 1702, 1726, Pitt. d'Erc. V tav. LXXXIV S. 375, 2. oder 4. Stils?; Helbig 1695, aus demselben Hause? J. d. I. a. a. O. S. 57 unter 3—6, Datierung ebenfalls unsicher ⁵⁾).
3. Grössere und kleinere parerga ⁶⁾. (Diejenigen, die sich in der Mitte der grossen Flächen des mittleren Wandteils befinden, bilden einen Uebergang zu den tafelbildartigen). Zu dieser Gruppe kann man auch rechnen:
4. friesförmige Stilleben, häufig über den Tafeln, welche die Durchbrechungen unten abschliessen.

¹⁾ Der 2. Stil hat schliesslich auch diese Tendenz, z.B. in seinen Landschaftsfriesen. Zuerst war er mehr naturalistisch aber doch malerisch zu nennen. Seine malerischen Probleme waren noch mehr die der Frührenaissance: die Form in Perspektive, Licht und Schatten (Prospekte). Ueberraschend frei sind die nachgeahmten Tafelbildchen in der Villa Iam. Item.

²⁾ Ebenso wie im 2. Stil haben wir hier noch eine Anwendung des Prinzips des Tafelbildes auf die Wandverzierung. Die Fläche spricht jedoch mehr mit unter dem Einfluss von, oder parallel mit der Entwicklung des 3. Stils.

³⁾ Sucht nach Kontrasten: Mau Pompeji² S. 357/8. Mau übertreibt jedoch m.E. den Kontrast von Bild und Wand in Tf. X, Esszimmer p.

⁴⁾ Merkwürdig ist, dass in der Casa dei Vetti die Teile von vor 63, worin das Dekorative noch etwas mehr in den Vordergrund tritt, gar keine Stilleben aufweisen ausser einigen agonistischen. Das

Esszimmer p (bei Mau) hingegen, das kleine Zimmer 1. von den fauces und das Peristyl haben sie als parerga, grosse Bilder, und Hauptbilder. Im Hause Neros sind keine Stilleben zu Tage gefördert worden, soweit mir bekannt.

⁵⁾ Nr. 5 ebenda = M. n. 8749. Ueber die Beziehungen dieser Gattung zum Tafelbilde s. J. d. I. a. a. O. S. 57 ff.

⁶⁾ Gewöhnlicher Platz: in Durchblicken, im mittleren und oberen Wandteil und auf dem Sockel der Nischen im oberen Wandteil. Dies letztere z.B. Casa dei Dioscuri, Zimmer links von den fauces, und Zahn III 96 (= Nicc. D. G. tav. 22). Im Durchblick im oberen Wandteil: Roux-Barré I pl. 80/81 als Gegenstück einer Landschaft; Sockel: Roux-Barré pl. I 87/88; Sockelfries (?) Pfuhl Abb. 702a. Auf einem horizontalen Streifen im oberen Wandteil z.B. unsere Tafel VI (M. n. 8695, Helbig 1696).

5. Medaillons z.B. M. n. 8687 Helbig 1608 (Diameter m. o. 24), M. B. VI 20 (oder IV 51); Helbig 1668; 1700 (M. n. 8642); Regio VI. 16. 15—16, Casa dell' Ara Massima, Z. 1. v. Atrium an der Strasse.

Es ist selbstverständlich, dass die ersteren der Tradition des hellenistischen Tafelbildes am treuesten folgen und dass sich in den ersten zwei Gruppen durch die selbständige Stellung das Stilleben als solches aufs schönste entwickeln kann. Die grösseren und kleineren parerga haben oft einen viel stärker dekorativen Charakter; es sind dann kleine flüchtig aufgezeichnete Stücke, in denen von der Beobachtung der Natur nicht viel mehr zu merken ist. Viele von diesen einfachen Stücklein sind in hellen Tönen gemalt, weshalb man sie zuweilen unrichtig dem 3. Stil zuschreiben ¹⁾ könnte. Andere hingegen behaupten ganz entschieden ihre Selbständigkeit, sowie das schöne parergon in der Casa del Poeta tragico (Nordwand des triclinium, Taube mit Glas und Früchten) ²⁾. Zuweilen sind sie durchaus impressionistisch gemalt, z.B. M. n. 8628, abgebildet auf Tafel VII unten ³⁾: links Birnen, rechts Mandeln(?) in kleinen plastischen Nischen. Das Kolorit ist goldartig, die Formen lösen sich im Lichte auf.

Die Friesform: lehrreich ist es die Friese des 3. und 4. Stils mit einander zu vergleichen. Zwar hat der 4. noch sakrale und agonistische Stilleben, die in Komposition (inselartiger Streifen und dekorativer Hintergrund) mit dem 3. Stil übereinstimmen; auch kommen dann und wann Vogelstücke vor in der Manier des 3. Stils (z.B. Amelio Dip. Mur. Sc. tav. II und Pitt. d'Erc. II prefazione) ⁴⁾. Aber im Allgemeinen sind es echte Bildchen in einem Rahmen, umgebildete Tafelbild-xenia. Der Hintergrund wird meistens gebildet durch eine Mauer mit zwei Fenstern oder Nischen, ein Motiv, das gewöhnlich ist in den tafelbildartigen Stilleben. Auch die anderen Motive aus denen diese Bilder aufgebaut sind, sind letztgenannter Form entlehnt und dem neuen Format angepasst ⁵⁾.

Im Gegensatz zum 3. Stil ist das am häufigsten vorkommende Genre das xenion im allgemeinsten Sinne: Stilleben auf denen essbare Waren das Hauptthema bilden, worauf ich unten weiter eingehe ⁶⁾; aber daneben kommt das agonistische, das sakrale und das Maskenstilleben auch häufig vor, z.B. das agonistische Stilleben in der Casa dei Vetti, Pfuhl Abb. 701, gemalt in einer Weise die einigermaßen an den 3. Stil erinnert: mit Streifen und einfarbigem Hintergrund; aber es ist doch freier und mehr in der Art eines Stillebens behandelt. Das dekorative Stückchen würde auf dieselbe Weise als Ver-

¹⁾ Z.B. M. n. 9909 (Pitt. d'Erc. V. S. 99) M.n. 8681 (Raccolta M.n. tav. 108).

²⁾ M.B. III 52 oder III 36, Helbig 1628.

³⁾ Pitt. d'Erc. II S. 175, Helbig 1686 (1689) und 1691; 1689 ist viel primitiver.

⁴⁾ Vgl. die Figurenfriese im bekannten Saal q in der Casa dei Vetti.

⁵⁾ Vgl. für das Motiv: Vögel an den Beinen aufgehängt M.B. VI 20 oder IV 51 links (R. P. G. R. 369. 4 links) (hohes Format) mit Roux-Barré I pl. 80/81 (niedrigeres Format). Die Vögel in der Fensternische bei Roux-Barré lassen sich wiederum vergleichen mit unserer Tafel VI (Helbig 1696, das-

selbe Format) und Casa dei Dioscuri, Zimmer links von den fauces (Format eines Frieses), während Presuhn Pomp. Wanddek. Tf. XI dasselbe Motiv mehr in Tafelbildform gibt.

⁶⁾ Sehr kleine xenia auf inselartigen Streifen in der Mitte der Seitenflächen des mittleren Wandteils: Pompeji reg. V. 2.14, R. M. V 1890 S. 274; — vgl. Zahn II 66, Casa del Argo ed Io (in der Mitte der grossen Flächen einer rhythmischen Wand auf perspektivisch gezeichneten Plättchen).

Dergleiche kleine Xenien auch in der Casa di Meleagro im grossen Saal 1. hinten am Peristyl, auf der Basis.

zierung in Glas dienen können ¹⁾. Andere sind ganz dekorativ auf Sockeln und im Durchblick ²⁾. Die sakralen Stilleben sind sehr verschieden. Frei im Vortrag und zugleich mit Landschaftselementen verbunden ist Pfuhl Abb. 706, von sehr heller Farbe. (Ueber die eigentümlichen Verhältnisse sprachen wir bereits). Wir haben hier ein selbständiges Bild und man braucht den umgefallenen Kantharos — teilweise noch mit Weingefüllt — nur mit einem umgefallenen Gefäß aus dem 3. Stil zu vergleichen, um sich des Unterschiedes gut bewusst zu werden. Die Statuette des Gottes hat im Gegensatz zum sonstigen Stilleben vielleicht etwas Lebendiges und die Verhältnisse sind hier wahrscheinlich auch nicht natürlich, aber sie steht hier doch als Schmuck und ist zu einem Stillebenmotiv geworden. Wohl stillebenartig, aber nicht das Schöne im Einfachen suchend ist Pitt. d'Erc. II S. 155 Helbig 1715. Man wird hier einen Augenblick erinnert an die Prunkgefäße von Willem Kalff. So etwas eignet sich — es handelt sich hier hauptsächlich um das Flimmern des Lichtes — sehr gut zur Monochromie.

Das „Symbol“ tritt bei vielen kleineren Stücken in den Vordergrund. Wir kommen hier zu Stücken, die fast keine Stilleben mehr genannt werden können: so z.B. Pitt. d'Erc. II S. 99, ein isisches und ein apollinisches Bild. Die Isis mit dem Eselskopf ist hier keine Statue, sie lebt, ebensowohl wie der Schwan und der Wolf auf dem anderen Bildchen. Nur die Aufstellung ist noch dieselbe wie z.B. die eines Preisstillebens.

Merkwürdig ist Pitt. d'Erc. II S. 21. Die Dinge sind hier auf dieselbe Weise wie im 3. Stil neben einander gestellt. Aber der Greif (m. W. kommt dieses fantastische Tier in den sakralen Stilleben des 3. Stils nicht vor), die expressive Maske und das vom Wind bewegte Bäumchen geben sogar der mittelmässigen Reproduktion dieser kleinen nebensächlichen Verzierung (denn etwas anderes war es in seinem Zusammenhange doch nicht) etwas Geheimnisvolles. Charakteristisch für den 4. Stil ist auch die breite Einrahmung. Noch weiter von unserem Gegenstand ab führen die fantastischen mit Greifen bespannten Wagen des Apoll (Pitt. d'Erc. II 177 die Tiere ruhend; wieder anders II tav. LIX S. 315 unten). Wir nähern uns hier den märchenartigen Geschichten, wie die der Heuschrecke, die einen von einem Papagei gezogenen Wagen lenkt u.s.w. Die Attribute des Gottes sind in malerischer Unordnung aufgeladen. Wir möchten gern ein Stilleben finden, auf welchem dieses Motiv selbständig behandelt wäre!

Ganz als Ornament behandelt ist Roux-Barré I pl. 64/65.

Die Maskenstilleben ³⁾, die der Natur der Sache gemäss eine ziemlich grosse Expressivität besitzen, sind jedoch nicht so merkwürdig wie die im Vatikan. Einen schönen Landschaftsdurchblick hat Pitt. d'Erc. IV S. 25; Bieber Theaterwesen Tf. 64, aus Pompeji, ist ein eigentümliches Beispiel für die Entwicklung vom Maskenstilleben zur Maskenlandschaft. Sie kommen auch wohl als kleine Tafelbilder vor, z.B. im oberen Wandteil (vgl. Mau Wm. Tf. XVIII oben rechts, Nicc. N. Sc. tav. 18).

Die Schreibutensilienstilleben sind meistens von geringer Bedeutung: Helbig 1422 (M.B. XIV 31 grosse Ausg.), der bekannte tondo mit der Dichterin, gibt ein gelungenes

¹⁾ Wie die Erosmedaillons in der Casa degli Amorini. Ueber den Einfluss der Glastechnik in der Kleinkunst siehe Pfuhl § 18 § 20 (S. 22).

²⁾ Z.B. Nicc. D. G. tav. 38 (barock). Siehe auch Pitt. d'Erc. II S. 118, 147.

³⁾ Siehe Pitt. d'Erc. IV an verschiedenen Stellen.

Beispiel dekorativer Anpassung ¹⁾. Etwas malerischer sind einige Geldstilleben ²⁾.

Was die Stilleben, die unmittelbar in die Architekturdekoration aufgenommen sind betrifft, kommen auf den üppigen Wänden, wie z.B. Roux-Barré I 1/2 und Pitt. d'Erc. I tav. XLII S. 225 (Detail), wo das Plastische und Monochrome der Architekturen stark in den Vordergrund tritt ³⁾, oft beim unteren Durchblick Menschen oder Tiere zum Vorschein, als ob sie gerade die Tür hinter sich, durch welche man oft einen neuen Durchblick bekommt, geöffnet hätten, oder man sieht z.B. einen Elefanten mit seinem Jungen stehen oder hinter der Tür einen Panther, der eine Treppe hinunter kommt, u.s.w. Diese Wände setzen, wenn auch in viel barockerer Weise, die Richtung welche im 2. Stil hervortritt fort, die soviel wie möglich danach strebt, die Fläche zum Raum zu machen. Sowie nun im 2. Stil Xenienmotive in den Architekturen verarbeitet sind, so findet man hier in Uebereinstimmung mit dem pompöseren Charakter dieser Wände keine gewöhnlichen alltäglichen Dinge, sondern sakrale Stilleben: an erster Stelle das Stilleben M. n. 8795 Pfuhl 696a ⁴⁾, weiter ist Roux-Barré I pl. 21 = Pitt. d'Erc. III S. 127 (apollinisch) zu vergleichen. Die Masken in den Bühnenwänden, die da ebenso wie im 2. Stil auf Gesimsen liegen, können natürlich nicht zu dem Stilleben gerechnet werden ⁵⁾, wohl jedoch die sehr schönen vanni mit Masken u.s.w. im Speisesaal p der Casa dei Vetti (abgebildet R. M. XI 1896 S. 57, danach Baumgarten-Poland-Wagner Hell. röm. Kultur S. 314) ⁶⁾. Obgleich die langgedehnten Vogelstilleben hier an etwas niedriger Stelle fest und in klarer Form gemalt sind, so passen sich die freier aufgefassten vanni durch die Betonung des Plastischen mehr der architektonischen Umgebung an. Dekorativ wirkungsvoll und doch von schöner Lichtwirkung ist es, dass der Korb sich dunkel vom Hintergrund, d. h. von der Luft zwischen den Architekturen abhebt ⁷⁾.

TAFELBILDARTIGE STILLEBEN DES VIERTEN STILES

Wir wollen nun von der ersten Gruppe ⁸⁾, weil sie das antike Stilleben am reichsten vertritt, einige Exemplare näher betrachten, den Charakter derselben untersuchen und ihn gelegentlich mit dem des Stillebens des 17. und 19. Jahrhunderts vergleichen.

Ich beginne mit drei Stücken in dem Neapler Museum, Nr. 8645, aus Pompeji, M. n. 8645
Helbig 1682 und 1683 (magaziniert), von denen eines bereits in Pfuhl Abb. 703 sehr Tafel VII
oben und
VIII.

¹⁾ R. P. G. R. 260. 10; nur das tondo (und ein anderes Specimen) Pitt. d'Erc. III Tav. XLVS. 237.

²⁾ Ein schönes Beispiel von Vermischung beider Gattungen Pitt. d'Erc. V Tav. LXXXIV.

³⁾ Nicc. D. G. tav. 38. Auf diese Weise sind auch die Theaterwände gemalt.

⁴⁾ Oder ist eine Einfassung in der Art der Maskenstilleben mit Stufen Helbig 1741 (Pitt. d'Erc. IV tav. XXXVII S. 175, u. s. w.) und Niccolini D. G. tav. 90 anzunehmen?

⁵⁾ Auch kleine Details wie Rhytons an Bändern, auch in der Domus Aurea vorkommend, können wir übergehen.

⁶⁾ Jetzt auch Rodenwaldt Kunst der Antike Abb. 556. Etwas ähnliches Pitt. d'Erc. V S. 337.

⁷⁾ Die Girlande spielt im 4. Stil eine viel geringere Rolle als im 2. oder sogar im 3. Beispiele: M.n. 8525 u.-26 (vgl. Presuhn Pomp. Wanddek. Tf. XIX), von Eroten getragen; Pfuhl Abb. 745.

⁸⁾ Von den zu besprechenden tafelbildartigen Stilleben steht nicht a priori vollkommen fest, dass sie zum 4. Stil gehören. Da sie aber mit mehr oder weniger Freiheit die Tradition des Tafelbildes fortsetzen, ist eine gemeinschaftliche Behandlung vorzuziehen.

gut abgebildet ist. Sie sind schon vor langer Zeit von ihrem ursprünglichen Platz entfernt und in das Museum aufgenommen, denn sie stehen bereits Pitt. d'Erc. III tav. LIV S. 287 als Kupferstiche zusammen mit einem Stück (Helbig 1673), das nicht dazu gehört; danach sind sie oft in anderen Werken in Linearzeichnung abgebildet, z.B. Roux-Barré V, 4me Série, pl. 48 und 49, Museo Borbonico IX 60 (kleine Ausgabe), u.s.w.

Das erste ist zwar nicht eines der ausführlichsten Stilleben, die wir noch besitzen, aber es befindet sich in sehr gutem Zustand, sodass wir hiervon ausgehend festen Boden unter den Füßen haben.

Masse von Helbig (richtig) angegeben, von links nach rechts: 1. (1683, 2) Br. m. 0.35, H. m. 0.33; 2. (1682) Br. m. 0.33, H. m. 0.31 und 3. (1683, 1) Br. m. 0.35, H. m. 0.30.

M.n. 8645, 1.
Tafel VII
oben.

Auf einer Art Treppe, deren Farben von oben nach unten sind: tief violettartig rotbraun (ungefähr Mau Wm. Tf. II 2, der bräunliche Purpur im oberen Wandteil, aber dunkler; oder besser noch Mau Wm. Tf. IX die grosse Fläche links von dem Kandelaber) warm rosa, purpurartig bis bräunlich terracotta — heller als der oberste Streifen ¹⁾ — gold-braun und schokoladenbraun, liegt ein Zweig mit Pfirsichen von weisslich grüner Farbe, wodurch ein ockerartiges Orange hindurch glänzt. Augenscheinlich sind die Früchte noch nicht ganz reif vom Baum geschnitten. Sie werden umfasst durch zierlich sich biegende Blätter von veronesergrüner Farbe. Oben liegt noch eine lose Frucht von schwererem Graugrün. Ein ausgeschnittenes Stück liegt daneben. Das cremeweisse Fleisch hebt sich grell ab von dem dunkelviolettblauen Kern. Der Zweig hängt von der obersten Stufe herunter ohne sich auf die unterste zu stützen. Auch die grosse Frucht unten berührt wie es scheint den Boden nur leise. Die Blätter schweben. Unten rechts ist silbrig und schön durchscheinend ein Glas mit flüchtiger Hand aber deshalb nicht weniger treffend gemalt. Es ist halb mit Wasser gefüllt, dessen Oberfläche in klaren scharfen unruhigen Linien das Licht zurückwirft. Die allgemeine Farbe ist grünlich weiss, aber diese ist zusammengesetzt aus äusserst feinen Nuancen von hellbronze, grün, rosa und violett, zu verschieden um in einer Beschreibung wiedergegeben zu werden ²⁾. Das Glas wirft einen grün-bronzefarbenen Schatten, intensiver als das Grün des Glases selbst. Die Schatten der anderen Gegenstände, mit dünner Farbe, als wären sie aquarelliert, zum Schluss hinzugefügt, sind überall in zwei Tönen gegeben und im Zusammenhang mit der Farbe, auf die sie fallen, violettartig rosa, dunkelrot, dunkelbraun abgetönt. Wo bei den beiden oberen Pfirsichen das Stielchen in der Frucht steckt, ist ein reiner dunkler und heller Karmin, die ungebrochenste Farbe im Stilleben. Grelle Lichtpunkte sind: das Ockerorange, da wo der Stiel abgeschnitten ist, das Fleisch des Pfirsichs, mit dicker Deckfarbe aufgetragen, und die Lichter des Glases. Die Farbe der Pfirsiche andererseits wird abgeschwächt durch den teilweise als Schraffierung angebrachten graugrünen Schatten. Die Umrahmung besteht aus zwei Bändern: das innere schwarz, dem entlang noch ein schmaler weisser Streifen sichtbar ist, das äussere hellgelbrosa ³⁾.

Einen einfacheren Vorwurf als den hier abgebildeten kann man sich schwerlich denken. Von dem Reiz, den das Genre ausübt, von der hübschen Geschichte, ist hier

¹⁾ Auf den Photographien, auch bei Pfuhl, zu schwarz.

²⁾ Beiläufig sei bemerkt, dass auch der Reflex des Fensters im Glase wiedergegeben ist. Der Maler

hatte offenbar ein Glas im geschlossenen Raum im Sinn. Der Reflex fehlt z.B. in M.n. 8644, Tafel XI unten (Pitt. d'Erc. II tav. LVII S. 303).

³⁾ Erhalten beim zweiten Stück.

abgesehen. Der Maler muss sich hier ausschliesslich auf seine Malweise verlassen. Insofern haben wir hier mit einem echten „stillebenartigen“ Stilleben zu tun. Ein ausgearbeitetes Stilleben von einer derartigen Simplität ist weiterhin fast nicht zu finden ¹⁾.

Was nun den Gegenstand betrifft, so findet man Pfirsiche auf Stilleben nur noch einzelne Male: Pitt. d'Erc. I S. 73, Pfirsichzweig und Pflaume (Helbig 1684); Pitt. d'Erc. II S. 64 (Helbig 1685) Pfirsich und Granatapfel. Im letzteren Stück liegt die Frucht apart; im ersteren haben wir den Zweig mit Früchten, jedoch anders niedergelegt als hier. Weiter Helbig 1622 Vogel vor einem Pfirsichzweig ²⁾.

Das Herabhängen von Gegenständen von einer solchen Stufe ist ein gewöhnliches Motiv ³⁾: so das tote Tier auf zahllosen Stilleben, z.B. eine grosse Henne (M. n. 8611, s. o. S. 30) wo auch Girlanden; Casa dei Dioscuri, Peristyl, drittes Stilleben vom Eingang aus (Helbig 1692); Pitt. d'Erc. I S. 101; IV S. 87; Nogara Mos. tav. 25; siehe auch das oben besprochene Körbchen (S. 24); aber ein derartiger herabhängender Zweig mit Früchten ist mir weiter nicht bekannt. Dass der Pfirsich in Pompeji so wenig dargestellt zu sein scheint, verglichen mit Feigen, Äpfeln, Birnen u.s.w., braucht nicht wunder zu nehmen, denn wahrscheinlich ist er erst zu Anfang der Kaiserzeit in Italien bekannt geworden ⁴⁾. Nach Plinius XV 11—13 (Ed. Jan-Mayhoff) war er während langer Zeit noch selten und teuer. Es ist die Frage ob er hier als gewöhnliche Speise oder als etwas besonderes abgebildet ist. Auf jeden Fall ist das Gemälde schwerlich vor der Zeit, in der der Pfirsich in Italien bekannt war, gemalt: die Ausführung beweist, dass der Maler mit seinem Gegenstand vollkommen vertraut war. Auch wage ich nicht zu entscheiden, welche Art hier abgebildet ist ⁵⁾.

Das Glas (ein Kugelbecher, wahrscheinlich ein *δεῖνος* ⁶⁾) ist schön durchsichtig und

¹⁾ Ich spreche hier nicht über die kleinen Stückchen, die mehr zur Architekturdécoration gehören. Sehr einfach und schön ist auch Pitt. d'Erc. II S. 111.

²⁾ Reines Fruchtstilleben als Wandverzierung (aus allen Stilen) Helbig 1672—1691 (einigermassen auch 1718). Hiervon sind besonders die Mühe wert und im Neapler Museum zu sehen: 1. M.n. 8641, Helbig 1676 (m.O. 47 × m.O. 27): rechts fünf Feigen auf einem Weinblatte, links drei ungeschälte Mandeln, Pitt. d'Erc. II S. 11; 2. M.n. 8623, Helbig 1679 (Höhe m. 0.17), Pitt. d'Erc. I tav. XLVI S. 243, M.B. VIII 57 (grosse Ausgabe), R. P. G. R. 373. 2, Photogr. in dem arch. Institut in Utrecht; 3. Helbig 1673, Pitt. d'Erc. III tav. LIV S. 287. Allen drei Stücken, reinen Fruchtstilleben, fehlt die Stufeneinteilung. 1 und 2 sind länglich und stehen also nicht in direktem Zusammenhang mit dem Tafelbild, vgl. M.n. 5620, 8620, 9608. Von den kleinen Stücken zumal M.n. 8628 (unsere Tafel VII unten, Helbig 1686, 1689, 1691). Weiter hinzuzufügen als Beispiel eines aussergewöhnlich einfachen Fruchtstückes: Zahn II 34 (3. Stil), s. o. S. 23. Weiter auf dem Sockel Roux-

Barré I 87—88. Mehr dekorativ auf Streifen: Villa Doria Pamfili, Zweige mit Früchten (Samter R. M.VIII 1893 S. 112 ff.). Russland: Rostovtzeff Dek. Wandmal. Südrussl. Tf. LXIX und LXX. Auf Mosaik (aber da oft mehr Stillebenmotive) z.B. Nogara Mos. tav. 25 und 26.

Das dekorative Gefäss mit Früchten ist hier nicht berücksichtigt.

³⁾ Vgl. die bekannte herabhängende Zitronenschale bei den alten Holländern.

⁴⁾ Hehn Kulturpflanzen⁶ S. 415 ff, vgl. Daremberg-Saglio s. v. cibus S. 1152; in der griechischen Welt war der Pfirsich offenbar seit Alexander bekannt und wurde da seitdem gezogen.

⁵⁾ Von den vier bekannten Arten: persica, praecocia oder praecoqua, armeniaca, duracina nennt Martial die praecocia in einem seiner xenia (XIII 46). Dies sind zeitig reifende Früchte, was ebenso wie der Name gut übereinstimmt mit der Aprikose (Hehn a. a. O. S. 416). Sind die dargestellten die duracina? Weniger gut stimmt, dass das Fleisch dieser Früchte am Kern haftet.

⁶⁾ Kisa, das Glas S. 340 (Formentafel F. 356—367, vgl. 374).

von einer grünlichen Farbe, wie sie das Glas in Pompeji oft hat. Die kampanische Glasindustrie, die mit der ägyptischen konkurrieren konnte, begann bereits unter Augustus und auch unter dessen Regierung wurde das Glas in grosser Menge eingeführt, sodass man sicher annehmen kann, das hier das Glas als ein alltäglicher Gegenstand, wenn auch aus gutem Material, abgebildet ist¹⁾. Dies hängt jedoch noch von der Datierung des Stückes ab, worauf ich nachher zurückkomme.

Ohne Zweifel kann die Tatsache, dass hier ein Glas abgebildet ist, keinen terminus post quem ergeben. Denn das Glas ist schon ein ziemlich altes Motiv in der griechischen Malerei. Pausias malte bereits Methe mit einem Glase²⁾. Dieser nun war Blumenmaler und auch Vögel kamen wahrscheinlich auf seinen Gemälden vor. Dies alles weist auf ein Interesse für das Stillebenartige, sei es denn auch als Detail³⁾. Als man das Stilleben für sich zu behandeln anfang, wird das Glas wohl von Anfang an einer der beliebten Gegenstände in diesem Genre gewesen sein. Wie rein malerisch es ist, zeigt sich, wenn man bedenkt, dass das Glas für die Bildhauerkunst nichts bedeutet! Die sikyonische Schule zeichnete sich vor allem aus durch die Beobachtung von verschiedenen Phänomenen in der Natur. So wird gerade die Wiedergabe des durchsichtigen Glases mit dem sich dahinten befindenden Gesichte der Trinkenden eine reizende Aufgabe für einen Maler dieser Schule gewesen sein. Ein Interesse für derartige Fragen geht auch aus dem Alexander-Mosaik hervor, wo das Gesicht eines Kriegers sich in einem Schilde spiegelt. Mehr im Stilleben selbst finden wir es in dem Taubenmosaik des Sosos⁴⁾.

In Uebereinstimmung mit dem verstandesmässig Wahrnehmenden jener Zeiten wird die Ausführung von Pausias' Glas, obgleich grosszügig⁵⁾, doch mehr sorgfältig gewesen sein als die des unsrigen, das — der Gegenstand war schon lange ein Gemeinplatz in der Kunst — leicht und flott und mit einer gewissen Nachlässigkeit gemalt ist. Nicht das Begreifen der Natur wie sie ist, mehr die äussere Erscheinung, das Schimmernde und Silberne der Farbe ist Hauptsache⁶⁾.

Wir rühren hier schon an den Stil, in den wir jedoch besser eindringen, wenn das Stück als Ganzes betrachtet wird. Bevor wir dazu übergehen muss zuerst die Frage gestellt werden: was ist die Umgebung, in die die Gegenstände hineingestellt sind; was sind die zwei Stufen? Sie werden zusammen mit den Fenstern oder Nischen,

¹⁾ Es ist geblasen, nicht geschnitten. Diese und die weiteren Mitteilungen betreffs der Datierung der Gläser verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Dr. Robert Zahn, dem ich auch hier verbindlichst danken möchte.

²⁾ Siehe auch Six J. d. I. XX 1905 S. 161. Ein Rundbild ist noch Helbig 424, Casa del Citarista, Satyrknabe mit glasfarbigem Kantharos.

³⁾ Vgl. den Vorhang von Parrhasios und die Traube von Zeuxis.

⁴⁾ Der Schatten der Taube auf dem Wasser.

⁵⁾ Ein Eingehen auf die Details wie bei den Flamen und Holländern ist ausgeschlossen.

⁶⁾ Auch in Pompeji kommt das Glas auf Wandgemälden sehr häufig vor, z.B. M.n. 8645, 2, unsre Tf. VIII (Gegenstück des Pfirsichstillebens; ein

Glaskelch und eine platte Glasschale); M.n. 8611 (Helbig 1690, J. d. I. XLII 1927 Tf. I und II); M.n. 8644. 1 (Helbig 1632, unsre Tafel XI unten. Siehe weiter J. d. I. a. a. O. S. 49 Anm. 2. — In Rom ausser unter S. Sebastiano z.B. noch: Maskenstilleben in dem halbkreisf. Korridor des Farnesinahauses: eine gläserne Schale mit pithoi; derselbe Gegenstand: Tomba di Morlupo (Not. d. Scavi 1907 S. 677 fig. 2) unten S. 74. In die Dekoration aufgenommene Glasgefässe: J. d. I. a. a. O. S. 49 ff. Beispiele auch in der Casa del Crittoportico, weiter z.B. im Mus. naz. Phot. Brogi 6526(?) Als Detail z.B. Herrmann-Bruckmann Tf. 3. Vgl. für die Form unsres Glases noch Pitt. d'Erc. IV S. 135.

die auch oft auf pompejanischen Stilleben vorkommen, erklärt als das Innere einer Vorratskammer (vgl. M. B. IV 17 [oder I 23] „ritraggono al vero l'interno di un cellarium“ oder eines promptuariums). Dies ist auch am wahrscheinlichsten. In Pompeji sind zwar die Vorratskammern oft mit Regalen versehen gewesen (Mau Pompeji² S. 275)¹⁾, z.B. Casa del Poeta, Zimmer I. vom Atrium; Casa di Olconio (VIII. 4. 4) ala²⁾. Aber zweifellos geht diese Einteilung der Stilleben zurück in die hellenistische Zeit und es ist sehr gut möglich, dass andererseits wohl derartige stufenförmige Einrichtungen regelmässig in Vorratskammern gebraucht wurden. Dass hier keine Regale gemeint sind, geht auf unsrem Stilleben aus dem Schatten hervor, den der Pfirsichzweig wirft; vgl. den Schatten auf Tafel XI oben (das dritte Stück) von dem Schwanz der Drossel. Ein Stehen der Gegenstände unter einem Brett findet sich nirgendwo³⁾. Meistens ist die Vorderseite der horizontalen Flächen schärfer abgetrennt als die Hinterseite, zumal bei der untersten; umgekehrt jedoch auf dem anderen Pfirsichbilde (M. n. 8645. 3).

Was stellen nun diese steinernen Stufen dar?

Die folgenden Möglichkeiten bestehen:

1. Die Stufen sind einfach dasselbe wie die Nischen und Fenster, die zuweilen ganz abgebildet werden, zuweilen nur mit einer Seite; ganz z.B. Pitt. d'Erc. I S. 101, 111, 117; Raccolta dei piu belli u.s.w. tav. 108; nur eine Seite Tafel XI unten (rechts) M. n. 8644, 3; Nicc. l'Arte di Pompei tav. 12; u.s.w. Das untere Band würde dann ein gedankenloses Anhängsel, übereinstimmend mit dem Basisstreifen auf so vielen Gemälden⁴⁾, sein. Das untere Band fehlt zum Beispiel: M. n. 8644, 1 und 2 (Tafel XI unten); M. n. 8647, 3 (Tafel XI oben); Casa dei Dioscuri Peristyl, I. vom Eingang Helbig 1610. — Andererseits eine Nische (Fenster) mit Basisstreifen Pitt. d'Erc. II tav. LVII S. 303.
 2. Dass wir ursprünglich zu tun haben mit einer Art durchlaufendem vorspringendem Sockel (oder sonstwie gebildeter Leiste) und einem Basisstreifen. Man vgl. (ohne Basisstreifen) M. n. 8623 (Helbig 1679 = Pitt. d'Erc. I tav. XLVI S. 243 = M. B. VIII 57 = R. P. G. R. 373. 2); Pitt. d'Erc. V S. 73⁵⁾.
 3. Mit einem niedrigen Block (Trapeza) — der unterste Streifen ist dann wiederum ursprünglich ein ornamentaler Zusatz — oder
 4. mit einem treppenförmigen Gerüst, es sei ganz lose oder vermauert.
- Besondere Aufmerksamkeit verdient an erster Stelle natürlich das älteste Beispiel

¹⁾ Beispiele von Nischen oder Blöcken in Vorratskammern oder Küchen sind mir nicht bekannt, nur in einer Küche der Casa del Laberinto und bei Overbeck Pompeji⁴ S. 382 Abb. 187 in der Küche neben dem Herd. Regale auf Gemälden: Casa dei Vetti, Erotenszenen: Erogen als Zimmerleute, Erogen als Schuhmacher; auch auf einem Gemälde in einem Hypogaion in Sussa (Szene in einer Schenke) Cagnat-Chapot II 120 (R. P. G. R. 254. 2).

²⁾ Im Peristyl dieser Casa sind im Wasserbehälter Nägel angebracht, woran die Lebensmittel aufgehängt wurden um kühl zu bleiben; vgl. wei-

ter auch die Eckbretter z.B. Casa degli Amorini dorati beim Isislararium; so auch Mazois Text I S. 33.

³⁾ Sehr deutlich sind es Blöcke auf unsrer Tf. XI oben 3 und zumal 4.

⁴⁾ Siehe Bieber-Rodenwaldt, J. d. I. XXVI 1911 S. 10 ff., wo jedoch der Basisstreifen den Tafelbildern abgesprochen wird. Siehe aber Pfuhl §§ 20, 951.

⁵⁾ Auf dem ersten ist nur eine horizontale Fläche angedeutet, auf der die Gegenstände liegen; auf dem zweiten liegen die Gegenstände drunter und drüber.

von Stilleben mit dieser Einteilung: das Mosaik mit der Wildkatze aus der Casa del Fauno.

Dies hat einen sehr schmalen Basisstreifen. Bemerkenswert ist 1. dass die horizontal gedachten Flächen eine Abstufung von Licht (vorne) zu Dunkel (hinten) haben, vielleicht eine gröbere Wiedergabe von Lichtschattierungen auf einem Tafelbild; diese Abstufung kommt auch auf vielen Wandgemälden vor ¹⁾; 2. dass die untere vertikale Fläche heller ist als die sich darunter befindende horizontale ²⁾ und die obere horizontale ganz zusammenfliesst mit dem dunklen Hintergrund, was auf Schatten werfende Seitenwände weisen könnte; beide Hälften des Gemäldes sind durch einen sehr hellen dicken Strich getrennt.

Weiter sind von Bedeutung: 1. Pfuhl Abb. 705, Pitt. d'Erc. V tav. LXII S. 277; 1. und 2. M. B. VIII 57, grosse Ausg. (Roux-Barré V pl. 51, M.n. 8638 und 8685[?], Helbig 1708 und 1710), wo die Stufe nicht lose steht, aber wo ein vertikaler Block sich anschliesst. Ebenso, obgleich undeutlicher, 3. Pitt. d'Erc. V S. 65 (M.n. 8643, Helbig 1703 Gegenstück) und 4. M. n. 8640 (magaziniert) mit Basisstreifen. 5. Casa dei Dioscuri Peristyl 2, Helbig 1629, eine Kombination von einer Stufe mit einem Block. Die Stufe ist auf derselben Höhe wie bei einer gewöhnlichen Einteilung angebracht: die Komposition ist also offenbar Hauptsache, nicht die Wiedergabe der Wirklichkeit ³⁾. 6. Pitt. d'Erc. I S. 4, vgl. die obere Hälfte von 1 oben (M. n. 9177, Helbig 1640). 7. Pitt. d'Erc. III S. 19 (M. n. 8688, vgl. M. B. VI 20 [oder IV 51]). 8. Pitt. d'Erc. IV S. 87; 6, 7 und 8 sind wohl mit einer gewissen Fantasie gemacht, die auch aus der Figurenmalerei bekannt ist, z.B. Pfuhl Abb. 676, auch bei der Wiedergabe von Wänden und Innenräumen, schon im 2. Stil (Nozze Aldobrandine). Die Wirklichkeit wurde offenbar nicht getreu nachgeahmt, so dass es schwierig wird ein Vorbild in der Wirklichkeit zu finden.

Die Stilleben 1 bis 5 weisen auf einen möglichen Anschluss der Stufen an vertikalen Blöcken, wodurch kleine Nischen (z.B. Pfuhl Abb. 705) entstehen. Da ihnen, ausser der minderwertigen Nr. 4, der Basisstreifen fehlt, kann man sie jedoch noch nicht ohne Vorbehalt mit der Zwei-stufeneinteilung, die diese gerade zum grössten Teil aufweisen, vergleichen und es ist wahrscheinlich, dass die zwei Stufen doch etwas anderes, nämlich eine Treppe mit zwei oder mehr Stufen andeuten.

Nun ist in Pompeji in den Garküchen nach Mau Pompeji² S. 285 „häufig an dem an die Wand stossenden Ende (des Verkaufstisches) ein treppenförmiges Repositorium angebracht“, nach Mau „für Masse und sonstige Geräte“. Kaufware kann hier natürlich auch sehr gut gestanden haben und eine derartige Einrichtung kann auch im Privathaushalt sehr gut gedient haben ⁴⁾. Dies nun wird gesichert durch ein Stilleben im grossen Saale der Casa del Crittoportico: hier sieht man eine zweistufige Treppe mit den Seitenflächen, vor der sich die Bodenfläche erstreckt. Dazu kommt noch Nogara Mos. tav. 25, 2 oben und 1 links ganz unten. Wir sehen hier die Stufen mehr von oben,

¹⁾ Siehe auch die Oberfläche des Sockelkarnises im 2. Stil, Mau Wm. S. 210.

²⁾ Vgl. Pfuhl Abb. 705.

³⁾ Aehnliche Blöcke z.B. M.n. 8611, J. d. I. XLII 1927 Tf. I und II (Helbig 1690); Pitt. d'Erc. V tav. LXXXIV S. 375 (Helbig 1702) aus dem

Hause der Julia Felix (beide durch den Rahmen abgeschnitten, vgl. die panathenäische Amphora auf dem Mosaik aus Delos, Mon. Piot. XIV 1907 pl. Xa); Pitt. d'Erc. I S. 111 (Helbig 1709); I S. 247 (Helbig 1712).

⁴⁾ Ein Repositorium in der Küche s. o. S. 37 Anm. 1.

wieder mit Seitenfläche. Diese Formen werden doch wohl der Wirklichkeit entlehnt sein. Vgl. auch Winter Terrakotten II 292, 9 ein „Büffett“ mit Stufen. Eine treppenförmige Aufstellung wird auch in den Heiligtümern bei der Aufstellung von Weihgeschenken gebraucht ¹⁾ um Platz zu sparen.

Ausser bei derartigen Einrichtungen wird man steinerne Blöcke auch wohl auf andere Weise als Repositorium gebraucht haben, offenbar stets sehr niedrig, auch lose in der Weise von niedrigen Tischen. Man kann Pitt. d'Erc. V tav. LXXXIV S. 375 vergleichen mit der Rekonstruktion Mau Pompeji² S. 286, Abb. 148 rechts unten = Overbeck fig. 183 S. 377 ²⁾ ³⁾. Dazu kommen dann noch die vielfach auf Stilleben vorkommenden Nischen, auch sehr niedrig am Boden. Will man sie wegen des hellen Blau, das fast immer als Hintergrund dient, als Fenster erklären, dann muss man eine Freiheit des Malers annehmen ⁴⁾.

Diese Motive sind nun mit grosser Freiheit — d.h. oft ohne getreue Nachahmung der Natur — angewandt. So ist auch die Einteilung in zwei Stufen, die sehr geeignet ist alle Gegenstände zu ihrem Recht kommen zu lassen (vgl. diese Kombination von höherem Niveau und weiterer Entfernung mit dem Argonautenkrater, dem Pentheusbild in der Casa dei Vetti, der Cista Ficorona, und auch dem Achill auf Skyros), zu einem festen Kompositionsschema des Stillebens geworden, das schliesslich gedankenlos angewandt wurde. Auf dem ältesten Beispiel mit der Katze aus der Casa del Fauno ist die Absicht schon einigermaßen undeutlich, vielleicht aus dekorativen Erwägungen, da das Motiv nicht für Fussbodenverzierung erfunden ist.

Denn zweifellos ist es aus dem hellenistischen Tafelbild übernommen. Die durch Rahmen mit Klapptüren als Tafelbilder charakterisierten Stilleben in der Casa dei Dioscuri haben nämlich dieselbe Einteilung (zugleich ist bei Nr. 1, Helbig 1610, die untere vertikale Fläche in ein graublaues und braunes Fach eingeteilt, eine Einteilung bekannt aus den nachgeahmten Tafelbildern in der Farnesina).

Die Anwendung des Schemas wird immer gedankenloser ⁵⁾. Die idyllische Richtung macht zuweilen mehr eine Szene im Freien daraus, wie auch die Blöcke mehr zu Felsen gemacht werden (z.B. bei der Taube mit der Schale in dem Triclinium der Casa del Poeta tragico, vgl. Strong Scultura Romana I tav. XIV 1, wo eine Taube auf der Ecke eines Felsblockes sitzt, und auf dem sakralen Stilleben Pfuhl Abb. 706). Hierdurch entsteht ein engerer Anschluss an die Details des Genrereliefs, vgl. die Grimani-

¹⁾ Siehe Fouilles de Delphes (Albums) II Topographie et Architecture, Relevés et Restaurations pl. XII (1902).

²⁾ Dieser Block ist nicht auf dem Grundriss zu finden.

³⁾ Vielleicht sitzt der Papagei auf dem Mosaik aus Pergamon (unsre Tafel XII) auch auf solch einem Block (oder Kasten?).

⁴⁾ Niedrig angebrachte Fenster (jedoch nur an der Aussenseite, sodass sich hinter ihnen kein heller Hintergrund befindet!): Cryptoporticus in den Nuovi Scavi und der Villa di Diomede. Nischen in Pompeji: Terme del Foro, Männertepidarium; Sta-

bianer Thermen, Apodyterium; Nischen zu Daphni (am Wege von Athen nach Eleusis) im Felsen ausgehakt um Weihgeschenke darin aufzustellen. Nischen oder Fenster als Abschlüsse von Figurenstücken: M.B. (grosse Ausgabe) VIII 6; IX 38 (mit Landschaft Helbig 362, R. P. G. R. 50.5); XII 17 (Helbig 855, R. P. G. R. 68.6). Vgl. weiter den oft vorkommenden Gebrauch von Blöcken in der Figurenmalerei. Siehe Macchioro Zagreus S. 28ff. (über die sakrale Bedeutung).

⁵⁾ Vergleiche über das gedankenlose Verfahren auf ostgriechischen Grabreliefs Pfuhl J. d. I. XX 1905 S. 132.

reliefs, im besonderen das Detail Strong Scult. Rom. I S. 77 fig. 51. So stehen auch die Masken auf Maskenstilleben ausser auf Blöcken oft auf felsigen Erhöhungen (Schreiber Hell. Rel. Tff. XCVIII, C, CI, Not. d. Scavi 1907 S. 558 fig. 8, 12, 19 u.s.w.), woraus dann die Maskenlandschaft entsteht. Man vergleiche schliesslich wie im 3. Stil die pikierenden Vögel stets im Freien dargestellt werden und wie in der grossen Kunst der Basisstreifen zu einem felsigen Rande wird.

Eine Kombination von beiden Richtungen (gedankenlos angewandtes Schema und Verlegung ins Freie) findet man in dem späten Mosaik in S. Maria in Trastevere (Sakristei)¹⁾, wo unter den Vögeln und Fischreusen die Landschaft durch die Pflanzen angedeutet ist. Oben befindet sich auf einem Streifen ganz sinnlos eine neue Szene: Enten zwischen Pflanzen. Die Tiere erinnern stark an die gebundenen Enten auf dem Katzenmosaik.

Ist nun dieses Schema durch Peiraikos oder wer der erste Xenionmaler gewesen sein mag erfunden, oder hat er es einem vorhellenistischen sakralen Stilleben entlehnt²⁾, wo die Stufen dann eine andere Bedeutung hatten und z.B. ein Repositorium für Weihgeschenke oder die Stufen des Altars wiedergaben³⁾?

Wenn man ein vorhellenistisches sakrales Stilleben mit Früchten und anderen Lebensmitteln⁴⁾ annehmen dürfte, als Nachahmung von den wirklich der Gottheit dargebrachten Opfern oder als Symbol derselben (z.B. die Traube), würde das Schema sehr wahrscheinlich demselben entlehnt sein, aber hierfür besteht keine einzige Andeutung (als Detail auf Votivgemälden mit Figuren kam das Stilleben natürlich wohl vor in vorhellenistischer Zeit, z.B. Zeuxis' Knabe mit der Traube, die nach Pfuhl II S. 683 wohl eine Weihung vom Choenfeste war).

Wenn jedoch Stilleben mit sakralen Gegenständen (Attributen der Gottheit u.s.w.) diese Stufeneinteilung aufweisen, ist hier diese Form doch gewiss aus einem vorhellenistischen Votivstilleben mit Attributen übernommen. Was nun die Blöcke betrifft, so trifft man dieses Schema auch regelmässig auf Maskenstilleben, auch mit tragischen Masken, an⁵⁾. Auffallend ist die Uebereinstimmung zwischen dem Maskenstilleben auf

¹⁾ Ciampini vetera monumenta I tab. 32.1 (R. P. G. R. 367.5), Photogr. Alinari Pe. Sa. No. 7250.

²⁾ S. o. S. 10, 11 f., über das sakrale vorhellenistische Stilleben. Ebenso stammen auch die Architekturtypen in der Landschaft aus der vorhellenistisch sakralen nach Rostovtzeff R. M. XXVI 1911 S. 123, 127 ff.

³⁾ Ganz dieselbe Aufstellung auf Stufen zeigen die Bildchen mit Waffen im unteren Segment syrakusanischer Münzen (Ende 5. Jahrh.) Regling. Die ant. Münze als Kunstw. Tf. XXVIII 581, 583; Aukt. v. Schennis Kat. 1913 Tf. X 461—466. Weihgeschenke auf Stufen von Grabdenkmälern: Riezler Weissgr. Lek. Tf. 20 und 23; Pfuhl Abb. 534 und 551; vgl. den Helm Pfuhl Abb. 535 und Pagenstecher Unterit. Grabdenkm. Tf. IIIc. Va, VIb, VIIa (Früchte), VIII a und c, XII, XIII d, XIV c, d, und e, XV a, c, und e, siehe S. 33, 34, 49/50

(Pfeiler); weiter M.B. III 50 grosse Ausgabe (R. P. G. R. 107.8) Kantharos. Früchte auf einer Altarstufe vgl. Boscoreale Villa di P. Fannio Sinistore, cubiculum (VIII) (s. o. S. 6 unter 3 [Äpfel]) und Haus aus der Farnesina Mon. d. Inst. XII tav. VI; Mau. Wm. Tf. VII Früchte auf der Basis eines Tempels.

⁴⁾ Man kann auch an Stilleben mit Opferkuchen denken, vgl. Anth. Palat. VI 300 und auch 305, oder sogar mit totem Wild (z.B. als Weihgeschenk eines Jägers; vgl. Reisch Gr. Weihgeschenke S. 14/15, Ziemann de Anathematis Graecis S. 53).

⁵⁾ Z.B. Pitt. d'Erc. IV S. 7, 19, 171, 173, u. s. w., Not. d. Scavi 1907 S. 553f. fig. 10, 11, vgl. 26 (Casa degli Amorini), Schreiber Hell. Rel. Tf. XXXVII (Detail), das Euripidesrelief Bieber Theaterwesen Tf. 46, Farnesina Mon. d. Inst. XII tav V, Mosaik des Herakleitos im Lateran.

einem Mosaik vom Aventin¹⁾, dem Preisstilleben aus Delos²⁾ und den Blöcken wie auf M. n. 8611 (J. d. I. XXXXII 1927, Tf. I u. II), Pitt d. Erc. I S. 111 und zumal I. S. 247. Einerseits muss man also, besonders wenn man die Stücke mit tragischen Masken berücksichtigt, Blöcke als Motiv auf den vorhellenistischen Maskenstilleben annehmen³⁾. Andererseits ist eine gemeinschaftliche Komposition von xenion und Maskenstilleben in gewissen Fällen deutlich⁴⁾.

Aber auch die Aufstellung in Stufen ist dem Maskenstilleben nicht fremd. Nogara Mos. tav. 28 sind die Masken in zwei Reihen über einander angebracht. Hier hat man ebenso wie zuweilen im xenion⁵⁾ die Kombination von Stufe und Block. Bieber Theaterw. Tf. 94. 2 liegen die Masken in zwei Reihen übereinander (es ist unsicher, ob auf zwei Stufen; 94,1 geht auf Blöcke zurück); vgl. Arch. Zeit. XXXVI 1878 Tf. 4 (auf einer Leiste) und das Maskenmosaik im kapitolinischen Museum (Bieber a. a. O. Tf. 91). Dies gibt Masken auf einer Stufe (Leiste) liegend wieder (am Fuss eines Altars?). Ausserdem Pitt. d' Erc. IV tav. XXXVII S. 175 (Helbig 1741), S. 178 und tav. XXXVIII S. 179 (Helbig 1748). Hier liegen die Masken, tragische und komische, oben auf treppenförmigen Blöcken mit drei Stufen, welche an die bei Nogara Mos. tav. 25 abgebildeten erinnern⁶⁾. Vergleiche auch noch Niccolini Casa di Lucrezio tav. 1, Nr. 2, S. 10, R. P. G. R. 320. 12, wo man auch fast von einem zweistufigen Schema sprechen kann.

Merkwürdig sind auch die Maskenstilleben im Macellum (Amelio Dip. Mur. Sc. tav. XI) mit Nischen (Helbig 1752) und in der Casa della fontana piccola⁷⁾ (Helbig 1745 „eine Art von Fensterbrett“). Auch hier zeigt sich, dass wenigstens in späterer Zeit xenion und Maskenstilleben dieselbe Komposition haben konnten⁸⁾. Wohl muss man der Möglichkeit einer späteren Vermischung auch bei den anderen Beispielen Rechnung tragen.

Nach diesen Beispielen scheint es jedoch nicht unwahrscheinlich, dass auch in vorhellenistischer Zeit ausser dem Block auch das Stufenschema bei sakralen Stilleben in Gebrauch⁹⁾ gewesen ist, und dass das hellenistische xenion sich in der Komposition, wenn nicht an xenionartige Votivbilder vorhellenistischer Zeit, so doch an diese sakralen anschloss.

Schliesslich noch die Farben der Stufen: diese geben m. E. nicht getreu die Farben

¹⁾ Aus dem Museo Kirchneriano, jetzt im grossen Hof des Thermenmuseums; Gaz. Arch. 1880 pl. 25, R. P. G. R. 377. 1.

²⁾ Mon. Piot. XIV 1907 pl. Xa (Pfuhl Abb. 694).

³⁾ Der Block (trapeza) kann gelegentlich auch einen einfachen Altar vorgestellt haben, vgl. Pfuhl J. d. I. XX 1905 S. 78 Abb. 15, S. 92. Für sakrale Bedeutung von Blöcken siehe Macchioro Zagreus S. 28ff. plinto e plinto doppio. Vgl. Helbig 1401b: eine aus zwei Stufen bestehende Basis.

⁴⁾ Wodurch es sich möglich zeigt, dass das Xenion das Stufenmotiv aus einem andern, vorhellenistischen Genre, z.B. dem Maskenstilleben herübergenommen hat. Für die Uebereinstimmung auch in den Farben s. u. S. 44 Anm. 2.

⁵⁾ S. o. S. 38, Nr. 5.

⁶⁾ Eine derartige Aufstellung in Stufen, allerdings ganz in die Architektur aufgenommen, hat das dionysische Stilleben Pfuhl Abb. 696 a, § 948, S. 864, zweite Alinea.

⁷⁾ Tablinum hinter dem 2. Atrium.

⁸⁾ Siehe auch noch Helbig 1755b, eine Kombination von Xenion und Maskenstilleben. „Die Maske steht auf einer rothen Wand, an der ein Hase aufgehängt ist“. Wir haben es hier doch wohl nicht mit einem Fragment 2. Stils zu tun.

⁹⁾ Die Masken besprochen von Reisch Gr. Weihgeschenke S. 145/6, Abb. 13 und 14 sind noch keine Stilleben; sie sind übereinander gehängt, nicht gelegt.

in der Natur wieder. Will man dies jedoch annehmen, dann muss man an einen Stucküberzug in bunten Farben denken. Dass diese Farben zuweilen etwas mit den Farben der Wände zu schaffen haben, geht hervor aus dem Stilleben Casa dei Dioscuri Peristyl Nr. 1 (Helbig 1610), wo auf der untersten Stufe eine graublaue und eine braune Fläche neben einander stehen (s. u. S. 44). Diese gewiss hellenistische Einteilung¹⁾ fand ich auch auf dem Fischstilleben links in dem Peristyl der Casa dei Vetti. Auch die alten Holländer haben diese vertikale Einteilung, aber mit Andeutung eines Tiefenunterschiedes. Der schwarze Rand vorn an der oberen horizontalen Fläche korrespondiert wahrscheinlich wohl mit der Wirklichkeit. Auf Pfuhl Abb. 705, einem sorgfältig gemalten Stück, läuft er auch an der linken Seite des Blockes entlang (vgl. noch M. n. 8640 und den ins Dekorative abgeänderten cremefarbenen Streifen auf dem Katzenmosaik).

Farben.

Ich gehe jetzt über zum Stil. Die Farben zerfallen in zwei Gruppen, grünliche und rötliche (kühle und warme). Bei einer genaueren Betrachtung kann man das Goldocker der untersten Stufe als Uebergang zwischen beiden hinzufügen. Dieses Grün und Rot sind jedoch keineswegs auf dieselbe Weise angewandt, wie komplementäre Farben in der modernen Kunst gebraucht zu werden pflegen. Sie sind nicht in kleinen Pinselstrichen aufgesetzt, wodurch mit verschiedenen analysierten Farben doch ein im Ganzen monochromer Effekt erreicht und das Licht die Hauptsache werden würde. Das Ganze ist farbig: grosse Flächen stehen ohne leise Uebergänge neben einander. Die Farben sind jedoch nicht besonders grell, bekommen aber ihren Wert vor allem durch die Kontraste. Dadurch, dass im allgemeinen hellgrün auf dunkelrötlich steht, bekommt man auch einen Gegensatz von Licht und Dunkel, aber einen von wirklicher Färbung (das Dunkelrot hat auch seinen starken positiven Wert), nicht so wie bei den alten Holländern von stark beleuchteten und im Dunkel stehenden Gegenständen. Dieser Gegensatz wird nun auf geschmackvolle Weise gemildert dadurch, dass die Gegenstände hell auf hellem Boden stehen, während der Hintergrund dunkel ist. Da, wo sie also nicht über die horizontal gedachte Fläche hinausragen, gibt die Gleichwertigkeit des Tones etwas Sanftes und Fliessendes, z.B. das sanfte Grün der Pfirsiche auf dem sanften Rosa der Stufe. Die Blätter hingegen heben teilweise ihren unregelmässigen Umriss vom Hintergrund ab. Das Glas glänzt grünlich-silbrig gegen Terrakotta, unten zerfliesst es fast ganz: ein der Erscheinung entlehntes, reizendes Detail! Etwas Fliessenderes wird in der Farbe schliesslich noch dadurch erreicht, dass unten das Goldbraun des Bodens ins Terrakotta überfliesst, dass das Rosa nach hinten einen dunklen etwas mehr dem Purpur zuneigenden Ton bekommt²⁾.

Der Unterschied von den Farben neuerer Stilleben ist bedeutend. Ein derartiges Überwiegen von hellgrün und hellrosa wird man in der neueren Kunst in diesem Genre vergeblich suchen³⁾. Höchstens würden wir es in einem Stillebendetail eines italieni-

¹⁾ Siehe oben S. 39, 3. Alinea. Auch das Rosa des obersten horizontalen Streifens ist eine hellenistische Farbe, s. u. S. 44.

²⁾ Ueber diesen Uebergang von Licht zu Dunkel s. o. S. 38 oben.

³⁾ Dieser Gegensatz findet sich in geringerem

Masse auf einigen Bildern von Snijders (17. Jahrh., italienischer Einfluss?) und in der letzten Zeit bei Vincent van Gogh. Man bedenke, dass das antike Stilleben im Süden gemacht ist und also eine ganz andere Beleuchtung zur Voraussetzung hat.

schen Gemäldes finden. Suchen wir in der antiken grossen Malerei ein Werk mit derartigen hellen Farben, silbrig ohne kalt zu sein, wobei helles Grün, Rosa und Terrakotta vorherrschen, dann kommt in Betracht der Achill auf Skyros (Herrmann Farbtabel IV), wo weisslich Grün, hell Graugrün, Rosa und Rotbraun eine grosse Rolle spielen (Blau nur zwischen den Türen). Aber das Stück ist in kleineren Pinselstrichen gemalt. Die beweglichen Gewänder fangen überall Licht auf. Das Ganze ist weniger bunt, und obgleich die Schatten weniger angegeben sind, macht es einen sonnigeren Eindruck. Zum Teil ist dies daraus zu erklären, dass wir hier ein grosses Stück haben und der Vorgang im Freien spielt. Aber auch die Stillebendetails sind mehr flimmernd; die Farben des Achillbildes gehen vielleicht etwas mehr in die Richtung der Kabinettbilder aus *Herculaneum* ¹⁾.

Der Gegensatz Blau und Goldgelb, so beliebt im 4. Stil ²⁾, fehlt hier ganz. Das Fehlen des Blau ist verschieden zu erklären, entweder durch einen Unterschied des Farbenschemas, was am wahrscheinlichsten ist, oder aus dem Vorkommen von Blau ³⁾ in der umgebenden Dekoration ⁴⁾. Grosse blaue Flächen kommen jedoch, wie ich meine, meistens in mehr barocken Wanddekorationen vor, in die unser Stilleben nicht passen würde. Man beachte ferner noch, dass auch in der Umrahmung Blau fehlt. Die Stilleben

¹⁾ Siehe Spiro—Wiegand Tf. 9 (zu rötlich wiedergegeben).

²⁾ Blau-Gelb: *in den Bildern*:

im Stilleben: goldgelbe oder goldbraune Gegenstände gegen blauen Hintergrund: 1. M.n. 8611, s. o. S. 30; S. 38 Anm. 3; S. 41. — 2. M.n. 8687, Helbig 1608, M.B. VI 20 (IV 51). — 3. Helbig 1613, Casa della fontana piccola (sanftblau). — 4. Macellum, s. o. S. 30. — 5. Goldbraune Gegenstände, blau im Fenster, Tafel VI, Helbig 1696, u. s. w.

in der Figurenkunst: Herakles und Omphale, Herrmann Farbtabel III, Tf. 59, Pfuhl Abb. 664 (Casa di Lucrezio) wo auch die Kombination Rosa und Goldgelb (Tamburin und der Kopf des Herakles); dritte Hauptfarbe rot.

in der Dekoration:

1. (wo dann oft Dunkelrot als dritte Farbe hinzukommt) gelbe Trennungsglieder und blaue Hauptflächen, z.B. Mau Wm. S. 373 oben, Zimmer in der Casa di Meleagro; 2. Mau Wm. S. 368, Casa del Centenario, Peristyl, „wo die grossen gelben Felder durch einen hellblauen Ornamentstreifen von einem violetten Rande getrennt sind“. Siehe weiter über die blauen Felder die folgende Anmerkung.

Gelb-Grün-Rot: *in Bildern*:

Achill auf Skyros: Daedalus und Pasiphae; und Ixion in der Casa dei Vetti;

in der Dekoration:

z.B. Gelb für Trennungsglieder, Rot für Hauptflächen, Grün für Tafel unter Durchblick: Peristyl der Casa dei Dioscuri, Mau Wm. S. 373. Rot-

Schwarz-Gelb-Grün: Casa di Sirico (IV. 1. 25), Gusman La Déc. mur. de P. pl. XIX. Im 2. Stil Mau Wm. Tf. IX, wo nur der Fries blau ist; Villa Irem, Grün-Rot-Schwarz-Gelb, Ippel Pompeji S. 127, Pfuhl S. IX (Berichtigung): etwas Blau in den Figuren, kein Rosa. Ornamente Ende 3. Stils Mau Wm. Tf. XX, z.B. das Schwanenmedaillon; grüne und rote Dekoration auch Delos, Mon. Piot XIV 1907, z.B. pl. III a (grün, gelb, rot) und in den Gräbern von Marissa.

³⁾ Blaue Felder sind im 1. 2. und 3. Stil höchst selten (nur Frieze), s. o. S. 17 f. Im 4. Stil sind sie nach Mau Wm. S. 369 weniger häufig als gelbe, aber sie kommen doch oft vor; es folgen dort Beispiele; auch die Durchblicke sind nach Mau meistens nicht blau. Ausnahme nach Mau: Zimmer der Casa del poeta tragico; und Springer I¹¹ Tf. X S. 448 (mit dem Bild mit dem Erotennest). Blaue Wandfelder haben auch Gusman La Déc. mur. de P. pl. V (Casa della fontana piccola, unrichtig nach Gusman Ende des 3. Stils) und pl. XVII.

⁴⁾ Besteht wohl oft ein Farbengegensatz zwischen dem Bild und den grossen Flächen der Dekoration? Beispiel: C. di Giuseppe Secondo, Z. 1. vom Atrium (4. Stil). Mau Wm. S. 371 vermutet, dass sorgfältige Wände des 3. Stils in den grossen Flächen regelmässig andere Farben haben als in den Details. Dies ist jedoch etwas anderes. Ueber koloristische Anpassung des Bildes an die umgebende Dekoration und Abstossung von derselben siehe Pfuhl S. VIII und § 20 S. 22.

M. n. 8644, 8647 (blau und rot)¹⁾ und 8611²⁾ (blau und purpurartig braun) haben alle Blau in der Umrahmung, wobei das Bild auch Blau enthält. Rosa und speziell dieses Krapprosa ist eine hellenistische Farbe und wird oft mit Hellblau verbunden; sie kommt auch vor in den einfachen Stillebendekorationen in hellenistischen Gräbern³⁾, auf der Hedistestele von Pagasae und auf Terrakotten. Sie wird, wie hier, in den pompejanischen Stilleben sehr häufig gebraucht für die obere Seite der Stufen (bei Fenster- nischen kommt das Blau des Himmels [?] hinzu), meistens aber ebenso wie die Farben der Hintergründe (s. o. S. 39 und 42) in einem gedämpften (oft graulichen) Ton. Letzteres ist wohl keine Neuerung der pompejanischen Malerei. Auch das Katzenmosaik hat eine graulich braune, das konservative Bild mit der grossen Fruchtschale M. n. 8611 eine weisslich rosa Stufe, das Stilleben in dem Hause der Kryptoportik (2. Stils) zwei gedämpfte Flächen als Hintergrund⁴⁾.

Die Farbstoffe, mit denen das Stück gemalt ist, könnten sehr gut heller Gelbocker (Ansatz des Stiels), veroneser Grün (Blätter), purpurartiger Karmin (bei den Stielchen der Pfirsiche), bräunlich Terrakotta, Weiss und Schwarz sein. Siehe Raehlmann Maltechnik S. 87 und Donner bei Helbig S. XCVI; Braunrot (vgl. das Terrakotta hier) wird nach Raehlmann⁵⁾ als Wandfarbe und beim Linienornament erzeugt, indem Rot auf eine schwarze Unterlage aufgetragen wird. Dies wäre hier an sich auch möglich, wenn es auch nicht wahrscheinlich ist.

Licht, Form
und Perspekti-
ve.

Die Lichtwirkung lässt sich auf der Reproduktion selbst verfolgen und bedarf deshalb nicht einer so eingehenden Behandlung⁶⁾. Von einem Licht, das den Raum füllt und die Gegenstände umschwebt, wodurch sie selbst fast nichts anderes als Lichtphänomene sind, ist nicht die Rede. Wohl strahlen die Gegenstände ein gewisses Licht aus, das silbrig ist, aber erwärmt wird durch das in einem Teil der Farben anwesende Gelb. Für einen wirklichen Lichteffect ist auch die Tonalität zu gering, und sind die Uebergänge der Farben zu plötzlich. Wohl finden wir ein auf bestimmte Weise einfallendes Licht, das schräg von links kommt. Die Gegenstände werfen einen doppelten Schatten. Hierbei ist der Künstler schon sofort frei, um nicht zu sagen gedankenlos, verfahren. Die Schatten laufen überall vorn um die Gegenstände herum⁷⁾. Diesen Mangel an Realismus werden wir auch in der Form antreffen.

Es gibt Stücke in Pompeji bei denen die Wiedergabe des Lichtes ein viel späteres Stadium erreicht hat, wo durch lose hingeworfene Lichter die Oberfläche eine unruhige Beweglichkeit bekommen hat⁸⁾. Schön aber hat der Maler das Weiss des Pfirsichs wiedergegeben, das teilweise mit seiner Oberfläche das Licht auffängt, weiter in einem schimmernden Schatten liegt. Auch zeigt sich, dass er Genuss gefunden hat beim Anblick eines solchen Glases, worin er das Fenster spiegeln lässt (man sieht ein Glanzlicht

¹⁾ Unsre Tafel XI.

²⁾ S. o. S. 30.

³⁾ Vollmöller A. M. XXVI 1901 S. 342 und anderswo.

⁴⁾ Auch das Maskenstilleben Nogara Mos. tav. 28 hat eine sanft rosafarbige Stufe.

⁵⁾ Maltechnik S. 63.

⁶⁾ Das Original ist, wie bereits gesagt (oben S.

34 Anm. 1) hie und da heller als die Reproduktion.

⁷⁾ Bei den Früchten liesse sich dies noch begreifen. Sie ruhen nämlich auf einen mehr nach hinten gelegenen Punkt und wölben sich nach vorn. Beim Glas ist dies natürlich nicht der Fall.

⁸⁾ Z.B. Stilleben M.n. 8743 Vogel und Traube, abgebildet J. d. I. XLII 1927 S. 52 Abb. 3 (Pitt. d'Erc. I S. 105).

und darum herum schwächere), dessen leuchtende Ränder er verfliessen, das er bald in weichem Schimmer, bald in grellen Lichtern glänzen lässt. Alles gründet sich jedoch auf sehr allgemeine Erinnerung: von einem Studium der Natur, einer wissenschaftlichen Grundlage ist nicht die Rede (wahrscheinlich würde man den Fuss des Glases im Wasserspiegel noch einmal sehen!) Aber die äusserst empfindliche, die Natur so gut charakterisierende Wiedergabe macht, dass man von Stoffwiedergabe sprechen könnte; so wie das leichte durchsichtige Glas einen Kontrast bildet mit den schweren Früchten. Dieses Leichte wird noch verstärkt durch die Art und Weise, wie die Form des Glases wiedergegeben ist.

Will man beurteilen auf welchem künstlerischen Niveau die Formgebung in einem Kunstwerke steht, dann muss man bedenken, dass ein Künstler auf mancherlei Art der Form seine Aufmerksamkeit schenken kann und dass unter Form verschiedene Dinge verstanden werden können. In der spätrömischen Kunst (z. B. auf der Säule von Marcus Aurelius) könnte man die Formgebung verwahrlost nennen. Oft ist z.B. gesündigt gegen die richtigen Proportionen; aber doch ist die Plastik nicht erschlaft und willkürlich, sie hat ganz entschieden einen ästhetischen Zweck. Auch sind in bestimmten Künsten die richtigen Proportionen preisgegeben um eine bestimmte Bewegung auszudrücken (z.B. in der mykenischen Kunst). Darf man deshalb von einer Willkür in der Form sprechen? Weiter kann man unter Form etwas anderes als Plastik verstehen. Die plastische Form kann in einem Werk keine besondere Qualitäten, die Linie hingegen eine besonders expressive Kraft haben, oder ein schönes harmonisches Ganzes bilden.

So kann man auch an der Formgebung dieses kleinen Gemäldes allerlei aussetzen. Das Schiefe des Glases ist nicht zu entschuldigen durch die Tatsache, dass derartige antike Gläser oft unregelmässig waren. Denn das Stück ist voll von derartigen Inkonssequenzen. Das ausgeschnittene Stück Pfirsich passt nicht in die entstandene Lücke. Das schräge Emporsteigen der Stufen von links nach rechts¹⁾ lässt sich doch wohl nicht als ein Versuch der Perspektive erklären. Auch der Umriss des Wasserspiegels lässt sich räumlich nicht begreifen u.s.w. Trotzdem darf man hier nicht von Willkür sprechen. Das Glas ist niedergeschrieben wie ein Zierbuchstabe von einem Schreiber mit schöner fester Hand. Ohne dass er sich genau Rechenschaft gibt, wie die Linien verlaufen werden, fliessen sie ihm von selbst aus der Feder und es entsteht eine angenehme Form.

Ja, die Form spielt hier sogar eine grössere Rolle als bei vielen mehr naturalistischen Stilleben. Sie hat eine grössere Spannung und einen festen Umriss²⁾ und trotz der hier und da flüchtigen Malweise etwas Schweres. Die Umrisse der Gegenstände, die einen grossen Teil der Fläche einnehmen, verlaufen vielfach in einem schwachen Bogen um dann plötzlich schärfer umzubiegen.

Beinahe in Widerspruch hiermit zu stehen scheint, dass den Gegenständen ein fester Platz im Raume ganz fehlt. Die Früchte scheinen mehr zu hangen als zu liegen, auch das Glas hat etwas Schwebendes. Dies steht auch im Zusammenhang mit der Perspektive. Überall ist hier umgekehrte Perspektive angewandt: der Fuss des Glases ist auf der Höhe des Beschauers wiedergegeben³⁾; der Wasserspiegel ist von der Höhe aus

¹⁾ Vgl. das Maskenstilleben Nogara Mos. tav. 28.

²⁾ Nicht zu verwechseln mit Festigkeit der räumlichen Form; siehe gleich unten.

³⁾ Die primitive Wiedergabe der Standfläche der Gegenstände in Augenhöhe ist wahrscheinlich verursacht durch den Gedanken, dass der Gegen-

gesehen, der Mund ist dies noch in höherem Masse. Ebenso die Stufen: die unterste ist in mässiger, die oberste in stärkerer Aufsicht gezeichnet. Die Lage der Pfirsiche auf dieser Fläche ist nach modernem Masstab nicht zu begreifen: z. B. das Weiterlaufen des Schattens des durchgeschnittenen Pfirsichs nach oben hin. Noch weniger der Verlauf des Zweiges, der an sich betrachtet ganz in derselben vertikalen Fläche bleibt. Aber man darf den naturalistischen Masstab nicht anlegen. Was gemeint ist, ist vollkommen deutlich und ausserdem kommt diese Art der Wiedergabe dem streng dekorativen Effekt zu Gute. Der Zweig mit Früchten füllt die Fläche nicht wesentlich anders als die Zitronen und Quittenzweige auf dem Relief im lateranischen Museum ¹⁾. Und die umgekehrte Perspektive bricht die Fläche nicht so sehr als die naturalistische Perspektive. Die unterste Standfläche schliesst sich bei dieser Manier dem als Ausgangspunkt genommenen untersten Rand an (siehe oben S. 45 Anm. 3; man vergleiche, wie z. B. auf Reliefs und Vasen [Pelopsamphora] die Gegenstände in verschiedener Entfernung auf einer Grundlinie stehen), während in der oberen Hälfte durch die hohe Aufsicht ein breiter Streifen entsteht, sodass eine schönere Verteilung der Fläche zu stande kommt, als durch den schmalen Streifen bei geringer Aufsicht ²⁾.

Durch dieses stark Ornamentale wird das Stilleben schön mit seiner Umgebung harmonisiert haben, welche wir denn auch mehr entbehren als bei vielen anderen. Andererseits fehlt ihm durch seine eigentümlichen Eigenschaften ein charakteristischer Zug des entwickelten Stillebens: das Stille und Ruhige, das dem Stilleben einen solch grossen Reiz verleiht. Hier ist zum Schaden des Stillebenartigen ein Schritt in strengerer dekorativer Richtung getan.

Technik.

Schliesslich sei die Technik noch flüchtig berührt. Das Stück ist wahrscheinlich auf die folgende Weise aufgebaut: zuerst die fünf Streifen ³⁾, die an den Rändern über einander gestrichen sind; so bedeckt der oberste Streifen einen schmalen Rand des rosa Streifens darunter. Darüber sind die Früchte und das Glas gemalt ⁴⁾. Zuletzt sind die Schatten und die Linie zwischen dem zweiten und dritten Streifen von oben angebracht. Vielleicht ist auch der Hintergrund um die Gegenstände noch etwas stärker aufgetra-

stand wirklich flach auf dem Boden steht, wodurch man dann bei Architekturen meistens das beobachtete Ausweichen nach unten, bei Gegenständen das Ausweichen nach oben bekommt. Die umgekehrte Perspektive, auch bei Gefässen, Blöcken, u. s. w. wird noch erleichtert dadurch, dass bei Aufsicht oben wohl der ganze Umriss, unten dieser nur teilweise zu sehen ist.

¹⁾ Helbig Führer 1198 (722), Gusman l'Art décor. de Rome I pl. 41, Strong Scult. Rom. I S. 120 fig. 75.

²⁾ Die obere Gruppe im Bilde nimmt nämlich einen der unteren ungefähr gleichwertigen Platz ein, während sonst, wenn in einem ungefähr quadratischen Bilde die beiden Stufen eine geringe Aufsicht aufweisen, ein leicht zu grosser Streifen über der erst genannten Gruppe übrig bleibt, oder bei einer hohen Aufsicht der unteren Stufe die Ge-

genstände selbst leicht zuviel in die Höhe gedrängt werden. Wo eine mehr naturalistische Perspektive angewandt ist, wie in M.n. 8647, unsre Tafel XI oben, hat der Maler durch eine andere Gruppierung diese Schwierigkeit zu beseitigen versucht, indem er nämlich den untersten Streifen wegliess (unter Verbreiterung des Formats) oder erhöhte. Auch in M.n. 8644 (1 und 2, unsre Tafel XI unten) ist der Basisstreifen weggelassen.

³⁾ Wo der Hintergrund beschädigt ist, kommt nirgends eine andere Farbschicht, sondern eine graue Stuckschicht zum Vorschein. Das Bild ist also wohl auf frischem Verputz hergestellt.

⁴⁾ Dies geht hervor aus dem Durchlaufen der horizontalen Pinselstriche an verschiedenen Stellen, z. B. quer durch den Stiel unter den Früchten oben.

gen¹⁾. Bemerkenswert sind auch die vertikalen Pinselstriche an den Enden des rosa Streifens.

Die malerische Behandlung stimmt eher überein mit der der Medea (Donner bei Helbig S. CXIII, kalkiger Ton, Schraffierungen) als mit der des Adonisbildes aus der Casa del Adonide ferito.

Dies Stilleben nimmt einen besonderen Platz unter den anderen uns bekannten pompejanischen Stilleben ein. Erstens sind, wie wir sahen, Früchte die auf diese Weise aufgestellt sind so viel ich weiss ein Unicum. Die Form des Glases kommt weiter auf den Wandmalereien nicht vor. Dies kann noch Zufall sein. Aber auch die Farbkombination grün und rötlich bildet eine Ausnahme. Wirklicher Impressionismus fehlt: die Farben sind grösstenteils in grossen Flächen angebracht, nicht wie z.B. bei dem Vogel mit der Traube (J. d. I. XLII 1927 S. 52 Abb. 3) in kleineren flüchtigen Pinselstrichen. Die Form, die Komposition, die Gruppierung, zumal die Perspektive weichen ab von der vieler anderer Stilleben. Die Gegenstände, gross und gering an Anzahl, haben schwere Formen, die trotzdem keinen festen Platz im Raume haben und überall irrationale Perspektive zeigen. Sie füllen einen grossen Teil der Fläche. Meistens sind die Früchte auf Stilleben scheinbar willkürlich und nachlässig hingeworfen²⁾: hier bilden sie ein gebundenes Ornament.

Die meiste Uebereinstimmung an Schlichtheit und stark umgekehrter Perspektive hat noch das Glas mit den Eiern, Pitt. d'Erc. II S. 111. Auch hat das Bild mit der grossen Fruchtschale M. n. 8611, und das mit den toten Tieren M. n. 8647, Tf. XI oben ziemlich schwere Formen, aber der Raum ist bei diesen doch naturalistischer wiedergegeben³⁾. Auch im 2. Stil geht die schwere Form meistens Hand in Hand mit einer ruhig plastischen Raumwiedergabe⁴⁾.

Da nun die anderen beiden Stücke, wie sich später zeigen wird, obwohl aus demselben Gemache, diese Eigenschaften nicht in derselben Masse aufweisen, möchte man die Ursache hiervon einen Augenblick in der Nachahmung eines alten Vorbildes suchen (aus einer Zeit, worin das Dekorative noch in den Vordergrund trat und man die Perspektive noch nicht beherrschte); aber viel wahrscheinlicher ist, dass der Maler hier gerade mehr als es gewöhnlich geschah seinen eignen Weg gegangen und vielleicht sogar dazu gekommen ist ein Gemälde mit originellen Motiven zu machen.

Das Unelegante und dabei räumlich Unsichere hat auch der Daedalus im Speisezimmer p. der casa dei Vetti. Dieser verhält sich zu den Figuren aus Boscoreale (Pfuhl

¹⁾ Siehe den Umriss des kleinsten Pfirsichs. Das selbe Verfahren findet man bei den Stilleben auf Tafel XI unten (M. n. 8644).

²⁾ Z.B. das Mosaik mit der Wildkatze aus der Casa del Fauno, auch das zweite Stück von M. n. 8645 (Tafel VIII). Der Unterschied geht nicht nur aus einem Unterschiede des Gegenstandes hervor.

³⁾ Eine starke Füllung mit Gegenständen, aber viel Verdeckung und grosse Zwanglosigkeit der Malweise findet man in dem bereits öfters genannten Stilleben im Peristyl der Casa dei Vetti.

⁴⁾ Sonderbare Fehler findet man allerdings, wie wir sehen werden, oft in den Prospekten mit ihren weitgedehnten Perspektiven (Porticus u. s. w.), auch bei aparten Gegenständen darin. Aber stets versucht der 2. Stil nachdrücklich, sei es auch oft gefühlsmässig, so viel wie möglich Raum zu schaffen, auch in dem Fall verkehrter Perspektive, und sucht die naturalistisch richtige Raumdarstellung. Auf dem Pfirsichstilleben hingegen ist die Flächenverteilung die Hauptsache.

Abb. 716, 717, 718) wie unser Stilleben zu den Stilleben auf den Cubiculumwänden ebenda ¹⁾.

Nach Rodenwaldt (Komposition S. 175) ist der Daedalus eine römische Figur ²⁾. Nun besteht in der pompejanischen Wandmalerei zwar ein deutliches Bedürfnis Raum wiederzugeben oder zu suggerieren: im 2. Stil mit seinen Prospekten ist es am stärksten, im 3. äusserst es sich in dem Weitauseinanderstellen der Figuren. (Rodenwaldt Komposition Kap. IV S. 52) und anderswo) und dem Hinzufügen eines landschaftlichen Hintergrundes; in dem 4. werden Gegenstände schräg in den Raum hineingesetzt ³⁾. Damit geht jedoch oft eine vollkommene Vernachlässigung der perspektivischen Einheit Hand in Hand. So wird diese auf Bildern des 3. Stils oft zerstört eben durch die Hinzufügung des Landschaftshintergrundes.

Aber bei der Zerstörung der perspektivischen Einheit bleibt es nicht. Auch in Details treten schon im 2. Stil Fehler auf ⁴⁾. Beispiele von umgekehrter Perspektive findet man auch im 3. Stil ⁵⁾ und im 4. Stil z.B. auf dem Bild mit Medea und ihren Kindern (der grosse Block) Herrmann Tf. 7, Rodenwaldt Komposition Abb. 24 S. 147 ⁶⁾ und in einer Menge anderer Fälle. Besonders ist die primitive Raumdarstellung im römisch-kampanischen Genre Regel. Diese in Pompeji nur gelegentlich vorkommende Tendenz tritt noch stärker hervor auf dem Hateridenkmal (Abbildung des Grabes), dem Avez-zaner Relief mit Stadtansicht ⁷⁾, der Trajanssäule, u.s.w. und ist in der spätantiken

¹⁾ Die Fruchtschale im Cubiculum (s. o. S. 6) zeigt zwar eine leicht umgekehrte Perspektive (und den obersten Rand etwas mehr in Aufsicht als den Fuss), aber die ganze Darstellung ist doch ruhiger und fester als hier.

²⁾ Figuren wie hier und in der Casa degli Epigrammi sind mit denen auf Delos verglichen worden. Alle diese Figuren haben gemein, dass sie im Bau wesentlich verschieden vom Typus der klassischen grossen Figurenkunst, Malerei und Skulptur gebildet sind. Sie müssen in der Malerei unabhängig von der Bildhauerkunst entstanden sein und kommen zu ihrem vollen Rechte in der Landschaft. Diesen Figuren in Delos fehlt jedoch das Wuchtige das dem Daedalus eigen ist. Das Irrationale der Raumwiedergabe im Daedalusbild geht übrigens nicht allein aus dieser Figur hervor, sondern auch aus der Gruppe des Lehrhings und des Arbeitstisches im Kompositionszusammenhang. Auf die Frage des *charakteristisch* Römischen kann hier nicht eingegangen werden. Es sei hier nur dem Verhältnis der pompejanischen und der hellenistischen Malerei nachgegangen.

³⁾ Z.B. Pfuhl Abb. 651, Herrmann Farbtafel 4 (Achill auf Skyros) das Toilettenkästchen; Abb. 655 das Gebäude; 663, 671, u.s.w.; vgl. S. 60 Anm. 2.

⁴⁾ Zurückweichende Portiken: Cubiculum Villa di P. Fannio Sinistore, Pfuhl Abb. 707 ganz links;

Villa di Diomede Mau Wm. Tf. VII; Tische im 2. Stil z.B. Le Musée III 5 (Mai 1906) fig. 18, Tisch mit Preisen, umgekehrte Perspektive; ebenfalls die Basen der weiblichen Figuren Mau Wm. Tf. V; Bank in der Grotte Pfuhl Abb. 707 links; auch mit perspektivischen „Fehlern“ die Stadtansicht aus dem Cubiculum der Villa di P. Fannio.

⁵⁾ Tisch auf dem Iason und Peliasbilde, Herrmann Tf. 76, vgl. Herrmann Tf. 13, auf Tf. 75 richtiger. Siehe darüber die Beobachtungen Rodenwaldts, Komposition S. 90. Man vergleiche auch seine Betrachtungen über den Stier auf dem Europabild (S. 70) auf S. 69 ff. und über den auf dem Iasonbild. Er vergleicht dort den Esel auf dem Bilde mit dem müden Silen; es laufen da die verkürzten Linien parallel. Die Raumdarstellung ist also nicht richtig, macht aber einen rationaleren Eindruck als der wunderliche Stier bei Iason und Europa. Siehe auch Rodenwaldts Beschreibung des Iason. Auch diese Figur zeigt einen irrationalen Aufbau.

⁶⁾ Auch die Blöcke und die Mauern auf dem Bild mit dem Erotennest Herrmann Tf. 17 (Pfuhl Abb. 676) haben einen vollkommen willkürlichen Verlauf. Umgekehrte Perspektive ausserdem: die Schale auf dem Bilde mit dem verwundeten Adonis; Pitt. d'Erc. II tav. XVIII S. 119, u. s. w.

⁷⁾ Ant. Denkm. III Tf. 31, Rostovtzeff R. M. XXVI 1911 S. 159 Abb. 67.

Kunst die gewöhnliche geworden. Griechische Bilder hingegen¹⁾, wie z.B. das Niobebild²⁾, die Hedistestele von Pagasae, die Kabinettbilder aus Herculaneum³⁾, das Mosaik des Dioscurides zeigen eine zwar beschränkere aber doch mehr naturalistische Perspektive⁴⁾, obwohl in handwerksmässigen Stücken auch der griechischen Kunst dann und wann umgekehrte Perspektive vorkommt⁵⁾. Die räumliche Darstellung der Figur beherrschte man natürlich schon lange vollkommen (Alexandermosaik, Stier des Pausias).

Die eigentümliche Raumdarstellung auf dem oben behandelten Stilleben ist also in Zusammenhang zu bringen mit einer beginnenden Verwilderung der Perspektive und einem Verlassen der griechischen Tradition in dieser Hinsicht, jedenfalls der der höheren griechischen Malerei, von der das Stilleben stammte⁶⁾. Untersuchen wir nun die Perspektive bei dem Stilleben im besonderen: von Bedeutung sind an erster Stelle die in der Entwicklung ältesten Specimina:

1. Das Mosaik mit der wilden Katze aus der Casa del Fauno, das älteste bekannte xenion, gibt wahrscheinlich den Stil des griechischen Tafelbildes nicht vollkommen rein wieder, hinsichtlich der gedankenlosen Behandlung des Stufenschemas, die vielleicht die Folge einer Anpassung an den dekorativen Zweck ist, wie wir bereits auf S. 39 sagten. Darum kann die einigermaßen primitive Raumdarstellung der Gegenstände auf der untersten Stufe sehr gut etwas dem Tafelbilde fremdes sein.— Das Bild hat eine hohe Aufsicht *beider* Stufen. Die Schatten laufen nirgend, wie auf unsrem Bilde, vorn um die Gegenstände herum.
2. Die Stilleben in der Casa dei Dioscuri sind deutlich als Tafelbilder charakterisiert durch den Rahmen und die Klapptüren. Das mit den Böckchen (Helbig 1610) mutet ausserdem noch hellenistisch an durch die Verteilung der untersten vertikalen Fläche in ein graulich blaues und ein braunes Feld. Die Datierung ist jedoch zu unsicher, als dass man aus der Raumdarstellung dieser Stücke allein Schlüsse zie-

¹⁾ Ich meine der hellenistischen Zeit (oder höchstens des 4. Jahrh.).

²⁾ Vgl. hiermit die Reliefs in Venedig, A. M. XXXVI 1911 Tf. III 1, S. 122 und Schöne Reliefs Tf. XXVII Nr. 112.

³⁾ Pfuhl Abb. 653, 654, Herrmann Tf. 3, Spiro-Wiegand Tf. 9.

⁴⁾ Vgl. auch den Altar auf dem Münchener Weihrelief (leicht konvergierende Linien).

⁵⁾ Delos Fasc. IX pl. XXI (Altar). Auf einer Hadraurne Pfuhl Abb. 758. Auf dem Delischen Tigerreiter bei dem Kantharos (Leonhard Mosaikstudien Abb. 6).

⁶⁾ Dieser Untergang der wissenschaftlichen Perspektive hat verschiedene Ursachen. Er ist an erster Stelle in Zusammenhang zu bringen mit dem Verdrängen des Naturalismus durch den Impressionismus. Denn für diesen letzteren ist die Raumdarstellung durch die Form sekundär. Der Impressionismus, der selbst sich noch auf die naturalisti-

sche Raumdarstellung stützt, ebnet so zu sagen die Bahn für die primitive, welche auch einem wenig impressionistischen Werk, wie es z.B. das Pfirsichstilleben ist, eigen sein kann. Ferner hat die Kunst dieser Zeit, wenigstens vom späten 2. Stil an, einen spielerischen dekorativen Zug (siehe die fantastischen Architekturen in der Dekoration und die unwirklichen architektonischen Hintergründe auf den Bildern, z.B. die Mauer auf den Nozze Aldobrandine, vgl. auch die umgekehrte Perspektive kleiner romantischer Gebäude auf landschaftlichen Reliefs, z.B. das mit dem Hermaphrodit, Schreiber Hell. Rel. Tf. XV [Palazzo Colonna]); sie vermeidet die getreue Naturwiedergabe. Vgl. für den spielerischen, fantastischen Aufbau das Münchener Bauernrelief, Schreiber Tf. LXXX. Schliesslich muss das Fehlen einer führenden gleichzeitigen Tafelmalerei für die Erhaltung dieses mehr intellektuellen Teils der Kunst nachteilig gewesen sein.

hen könnte. Helbig 1610, das am sorgfältigsten gemalte, steht dem Katzenmosaik gegenüber. Es hat eine geringe Aufsicht beider Stufen, die in einer leicht umgekehrten Perspektive dargestellt sind.

3. Von den Stilleben in dem Haus mit der Cryptoporticus, den ältesten mir bekannten tafelbildartigen Stilleben in der pompejanischen Wandmalerei (2. Stils), schliesst das mit dem Hahn (abgeb. Illustration 26 April 1924, s. o. S. 6, Komposition mit Block) sich hieran an, ist aber naturalistischer. Es mutet durch seinen dekorativen Hintergrund und seine straffere und etwas flächenhafte Malweise altmodisch an. Das Block hat eine sehr geringe Aufsicht. Das zweite erhaltene Stück hat einen zweistufigen Block mit leicht konvergierenden Linien, wie es das auch auf einem modernen Gemälde geben könnte.

Im Stil, und insofern der verschiedene Gegenstand es zulässt, in der Raumdarstellung kommt das erstgenannte Gemälde mit dem Gegenstück — Maenaden — (vgl. hiermit die griechischen Farnesinabilder) überein. Die Linien des Blockes, der vielleicht schräg im Raum gesetzt zu denken ist, laufen parallel; ist dies nicht in Uebereinstimmung mit dem alten Tafelbildstil? Dies letztere wird noch wahrscheinlicher durch einen Vergleich mit dem im Berliner Museum befindlichen

- Tafel XII. 4. Papageienmosaik (Tafel XII), das für diese Frage sehr wichtig ist, weil es ein Stück aus Griechenland aus der pergamenischen Königszeit ist und wir also festen Boden unter den Füßen haben: es kommt ein Block oder eine Dose darauf vor, in sehr mässiger Aufsicht, mit der Vorderfläche parallel der Bildfläche abgebildet; eine gewisse Uebereinstimmung mit dem vorigen Stück ist nicht zu leugnen. Die zurückweichenden Linien laufen wieder parallel. Wahrscheinlich ist dieses Parallellaufen (vgl. das Maultier auf dem Bilde mit dem müden Silen) mehr hellenistisch als die umgekehrte Perspektive. Es gibt weniger Illusion der Räumlichkeit, zerstört aber auch die Einheit weniger. Man vergleiche, wie der Maler des Europabildes versucht hat die Räumlichkeit des Stieres zu vergrössern, oben S. 48 Anm. 5.

Es scheint mir wahrscheinlich, dass in der hellenistischen Stillebenkunst ausser der geringen Aufsicht ¹⁾ auch die hohe Aufsicht wie in dem Katzenmosaik vorkam, im besonderen beim Stufenschema, weil bei dieser sich die Gegenstände übersichtlicher anordnen lassen. Dass die hohe Aufsicht in der hellenistischen Kunst vorkam, beweist die Hedistestele: die liegende Figur ist in sehr hoher Aufsicht wiedergegeben. Die Kombination einer unteren Stufe in geringer und einer oberen in hoher Aufsicht dagegen, wodurch eine mangelhafte perspektivische Wirkung entsteht, scheint mir eine Neuerung der pompejanischen Maler. Unter den nach Mau ²⁾ nicht frühen Stilleben im Macellum, die in ihrer Komposition sehr weit vom Tafelbild entfernt sind, hat das mit den Fischen und dem Krebs einen Tisch in übermässig hoher Aufsicht, unten einen weniger von oben gesehenen Korb. Betrachten wir zum Schluss zwei Beispiele dekorativer Gemälde, bei denen an Einfluss des Tafelbildes nicht zu denken ist: aus dem frühen zweiten Stil das grosse Preisstilleben auf dekorativem Hintergrund aus Boscoreale (Le Musée III. 5 fig.

¹⁾ Eine niedrige Aufsicht beider Stufen passt sehr gut zu dem breiten Format, das die Tafelbilder offenbar öfters hatten (Casa del Critto-

portico, Farnesina, vgl. o. S. 46 Anm. 2).

²⁾ Pompeji² S. 95 (kurz vor 63 n. Chr.); s. auch Drexel Anh. z. Mau Pompeji² S. 20.

18), aus dem 4. Stil die dekorativen Bilder im Grabe des Vesonius Priscus: beide, zumal die letztgenannten, erinnern mit ihrer primitiven umgekehrten Perspektive stark an unser Bild. — Auch diese Vergleichung mit der Perspektive anderer Stilleben weist also darauf hin, dass das Pfirsichstilleben dem hellenistischen Tafelbilde gegenüber einen selbständigen Platz einnimmt.

Die primitive Raumdarstellung äussert sich hier, wie ich schon sagte, in einem scheinbaren Schweben und geht Hand in Hand mit schweren Formen. Diese Kombination findet man in Rom und den kampanischen Städten selten. Ich nannte schon das Daedalusbild. Während das Schwere der Formen und die umgekehrte Perspektive beide im 2. Stil vorkommen könnten, liegt eben ein schwer zu bezeichnender Unterschied in diesem Schweben und dem vollkommenen Fehlen jeder Raumdarstellung in einigen Details, wie in dem Fruchtweig. Ich komme hierauf bei der Datierung zurück.

Weil die abweichenden Eigenschaften im Mittelstücke weniger auffallen, ist da also vielleicht mehr der hellenistische Stil, zumal in der Anordnung, bewahrt, während das dritte Bild wahrscheinlich eine spätere Erneuerung ist. Lehrreich ist es zu sehen, wie ein antiker Maler sein Vorbild nachahmte. Zwar ist hier wohl eine absichtliche Veränderung angebracht, da eine Wiederholung bis in Details in demselben Raum nicht erwünscht war ¹⁾.

M.n. 8645, 3
Tafel VII
oben.

Der Zweig mit Pfirsichen ist mehr in die Mitte gerückt, der kleine Pfirsich, eines der vier Blätter bei den obersten Früchten, der kleine Zweig und das Glas sind weggelassen. Die Blätter breiten sich weiter seitwärts aus. Unten bewegen sie sich alle nach rechts, wo eine ganz neue Anordnung getroffen ist. Die Malweise ist flott, fast nachlässig; den Formen fehlt die Spannung des Vorbildes, aber sie sind realistischer. Die Früchte machen mehr den Eindruck wirklich zu liegen, während der Zweig etwas nach vorn zu kommen scheint. Die Nerven der Blätter sind grob angedeutet, die Schatten mit einer einzigen Farbe angegeben. Auch das Farbengamma ist anders: die zwei obersten Pfirsiche haben eine reifere Farbe (mehr nach der Fleischfarbe hin), eher ein Gemisch von Terrakotta, Ocker, und Grün als von Ocker und veroneser Grün. Ihre Ränder und der ganze unterste Pfirsich sind grüner. Das Grün der Blätter ist mehr bronzefarben als auf dem ersten Bilde. Das Fleisch der Pfirsiche hat etwas mehr Goldglanz. Der zweite Streifen von oben — hellenistisch karmin-rosa auf 1 (dem ersten Stück) — ist hier mehr terrakottaorange und heller; wo das schwarze Band des Rahmens auf 1 abgefallen ist, kommt eine orange Farbe zum Vorschein (so auch beim zweiten Stück); hier hat sich links beinahe der ganze schwarze Rand losgelöst (nicht zu sehen auf der Photographie): zum Vorschein kommt Terrakottarot.

Mit einem Wort: die Farben neigen alle mehr der Ockerfarbe zu. An Verbrennung der Farben ist doch wohl nicht zu denken: so kann nicht nur Orange-gelb, sondern auch Karmin nie zu einem derartigen festen Terrakottarot werden; und zu diesem Argument von den Farben her kommt noch das der Malweise und der

¹⁾ Die Stücke sind sicher aus demselben Gemach. Man vergleiche die anderen Zusammensetzungen im Museum. Sie sind schon im Katalog der Pitture unter eine Nummer gebracht und da zusammen abgebildet, übrigens mit einem 4.

Stück das nicht dazu gehört. Es hat auch eine andere Nummer. Eine derartige Wiederholung eines Bildes im selben Gemach ist mir, sogar bei kleinen Parergen, nicht bekannt.

Formgebung; wir haben hier wahrscheinlich mit einer Restauration zu tun — möglicherweise in Folge des Erdbebens von 63 oder wegen anderer Gründe angebracht — die ihre Parallelen hat in den von Mau in seiner Geschichte der Wandmalerei und anderswo oft erwähnten Restaurationen von Wanddekorationen, zuweilen zur Zeit eines anderen Stils (z.B. atrium Casa dei Dioscuri; vgl. die von Donner bei Helbig besprochenen Restaurationen von Wandgemälden z.B. im Peristyl derselben Casa). Das Stück ist gewiss ein wenn auch nicht hervorragendes Beispiel des flavischen Impressionismus.

M.n. 8645, 2
Tafel VIII.

Beim Mittelstück hat der Maler einen etwas komplizierteren Vorwurf gewählt. Der Hintergrund ist von oben nach unten: schwärzlich purpurn, heller als auf 1, wahrscheinlich dadurch erreicht, dass Schwarz auf das Purpurrosa des Streifens darunter aufgetragen wurde ¹⁾ (also anders als auf 1). Der dritte Streifen hat nicht das Terrakotta wie bei dem linken Bilde, sondern ungefähr dieselbe Farbe, wie der oberste Streifen. Der vierte Streifen ist wie auf dem ersten Bilde goldbraun und der darunter schokoladenbraun. Oben steht auf dem Purpurrosa eine platte Schale von silbrig-blaugrünem Glas mit fleischfarbigen Lichtern (von jenem undurchsichtigen Glas, von dem man in Pompeji und anderswo so viel gefunden hat); hierin eine flotte und malerische Gruppe, als ob in einer eben noch vollen Schale noch etwas übrig geblieben wäre: bleich goldgelbe Feigen kräftig sich abhebend von dunkelbraunvioletten Datteln(?). (Man vergleiche auf 1 den Gegensatz von Fleisch und Kern des aufgeschnittenen Pfirsichs); weiter noch eine goldbraune Frucht, in der Mitte wie zusammengeschnürt (mir unbekannt), schliesslich eine in die Dattel gesteckte silberne Münze und eine schwärzlich goldene ²⁾. Rechts auf dem Purpurrosa wieder eine Frucht wie in der Schale. Unten ein Glaskelch von derselben Farbe wie die Schale, nur viel durchsichtiger, mit grünlichem Glanz, halb gefüllt mit braungoldnem Wein, eine vollere Farbe als der Boden (weniger Rot enthaltend). Die sehr zierliche Form des Glases mag an einen in alten Büchern schon öfters zitierten Vers aus Martials *xenia* erinnern ³⁾:

aspicis ingenium Nili: quibus addere plura
dum cupit, ah quotiens perdidit auctor opus.

Daneben liegen links noch sehr locker eine violettbraune Dattel(?) und eine bleichgoldene Feige. Die Schatten (dunkel violett) haben nur einen Ton und fallen nach links. Das Ganze ist wiederum umrahmt durch ein schwarzes und ein gelbrosa Band.

Auch hier also ein Fruchtstilleben (ein Opsonionstilleben). Was hier jedoch die kleinen Münzen zu schaffen haben ist nicht deutlich. Münzen kommen auch vor auf einem kleinen Stilleben Pitt. d'Erc. II S. 43, Schmuckkästchen mit zwei Münzen ⁴⁾, nach Osservazioni tav. VII Anm. 26 und 27 wahrscheinlich alte Münzen, welche als Kostbarkei-

¹⁾ Wie es mir auf dem Original vorkam. Die Trennung zwischen dieser Fläche und der darunter befindlichen liegt tiefer als es auf dem Lichtbild scheint; sie läuft von der Frucht, rechts bis zur Mittelhöhe der Schale, links auf derselben Höhe weiter.

²⁾ Nach Helbig Kupfermünze des Claudius.

³⁾ Martial XIV 115. Allerdings meint Martial

wohl die sehr leichten geblasenen Gläser, während hier, wie Herr Prof. Robert Zahn mir liebenswürdigst mitteilte, wahrscheinlich ein aus der Masse geschnittenes Glas wiedergegeben ist. Die platte Schale dagegen ist, wie der Kugelbecher, geblasen.

⁴⁾ Gegenstück: Taube, die einen Schmuckgegenstand aus dem Schmuckkästchen holt.

ten betrachtet wurden. Aber was machen sie denn hier zwischen den Früchten? ¹⁾ Sicher sind sie nicht nur dem Malerischen zuliebe hinzugefügt.

Feigen stehen auf nahezu allen Fruchtstilleben; in Zusammenstellung mit denselben Früchten (Datteln?) Pitt. d'Erc. II tav. LVII S. 303, wo sie aus einer spitzen Düte hervorrollen. Oben liegt ausserdem wiederum eine doppelte Frucht sowie hier.

Die Farben sind wohl etwas anders als auf 1: verschiedenen Nuancen Braun, Hellgrün, heller und dunkler Purpur. Reiner Karmin und dunkles veroneser Grün kommen gar nicht vor. Die vertikalen Flächen auf 2 haben beide ungefähr dieselbe Farbe (dunkelbraunes Violett). Das Rosa ist dunkler. Das Braungelb spielt eine grosse Rolle: Feigen, unbestimmbare Früchte und Wein. Der verschiedene Gegenstand brachte von selbst etwas verschiedene Kombinationen der Farbe mit sich, und beide Stücke zeigen doch wohl dieselbe Farbenempfindung. (Auch hier fehlt Blau und reines terrakottaartiges Rot).

Aber noch mehrere Eigenschaften bewirken, dass das Stück etwas anders anmutet. Es schliesst sich mehr als das Pfirsichstilleben der Mehrzahl der pompejanischen Stilleben an. Es ist weniger Ornament und die Formen sind leichter, alles scheint etwas mehr spielend gemalt; auf das lockere zufällige Liegen der Früchte wiesen wir schon hin (S. 47 Anm. 2) ²⁾. Vielleicht ist es hier auch teilweise der Natur des Gegenstandes (kleine Dinge) zuzuschreiben, dass dieses Stück eine lebendigere Abwechslung von Hell und Dunkel hat. Einen guten Vergleichungspunkt bietet das Glas, das mit seinen aufgesetzten Glanzlichtern (auf 2 bei den Henkeln, auf 1 obere Hälfte rechts) ziemlich genau übereinstimmt. Beide haben auch die stark umgekehrte Perspektive, auch in den Stufen. Ebenso lassen sich die Feigen mit dem ausgeschnittenen Stückchen Pfirsich vergleichen. Die Schraffierung bei dem Pfirsich (die auf dem Stück mit dem Glaskelch fehlt), kann angewandt sein um den Früchten einen schimmernden und klaren Ton zu verleihen. Uebrig bleibt noch die verschiedene Behandlung des Schattens, der hier viel gröber ist (nur ein Ton) und viel weniger schön die Umrisse der Gegenstände hervorhebt. Auch die Pinselstriche sind an mehreren Stellen zu sehen. Dies lehrt uns noch einiges über den technischen Aufbau. Das Schwarz des obersten Streifens scheint über den zweiten von oben hingestrichen ³⁾ (siehe oben S. 52). Diese purpurartige Farbe ist im allgemeinen in horizontalen breiten Strichen aufgetragen; an den Ecken sehen wir jedoch auch vertikale Striche, an denen man die Breite des Pinsels sehen kann, sowie wir auch in 1 sahen (S. 47). Rechts beginnt sie ganz oben und endet unten plötzlich, offenbar war es ein Strich mit dunklerem rosa Purpur. Darüber ist die dunkelste Nuance wieder horizontal gestrichen. Ein solcher vertikaler Streifen ist auch ganz links und läuft quer durch die linke Seite der gläsernen Schale und die linke Feige, die dort liegt. Die Gegenstände sind

¹⁾ Vgl. das Geldstilleben im Hause der Julia Felix, das neben xenia vorkommt.

²⁾ Vgl. Casa dei Dioscuri Peristyl 3, Helbig 1692; Pitt. d'Erc. I S. 117, II S. 141 (Helbig 1661), S. 172 (Helbig 1672), S. 303 tav. LVII, Tafel XI u.

³⁾ Wo der weisse Kalk — nicht die farbige Wandfläche! — zum Vorschein kommt sind offenbar die verschiedenen Schichten zugleich abgefal-

len. Hier ist auch ein Unterschied von Nr. 1, wo eine graue Schicht zum Vorschein kommt. Dass in 2 auch die graue Schicht abgefallen sei ist unmöglich, denn diese ist zu tief, siehe Rähmann Maltechnik S. 61 unten und S. 78 ff. Wahrscheinlich ist das Schwarz, als das Rosa noch ganz nass war, darüber gemalt. Sie sind ineinander geflossen und dann zusammen getrocknet.

also später auf die Wand gemalt. Auch das Glas ist als Ganzes später hinzugefügt ¹⁾.

Wir sahen also einen Unterschied des Stils in allen drei Stücken, wenn auch das erste und zweite Stilleben einander bedeutend näher stehen. Ein derartiger Unterschied der Malweise ist auch auf den noch zu besprechenden Stilleben, wenn auch nicht so augenfällig, zu bemerken (M. n. 8644 und 8647) ²⁾. Dort ist er wohl nicht aus einem Unterschied der Zeit zu erklären, wie wir sehen werden ³⁾. Bisweilen besteht die Möglichkeit, dass wir zu tun haben mit einem Meister, der ein einzelnes Stück selbst macht, während der Rest von einem oder mehreren Schülern ⁴⁾ stammt ⁵⁾. Weiter sind zuweilen, wie wir bei der Behandlung von M. n. 8647 sehen werden, einige Stücke eingelassen, andere auf frischen Verputz, wieder andere auf die glatte Wand gemalt ⁶⁾. Ein so grosser Unterschied im Stil und Farbenschema jedoch, wie die zwei Stilleben mit den Pfirsichen aufweisen, lässt sich nur durch die Annahme eines Zeitunterschiedes erklären.

Anders verhalten sich 1 und 2. Sie zeigen eine gleich grosse Fähigkeit und sind nach meiner Meinung von derselben Hand und auf einmal gefertigt. Beide wurden schnell gemalt, aber das Stück mit dem Glaskelch ist leichter im Vortrag und etwas nachlässiger (Schatten). Nun ist wahrscheinlich, dass der Maler zuerst Nr. 1 malte. Dabei wollte er etwas Eigenes machen und vielleicht hat er etwas, das ihm in der Wirklichkeit begegnete, darin festgehalten. Dadurch bekam das Stück, mit voller Aufmerksamkeit gemalt, gewisse schöne Eigenschaften (einige Details sind sehr treffend), aber es verrät zugleich die fehlerhaften perspektivischen Kenntnisse des Künstlers. Darauf fügte er das andere Stück etwas bequemer, aber mit weniger Konzentration hinzu, wie die meisten pompejanischen Maler es in jener Zeit machten. Möglicherweise haben äussere Umstände, wie oben angegeben, noch zu einer sorgfältigeren Malweise des ersten Stückes beigetragen. Jedoch wird dieses, weil es eben dekorative Eigenschaften aufweist, nicht im Atelier, ausser dekora-

¹⁾ Die schwarze Umrahmung ist offenbar in zwei Schichten über das Ganze gemalt (siehe rechts oben: die unterste Farbe, die da zum Vorschein kommt, ist mir nicht bekannt; und siehe links die doppelte Linie, die also anders entstanden ist als die doppelte Linie bei der Grenze der verschiedenen horizontalen Streifen des Bildes). Die gelbe Umrahmung ist m.E. auch über eine andere Schicht gemalt, vielleicht von Terrakotta. Diese letzte Farbe könnte die der Wandfläche sein.

²⁾ Tafeln IX, X, XI. — Prof. Rodenwaldt und Prof. Winter glaubten dasselbe zu bemerken in der Casa dei Dioscuri, Peristyl, wie ersterer mir freundlichst mitteilte.

³⁾ Dieselben Farben, z.B. des Hintergrundes, dieselbe Umrahmung.

⁴⁾ Dies kommt vor bei berühmten Meistern und bei einfachen Hausmalern; so etwas ist also nicht unmöglich bei den pompejanischen Malern. Vgl. auch Donner bei Helbig S. CXX.

⁵⁾ Solche Unterschiede des Stiles in Bildern

aus einem Zimmer lassen sich bei den grossen Stücken oft auf den Einfluss von Vorbildern aus verschiedener Zeit zurückführen. Beim Stilleben ist aber, hinsichtlich des bescheidenen Gegenstandes, eine freiere Behandlung der gegebenen Motive, nicht die Nachahmung eines bestimmten Vorbildes anzunehmen. Wir finden denn auch, ebenso wie in der Landschaft (mit diesem Unterschiede, dass dort vielleicht ein Vorbild in der Tafelmalerei gänzlich fehlte) selten eine Wiederholung des Ganzen (Ausnahme also 8645 Nr. 1 und 3), aber eine Wiederholung der Motive in stets neuer Gruppierung. Meistens äussern sich Unterschiede, welche die Folge von Unterschieden der Vorbilder sind, mehr in der Komposition als in der Malweise.

⁶⁾ Donner bei Helbig S. LXI, S. LXVII (Haus neben der Casa di Diadumeno, Atrium), S. LXXXVIII (Casa della Fontana Piccola, erstes Zimmer links vom zweiten Atrium). Vgl. auch Eibner Wandmalerei S. 271.

tivem Zusammenhang, gemalt sein. Man kann sich also die Sache z.B. so denken, dass zuerst Nr. 1 auf eine gewisse Wand auf frischen Verputz, Nr. 2 auf eine andere auf die glatte Wand, wo der weisse Grund ausgespart war, gemalt ist — was, wenn wir wenigstens eine Malweise al fresco annehmen dürfen, eine schnellere Arbeit erfordert.

Das dritte Stück kann man natürlich nicht zusammen mit den zwei anderen behandeln. Für diese letzten wage ich nicht weiter zu gehen als bis zu einigen Vermutungen. Datierung.

Zumal die Tatsache, dass speziell das Pfirsichstilleben (Nr. 1) durch Perspektive, Form und Farbe und wenig impressionistische Malweise eine besondere Stellung einnimmt, macht es schwierig ihnen einen bestimmten Platz unter den anderen pompejanischen Werken (die ausserdem selbst grösstenteils auch undatiert sind!) anzuweisen. Man kann nämlich in Pompeji zwar eine Entwicklung von einem nur die ersten Ansätze zur Freiheit zeigenden Naturalismus bis zum äussersten formauflösenden Impressionismus unterscheiden ¹⁾, aber daneben findet man zuweilen, wie auf dem Pfirsichstilleben, eine straffere Formgebung ²⁾, auch in der letzten Zeit Pompejis (nach 63), welche teilweise aus der Nachahmung älterer griechischer Vorbilder zu erklären ist, aber bisweilen sich ganz bestimmt auf ein eignes Stilgefühl des pompejanischen Malers stützt und sich mit der oben besprochenen, un griechischen Perspektive vergleichen lässt. Unsre zwei Stilleben und vor allem das mit dem Glaskelch zeigen jedoch in der Malweise noch Verbindung genug mit dem wichtigsten Strom der pompejanischen Malerei um Vergleichungspunkte mit anderen Werken zu bieten.

Sind die Stilleben 2. oder 4. Stiles?

Stilleben aus dem 2. Stil erwartet man eher als Tafelbild mit Klapptüren, und hier haben wir es mit einer anderen Umrahmung zu tun (einfache Ränder), welche für das Stilleben im 2. Stil nicht belegt ist ³⁾. Stilistische Vergleichungspunkte bieten:

1. Die platte Glasvase mit Früchten aus Boscoreale (siehe oben S. 6) und die aus der Casa di Livia; beide sind allerdings Teile einer architektonischen Verzierung, aber sie stehen deshalb weniger in Zusammenhang mit dem griechischen Tafelbild und lassen sich also mit unsren Stücken wohl vergleichen. Sie sind mit ziemlich grosser Freiheit gemalt, ja in der Plastik sind sie vielleicht etwas freier, weicher. Man glaubt sehen zu können, wie man in jener Zeit aus der flotten Malweise, welche die Wandmalerei beförderte, ein Ausdrucksmittel zu machen beginnt ⁴⁾. Das Glas zeigt jedoch eine sorgfältige Behandlung, symmetrische Form, schön verlaufende runde Linien; der Glanz und das Durchsichtige des Glases ist durch sehr feine, ziemlich sorgfältige, helle Linien angegeben ⁵⁾. Der Maler hat die

¹⁾ Wie dies Rodenwaldt bei seiner Besprechung des Sarkophages Caffarelli (83. Berl. Winckelmannspr. 1925) für die Girlande in Relief getan hat.

²⁾ Z.B. in dem Porträt des Terentius Nero und seiner Frau, Ippel Pompeji S. 141 Abb. 133.

³⁾ An sich ist solch eine Einrahmung im späteren 2. Stil nicht ganz unmöglich, vgl. die Figurenbilder auf der Wand aus der Farnesina, Mon. d. Inst. XII tav. Va, links (R. M. XVIII 1903 S. 230 Abb. 20).

⁴⁾ Man beachte jedoch, dass der 2. Stil fast

vom Anfang an Beispiele von freier, aber die Plastik noch berücksichtigender Malerei zeigt (s. o. S. 30 Anm. 1). Der spätere 2. Stil wendet von Zeit zu Zeit eine sehr flotte Malweise an, vgl. die Freiheit der Landschaften 3. Stils. Die flotte Behandlung der Stilleben in Boscoreale kontrastiert mit der gewissenhaften der architektonischen Teile.

⁵⁾ Dieselbe Wiedergabe des Glases hat das Stilleben M.n. 8611 (oben S. 30 unter 2), das also hierin dem 2. Stile näher steht. Uebereinstimmung zeigen auch die Trauben auf diesem Stilleben (und die

Rundung überall deutlich hervorgehoben; wie ja auch sonst die Maler der Prospekte im 2. Stil, auch wenn sie Fehler machen, so viel wie möglich Raum zu schaffen versuchen, dies letztere im Gegensatz zur Raumwiedergabe auf unsren beiden Stilleben, worüber s. o. Einen Unterschied bildet auch das plötzliche Aufglänzen der Gegenstände auf 8645, Nr. 2.

2. Das Preisstilleben früheren 2. Stiles (s. o. S. 50) aus Boscoreale ¹⁾. Die umgekehrte Perspektive hat es mit 8645 gemein. Die Formen aber haben etwas Bäurisches, wie dies im 2. Stil öfters vorkommt: in 8645 haben sie etwas von der Verfeinerung des 4. Stiles. Die Malweise ist streng dekorativ ohne jeden impressionistischen Zug.
3. Das Stilleben mit dem Hahn im Hause mit der Kryptoportik weicht nicht nur in der Raumdarstellung (s. o. S. 50), sondern auch in der Malweise viel erheblicher als die unter 1 genannten Stücke von den unsrigen ab. Es steht offenbar stark unter dem Einfluss des griechischen Tafelbildes.

Der Unterschied von den genannten Stilleben macht es wahrscheinlich, dass 8645 1 und 2 vierten Stiles sind ²⁾; aber früher oder später 4. Stil?

Man muss an erster Stelle die Frage stellen: kommt ein derartiger der Form viel Aufmerksamkeit schenkender schwerer Stil, der eine irrationale Raumwiedergabe zeigt, der mit kühleren, kreideartigen Farben wirkt, die in grösseren Flächen angebracht sind, auch im späteren 4. Stil vor? An sich ist dies nicht unwahrscheinlich, da die besprochenen Tendenzen in der Raumdarstellung erst später zur Regel werden. Wohl sahen wir sie bereits gelegentlich im 2. Stil, dort aber noch immer mit der Absicht Raum zu schaffen, und auch im 3. Stil ³⁾.

Wir verglichen bereits Daedalus und Pasiphae in der Casa dei Vetti, nach 63. Sowohl dieses Gemälde wie die Strafe Ixions haben grössere kühle Farbenflächen neben einander stehen (wenn auch der Daedalus eine unruhigere Malweise zeigt). Sie bilden sowohl einen Gegensatz zu der bekannten Dekoration aus der Zeit vor 63 in der Casa, als zu den Bildern in dem anderen Speisesaal mit dem schlangengewürgenden Herakles. Auch die Dekoration des Saales mit dem Daedalusbild hat etwas Schweres, wie öfters in den Dekorationen von nach 63 (Macellum?) ⁴⁾ sich eine Vorliebe für weniger leichte Formen beobachten lässt. Die sich im selben Zimmer des Vettierhauses befindenden Stilleben, obgleich nicht impressionistisch gemalt, zeigen doch keine auffallende Uebereinstimmung mit den unsrigen. Die Iliasbilder aus der Casa del Poeta, gewiss nach 63, haben zwar eine sorgfältige Formbehandlung, aber auch sie verraten ein ganz anderes Stilgefühl (siehe das Stillebendetail auf dem Bilde mit Zeus und Hera).

Ein gewiss nach 63 gemaltes Stilleben ist die Taube auf dem Felsblock mit der mit Früchten gefüllten Schale in der Casa del Poeta, an der Nordwand des Tricliniums. Es

auf dem Herakles und Telephosbild, etwas später) mit denen an der Girlande im Tablinum der Villa di P. Fannio Sinistore (S. o. S. 13 ff. Anm. 8, Fruchtgirlanden, Boscoreale).

¹⁾ Vom Sockel im Peristyl der Villa di P. Fannio Sinistore, Sambon *Les Fresques de Bosc.* S. 7 (Barnabei S. 27).

²⁾ Die schweren Formen unsrer Stilleben ver-

hindern dies nicht; auch in der Landschaftsmalerei ist zuweilen im 4. Stil eine gewisse Schwere der Formen zu bemerken (Casa della fontana piccola).

³⁾ Ja, vielleicht zeigt das Stillebenmosaik aus der Casa del Fauno schon ungrische Neigungen.

⁴⁾ S. o. S. 50 Anm. 2.

zeigt weder auffallende Uebereinstimmung mit, noch grosse Unterschiede von dem Besprochenen; es ist nicht besonders frei gemalt.

Eine Datierung in die zweite Hälfte des 4. Stiles ist also nicht ausgeschlossen, mehr kann man jedoch nicht sagen. Da aber Nr. 3 später ist als 1 und 2 (wahrscheinlich eine Restauration) werden diese Stücke noch erheblich früher als 79 n. Chr. ausgeführt worden sein.

Ist eine Datierung in den frühen 4. Stil möglich? Bestimmte Umstände scheinen mir gegen eine Datierung sehr früh im 4. Stil zu sprechen. Eine Verwandtschaft mit dem 3. und an den 3. einigermassen anschliessenden 4. Stil (der bekannte Saal mit den Erosen in der Casa dei Vetti) ist ausgeschlossen. Der 3. Stil liebt Stillebenvorstellungen nicht und bevorzugt mehr die Farben: gelb, grün, violett und zuweilen blau. Man würde deshalb einen direkten Anschluss an den 2. Stil annehmen müssen¹⁾. Gewiss haben das Kolorit und die schweren Formen eine gewisse Uebereinstimmung mit dem zweiten (s. o. S. 43 Anm. 2). Aber fällt der Einfluss des 2. Stils in die ersten Zeiten, oder gerade in die späteren Jahre des 4. Stils, als der des dritten erloschen war?

Dem zweiten Stil sehr nahe, wie das Bild mit der grossen Fruchtschale M. n. 8611 (s. o. S. 30), darf man 8645 Nr. 1 und 2 jedenfalls nicht stellen: ungeachtet der Aufmerksamkeit, die der Maler der Form schenkt, setzt seine Manier doch die Existenz eines impressionistischen Stiles auch im Stilleben voraus. Das sieht man an der Art, in der die Gläser gemalt sind und vor allem an dem Spiel des Sonnenlichtes auf den Früchten in der gläsernen Schale. Impressionismus, mit ganz im Lichte aufgelösten Formen, zeigen schon die Landschaften 2. Stils. In ein Genre, wie das Stilleben es ist, das in der Tradition des Tafelbildes steht, drang er ohne Zweifel erst erheblich später ein. Besser ist also unser Stilleben ein Werk aus dem reifen 4. Stil zu nennen.

Helbig sagt, dass die Kupfermünze auf dem Mittelstück eine von Kaiser Claudius ist. In der Tat lässt sie sich noch am leichtesten damit identifizieren. Dem Nero gleicht der Kopf nicht. Der Pfirsich ist wahrscheinlich erst nach Chr. (nach Augustus?) in Italien bekannt geworden; aber dies kann nur geschlossen werden aus dem Schweigen der augusteischen Autoren. Von den geblasenen Gläsern²⁾ (Kugelbecher und platte Fruchtschale) lässt sich nicht mehr sagen, als dass sie dem 1. Jahrh. nach Chr. angehören. Der Glaskelch stimmt mit seinen Daumenplattenhenkeln mit geschnittenen, von Zahn Galerie Bachstitz II angeführten Glasgefässen und mit geschnittenen Glaskelchen aus russischen Gräbern, welche letztere wahrscheinlich in den Anfang unsrer Zeitrechnung zu datieren sind, überein. Zwei in diesen Gräbern befindliche geschnittene Glaskyphoi haben dieselben Henkel³⁾. Die Henkelform findet sich auch an frühen

Aeusserliche
Daten.

¹⁾ Wie z.B. in der Dekoration des Peristyls der Casa dei Dioscuri; plastischer Sockel, nachgeahmte Tafelbilder.

²⁾ Ueber das hier folgende hat Prof. Dr. Robert Zahn mich wieder freundlichst aufgeklärt, s. o. S. 36 Anm. 1.

³⁾ Siehe Zahn Zweite Sammlung v. Gans, Galerie Bachstitz, 's-Gravenhage II S. 52 zu Nr. 128.

Russische Gräber: *Kelche*: im Kurgan von Akhtanizowka (Otschet der Archäolog. Kommission

1900 S. 104ff. = *Isvestija der Kais. Archäol. Kommission* Heft 29 S. 19—23 Fig. 36—41. Vgl. Minns *Scythians and Greeks in Southern Russia* S. 215), der Kelch: Otschet 1900 S. 107 Fig. 208 = *Isvestija* 29 S. 36 Fig. 34. Andere Beispiele aus Russland: Sammlung Gans II a. a. O. *Skyphoi*: 1. im Zubow Tumulus (*Isvestija* Heft 1 S. 94; Minns a. a. O. S. 230ff., vgl. *Arch. Anz.* XVI 1901 S. 56 oben) *Isvestija* 1 S. 101 Fig. 24 (aus demselben Grabe ein geschnittener halbkugeliger Becher, s. unten S. 82 und Anm.

geblasenen Glasgefäßen¹⁾ und Metallbechern, z.B. an einem kelchförmigen, wohl in Caesars Zeit zu datierenden Silberbecher von Alesia²⁾. (In der Keramik wäre S. Loeschcke *Keramische Funde von Haltern* S. 154 Abb. 53 zu vergleichen). Wir sehen sie jedoch auch an einigen Bechern, Kelchen und Skyphoi aus Hildesheim und Boscoreale (die Kelche gleichen dem unseren sehr)³⁾: die Skyphoi kann man wahrscheinlich schon in die claudische Epoche hinabrücken.

Die Form unsres Kelches gehört also so gut wie sicher nicht dem späten 4. Stil an. Da der Maler nicht nach der Natur kopierte, sondern seine Stilleben sonst aus geläufigen Motiven zusammenstellte, so wird er doch wohl eher Gefäßformen seiner eigenen Zeit als vereinzelte kostbare und geschätzte und dadurch erhaltene Stücke aus einer früheren Epoche⁴⁾ abgebildet haben, obgleich es bemerkenswert ist, dass gerade nur das feinere Glas eine altmodische Form zeigt⁵⁾.

Ausser dem Fruchtstilleben ist das Thema des toten Wildes, des Geflügels und ähnlicher Dinge für den Stillebenmaler sowohl im Altertum wie in späterer Zeit wichtig gewesen. Im neunzehnten Jahrhundert, als das Thema bei der Wahl der Gegenstände fast gar keine Rolle mehr spielte und der Maler jede Kombination malte, die Eindruck auf ihn machte, ist das „Küchenstück“ mehr in den Hintergrund getreten. Die antiken Stilleben, an erster Stelle ja Verzierungen für das Esszimmer, sind beinahe alle noch Küchenstücke, echte *xenia*, wenn sie auch in Pompeji, wo alle früheren Motive der Malerei als Ornament in die Dekoration hineingearbeitet werden, auch in anderen Räumen gefunden werden. Das reine Stilleben drückt, wie der Name es bereits andeutet, an erster Stelle Ruhe aus: während das Fruchtstilleben noch etwas geben kann von schwellendem Leben, die Blätter der Früchte sich bisweilen biegen wie frisches Grün am Baum, werden auf dem Stück mit totem Wild Tiere wiedergegeben aus denen plötzlich alles Leben gewichen ist — wodurch noch mehr der Eindruck absoluter Ruhe entsteht. Das Armselige der Tiere wiederzugeben⁶⁾ ist jedoch nicht die Absicht des antiken Malers gewesen. Ihm ist es vor allem darum zu tun einen gewissen Wohlstand auszudrücken und seine Bilder erwecken leicht Gedanken an ein fröhliches Gelage⁷⁾. Man denke nur an die Becher mit Xenionmotiven aus Boscoreale. So steht es auch einigermaßen mit den schönen, auf Tafel XI oben abgebildeten Specimina aus

3); 2. im Kurgan 6 der Stanitzja Tiflisskaja, Otschet 1902 S. 66 Fig. 135; 3. im Kurgan Vozdvizhenskaja, Otschet 1899 S. 45 Fig. 73.

¹⁾ Morin-Jean *La Verrerie en Gaule sous l'Empire Romain* S. 132 Forme 94, 95 und S. 138 fig. 183 (Romain I).

²⁾ S. Reinach *Guide illustré du Musée de St. Germain* S. 55 fig. 49; *Pro Alesia* 1906/07 pl. XXX; vgl. Morin-Jean a. a. O. fig. 183.

³⁾ Zumal Pernice-Winter Tf. 10 (Hildesheim); weiter Mon. Piot V 1899 pl. IX, X, XVIII.

⁴⁾ Vgl. wie in dem Grabfund von Weiden bei Köln (Berliner Antiquarium) (Wende des 2. zum 3.

Jahrh., Poppelreuter *Bonner Jahrb.* 114/15 S. 368) das Fragment eines Glasbechers noch diese geschnittenen Henkel hat.

⁵⁾ Muss man vielleicht der Möglichkeit Rechnung tragen, dass die Maler den Formen auf älteren Gemälden, z.B. ihrer Lehrmeister, treu blieben?

⁶⁾ Wie ein holländischer Maler ein „Stilleben“ eines toten Hündchens machte.

⁷⁾ Wenn man wenigstens überhaupt Nebengedanken suchen will. Sie bleiben natürlich für den Maler sowohl wie für den Beobachter (zumal für ersteren!) sehr im Hintergrund.

Herculaneum¹⁾ (M. n. 8647, Helbig 1694, Pitt. d'Erc. II tav. LVI S. 299, das dritte Bild auch im M. B. VIII 57). Helbig gibt als Masse für die Breite und Höhe m. 0.37 an, was ungefähr richtig, aber ziemlich ungenau ist. M.n. 8647.
Tafel XI
oben.

Offenbar gab man gerne ganze Reihen von derselben Gattung: so die eben behandelten Fruchtstilleben, hier Wildstücke, die zwar mit anderen Elementen vereinigt sind, gleich unten Tafel XI (M. n. 8644) Stilleben mit lebenden Tieren.

Die Farben sind leider einigermassen verblasst, sodass wir hier nicht mehr das frische Bild erhalten, das die vorhergehenden Stilleben gaben.

Die zwei ersten Stilleben haben nicht die Einteilung in zwei Stufen, sondern auf dem ersten von links (siehe Tafel XI) haben wir nur eine Wandfläche und einen Fussboden, die ohne klare Abtrennung in einander zu verfließen scheinen und beide von einer zwischen Braunrosa und violetttem Grau liegenden Farbe sind. An der Wand ist links an den Füßen ein rosagelbes, gerupftes Huhn aufgehängt; die Flügel sind horizontal ausgebreitet. Flügel und Kopf sind umbrafarbig. Rechts oben ist ein Nagel in die Wand geschlagen; daran hängt (der rechte Vorderfuss ist mit einer Schnur an den Nagel befestigt) ein graubrauner Hase: die Innenseite der Hinterbeine und ein Teil des Bauches ist graublau, der beleuchtete Teil der Vorderbeine und der Brust gelblich rosa; das Eingeweide ist schon herausgenommen, terrakottabraune Blutropfen (wohl nicht verblasst) sind auf den Nacken und die Hinterfüsse gespritzt. Der Kopf hängt schlaff nach hinten. Der Körper und die Hinterbeine sind lang ausgestreckt. Es fällt ein gleichmässiges Licht von links, das rötliche und violettartig graue Schatten auf die Wand und den Fussboden wirft. Dieses mässige Licht hebt die Formen ruhig und deutlich hervor. Der Ausdruck des Stoffes ist suggestiv. Das rosa Fleisch des Huhns, die glatten Flügel, die flaumigen Härchen des Hasen, alles hat der Maler beobachtet und glücklich wiedergegeben. Das einfallende Licht ist auch auf der Wand wahrzunehmen, die nicht ganz abstrakt gleichmässig gehalten ist, sondern nach unten zu sich verdunkelt. Schön ist die einfache Komposition, sehr glücklich auch darin, dass der Rahmen den rechten Flügel der Henne überschneidet. Das Stück ist umgeben von einem dreifachen Rand, von innen nach aussen: schwarz, rot und blau, ebenso wie bei den auf Tf. XI (unten) abgebildeten Stücken; das Blau ist vielleicht die Farbe der Fläche (woüber unten näheres).

Das zweite Stück (siehe Tafel IX) ist eine Mischung von Wildstück und Fruchtstilleben, ebenso wie das vorhergehende ohne jedes Beiwerk (und in soweit erinnernd an die Pfirsiche). Ziemlich weit nach der Mitte der wiederum graurosa Fläche²⁾ hängt ein ziegelrosa Feldhuhn³⁾ (wahrscheinlich ein Rothuhn, *caccabis rufa*, denn es hat nicht, wie das Rebhuhn, den grossen Fleck auf der Brust) an einem Ring⁴⁾, der um den Schnabel geklemmt ist; unten rechts ein bräunlich rosa Granatapfel, der noch an einem Stückchen Zweig mit matt-blaugrünen Blättern sitzt. Oben ein dunkler Gra-

Tafel IX.

¹⁾ Helbig nennt auch die im Inventar des M.n. mit Nr. 8644 bezeichneten Stücke (Helbig 1604, 1632, 1714) und Helbig 1681 Gegenstücke hiervon; aus welchen Gründen? Auffallend ist wohl, dass sie im alten catalogo in den Pitture nur eine Nummer auseinander liegen (431 und 432).

²⁾ Dieses Rosa muss man sich etwas bräunlich vorstellen, siehe unten S. 69.

³⁾ Mit Ziegelrosa meine ich das aus pompejanischem Rot hergestellte Rosa, siehe unten S. 69.

⁴⁾ Circes.

natapfel¹⁾, dessen pompejanisches Rot die kräftigste Farbe im Bildchen bildet. Er liegt auf einem graulichen Block, der schräg in den Raum gestellt ist²⁾. Das Licht kommt im Gegensatz zu dem des anderen Stückes von rechts: die Gegenstände geben sanfte schwärzliche Schatten auf den Fussboden und die Wand, welche auch hier in verschiedenen Tönen nuanciert ist: rechts ist in groben Pinselstrichen dem Hintergrund ein dunklerer violettartig grauer Ton gegeben und dieser geht über in den Schatten, den der Vogel wirft und den noch dunkleren Ton des Fussbodens. Dieser Schatten sollte eigentlich unmittelbar hinter dem Vogel laufen und sich demjenigen des Ringes anschliessen³⁾. Auch hier ist das stille Hangen des toten Vogels mit den hornigen Pfötchen schlaff nach unten, und das Kurze, Schwere, das dieser Vogelgattung eigen ist, schön wiedergegeben.

Das dritte und das vierte Bild sind ziemlich viel von den vorhergehenden verschieden. Wir finden hier die gewöhnliche Einteilung in zwei Stufen; weiter sind sie beträchtlich lockerer, impressionistischer gemalt. Das Kolorit ist in grau und ziegelrosa gehalten.

Tafel X. Oben auf der ins Rosa spielenden Stufe drei Drosseln. Ihre hellgrauen, bräunlich rosa gesprenkelten Brüste glänzen im Sonnenlicht, unten sich abhebend von dem kompakten dunklen Schatten, den sie werfen, oben von dem undifferenzierten rosa Grau des Hintergrundes. Die zwei vorderen liegen mit übereinander gekreuzten Köpfen, die mittlere hängt über den Rand der Stufe hinüber und wirft einen Schatten auf die vertikale, violettartig graue Fläche. Unten einige terrakottafarbene Pilze, sehr locker mit verfließenden Umrissen gemalt; hie und da fangen sie das Licht auf (die Farbe ist mit leichten, kleinen Strichen aufgesetzt), die dunkleren Partien gehen über in das schwärzliche Rosa der Umgebung. Die Form ist stellenweise durch einen starken Schatten hervorgehoben⁴⁾. Das Licht fällt von links. Die Umrahmung ist wieder schwarz, rot (blau). Bemerkenswert ist die Art und Weise, wie die Stufen wiedergegeben sind: die vertikale Seite der unteren, der sog. Basisstreifen, fehlt: wir können also auch denken, dass hier der Fussboden gemeint ist. Die untere Fläche ist in mässiger Aufsicht gegeben. Die Gegenstände darauf haben alle ihren festen Platz im Raum. Die obere horizontale Fläche befindet sich beinahe auf Augenhöhe. Auf der Vorderseite ist ein Spiel des Lichtes durch lockere rötliche Pinselstriche angedeutet. Oben rechts befindet sich ein dunkler abgetöntes Stück, in derselben Weise wie im zweiten Bild aufgetragen.

Schliesslich das vierte Stück. Auch hier zwei Stufen: die obere Seite ist rosaartig und grünlich grau, die Vorderseite und der Hintergrund oben violettartig grau. Ganz unten sitzt noch ein rötlicher Streifen. Oben liegen wieder zwei Vögel, graulich rosa mit rötlich braunen Flügeln (wahrscheinlich wieder Rothühner); der Kopf des einen

¹⁾ Auf der Photographie undeutlich und im Schatten links verfließend; der Apfel ist nicht aufgeboren.

²⁾ Vgl. Herrmann Tf. 115, Pfuhl Abb. 663.

³⁾ Das Verhältnis von Gegenstand und Wand ist in Pompeji selten richtig zum Ausdruck gekommen. — Man muss sich den Ring doch wohl nicht an dem darüber befindlichen Balken, der Decke

oder ähnlichem befestigt denken, sodass dann der Ring auch frei hänge, und sein vermeintlicher Schatten eine Schlinge wäre, die den Ring oben festhielt?

⁴⁾ Vielleicht ist durch das Verschwimmen der impressionistische Effekt ein wenig verstärkt. Auch macht das Original einen etwas festeren Eindruck als die Reproduktion.

hängt über den Rand (sehr beschädigt). Unten zwei dunkle terrakottafarbene bis schwarze muraenae.

Ich wies schon beiläufig auf die Schwierigkeit hin, die bei einer naturalistischen Behandlung des Stufenschemas entsteht ¹⁾: für das Stück mit den Drosseln nun hat der Maler ein länglicheres Format gewählt und den „Basisstreifen“ fortgelassen. Die Haupteinteilung (gebildet durch den oberen Rand der Vorderfläche der oberen Stufe) kam dadurch nicht weit über der Mitte zu liegen: durch das niedrigere Format weiter blieb oben eine nicht zu grosse Fläche frei. Hier im vierten Stück hat er Abwechslung gebracht, indem er dem Bilde ein beträchtlich höheres Format gab. Die Mitte wird von der Vorderseite der oberen Stufe eingenommen, die der unteren ist sehr hoch. Von den oberen Seiten ist wenig zu sehen. Das Plastische der Stufen ist ausserordentlich deutlich hervorgehoben dadurch, dass nicht wie auf dem Pfirsichstilleben ein nachlässig gemalter schwarzer Rand die Abtrennung bildet ²⁾, und unverständliche Schatten auf der Vorderwand, wie wir sie im dritten Bild sahen, weggelassen sind. Der ganze Eindruck entspricht sehr der Natur und der Maler hat gewiss seine Augen gut gebraucht, aber doch wohl wieder, wie gewöhnlich, aus der Erinnerung geschöpft ³⁾.

Nehmen wir einen Augenblick nur die zwei ersten Stilleben, die in der Komposition einen Gegensatz zu den zwei folgenden bilden.

Das Motiv des Hangens drückt Ruhe aus und gehört deswegen zu den meist lohnenden Themata für ein Stilleben.

Die Darstellung von hangenden Gegenständen hat die Griechen schon früh angezogen: so findet sich bereits auf archaischen Reliefs von Locri Epizephyrii eine Kanne an der Wand zwischen zwei paterae hangend ⁴⁾; gerade das schiefe Hangen der Kanne gibt der Gruppe ⁵⁾ etwas Besonderes, wie rein dekorativ die Behandlung übrigens auch sei ⁶⁾.

Dann kommen auf den schwarzfigurigen Vasen aufgehängte Kleider vor (z.B. auf der Phineusschale) u.s.w., im rotfigurigen Stil und auf den weissgrundigen Lekythen die aufgehängten Väschen und Aehnliches ⁷⁾, zwar alle noch mit einem stark erzählenden Element (sie dienen z. B. zur Andeutung des Innenraumes). Auch die Waffen des Herakles sind mit Interesse für das Stillebenartige gemalt. All dies kündigt an, dass die Griechen einst imstande sein werden zum ersten Mal in der abendländischen Kunst ein selbständiges Stilleben zu schaffen. Schon in den frühen Hellenismus ⁸⁾ führt uns die

¹⁾ Siehe oben S. 46 Anm. 2.

²⁾ Dieser ist übrigens vielleicht der Wirklichkeit entliehen, siehe oben S. 42.

³⁾ Die Abb. in den *Pitture d'Erc.* (II S. 299; danach R. P. G. R. 369. 5) gibt die Schwänze durcheinander geschlungen. Es ist, wenn wenigstens die Farbe nicht abgefallen ist, doch wohl gemeint, dass der Schwanz des herabhängenden Fisches ganz hinter dem andern verschwindet.

⁴⁾ Das Motiv der hängenden Schale (Kantharos) kommt später und dann mit Tiefenwirkung in den Dekorationen des 3. und 4. Stils vor, abwechselnd mit Masken, Körbchen usw. Nach Mon. Ant.

XXXI 1926/7 Sp. 571 stellt sie dort ein *oscillum* dar.

⁵⁾ Bollet. d'Arte III 1909 S. 413 fig. 6.

⁶⁾ Diese Reliefs enthalten sehr viele Stilleben-elemente. Dann und wann sind sogar die Figuren ganz fortgelassen, so Bollet. d'Arte a. O. S. 424 fig. 21, 22, 23 und 24 (Tücher). Auf fig. 21 findet man das Motiv mit den Kampfahnen zu beiden Seiten einer Vase, das ebenso in Pompeji wiederkehrt: Helbig 1796, Roux-Barré III pl. 74 (R. P. G. R. 234. 6).

⁷⁾ Pfuhl Abb. 471, Riezler Weissgr. Lek. Tf. 1—10.

⁸⁾ Pfuhl § 991.

Stele des Metrodoros. Die Vorgeschichte des Wildstückes und im Besonderen des Stückes mit aufgehängtem Wild ¹⁾ könnte man beginnen lassen mit dem Schwein und dem Hirsch auf der Thermosmetope, obwohl diese absolut ein Ganzes mit der Figur bilden ²⁾. Näher aber liegt es, auf ein Kunstwerk auf italischem Boden hinzuweisen: die Darstellung einer Vorratskammer im Golinigrab bei Orvieto ³⁾. Es hangen da an einem Balken ein grosses geschlachtetes Rind, ein Hase und ein Hirsch, sogar grosse und kleine Vögel sieht man hier am Schnabel aufgehängt. Wir nähern uns hier schon sehr dem Stilleben und im Besonderen dem hier behandelten. Die naive Freude der Etrusker an der Erzählung hat hier gegenständlich schon ein Stilleben hervorgerufen, aber nur als Detail, und in seiner unmalerischen Behandlung noch wesentlich vom selbständigen Stilleben verschieden, wie sich das in der griechischen hellenistischen Kunst in der Tafelmalerei entwickelte. Darin wird auch das Motiv des aufgehängten Wildes mit all seinem malerischen ⁴⁾ Reiz vom Anfang an im Küchenstück verarbeitet worden sein und hiervon stammen zweifellos derartige Darstellungen aus Pompeji. Wegen des Fehlens der Originale muss man aus dem mehrmaligen Vorkommen von hangenden Tieren auf den sog. hellenistischen Reliefs ⁵⁾ darauf schliessen, dass das Motiv in der hellenistischen Kunst geläufig war. Für die Tafelmalerei dieser Zeit im Besonderen lässt es sich rekonstruieren aus Wänden zweiten Stils, wo hängende Vögel, meistens mehrere zusammengebunden, in ungefähr natürlicher Grösse als Verzierung der Seitenflächen gebraucht sind, z.B. im oecus der Casa del Laberinto und auf einer Wand im Neapler Museum aus der Villa di Diomede (Mau Wm. Tf. VII), wo gleichfalls aufgehängte Fische dargestellt sind ⁶⁾. (Ein unsicheres Beispiel aus dem ersten Stil nennt Mau R. M. IV 1889 S. 4, die Vögel sind vielleicht später hinzugefügt.)

Im reifen dritten Stil findet man die Vögel, jetzt ganz als Teil der Ornamentation, im Gegensatz zum zweiten Stil gerade sehr klein in Ornamentstreifen, M. B. IV 88 (oder VII 6), auch hier abwechselnd mit aufgehängten Fischen. Sehr wichtig ist in diesem Zusammenhang die eigenartige im Geiste der Ornamentstreifen dritten Stils aufgebaute Reliefplatte im Hofe des Thermenmuseums (siehe oben S. 23), wo allerlei Motive, von denen sonst keine Beispiele erhalten sind, uns bewahrt sind: wie auf unsrem ersten Stück kommt hier sogar die Gruppe eines aufgehängten Huhnes und eines an den Vorderbeinen aufgehängten Tieres vor.

¹⁾ Vgl. auch oben S. 35 (zweite Alinea).

²⁾ Vgl. den Fries des Nereidenmonuments Br. Tf. 218 oben. Etwas selbständiger und stillebenartiger ist der Hase auf der strengrotfigurigen Vase Pfuhl Abb. 343. Der Kopf hängt, eben sowie auf unsrem Bild, schlaff hintenüber.

³⁾ Viertes Jahrhundert; Springer I¹² Abb. 871.

⁴⁾ Ich meine wiederum nicht impressionistisch malerisch.

⁵⁾ Z. B. das kapitolinische Relief Keller Antike Tierwelt I S. 80 Abb. 26; Schreiber Hell. Rel. Tf. XXII und LXXVII, siehe auch Philostratus, Imagines II 26. — (Vgl. den an einem Baum hängenden Sack auf dem Grimanirelief mit dem Schaf). Details, wie auf dem kapitolinischen Relief die aufgehängten

Vögel, können, da sie einen Teil der Hauptdarstellung bilden, nicht eine Zutat des Kopisten sein. Vgl. noch Schreiber a. a. O. Tf. LXXIV (Br. Br. Text 627a und b Fig. 3, den Bauer mit der Kuh (Kapitol) und Schreiber Tf. LXXX, Br. Br. a. a. O. Fig. 2, Springer I¹² Abb. 947 denselben Vorwurf [München]).

⁶⁾ Siehe oben S. 6, unsre Tafel I. Dem Tafelbilde würden uns noch näher führen, wenn sie wirklich zweiten Stils wären, die Vögel auf den grossen Bildern: Helbig 1695 (M. n. 8733, dunkle Vögel auf hellblauem Hintergrund); Helbig 1702 (Pitt. d'Erc. V tav. LXXXIV S. 375) und Helbig 1609 (M. n. 8759, M. B. VI 20 oder IV 51), siehe oben S. 30 unter 2 und Anm. 5 ebd.

Die aufgehängten Vögel stehen auch im vierten Stil auf dem Programm der Stilllebenmaler. Auf den Wildstücken sind auch die noch lebenden Tiere aufgehängt, aber den Kopf noch emporhaltend, dargestellt, ein Motiv, das übergegangen ist in die Allegorien des Winters (siehe oben): 1. Zahn II 22; 2. Mos. de l'Afrique, Algérie 350 (Aumale), R. P. G. R. 228. 5; weiter findet man liegende gebundene Tiere. (Das Fischstück hat oft die hangenden Fische, die auch in Körben und fortgeworfen auf einen Block vorkommen).

An erster Stelle gibt das Macellum¹⁾ wichtige Beispiele von Wild und Geflügel. Dann zähle ich hier ausser den schon erwähnten die folgenden Beispiele hangender Tiere aus dem grossen Vorrat auf:

zunächst Vögel an den Füßen aufgehängt:

1. Mosaik im Vatikan, Nogara Mos. tav. 24 (Biondi tav. 9, Cagnat-Chapot II 48, R. P. G. R. 372.8) aus Tor Marancio, Helbig Führer³ 352. Hier hangen Vögel und Fische an einem Haken, daneben eine Traube Datteln. Die Henne zeigt grosse Uebereinstimmung mit derjenigen auf unsrem ersten Bilde mit den ausgebreiteten Flügeln.
2. Mosaik aus Kyrene, Aurigemma Tripoli tav. XXXIV (Notiziario Arch. II 348, R. P. G. R. 358.7). An den Beinen aufgehängte Vögel, Korb mit Feigen, Traube. Unten eine Gazelle: hier gibt es eine ländliche, idyllische Szene; wahrscheinlich ist die andere Form wohl ursprünglicher;

dann Vögel am Schnabel aufgehängt:

1. Casa dei Dioscuri, Peristyl nr. 9 (zusammen mit lebendem, freiem Vogel); Helbig 1631.
2. Pitt. d'Erc. V tav. LXXXIV S. 375, aus dem Hause der Julia Felix (2. oder 4. Stil?)
3. Mus. naz. 8644, 3 (Tafel XI unten).
4. Zahn II 6. Auf Mosaik:
5. Mos. de l'Afrique, Tunisie 71 (El Djem); Keller Antike Tierwelt II S. 79 Abb. 79.
6. Zahn 81. Berl. Winckelmannspr. 1923 κτῶ χρῶ, die terra sigillata Abb. 3a; siehe Anm. 49, wo weitere Beispiele genannt werden, u. a. Not. d. Scavi 1901 S. 258 fig. 2. Auch ein römisches Silbergefäss aus Portugal (Petrosa), u.s.w.

weiter lebende Vögel mit aufgehobenem Kopf:

1. Mus. naz. 8759 (M. B. VI 20 oder IV 51), Helbig 1609 (2. oder 4. Stil?).
2. Roux-Barré I pl. 80/81, zusammen mit Vögeln in einer Fensternische.
3. Wieder ganz als Ornament und apart genommen Nogara Mos. tav. 26.

Gebundene Vögel findet man schon auf dem Katzenmosaik und weiter öfters im 4. Stil. Der Typus geht über in den des freien, ruhenden Vogels (vgl. z.B. im zweiten Stil die Casa del Laberinto).

Ein sehr schönes Beispiel von hangenden Fischen ist das Stück mit den mu-raenae im Vettierperistyl, links; weiter nenne ich Pitt. d'Erc. I S. 111; das Mosaik im Vatikan aus Tor Marancio, zusammen mit einem Vogel, siehe oben; weiter Villa Doria Pamfili, R. M. VIII 1893 S. 123 4a fila 6.

¹⁾ Siehe Overbeck Pompeji⁴ S. 127: „Geflügel, Kalkuten, Enten, Rebhühner, bestens gerupft und gereinigt“, u.s.w. (Die Zitate bei Overbeck M. B. VI 38, VIII 26 und 57 beziehen sich nicht auf das Macellum).

Der aufgehängte Hase auf dem ersten Stilleben ist zu vergleichen mit denen auf:

1. Helbig 1671, wo er mit einem Fruchtstilleben, und
2. Helbig 1755b, wo er mit einem Maskenstilleben kombiniert ist. Letzteres erinnert an bakchische Vorstellungen: z.B. der Satyr, der sein ländliches Opfer darbringt.
3. Auf einem der wohl in die 4. Stilperiode fallenden Becher aus Boscoreale befindet sich ein Hase, der mit den Beinen an ein pedum angebunden ist; daneben steht eine Gans und liegt ein umgefallener Korb mit Traube. Auf dem anderen Becher finden wir Pilze (vgl. unser zweites Stück), liegende Drosseln (ebenso) und ein Kaninchen (vgl. Tf. XI unten, M. n. 8644). Hier sind Motive des freien Stillebens zum Ornament geworden: das letzte Stadium!

Auffallend oft — eine kleine Abschweifung auch über andere Motive als dasjenige des hangenden Tieres sei mir hier gestattet — kommt auch das quer übereinander Liegen von Tieren vor, bisweilen so, dass dieses Liegen realistisch ganz unmöglich ist: so hier die Drosseln auf dem dritten Bild, in der Casa dei Dioscuri die Bockchen (eine übereinstimmende Gruppe M. n. 8759, Helbig 1609, M. B. VI 20 und auf einem Mosaik im Berliner Museum, Inv. der Terrakotten 4845¹⁾ und dasselbe im Freien: Pitt. d'Erc. III S. 89, Helbig 1598). Ebenso der Natur entnommen, aber später zu einem gedankenlosen Ornament geworden, ist das kreuzweise Liegen von Fischen: sehr frei noch auf der linken Wand im Peristyl des Vettierhauses, schon mehr ornamental auf dem Fischstilleben auf der hinteren Wand; weiter M. n. 8617 (Pitt. d'Erc. I S. 105, Helbig 1704/5) in einer Fensternische und auch draussen; I tav. XLVII S. 247; Nogara Mos. tav. 25.

Man sieht: es gibt gewisse feste Motive, die jedesmal selbst geändert und in anderer Kombination wiederkehren. Dies liesse sich auch feststellen bei den Fruchtstücken, obwohl hier die Gelegenheit zur Abwechslung an sich grösser ist: ein stehendes Motiv, das auch auf dem Becher aus Boscoreale vorkommt, ist zum Beispiel der umgefallene Korb, aus dem Früchte hervorrollen (z.B. M. n. 8628. 2, u. s. w.). Bisweilen ist er auch mit Fischen gefüllt, ein sehr malerisches Motiv, hervorragend schön auf dem grossen Fischstilleben in der Casa dei Vetti²⁾.

Auffallende Uebereinstimmung — nicht nur des Vorwurfs — mit Details dieser vier Stilleben zeigt das Mosaik aus Tor Marancio und in geringerem Masse das aus Kyrene, obwohl hier etwas von ausgebreiteten Flügeln, wie auf dem ersten Bilde, zu sehen ist. Selbstredend war es üblich ein aufgehängtes Huhn so darzustellen³⁾. Die Drosseln sind in dieser Haltung (man denke auch an die toten Drosseln auf einem Stillebenfries im oecus p der Casa dei Vetti) zu vergleichen mit denen auf dem Becher aus Boscoreale, auf dem gewiss auch diese kleine Gruppe ebenso wie die anderen auf diesen Bechern, im Anschluss an das Tafelbildstilleben dargestellt ist⁴⁾; man hat sie ebenso wie im deko-

¹⁾ Im besonderen Verzeichnis der Mosaiken Nr. 21.

²⁾ Weiter z.B. in der Casa del Crittoportico, vgl. Illustration 1924, 26. April (2. Stil); in der Casa della fontana piccola, erstes Zimmer links vom 2. atrium; Not. d. Scavi 1927 S. 44 fig. 19; Aurigemma Mosaici di Zliten S. 231 fig. 145.

³⁾ Betreffs des an dem Schnabel aufgehängten Vogels siehe oben.

⁴⁾ Selbstverständlich hatte der Verfertiger auch die Natur in seiner Erinnerung, ohne deren Stütze kein Werk der bildenden Kunst zustande kommen kann.

rativen dritten Stil aus ihrer räumlichen Umgebung herausgenommen und zu einer einzelnen Gruppe auf einer kleinen „Insel“ gemacht. So fallen diese Gruppen als Verzierung eines Gebrauchsgegenstandes dem freien dekorativen Empfinden jener Zeit entsprechend nicht besonders auf, aber es geht doch eben aus dem Zusammenfügen zu einer Komposition aus allen diesen „Insel“-stückchen hervor, dass das Stilleben nicht an erster Stelle dafür erfunden ist. Die Pilze kommen, wie wir sagten, ebenfalls auf den Bechern aus Boscoreale vor. Man vergleiche das linke Rothuhn ¹⁾ mit herabhängendem Kopf auf dem vierten Bilde mit dem Vogel in der Casa dei Dioscuri, Peristyl 2. Die muraenae schliesslich erinnern stark an Pitt. I S. 111 (der Schwanz der einen muraena!).

Die vier Bilder weichen im Stil wieder nicht unbeträchtlich von einander ab. Im ersten und zweiten ist die Plastik der Gegenstände sehr kräftig gegeben. Von Unsicherheit ist keine Rede. Höchstens ist der rechte Vorderfuss und der Kopf des Hasen etwas schwächer als das Uebrige. Wunderbar schön hingegen sind die Formen der Henne im gleichmässigen Licht modelliert (bei beiden Tieren sind an den Schattenseiten Lichtreflexe angebracht), offenbar von einem Maler der solche Sachen gut im Kopfe hatte. In der Wiedergabe von Licht und Schatten im Raum ist der Verfertiger weniger konsequent: der Schatten, den der Hase wirft ist ganz willkürlich. Deutliches Modelé, beschränkte, jedoch nicht unnaturalistische Raumwiedergabe, einfache, harmonische Komposition, ruhiges Licht, ruhige Stimmung sind auch dem folgenden Bilde eigen (zum Beispiel das Uebereinanderschieben der Federchen des rechten Flügels, die stark verkürzt gesehenen des linken, die hornigen Krallen). Deutlich tritt der grosse Abstand zwischen dieser Wiedergabe und der des Pfirsichstillebens hervor, wenn man den Granatapfel mit einem der Pfirsiche vergleicht. Der Granatapfel liegt frei im Raum, die Blätter biegen sich locker herum, sich in allen möglichen Richtungen ausbreitend; einige zeigen die Vorderseite, andere hingegen lassen nicht mehr als ein Streifchen sehen. Der Maler ist ganz frei von der dekorativen Fläche ²⁾, in dieser Hinsicht ist die Wiedergabe dieselbe wie auf einem Bild des neunzehnten Jahrhunderts. Das Zweiglein kehrt sich zuerst von uns ab, wendet sich dann nach oben und kehrt sich darauf wieder zu uns. Der grosse Zweig auf dem Pfirsichstilleben scheint ganz in einer Fläche zu liegen. Der Granatapfel und die Blätter sind etwa im selben Ton wie die Umgebung gehalten (auch wenn wir einer leichten Verfärbung Rechnung tragen ist der Unterschied nicht gross); nur hie und da leuchten kleine hellere und schwächere Lichter, die jedes ihre bestimmte plastische Absicht haben und bei oberflächlicher Beobachtung nicht auffallen. Im Pfirsichbilde, obwohl dies von flottem Vortrag ist, stehen beinahe egale Flächen ohne sanften Uebergang nebeneinander (ein Kennzeichen strengerer dekorativer Auffassung). Ich habe das dritte und vierte Stück vorläufig noch ausser Betracht gelassen, weil hier diese „malerisch-plastische“ Auffassung mehr dem ausschliesslich Malerischen gewichen ist, ein Unterschied der, obwohl etwas anders, auch zu beobachten ist bei der folgenden Reihe (Tafel XI unten) und im Peristyl der Casa dei Dioscuri. Bis-

¹⁾ Stein- oder Rothühner vgl. Helbig 1696, 1697, 1698, 1699, wohl keine Rebhühner.

²⁾ Für ein streng dekoratives Gefühl sind die dargestellte und die wirkliche Fläche immer noch mehr oder weniger dasselbe (wie bei den Aegyptern).

Jedoch können bei einer freien Dekoration die Umrisse der in ihren räumlichen Verhältnissen dargestellten Gegenstände eine sehr dekorative Wirkung haben. So ist hier die rechte untere Ecke dekorativ mit Blättern verziert.

weilen können wir einen derartigen Unterschied sogar auf einem Bilde wahrnehmen (siehe J. d. I. XLII 1927 S. 47); die Vernachlässigung der Form ist augenfällig bei den Füßen der linken Drossel. Die fremdartige Weise, in der die mittlere über den Rand hängt, nähert sich schon der gedankenlosen, ornamentalen Manier der vielen kleinen parerga: man beachte die Drosseln auf dem parergon Tafel VI; noch stärkere Beispiele sind Presuhn Pomp. Wanddek. Tf. XI (Drosseln) und Pitt. d'Erc. I S. 105 (M. n. 8617, Fische). Die Pilze hingegen befriedigen trotz der Kühnheit der Malweise vollkommen.

Auf dem vierten Bild, wo die Stufen sehr plastisch sind, lässt sich die Vernachlässigung wieder bei den Vögeln oben (zumal an den Füßen) wahrnehmen. Die Wiedergabe der Fische lässt an das erste und zweite Bild denken. Diesen Unterschied, der beim einen Detail viel stärker hervortritt als beim andern, braucht man keinen Unterschied der Stilentwicklung zu nennen. Donner sagt nämlich (bei Helbig S. LXI): „im Atrium des Hauses neben der Casa di Diadumeno befinden sich. . . . Landschaften in Medail-lons, die mit oblongen Thier- und Fruchtstücken wechseln.“ Bis auf eins waren alle auf frischen Verputz gemalt (dies eine zuerst gemalt und dann eingesetzt). Auf Seite LXVII trägt er der Möglichkeit Rechnung, dass „zum Beispiel Thier- und Fruchtstücke im Voraus gemacht wurden“, und sagt, dass „einige eingesetzte Bilder der erwähnten Gat-tung neben solchen vorkommen, die theils auf die glatte Wand, theils auf frisch eingetra-genen Stuck, aber alle von derselben Hand gemalt sind ¹⁾, so dass hierdurch der Ge-danke des Ausschneidens aus älteren Wänden ausgeschlossen bleiben muss“ ²⁾. Don-ner meint, dass das Im-Voraus-machen derartiger Bilder sehr gut zu verstehen sei „bei dem zum grössten Theile sehr geschäftsmässig betriebenen Ausschmückungssystem“. Aber man kann ein Stück auch im Atelier gemacht haben, weil man es gerade mit einer ge-wissen Sorgfalt behandeln wollte. Da die pompejanische Technik ja teilweise „al fresco“ ist, war eine schnelle Arbeitsweise auf jeden Fall bei den Stücken „auf der glatten Wand“ notwendig. Das Atelierstück wurde also gewiss sorgfältiger als diese. Vor denjenigen, die „auf frisch eingetragenen Stuck“ gemacht sind, hat es den Vorsprung, dass es in einem vom Maler selbst gewählten Augenblick gemacht und nötigenfalls mit der Natur verglichen werden kann ³⁾. Haben wir es nun hier beim ersten und zweiten Bild nicht mit derartigen, mehr ausgearbeiteten Atelierstücken zu tun, beim dritten und vierten

¹⁾ Welche seine anderen Beispiele sind sagt er leider nicht.

²⁾ Donner a. a. O. S. LXXXVIII nennt noch ein Beispiel davon, dass drei Stücke (Helbig 1706, 1613 und 1643, in der Casa della fontana piccola) auf die „im Ganzen geglättete, sehr einfach verzierte Wand gemalt sind. Sie konnten also auf sehr frischen Grund gemalt und rasch vollendet werden, und sind daher von vorzüglicher Erhaltung (man bedenke, dass Donner vielleicht zuviel an einer reinen al fresco Technik festhält). Die beiden andern aber sind eingeputzt“. Das erste (das Schwein Helbig 1613) ist sehr gut erhalten, das zweite hat durch Salpeter gelitten. Er erwähnt, dass bei diesen letz-

ten „bei der allgemeinen Anordnung der Ornamente die Striche für die Borte auch schon gezogen waren, durch das Ausschneiden und Einspritzen des Grundes aber wieder theilweise zugedeckt und noch nicht von neuem gezogen worden waren. . . . dies lässt vermuthen, dass man das völlige Trocknen der Mauer abwarten wollte, um die Borten mit tempera über die Fugen zu ziehen. . . .“. Wahrscheinlich konnten derartige Ränder noch „dünn (mit etwas Kalkwasser vermischt) aufgetragen“ werden. Siehe weiter Donner.

³⁾ Dies wird aber in der pompejanischen Stil-lebenkunst selten vorgekommen sein.

mit skizzenhafteren, zugleich mit der Dekoration, aber doch von derselben Hand gemalten? Leider habe ich am Original nicht feststellen können, ob das erste und zweite Bild einerseits und das dritte und vierte andererseits Spuren von verschiedener Einfassung zeigen ¹⁾. Sicher scheint mir, dass der Maler, — denn dass das dritte und vierte Bild von Schülern, oder einem andern Meister hergestellt seien ist unwahrscheinlich, dafür sind die Unterschiede zu gering — das erste und zweite Stück zuerst, das dritte treffend und flott, das vierte mit schon etwas erschlaffender Aufmerksamkeit gemalt hat.

Einen auffälligen Unterschied in der Auffassung zwischen Skizze und ausgearbeitetem Bild findet man auch öfters bei Malern des siebzehnten Jahrhunderts. Die Skizzen machen oft einen beträchtlich moderneren Eindruck. Hier gibt es etwas ähnliches, aber da der Maler der Stilleben kein grosser Meister war, finden wir auch einen Unterschied in der Qualität infolge eiligerer Malweise.

Bei den Pilzen gelang es ihm jedoch ein in jeder Hinsicht wirkungsvolles Ganzes zu erzielen. An zeitlich verschiedene Vorbilder braucht keinesfalls gedacht zu werden, noch weniger an einen Unterschied der Entstehungszeit der Stilleben selbst.

Man muss weiter vorsichtig sein, den Ausdruck Impressionismus auf Stücke wie das mit den Drosseln und Champignons anzuwenden. Im allgemeinen ist, was das Verhältnis von Licht und Form betrifft, der pompejanische Impressionismus vielmehr mit der skizzenhaften Malweise des siebzehnten, als mit dem Impressionismus des neunzehnten Jahrhunderts zu vergleichen ²⁾. Derartige skizzenhafte Stilleben wie das dritte und vierte sind uns zwar aus dem siebzehnten Jahrhundert nicht bekannt ³⁾; wohl aber ist die Uebereinstimmung des ersten und zweiten Bildes mit einigen altholländischen Stilleben bemerkenswert, z.B. mit dem von J. B. Weenix, Rijksmus. 2620 (Steenhoff, Nederlandsche schilderkunst in het Rijksmuseum II XXXVII). Jedoch unterscheidet dieses von unserem noch die prachtvolle Draperie und die Vermischung von Stilleben und Tierstück. Noch treffender ist die Verwandtschaft mit dem von Cornelis Lelienbergh, Rijksmus. 1445 (Steenhoff II XLI): tote Vögel (liegende Schnepfen) und Vogel (ein Specht) mit einem Nagel an der Wand gehängt; hier einerseits die Tiere, andererseits der steinerne Tisch und die Wand, keine Stoffe. Perspektivisch freier ist der schräg gestellte Tisch, den man jedoch mit dem schräg gestellten Block auf dem zweiten Bilde vergleichen kann. Ein charakterischer Unterschied liegt in der Wiedergabe des Tisches bei dem alten Holländer. Allerlei Unebenheiten sind angegeben, während der Vorder- und Hintergrund des pompejanischen Werkes noch etwas vom Abstrakten haben, das man auch

¹⁾ Zwar ist der äussere Rand des roten Rahmens beträchtlich gerader als der schwarze. Vielleicht hat hier die Fuge zur Stütze gedient. Weit eher deuten jedoch die Risse die sich durch die schwarze Borte ziehen auf eine Fuge (vgl. Donner a. a. O. S. LVIII Fig. 20); aber auch dies würde uns nicht weiter bringen, denn alle vier Stücke haben sowohl dieselbe gerade Linie, wie auch dieselben Risse, und eine Fuge lässt noch zwei Möglichkeiten zu: frischer Verputz und Einsetzung eines gemalten Bildes.

²⁾ Das helle komplementäre Farbengamma, das übrigens lange nicht allen impressionistischen Bildern in Pompeji eigen ist (siehe die Erfrischung am Wege und das kleine Birnenstilleben auf unserer Tafel VII unten, Pitt. d'Erc. II S. 175), schliesst sich mehr dem französischen Impressionismus des neunzehnten Jahrhunderts an.

³⁾ In diesem lieben die Maler bekanntlich besonders eine Ausführung ins Detail. Van Beyerens Malweise ist etwas lockerer.

im Hintergrunde dekorativer Friese, Metopen, u. s. w. findet. Die Uebereinstimmung liegt denn auch vor allem in der Wahl des Gegenstandes ¹⁾. Man vergleiche weiter noch Willem van Aelst, Rijksmus. 4, Steenhoff II X ²⁾ und das Stilleben mit dem toten Hasen von van Beyerens im Mauritshuis im Haag (Mauritshuis 697).

Welche Stelle in der Entwicklung des Stillebens müssen wir nun diesen und im besonderen den zwei ersten Stilleben zuerkennen?

Wie auch in der sonstigen pompejanischen Malerei muss man einen fortwährenden bleibenden, und im vierten Stil wieder zunehmenden Einfluss des griechischen Tafelbildes annehmen (Rodenwaldt Komposition, Vierter Stil). Diese Stilleben nun schliessen sich meiner Ansicht nach durch ihre beschränkte aber ziemlich naturalistische Raumdarstellung, ihre hervorragende Plastik, ihr ruhiges, gleichmässiges Licht ziemlich eng (enger jedenfalls als die vorhergehende Reihe) dem griechischen Tafelbilde an ³⁾, und zwar vor allem was die zwei letzteren Eigenschaften angeht. Die Raumdarstellung der griechischen Tafelbilder, auch der Stilleben, ist zu wenig bekannt. Diejenige unserer Stilleben schliesst sich jedenfalls der Raumdarstellung mehrerer sorgfältig gemachter Werke des vierten Stils an ⁴⁾. So bietet das Stillebendetail des Iphigenienfreskos aus der Casa del Citarista ⁵⁾ mit dem schräg in den Raum gestellten Altar eine gute Parallele ⁶⁾. Auch in anderen Hinsichten stehen sie nicht ausserhalb des allgemeinen Stroms des vierten Stils. Die Pinselführung erinnert sogar auffallend an das Iphigenienbild. Es muss eine Arbeit aus der Blütezeit des vierten Stils sein und müsste, wenn man eine einigermaßen regelmässige Entwicklung dem Impressionismus zu annehmen könnte, vor das Tierstückstilleben M. n. 8743 (J. d. I. XLII 1927 S. 52 Abb. 3) und in der weiteren Malerei z.B. vor die „Errichtung des Tropaions“ ⁷⁾ gestellt werden ⁸⁾. Eine Vergleichung mit den Früchten der grossen Vase auf dem Stilleben M. n. 8611 ⁹⁾ (aus

¹⁾ Die Maler des 17. Jahrh. haben unabhängig dieselben Gegenstände gewählt, wie Früchte, totes Wild, Ziergefässe (sogar ohne den geweihten Anlass den die Alten hatten), auch im Tierstück: Kämpfende Vögel (Alb. Cuyp; auch hier ohne geweihte, agonistische Bedeutung!) und stehende Tiere. Von einer Beeinflussung durch das antike Stilleben ist nur in der architektonischen Verzierung die Rede: Waffenfriese und Friese mit Gefässen; siehe für letztere J. d. I. XXVIII 1913 S. 398 (eine Renaissancekopie, Ausonia VII 1912, S. 79, aus dem Cod. Berlin.).

²⁾ Hanfstängls Maler-Klassiker Rijksm. 178.

³⁾ Dies besagt an sich noch nichts hinsichtlich der zeitlichen Anordnung.

⁴⁾ Es fehlen hier bestimmte Erscheinungen, die sich im Stil des griechischen Tafelbildes schwerlich denken lassen, und die wir im Pfirsichstilleben sahen.

⁵⁾ Herrmann Tf. 115.

⁶⁾ Ob die Anwendung solcher schrägstehender Blöcke erst in der pompejanischen Wandmalerei anfängt und nicht dem griechischen Tafelbilde

eigen ist, kann nur eine selbständige Untersuchung der Perspektive ausweisen. Schon auf den Nozze Aldobrandine sind die Ruhebänke und die Fussbänke schräg in den Raum gesetzt, und diese Darstellungsweise kann man bis ins 4. Jahrh. hinauf verfolgen, siehe z. B. das Grabrelief der Polyxena (Conze Att. Grabr. Tf. 66, Rodenwaldt Kunst der Antike Abb. 414). Eine Münze des 4. Jahrh. aus Terina hat auch schon einen solchen schrägen Block (Auktion von Schennis 1913 Nr. 274, vgl. 275; siehe auch Regling die Münze als Kunstwerk, 728, 732). Vgl. im 5. Jahrh. Rodenwaldt a. a. O. Abb. 344 und A. M. XXV 1900 Tf. XIII.

⁷⁾ Pfuhl Abb. 658.

⁸⁾ Siehe aber die späten Stücke mit festerer Form im oecus p rechts in der Casa dei Vetti und aus dem Atrium der Casa del Poeta. Hier ist die Form jedoch, wenn die Malweise auch sorgfältig ist, weniger lebendig und es kommen plötzlichere Uebergänge von Licht und Dunkel vor.

⁹⁾ Besprochen J. d. I. XXXXII 1927 S. 41 ff. Tf. I und II.

Pompeji), das wohl älter ist, und mit dem freier gemalten Korb mit Früchten auf dem aus Herculaneum stammenden Fresko mit Herakles und Telephos (das, wie jetzt wohl feststeht, zum vierten Stil zu rechnen ist), liegt auf der Hand. Auch diese haben denselben freien und malerischen, die Plastik jedoch berücksichtigenden Stil. — Zumal die Formen der zwei flüchtiger gemalten Stücke haben etwas zerfliessendes. Dies mag man vergleichen mit dem Bilde mit Perseus und Andromeda (Herrmann Tf. 129), nicht mit der Figurengruppe, sondern mit dem Beiwerk, wie dem Felsen, auf dem Andromeda steht. Es ist zum Beispiel in dem Schatten ein noch dunklerer Schatten in genau derselben Weise wie bei den Pilzen angebracht.

Ich sprach noch nicht über das Kolorit, das allen vier Stücken gemeinsam ist. Anderswo¹⁾ habe ich versucht nachzuweisen, dass im hellenistischen Stilleben eine feine Tonmalerei (und zumal eine bräunliche) üblich war; diese sehen wir auch hier, aber sie hat sich dem Monochromen dicht genähert. Nur das zweite Stück hat noch den Gegensatz des kräftig roten Granatapfels zu den mattgrünen Blättern. Unzweifelhaft machen sich hier die dekorativen Einflüsse schon geltend: das Bild wirkt als eine einzige gedämpftere Farbe gegen die sie umgebende farbige Fläche²⁾, vielleicht das zu äusserst umgebende Blau³⁾; eine Entwicklung also dem Dekorativen zu, aber in einer Richtung, die der entgegengesetzt ist, die uns in dem bunteren Pfirsichstilleben auffiel⁴⁾.

Dieser Einfluss ist jedoch nicht nur stilistischer, sondern auch technischer Art: erstens ist das Gamma der Grundfarben, aus denen das Bild aufgebaut ist, viel einfacher als dasjenige des Stückes mit der grossen Fruchtschale (J. d. I. XLII 1927 Tf I/II) und des Pfirsichstillebens⁵⁾. Der Maler hat beinahe ausschliesslich zwei Farben (und zwar die der Umrahmung): rot und bläulich schwarz angewandt: das kommt dem Frescomaler bei seiner flüchtigen Malweise sehr zu statten. Weiter ist das Rot nicht, wie im früheren Bild mit der grossen Fruchtschale und im Pfirsichstilleben, hellenistischer Karmin⁶⁾, sondern — ebenso wie in der folgenden Reihe — das bekannte pompejanische Rot, das ebenfalls den teuren Zinnober in der eigentlichen Dekoration allmählich ersetzte. Das Violett, das mit diesem Rot hergestellt wird, ist etwas matter, und so auch das Rosa und die anderen Farben: aber dies stimmte hier mit den künstlerischen Absichten des Malers wohl überein.

Die bisher behandelten Stilleben gehörten der formalen Definition nach zum reinen Stilleben, die im französischen und italienischen Namen einen Ausdruck gefunden hat. Der Maler hat nur den toten Stoff dargestellt. Dessen Schönheit bindet sich nicht in erster Linie an die darin verkörperten Ideen, sondern scheint beinahe gänzlich unabhängig davon. Jedoch sind bei solchen Stilleben Gedanken an bestimmtes Lebendiges nicht ganz ausgeschlossen. Bei den toten Tieren besteht der Gegensatz zu dem Lebenden und die Früchte haben ihre Frische noch nicht verloren. Die einfachsten Gebrauchs-

¹⁾ J. d. I. XXXXII 1927 S. 46.

²⁾ Ein Gegensatz, der im ersten Stil schon durch den des Tafelbildes und der bunten Inkrustationswand vorbereitet war (siehe die nachgeahmten Tafelbildchen in der Villa Iton). Auch monochrome Bilder auf monochromen Wänden kommen in der letzten Zeit Pompejis vor, z.B. im oecus am Peri-

styl der Casa di Meleagro (Presuhn Pomp. Wanddek. Tf. XI). Monochromie und Buntheit waren schliesslich beide beliebt, auch an der ganzen Wand.

³⁾ Siehe oben S. 59.

⁴⁾ Siehe oben S. 42 f.

⁵⁾ Siehe oben S. 44.

⁶⁾ Pfuhl S. XI.

gegenstände und schliesslich die ganze Darstellung zeigen Zusammenhänge mit dem täglichen Leben der Menschen. Aber wenn wirklich ein Kunstwerk mit einem derartigen reinen, nicht mit bestimmten Gedanken vermischten Schönheitsgefühl gemacht ist, so fehlt doch ganz die Konzentration auf einen bestimmten Punkt der Vorstellung.

Die Stilleben der Alten nun zeigen alle diese Eigenschaften: die Umgebung ist nicht mit demselben Nachdruck behandelt wie die Gegenstände: auf diese ist die hauptsächlichste Aufmerksamkeit konzentriert, woraus hervorgeht, dass der eigentliche Vorwurf für sie doch immer wichtig blieb ¹⁾. Nirgendwo finden wir, während doch öfters die Gegenstände sehr ins Detail ausgearbeitet sind, bei den steinernen Stufen oder Nischen den Stoff charakterisiert, eine Unebenheit angegeben. Trotzdem fehlt in solchen reinen Stilleben das wirkliche Leben immer. Aus dem Bedürfnis danach ist die Vermischung von Stilleben und Tierstück zu erklären. Weiter hebt die Hinzufügung eines lebenden Tieres die absolute Ruhe auf. Etwas Momentanes kommt in das Stilleben, die Erzählung belebt es, es entsteht eine Vermischung mit dem „Genre“.

Das Momentane wird von den klassischen Künstlern nicht vorzugsweise zum Ausdruck gebracht, sogar bewegte Figuren von Skulpturen aus dem fünften und vierten Jahrhundert haben öfters etwas Zeitloses ²⁾. Das „Genre“ der hellenistischen Zeit jedoch schlägt einen anderen Weg ein: das Festlegen des Moments (und der Erzählung) tritt mehr in den Vordergrund ³⁾. Eine ähnliche Lebendigkeit wünscht man bisweilen auch im Stilleben. Diese Vermischung beider Gattungen datiert denn auch wohl aus der Zeit des Tafelbildes. Der auf der Hand liegende Vorwurf ist das stehende Tier, die Kombination von Tier und Sache ist selbstverständlich: ein Kaninchen kommt um an einer nachlässig hingelegten Traube zu naschen; ein Vogel hat sich hingesetzt und holt Schmucksachen aus einem Kästchen. Letzteres Motiv ist gewiss hellenistisch: es kommt schon auf zwei Mosaiken aus der Casa del Fauno ⁴⁾ und auf hellenistischen Grabsteinen ⁵⁾ vor. Das Thema ist auch später in Pompeji sehr beliebt, z.B. M. n. 8795, Pitt. d'Erc. II S. 43. Hierher gehören auch die pickenden Vögel auf römischen Grabaltären und Sarkophagen und die zahllosen Vögel mit Früchten im dritten Stil. Schon der zweite Stil kannte das Motiv des stehenden Tieres im sakralen Stilleben ⁶⁾: in Boscoreale wurde im Peristyl der Casa di P. Fannio Sinistore auf dem Sockel eine Schildkröte gefunden, die versucht aus einer Schale zu trinken. Früh — ebenfalls in der Casa del Fauno — findet man die Wildkatze, die ein Huhn überfällt ⁷⁾. Auch die altholländischen

¹⁾ Diese Richtung tritt, wie wir sahen, noch mehr hervor in den sakralen und agonistischen Stilleben. Sie entfernt die antiken Stilleben weit zumal von denen des 19. Jahrhunderts, in denen die „Peinture“ alles ist.

²⁾ Wie auch die Figuren des Raffael in seinen Stanzen.

³⁾ Der von Dionysos besuchte Dichter; der Ritt durch die Nacht; die Aufforderung zum Tanz.

⁴⁾ Niccolini Casa del Fauno tav. 2 (1 und 2); über tav. 2, 2 siehe Mau Pompeji² S. 305; es ist m.W. nicht nachzuweisen an welcher Stelle in der Casa das Bild tav. 2, 1 sich befand.

⁵⁾ Pfuhl J. d. I. XX 1905 S. 129. 22: „In Mantua. Auf dem Gesims ein Kasten, aus dem ein Vogel etwas herausnimmt“. (S. 145 einen Ring oder ein Armband); S. 130. 36, Arch. Ztg. XXXIII 1875 Tf. 2. 5. „... über dem Gesims in der Mitte ein Kasten, aus dem ein Vogel etwas herausnimmt“ (auch in Leiden Inventar I 93, 2, 1); S. 145 Anm. 326: „Dieser Typus ist von der byzantinischen Kunst übernommen.“

⁶⁾ Sambon Les Fresques de Bosc. S. 7, jetzt verloren.

⁷⁾ Ein Motiv, das auch für sich vorkommt: ein Raubtier, das ein anderes Tier zerreisst, vielfach als

Meister liebten es, zum Beispiel ein stehendes Kätzchen ihrem Stilleben hinzuzufügen. Man vergleiche das Bockchen und den Panther auf der Coupe des Ptolemées, deren letzterer einen umgefallenen Becher ausleckt, mit den ausführlichen Innenräumen mit Lebensmitteln und stehenden Tieren, zum Beispiel im Rijksmuseum zu Amsterdam.

Eine andere naheliegende Kombination von Tier und Gegenstand findet man im Taubenmosaik von Sosos. Aber oft kann man sich schwerlich in die Situation hineindenken und begreift nicht, was die Tiere inmitten der Gegenstände zu schaffen haben. So die Pfauen auf Pitt. d'Erc. I S. 101, oder das Bockchen im oecus p der Casa dei Vetti, das ausserdem willkürlich verkleinert ist, wie es auch in den sakralen Stilleben gemacht wird (wahrscheinlich steht es hier um geschlachtet zu werden).

Es wird in den Küchen der reichen Häuser gewiss ebenso ungeregt zugegangen sein, wie bei den alten Holländern (man denke an die Darstellungen altholländischer Küchen), und es mag ein Haustier einmal zwischen den Esswaren abgebildet sein oder ein zukünftiges Schlachtopfer, das sich noch etwas seiner Freiheit erfreuen darf; aber in den meisten Fällen müssen wir an eine mehr gedankenlose und spielerische Kombination verschiedener Motive denken. Wie in der Reihe der Pfirsichstilleben das halbvolle Glas mit Wein und eine beinahe leere Schale doch vielmehr auf einen verlassenen Esstisch gehören, während sie trotzdem auf den Repositoria der Küche oder des Vorratzzimmers abgebildet sind, so geht das Vögelchen, das ein voriges Mal auf eine Schale mit Früchten zulief, ein andres Mal (wie auf M. n. 8644, Taf. XI unten) auf einen Krug mit einem Glas darüber zu, wo es doch nichts naschen kann.

Das irrationale Element, das sich aus dem vorher angegebenen Grunde beim sakralen Stilleben stärker geltend macht ¹⁾, findet man auch in den dekorativen Wandverzierungen mit Architekturen: es hatte für Künstler und Publikum jener Zeit (des vierten pompejanischen Stils) einen gewissen Reiz ²⁾. Man findet übrigens auch etwas ähnliches auf ostgriechischen Reliefs und ebenso wie dort kann auch hier, wenigstens teilweise, die handwerkmassige Herstellung die Ursache sein ³⁾.

Nebenglied der Dekoration; siehe auch bei Helbig unter 1597; eine Katze(?), die eine Henne überfällt, während eine andere entflieht: Villa Doria Pamfili, R. M. VIII 1893 S. 123 fig. 9.

¹⁾ Dieses kann gewiss zum Entstehen solcher Irrationalitäten im xenion beigetragen haben, vgl. z. B. den Pfau mit dem Kalathos M. n. 8795, Helbig 165, Pitt. d'Erc. III S. 85, mit Pitt. d'Erc. I S. 101, aber diese Uebernahme ist doch nur möglich bei einer nicht vollkommen realistischen Kunstauffassung. Betreffs der Vermischung von Motiven aus verschiedenen Kunstgattungen vgl. Pfuhl J. d. I. XX 1905 S. 82, Vermischung von Motiven der sepulkralen und der Weihreliefs.

²⁾ Man vergleiche auch die Fantasien der Erotenbilder und der Tiermärchen (Papagei und Heuschrecke).

³⁾ Pfuhl J. d. I. XX 1905 S. 130, scheinbares sich lehnen (vgl. 13, 23, 28, 30, 34, 35); S. 132:

„scheinbar ist eine Sitzstatue dargestellt“ (siehe auch ebd. Anm. 271a, Leiden) und „noch irrationaler wird die Darstellung“, u. s. w. Gegen die Erklärung dieser Inkongruenzen in den pompejanischen Stilleben aus dem Handwerksmässigen und ebenso dagegen, dass diese absichtlich spielerischen Züge ausschliesslich der römischen Zeit zuzuweisen wären, spricht die Tatsache, dass dasselbe Spielerische sich in den hellenistischen Genrereliefs schon einigermaßen äussert. Siehe z. B. das romantische Heiligtum mit der Vannus auf einer Säule und allerlei sakralen Stilleben bei Schreiber Tf. LXXX (Springer I² Abb. 947) (Ist dieses Relief wirklich „hellenistisch“?). Vgl. auch die hellenistische Stele des Metrodoros (allerdings keine grosse Kunst), wo das „Athletengerät in ebenso unmöglicher Grösse, wie unmöglicher Weise“ aufgehängt ist (Pfuhl § 947).

Es ist wieder nützlich die Stilleben des siebzehnten Jahrhunderts zur Vergleichung herbeizuziehen: auf einem Bilde von Jan Weenix (Rijksmuseum zu Amsterdam 2616, Steenhoff II XXXVI, Photogr. Nieuwland), das sich offenbar draussen abspielt — denn den Hintergrund bildet eine Fernsicht —, liegen auf dem Fussboden in einer bunten Gruppe Wild, lose hingeworfene Früchte und Früchte (Trauben, Feigen u. s. w.) in einem Korb, aus dem ein Affe stiehlt. An einer reich verzierten Säule ist ein Hase aufgehängt. Auf die Säule hat sich soeben ein Vogel hingesezt. Ein anderer fliegt mit grosser Schnelligkeit nach rechts. Von rechts kommt ein Hündchen. Die Vorstellung ist gewiss fantastisch und nicht leicht in der Wirklichkeit zu sehen ¹⁾.

M.n. 8644.
Tafel XI
unten.

Nach dem Obenstehenden wird die Darstellung der Tafel XI (unten) keine Verwunderung mehr erregen. Es ist wieder ein magaziniertes Stück im Museum zu Neapel (Nr. 8644; Helbig 1632, 1714, 1604) aus Herculaneum. Die Masse der Stücke sind von links nach rechts: Br. cm. 39¹/₂, H. cm. 38; Br. cm. 40¹/₂, H. cm. 39¹/₂; Br. cm. 35, H. cm. 36 ²⁾; Abbildungen: Pitt. d'Erc. II tav. LVII S. 303; M. B. VIII 26 (V 93), VI 38 (IV 26), I 23 (IV 17), Roux-Barré V 4me série pl. 48.

Die Umgebung ist wieder die traditionelle: zwei Stufen, denen jedoch der untere (vertikal gedachte) Streifen fehlt, sodass man die untere Fläche auch als Fussboden auffassen kann. Die obere Stufe ist hoch im Bilde angebracht, sodass die Darstellung unten Hauptsache wird, das oben liegende mehr akzessorisch erscheint. Die wohl etwas verblassten vertikalen Flächen sind grau-violett ³⁾, die Stufe ist grau, der Fussboden rosaartig braun.

Vor dem grau-violetten Hintergrund geht mit grossen Schritten nach rechts ein exotisch blaues (etwas grünliches) Vögelchen, vielleicht ein Purpurhuhn. Die Beine sind rosa, ebenso wie der Schnabel und der Rand um das Auge. Etwas Rosa zeigen auch die Federchen vorne an den Flügeln. Rechts steht ein hell terrakottafarbiger Henkelkrug, über den ein grünlicher Glasbecher gestülpt ist, durch den der Hals der Vase hindurch schimmert (die Umrisse inner- und ausserhalb des Glases schliessen vollkommen an). Das Glas, von einer für jene Zeit klaren Sorte, ist einfach aber geschmackvoll mit doppelten, der Mündung parallelen Linien verziert. Es hat einen sanften Glanz, der am stärksten und hellsten in der linken Ecke (der Schattenseite!) ist.

Oben wird der noch übrig bleibende schmale Raum gefüllt von zwei Gegenständen, deren Farbe zwischen Terrakotta und Ziegelrot (pompejanischem Rot) liegt und deren Identität ich nicht nachweisen kann, vielleicht sind es Früchte. In deren Mitte geht von links nach rechts eine Art Rücken, der ebenso wie der vorspringende Rand einen dunklen Schatten (jetzt der dunkelste Ton im Bildchen) nach unten wirft; um den terrakottafarbenen Kern kann man einen helleren Rand unterscheiden, dessen Verlauf undeutlich

¹⁾ Wenn ein heutiger Stillebenmaler einige Gegenstände in seinem Atelier zusammenstellt, entsteht leicht eine in der Wirklichkeit nicht alltägliche Kombination.

²⁾ Helbig gibt als Masse an: B. H. m. 0.38; B. H. m. 0.41; B. m. 0.35, H. m. 0.36.

³⁾ Dieses ist nicht aus Zinnober verblasst, obwohl diese Farbe sich öfters zu grauem Violett verfärbt (siehe Rähmann Maltechnik der Alten S. 59

ff., S. 76 ff., Mau Wm. S. 182/3), im Gegensatz zu den billigeren roten Farben, die in denselben Zimmern oft vollkommen gut bewahrt sind. Ein grelles, ungebrochenes Rot als Hintergrund wird dadurch schon unmöglich, dass diese Farbe im mittleren Stück im Dreizack vorkommt; auch widerspricht dem der früher zweifelsohne rote Rahmen; siehe schliesslich oben S. 69, 2. Alinea.

geworden ist. In der hellen Obenseite sind viele dunklen Flecke, die an Fruchtkerne denken lassen. Schliesslich befindet sich um den ganz links liegenden der fraglichen Gegenstände eine hellere, grau gefärbte Fläche mit unregelmässigem Umriss, vielleicht ein Blatt. Rechts oben ein dunkler rötlicher Flecken, wahrscheinlich ein Schatten, der aber, da das Licht von rechts fällt, keine Daseinsberechtigung hat. Das Stück ist umgeben von einem schwarzen und roten (jetzt rosafarbenen) Rand, dieser von einem breiten blauen (vielleicht einem Teil der Fläche).

Bevor wir zur Besprechung des Stils schreiten, muss zuerst geprüft werden, was wir hier vor uns haben. Der Vogel mit seinem ziemlich langen Hals, horizontal liegendem Körper, langen rosa Beinen und Krallen, kräftig blauer Farbe und rotem Schnabel gehört unzweifelhaft zu den Sumpfhühnern ¹⁾. Die Gangart dieser Tiere ist genau dieselbe. Von den bekannten Vogelarten kommt das Purpur- oder Sultanshuhn (griechisch πορφυρίων, porphyrio veterum) ein Vogel, „der sich in schilfreichen Seen und pflanzenbedeckten Wasserbecken aufhält“ (Brehm) ²⁾, am meisten in Betracht. Dieses ist blau, hat einen grellroten Schnabel, sehr lange rosarote Beine und grosse Krallen, nämlich drei Zehen und einen Sporn. Das einzige, was gegen diese Voraussetzung spricht, ist der stark gebogene, kurze Schnabel unsres Vögelchens. Der πορφυρίων war im Altertum sehr wohl bekannt, zu urteilen nach den Beschreibungen bei Aristoteles, Dionysios, Alex. Mynd. (ap. Ath.), Aelianus und Plinius; zumal die bei Aristoteles frg. 272 (apud Athen. IX 388 c.d.) stimmt gut zu unsrer Abbildung: σχιδανόποδα (d.i. σχιζόποδα, wohl ohne Schwimmhäute) αὐτὸν εἶναι ἔχειν τε χροῶμα κυάνεον, σκέλη μακρά, ῥύγχος ἡργμένον ἐκ τῆς κεφαλῆς φοινικοῦν, μέγεθος ἀλεκτρυόνος, κτλ. πενταδάκτυλος(?) ³⁾ τε ὦν τὸν μέσον ἔχει μέγιστον. Siehe weiter Aristot. H. A. II 509a 9 (II 17 § 89) αὐχένα μακρὸν ἔχουσιν u.s.w., und Ibycus (apud Athen. IX 388e, Bergk P. L. G. frg. 8 [13]), wo wir zuerst seinen Namen angeführt finden. Weniger gut stimmt mit unsrem Vogel (aber wohl mit dem jetzigen porphyrio veterum) überein Dionys. de Avib. I 29: ἐρυθρὸν αὐτῷ τὸ ῥάμφος ἐστὶ καὶ κατὰ κεφαλῆς ὥσπερ τινὰ πῖλον ἔχει, ὁποῖους οἱ τοξόται Πέρσαι φέρουσιν: von diesem πῖλος nun ist bei dem Vogel auf dem Stilleben nichts zu sehen. Alex. Mynd. (apud Athen. l.c.) erzählt, dass er in Libyen lebt und dort heilig ist. Plinius n. h. X 63 gibt Commagene und die balearischen Inseln an. Er liess sich leicht fangen (Dion. de Av. III 21) und ging frei umher als Ziervogel (Ael. h. a. III 42) in Tempeln und Häusern. Man könnte denken, dass er auch hier im Vorratzszimmer so umherspaziert um einen Leckerbissen zu suchen. Nach der Meinung von Lorenz wurde das Fleisch dieses Vogels nicht gegessen. Martialis nennt ihn aber in einem seiner xenia ⁴⁾, sodass zur Not seine Anwesenheit auch daraus erklärt werden könnte. Ausser dem krummen Schnabel widerspricht also der Erklärung als porphyrio auch das Fehlen des πῖλος. Ich nenne die folgenden Darstellungen dieser und derartiger Vögel:

1. M. B. IX 40 (kleine Ausgabe), ein Vogel, der gänzlich übereinstimmt mit dem auf Tafel XI unten, geht nach links auf einen Korb(?) mit Früchten zu; rechts Feigen

¹⁾ Helbig spricht von einem Papagei.

²⁾ Siehe Brehm Tierleben V³ S. 427 Farbtafel. Meine Angaben sind weiter Thompson Greek Birds S. 150 und Lorenz Gymn. Programm Wurzen

1903/4 (nr. 635) S. XXI entnommen.

³⁾ Das Fragezeichen von Thompson; πενταδάκτυλος scheint in der Tat unmöglich.

⁴⁾ Martialis gibt prasinus, lauchgrün als Farbe an.

auf einem Rebenblatt; in campo bianchiccio con due liste nere (vierter Stil). Beinahe genau dasselbe:

2. M. n. 8720 (vierter Stil), Pitt. d'Erc. IV S. 91. wahrscheinlich Gegenstück von S. 87; ein einziger Vogel (Purpurhuhn?), der nach links auf einen Korb mit Trauben zugeht.
3. Pompeji VII. 4.51, zweites Zimmer rechts vom Peristyl (vierter Stil, friesförmiges Stilleben), ein nach links auf ein Körbchen zugehendes Purpurhuhn (nicht abgebildet).
4. M. n. 9829 (dritter Stil); Winter Tod des Archimedes, 82. Berl. Winckelmannspr. 1924 S. 15 Abb. 5. Die Beine sind hier länger, der Schnabel noch gekrümmter (ganz wie bei einem Papagei), der Hals länger, der Körper steht weniger hervor. Es ist ein Exemplar einer Reihe ägyptischer Tiere. Wahrscheinlich ist der Vogel denn auch aus Aegypten (oder Libyen) in Italien für die Hühnerparks eingeführt, man erinnere sich der Tatsache, dass er heutzutage in Aegypten gefunden wird.
5. Casa della Fontana piccola, Zimmer links neben den fauces (vierter Stil), in der Mitte einer weissen Fläche auf einem „Inselchen“: an einem Granatapfel pickendes Purpurhuhn; schönes Stück (nicht abgebildet);
6. Not. d. Scavi 1907 S. 677 fig. 2 (Thermenmuseum), aus der Tomba di Morlupo. Zwei solcher blauer Vögel gehen auf eine gläserne Schale zu, in der wiederum pithoi stehen.
7. Mosaik aus Trastevere ¹⁾, spätrömisch, Photographie Alinari p^e. s^a. no. 7250, Ciampini Vetera Monumenta I tab. 32.1 (R. P. G. R. 367.5, vgl. 1), wo auch eine Variante (hier steht nur ein derartiger Vogel) abgebildet ist: die Vögel sind grünlich blau mit rosarotem, etwas gekrümmtem Schnabel, der Kopf ist oben violettgrau. Die Flügel des linken Vogels sind sanft violett, braun und dunkelgelb. Auch der Schwanz hat violettartige Töne. Der rechte Vogel ist weniger blau. Der Nacken und die Beine sind grünlich blau; die Brust und ein Teil der Flügel sind graulich violett. Die Flügel sind rosabraun, der Rücken bräunlich gelb und blaugrün, die Füße stark rot. Es ist hier wohl Phantasie im Spiel.
8. Mosaik mit dem Tode des Archimedes, Berlin (Winter, 82. Berl. Winckelmannspr. 1924 Tf. I); in den Ecken, zumal oben rechts; in den Flügeln kommt eine gelbliche Farbe vor. Vielleicht ist hier das Teichhuhn gemeint, insoweit der Vogel wenigstens keine willkürlichen Farben hat.
9. Winter nennt noch Mau Wm. Tf. XIII (3. Stil), Tablinum im Hause des Caecilius Secundus: „in den zwei kleinen als Rahmenschmuck verwendeten Täfelchen“. Oben ist der Vogel graublau abgebildet, im Begriffe etwas vom Fussboden aufzupicken. Unten ein gelbbrauner Vogel mit längerem Hals und Schnabel. Dieser zeigt weniger Uebereinstimmung mit dem hier gemeinten Vogel.
10. Pitt. d'E. V S. 69 (Fragment).
11. Gusman La Déc. mur. de P. pl. XII, auf einer Wand reifen dritten Stils (auf der auch das Medaillon mit dem melkenden Satyr vorkommt, Mau Wm. Tf. XX).

Weniger treffende Uebereinstimmung zeigen:

¹⁾ Siehe oben S. 40.

12. Not. d. Scavi 1927 S. 37 fig. 13 in einer Dekoration vierten Stils.
13. Columbarium Pamfili R. M. VIII 1893 S. 132 (sotto l'arco).
14. Gusman La Déc. mur. de P. pl. VI, 1 (3. Stil), als Detail eines sakralen Stillebens; von hellblauer und rosa Farbe.
15. Amelio Dip. Mur. Sc. tav. XIV (4. Stil), in der oberen Seitenfläche, über eine Girlande gehend.
16. Mos. de l'Afrique, Tunisie 88 (Chebba), in pickender Haltung.
17. Mosaik aus Karthago, Mos. de l'Afrique, Tunisie 640 (R. P. G. R. 364. 1).
- 18.(?) Mosaik aus St. Romain en Gal, Müntz Revue des Arts déc. 1886. 78 (R. P. G. R. 199. 4), zweite Reihe von unten, links, u.s.w.

Gebunden, tot, gerupft oder nicht kann ich sie nicht nachweisen, wodurch nahegelegt wird, dass der Vogel hier als Haustier abgebildet ist.

Schwieriger ist die Frage der Gegenstände oben: zu vergleichen sind (wie es Helbig schon tat) der goldartige(?) Gegenstand auf M. n. 8688, Helbig 1688, Pitt. d'E. III S. 19, worin die Akademiker eine durchgeschnittene (mezzo) Melone erkennen, und die tiefroten mit grünlich weisser Rinde auf M. n. 8628. 3, Helbig 1691, Pitt. d'Erc. II S. 175 (Tafel VII unten), die gewiss identisch sind mit dem vorhergehenden; beiden fehlt der „Rücken“. Helbig sagt das derjenige auf M.n. 8688 aussieht „wie eine durchgeschnittene Mandel, jedoch nicht in dieser Weise erklärt werden kann, weil er zu gross ist und sich im Inneren derselben runde Punkte befinden, welche Poren oder Körner bezeichnen können“. In den „osservazioni“ zu Pitt. d'Erc. II S. 175 ist angegeben: nel terzo due madreperle, aber dies ist wegen der Farbe ausgeschlossen ¹⁾. Auch Mandelschalen können doch nicht tiefrot oder terrakottafarbig sein. Ebensowenig kann man die Gegenstände für zwei geschlossene von der Seite gesehene Muschelschalen halten: hiergegen spricht entschieden der Rand (oder die Rinde), wie auf M. n. 8628.3, Pitt. d'E. II S. 175 und III S. 19, und die Poren oder Körner. Sind es Mandeln, dann hat der Maler die wirklichen Verhältnisse ganz vernachlässigt, wie gewiss auch in der Casa dei Vetti (oecus, der kleine Bock, hier auf einem langgedehnten Fries) und auf Nr. 1 im Peristyl der Casa dei Dioscuri, Helbig 1610 (grosse Gans, kleine Böckchen).

Was die unregelmässige Fläche um die „Früchte“ bedeutet ist auch unklar. Vielleicht ist es ein Rebenblatt, worin man auch jetzt im Süden Esswaren einwickelt (vgl. Helbig 1676).

Obwohl hier die Einrahmung dieselbe ist wie bei der vorigen Reihe (das Rot ist hier zu Rosa geworden), obwohl die Nummern auf einander folgen (im alten Catalogo 431 und 432), so sind doch offenbar beide Reihen von verschiedener Hand. Dies zeigt sich schon gleich beim ersten Bildchen (das gleichfalls nicht in derselben Weise wie das zweite und zumal wie das dritte gemalt ist) und gerade bei den Farben. Hier gibt es, wenn auch keine Neigung zur Vielfarbigkeit, so doch eine bestimmte Kontrastwirkung, deren gänzliches Fehlen bei der vorigen Reihe auffiel. Wir finden als Hauptgegensatz: Terrakotta und Blau, wozu noch kommt: Rosa, Violettgrau und silberartiges Grün (grüner als bei den bisher besprochenen Gläsern). Gelb oder gelblich Braun und Karmin fehlen.

¹⁾ Gelb sind diese Früchte(?) im triclinium 27 der casa di Meleagro wiedergegeben (Overbeck Pomp.⁴ S. 308 Fig. 168).

Das Vögelchen und das Glas sind mit fast mittelalterlich naivem Interesse wiedergegeben, zumal das Köpfchen ist sehr fein, ohne jede Bravour gemalt. Ebenso der Krug und das Glas. Der Krug ist sorgfältig symmetrisch mit einem sanften Glanz gerade wie bei terrakotta Geschirr (z.B. die terra sigillata) wiedergegeben.

Das Glas — wir bemerkten schon, dass der Hals des Kruges ohne Brechung durch das Glas zu sehen ist — bildet einen starken Gegensatz zum Glase auf dem Pfirsichbilde (M. n. 8645). Dort rasche, scheinbar nachlässige Zeichnung, hier eine vorsichtige, weniger bestimmte, aber liebevolle Malweise. Der Verfertiger zeigt eine Vorliebe für das Zierliche und Feine. Naturalistische Einzelheiten, z.B. der Widerschein des Lichtes im Fenster, sind nicht angedeutet. Das Glas hat gerade auf seiner dunkelsten Seite den stärksten Lichtglanz. Die Früchte oben scheinen etwas gröber, aber vielleicht ist dies dem schlechteren Erhaltungszustand zuzuschreiben. Das Tonverhältnis der Stufen¹⁾ ist dasselbe wie auf dem dritten Bilde der vorhergehenden Reihe (M. n. 8647.3), das heisst: dunkel, mitteldunkel, hell, mittelhell.

Das Stück zeigt keine umgekehrte Perspektive. Durch das Weglassen des Basisstreifens wird ein grosser Streifen frei für den Fussboden. Der obere Streif zeigt eine geringe Aufsicht. Die Vase und das Glas scheinen eine naturalistische Perspektive zu geben. Dass man unten in das Glas hinein sehen kann, ist jedoch mit der hohen Aufsicht des Fussbodens und vollends mit derjenigen der oberen Stufe unverträglich. Das uns zunächststehende Bein des Vogels ist mehr nach unten gesetzt. Dass wir die Früchte in voller Breite zu sehen bekommen, ist wohl auch nicht mit der Natur in Einklang zu bringen.

Noch etwas zierlicher ist das mittlere Stück. Es hat ein ziemlich hohes Format: eine Einteilung in vier Streifen; der untere geht leise über in den zweiten, die Gegenstände fangen sehr nahe beim unteren Rahmen an und in Uebereinstimmung hiermit ist die Stufe mehr der Mitte zu angebracht. Hierdurch bleibt oben eine grosse leere Fläche. Die Farbe der Hintergründe ist wieder hellviolett, das oben etwas mehr ins Rosa spielt. Auch das Rosa der Stufe ist etwas weniger grau als auf dem Bilde mit dem Purpurhuhn.

Unten eine bunte Sammlung: zunächst gegen den violettartiggrauen Hintergrund eine zierliche silberne, blau- bis rosagraue Vase (mit schlankem Fuss und hohem Henkel), auf die sich soeben ein buntes, blaues Vögelchen niedergelassen hat; auf der Vase, die zu beiden Seiten mit Schleifen und um den Hals mit einem Blumenkränzchen verziert ist, ist ein feines Relief angebracht: ein Eros (oder zwei Erosen?), einen See-greif lenkend. Ein pompejanisch roter Dreizack steht schräg hinter der Vase, lehnt sich an die Stufe und reicht in den oberen Teil hinein, wo die drei Zinken nur eben rosa Funken gegen den egalten Hintergrund sprühen. Um die Vase herum frutti di mare (man vergleiche für die Deutlichkeit die Abbildung in den Pitture), drei weisslich graue Muscheln, drei Purpurschnecken (rötlich rosa); ganz links — weniger kräftig als der Dreizack — das in den Schattenpartien noch durch schwärzliche Schattenfleckchen gedämpfte pompejanische Rot des Krebses, in dem die zahllosen Lichter wie in einem Schuppenpanzer funkeln; die langen Fühler strecken sich ganz bis zur rechten Ecke des

¹⁾ Wenigstens im jetzigen Zustande.

Bildes aus (schlecht auf der Photographie zu sehen). Der rosaartig graue obere Teil ist als dekorative Fläche zu einem grossen Teil eingenommen von dem roten Dreizack und dem blauen Vogel. Die übriggebliebene linke Ecke wird gefüllt von zwei hellrosa Tintenfischen, deren Fangarme nach unten hinabhängen. Auch der Rahmen ist wieder schwarz und rot (jetzt rosarot), um ihn herum befindet sich wieder der breitere blaue Rand.

Hier also als Hauptgegensatz der Farben verschiedene Nuancen von Terrakottarot (ebenso wie in der vorigen Reihe!) und Rosa gegen Blau und blauliches Silber, beide gegen einen egalen graulichen Hintergrund. Gelb und gelbliches Braun fehlen auch hier, ebenso Grün. Das Licht fällt ebenso wie im vorhergehenden Bild von rechts. Ob von dem Schattenfall wegen des Verblässens so wenig zu bemerken ist, wage ich nicht zu entscheiden. Was die Perspektive betrifft, so verdient es Aufmerksamkeit, dass der Fuss der Vase in Gesichtshöhe wiedergegeben ist (so auch noch der untere Rand des Halses), während der Mund etwas von oben gesehen ist.

Das Bildchen ist ein Muster eleganten, feinen Stils, und mag vollkommen harmonisiert haben in einer Wandverzierung mit fantastischen Architekturen. Die spielende Fantasie fügt der reich verzierten Vase ¹⁾ einen unnatürlich kleinen, roten Dreizack hinzu — auch dieser ist schön gearbeitet: solch ein fein ausgearbeitetes Detail suchen wir vergebens auf anderen xenia —, offenbar eine Erinnerung an den Fang der Tintenfische ²⁾, und setzt auf den Henkel dieser wenig standfesten Vase ein exotisches Vögelchen. Auch die Eroten mit ihrem Seegreif scheinen eben auf die Herkunft des Abgebildeten anzuspielen. Es ist eine geistreiche, unnaturalistische Zusammenfügung dem Inhalte nach zusammengehöriger Gegenstände ³⁾, wie dies im sakralen Stilleben die Regel ist; wie auch oft bei der Darstellung des seine Maske weihenden Schauspielers das Heiligtum des Dionysos durch die Herme des Gottes bezeichnet, und wie die Landschaft, z.B. auf dem Telephosbild, durch die Nymphe Arkadia, den Satyr, den Adler und den Korb mit Früchten umschrieben wird. Selbstverständlich ist hier das naturalistische Stilleben noch die Hauptsache. Uebereinstimmung mit dem sakralen zeigt übrigens zumal die silberne Vase mit dem schräg dahinter gesetzten Dreizack. Es könnte ein Weihgeschenk für Poseidon sein ⁴⁾. Die Aufstellung ist ganz dieselbe wie die der panathenäischen Amphora mit dem Palmzweig (z.B. Six Ant. Denkm. Band

¹⁾ Wozu kann eine solche Vase gedient haben?

²⁾ Siehe Daremberg-Saglio s. v. tridens.

³⁾ Ein schlagendes Beispiel dieser unnaturalistischen Zusammenfügung auf einer silbernen Schale aus Lovere mit dem Fischfange entnommenen Motiven (Not. d. Scavi 1908 S. 5 fig. 1). Ein Reiher (airone) steht auf einer Reuse und schnappt nach einem Schmetterling. Viermal sind hängende Fische dargestellt (Xenionmotiv), weiter Sepien, Krebse, ein Dreizack, Muscheln (dieselben Motive wie auf unsrem Stilleben M. n. 8644!). Weiter ein Schwertfisch, der einen Aal durchbohrt. Man sieht wie Szenen draussen, im Innenraum und sogar unter Wasser durcheinander dargestellt sind. Selbstverständlich fehlt auf dieser ringförmigen

Darstellung die einheitliche Raumdarstellung, so dass die Uebergänge weniger auffallen.

⁴⁾ Mehrere xenia haben gewisse sakrale Züge; das Opfer und das Mahl gehen im Altertum ja auch immer Hand in Hand. Man vergleiche Casa dei Dioscuri, Peristyl, 2: eine Gans, zwei Besen (was bedeutet das?) ein Korb mit Früchten, eine Pinie, eine karierte Wollbinde. Man denke an den Zusammenhang der Pinie mit dem Dionysos- oder Kybelekult und das vielfache Vorkommen der Pinie auf (ländlichen) Altären; Grimanirelief (Schreiber Wiener Brunnenreliefs Tf. 3, Strong, Scultura Romana I S. 77, fig. 51), Antinousrelief (Springer I¹² S. 553 Abb. 1041), u. s. w.

III Heft 3, 1914/15, wo dazu noch dieselben Schleifen an der Vase befestigt sind). Und nun befand sich tatsächlich unter den kleinen Stilleben mit Götterattributen in einem Zimmer der Casa dei Capitelli figurati ¹⁾ das folgende ornamentale poseidonische Bildchen (Helbig 173, braunes Monochrom auf gelbem Grunde, Höhe m.o. 13): „Links sitzt auf einem Gefässe ein spechtartiger Vogel. Daneben sollen sich nach dem Ausgrabungsbericht ein Delphin und ein Dreizack befunden haben, von welchem letzteren noch der Schaft kenntlich ist“: eine Wiederholung der Hauptgruppe unsres herkulanischen Stillebens, die wahrscheinlich also zu den bekannten sakralen Motiven gehörte.

Vergleicht man nun die stilistische Eigenart des ersten und des zweiten Stückes, so sehen wir, dass der Farbenstil vollkommen derselbe ist. Die Malweise des zweiten Bildes ist aber freier. Es ist wieder das Verhältnis von ausgearbeitetem Stück und Skizze. Der schimmernde Glanz der Vase unterscheidet sich nicht sehr von der Weise, in der die terrakotta Vase wiedergegeben ist. Jedoch äussert sich zumal hier, zugleich mit der etwas flüchtigeren Malweise, eine grosse Vorliebe für kleine, das Licht auffangende Lichtfleckchen, die in starkem Kontrast zu der Umgebung stehen. Vielleicht hat das erste Stück dies in seinem ursprünglichen Zustand in etwas stärkerem Masse gehabt, aber ein Unterschied bleibt. Am meisten tritt dies hervor bei dem Krebs, aber auch anderswo (das Band und das Kränzchen um den Hals und das Relief der Vase, der Dreizack, das Vögelchen, die Purpurschnecken).

Es ist eine Malweise, die in Pompeji viel angewandt wird, und offenbar herrschte in jenen Tagen auch im Stilleben nicht solch ein einheitlicher Stil, sondern ein gemäßigter Eklektizismus, vor. Aber auch in dieser freieren Arbeitsweise äussert sich beim Maler derselbe feine Geschmack, das Vermeiden des Plumpen und des Alltäglichen. In einiger Entfernung fallen ausserdem die Unterschiede weniger ins Auge, zeigt es sich klar, dass beide Stücke von einer Hand sind: sorgfältige schlanke Formen, die Wärme der Farben, Liebe für Einzelheiten, links zum Beispiel das Köpfchen des Vogels, rechts das Relief auf der Vase.

Parallelen dieser Darstellung als Ganzes sind wie gewöhnlich nicht nachzuweisen. Am meisten nähert sich noch das oben genannte Bildchen Helbig 173. Was die Einzelheiten angeht, so ist die Vase zu vergleichen mit der mit Bändern verzierten auf dem Mosaik im Gewölbe der Kirche S. Costanza zu Rom, Photographie Alinari no. 28523. Den oben losgelösten Henkel findet man öfters bei sakralen Gefässen: Pitt. d'Erc. III S. 53; tav. XXXVI S. 181; den Dreizack (wahrscheinlich mit den daraufgespiessten Sepien) findet man auf einem römischen Silbergefäss aus Portugal, Arneth Arch. Analekten Tf. XX, Reinach Rép. de rel. III 476. 1, 2, Odobesco Trésor de Petrossa II S. 54 fig. 70 d. e. Er befindet sich hier inmitten allerlei bekannter Xenionmotive, wie zum Beispiel eines liegenden Böckchens, einer Muräne, an einen Ring angereihter Vögel, und ist also vielleicht, dem Vorkommen auf so verschiedenen Monumenten (in verschiedenen Gegenden) nach zu urteilen, ein geläufiges Stilleben- und Xenionmotiv gewesen. Weiter kenne ich aber kein Beispiel, ausser auf der Schale aus Lovere, Not. d. Scavi 1908 S. 5 fig. 1, auf der auch die folgenden Motive grösstenteils vorkommen. Man vergleiche auch das nahezu zum Stilleben gewordene Leuchtfeuer auf dem Grottenmosaik aus Praene-

¹⁾ Helbig 106, 173, 179, 242, 268b, 365.

ste ¹⁾, wo der Dreizack zusammen mit dem Ruder wohl als Symbol des Meeres und der Schifffahrt dient.

Für den Krebs vergleiche man:

1. Helbig 1706. Pompeji, casa della fontana piccola, B. m. O. 45, H. m. 0.50: „unten ein umgestürzter Korb mit zwei Fischen (vgl. Casa dei Vetti, Peristyl links), darüber ein Hummer.“
2. Helbig 1713 Pompeji, Strada d'Olconio 3—5, B. m. O. 31, H. m. 0.18, „Auf einer gläsernen Schüssel ein Hummer, ein Rettig, eine Zwiebel“.
3. Krebse und Sepien zusammen, ausserdem mit der Stufeneinteilung: Nogara Mos. tav. 25, sichtlich von einem ausführlichen Xeniontypus herrührend wie unser Stilleben (weiter kommt der Krebs natürlich oft auf Aquaria vor).

Für die Tintenfische sind heranzuziehen:

1. Helbig, 1707. 2, Pompeji, Casa dei Vasi di vetro, B. H. m. o. 62, grosses Stück (vgl. Casa dei Vetti, Peristyl, Fische, Tintenfische, Purpurschnecken), Fische, zwei Sepien.
2. Helbig 1708, Pompeji, Pitt. d'Erc. V tav. LXII S. 277, M. B. VIII 57, Pfuhl Abb. 705, Roux-Barré V pl. 51.
3. Helbig 1710, Pompeji (Gegenstück zu 1708), M. B. VIII 57, Roux-Barré V. pl. 51, alle drei Stücke sind tafelbildförmig.
4. Helbig 1711, Fries, Pitt. d'Erc. I tav. XLVII S. 247,
5. Helbig 1712, Fries, Pitt. d'Erc. l.c., hier auch in Kombination mit einer Purpurschnecke(?).
6. Mehr ornamental auf dem schon genannten Mosaik Nogara Mos. tav. 25.

Die Purpurschnecken vergleiche man mit Helbig 1712(?), (siehe oben) und Casa dei Vetti (siehe ebenfalls oben).

Was nun das bunte Vögelchen angeht, so sitzen auf dem mit Niltieren geschmückten Rand des Alexandermosaiks (Pfuhl Abb. 698) derartige Vögelchen auf einer Wasserpflanze; daher ist es offenbar ein Wasservogel, vielleicht ein Eisvogel ²⁾.

Das dritte Stück ³⁾, etwas kleiner als die zwei anderen, zeigt schliesslich die zu den geläufigen Kompositionsformen gehörige Fensternische, siehe oben S. 37; es fehlt, wie gewöhnlich bei diesem Typus, der Basisstreifen (für Ausnahmen siehe oben).

Auf dem Vordergrund nascht ein Kaninchen mit einem nahezu menschlichen Ausdruck des Vergnügens von einer Traube. Das Tier ist rötlich mit grünlich grauem Bauch, auch die Traube und der Fussboden haben einen roten Ton. Auf der blassrosa-artig violetten Wand hängt an einem Ring ein jetzt ebenfalls rosa Vogel, dessen Art sich schwerlich bestimmen lässt. Er hat einen geraden Schnabel. Vielleicht ist wieder ein Rothuhn gemeint.

In der rosa Fensternische liegt ein dunkelbraun-roter Apfel, der einen dunklen Schatten nach rechts wirft. Die Fläche im Fenster ist blau, eine Farbe die hier immer wiederkehrt und offenbar die Luft andeutet, sodass wir die Nische als Fensternische erklä-

¹⁾ Bull. Comm. XXXII 1904 tav. VI/VII, J. d. I. XXX 1915 S. 230.

²⁾ Wie man einen solchen auch inmitten der Seetiere auf dem Fischmosaik aus der casa del

Fauno (Leonhard Mosaikstudien Tf. I) sieht. Vgl. Brehm Tierleben VIII⁴ Abb. auf S. 137.

³⁾ Nach M. B. I 23 (IV 17) erwähnt im Katalog des Kardinals Bayardi.

ren müssen; man vergleiche Pitt. d'Erc. I S. 101 wo die vittae (oder die Girlanden, wie Helbig sagt?) auf der anderen Seite hinter der Fensterbank verschwinden.

Das Stück ist von viel geringerer Qualität als die zwei vorhergehenden. Es könnte dies teilweise dem schlechten Erhaltungszustand zuzuschreiben sein (einige Formen verschwinden ganz gegen den Hintergrund), teilweise einer schnelleren Arbeitsweise, zum Beispiel dadurch, dass der Maler auf die flache Wand gemalt hat, obwohl letzteres unwahrscheinlich ist. Man bekommt jedoch sehr den Eindruck, dass man es hier mit der Arbeit eines Gehilfen zu tun hat. Man braucht also nicht, da auch kein Farbenunterschied in der Umrahmung zu sehen ist, spätere Restauration anzunehmen.

Auf jeden Fall ist das Ganze mit viel weniger Sorgfalt behandelt als auf den vorhergehenden Bildern und daher als Kunstwerk einer eingehenden Besprechung nicht wert. Die Hauptfarben sind hier: terrakotta Rot und helles Blau: Grün und Gelb fehlen; also in der ganzen Reihe ein Hervortreten von Blau und pompejanischem Rot, ein völliges Fehlen des Gelb und ein äusserst spärlicher Gebrauch des Grün.

Wir können hier ausnahmsweise ein Bild nennen, das, wenn auch im Spiegelbild, beinahe dieselbe Darstellung bietet, nämlich auf einer Wand vierten Stiles im Peristyl der Casa di Meleagro (jetzt gänzlich verblasst): ein Kaninchen nascht von einigen Feigen, im Fenster liegt ein undeutlicher Gegenstand, rechts daneben hängt ein Vogel. Das Stück ist ein nachgeahmtes Tafelbild. Weder hieraus, noch aus der Tatsache der Wiederholung darf man schon ein hellenistisches, diese Gruppe als Ganzes darstellendes Tafelbild erschliessen. Gewiss ist jedoch dies: das naschende Kaninchen¹⁾ ist offenbar eine der Genre-Erzählungen gewesen, die den Alten sehr gefielen²⁾. Dies geht auch hervor aus der folgenden Reihe:

1. Auf dem Bilde Pfuhl Abb. 702a hat es sich neben Feigen gesetzt (Gerhard Neap. Ant. Bildwerke S. 428 Nr. 17, Sockelverzierung[?] auf weissem Grund).
2. 3. Auch auf Grabverzierungen ist es zu finden; so zum Beispiel mit einer Traube und einer Vase im Columbarium zwischen der Via Latina und der Via Appia (Att. dell' Acc. Pontef. 1852 XI tav. 12, R. P. G. R. 364, 11), zusammen mit allerlei anderen Xenionmotiven. Es ist mehr in der Weise des dritten Stils auf einem Streifen gemalt. Hier hat man der Vorstellung eine sakrale Bedeutung gegeben. Weiter im Columbarium der Villa Doria Pamfili: Samter R. M. VIII 1893 S. 127 parete d/e 5^a fila 2).
4. Mos. de l'Afrique (Tunisie) 88, in Kombination mit Vögeln und einem Korb mit Früchten.
5. Mosaik aus Zliten, Aurigemma Tripoli tav. XVIII, zusammen mit Vögeln, Früchten und einer Gazelle.
6. Becher aus Boscoreale, Mon. Piot. V 1897 pl. XVI. 1.
Le Musée III, 5 fig. 22 no. 6; bei Granatäpfeln.
7. Das Motiv ist sogar selbständig in der Rundplastik verwertet; zwei Beispiele gibt es in der Sala degli Animali im Vatikan.

¹⁾ Das Motiv des stehenden Tieres hoffe ich später bei der Besprechung des (im J. d. I. XXXXII 1927 S. 52 Abb. 3 abgebildeten) Vogel-

stückes (M. n. 8743, Pitt. d'Erc. I S. 105) zu behandeln.

²⁾ Vgl. Philostr. Imag. II 26.

Das Kaninchen ist hier unzweifelhaft als Haustier abgebildet, wie wir es auch so oft als Gespiele sehen (Farnesina).

Für eine ähnliche Komposition von einem Vogel neben dem Fenster, in dem Früchte liegen, vergleiche man Zahn II 6, Casa del Argo ed Io (Herculaneum) über Durchblick; nur Vogel neben dem Fenster: Casa dei Dioscuri, Peristyl nr. 9 (Helbig 1631); gibt es hier eine Fensternische?

Das Fenster gibt dieselbe Gelegenheit, wie auch die Stufeneinteilung, das weiter Entfernte mit dem Höheren zu vereinigen: so ist Niccol. l'Arte di Pompei tav. 12 und Casa dei Dioscuri Peristyl Nr. 9 (Helbig 1631) ein Vogel in der Fensternische sitzend dargestellt. Allein es wird dadurch die Fläche nicht radikal in zwei Hälften geteilt. Von dieser Kompositionsform ist denn auch in den friesförmigen Stilleben, die für die Stufeneinteilung zu länglich sind ¹⁾, ein reichlicher Gebrauch gemacht, z.B. Pitt. d'Erc. I S. 101, 111, 117, V S. 99 (Körbchen mit ricotta[?] oder Käse), M. n. 8695 (Helbig 1696) Drosseln im Fenster, u.s.w.

Früchte oder andere derartige Gegenstände sind in einem Fenster liegend auf folgenden Bildern dargestellt:

1. Pitt. d'Erc. II S. 141 (Helbig 1662).
2. Pitt. d'Erc. V S. 81.
3. Pitt. d'Erc. V S. 95.
4. Zahn II 6, auch auf dem rechten Seitenfeld des mittleren Wandteils; III 96, als Sockel einer Nische über der Seitenfläche (Niccol. D. G. tav. 22).
5. Roux-Barré I pl. 87/88 Feigen (auf dem Sockel).
6. Casa dei Vetti, oecus p, Rückwand, links, unter einem Durchblick (Photographie Brogi 11197).
7. Helbig 1648, nicht abgebildet; u.s.w.

Eine einigermaßen sichere Datierung ist wieder, da eine Datierung der Werke der grossen Malerei fehlt, unmöglich. Stilistisch ist, was die zwei ersten Bilder betrifft, durch die Vorliebe für das Feine und Ausarbeitung gewisser Einzelheiten, die allerletzte Zeit des vierten Stils ausgeschlossen ²⁾. Denn dass sie zum vierten Stil gehören, kann man angesichts der Farben und Formen nicht bezweifeln ³⁾. Der Ausdruck weiter des üppigen Ueberflusses, den die Girlanden späteren zweiten Stils, sowohl in der Malerei (Casa di Livia, man vergleiche auch die Schale mit Früchten in der Casa di Livia, J. d. I. 1927 S. 51 Abb. 2), wie in der Reliefkunst haben, steht unsern Bildern ganz fern.

Die feine, straffe Ausführung des Dreizacks lässt unmittelbar an die Lanze auf dem Bilde mit Ares und Aphrodite denken (Herrmann Tf. 4), das in seiner ganzen Malweise eine grosse Uebereinstimmung mit dem unsrigen zeigt; dort auch ein ruhiges, fließendes Modelé, das ebenso wie auf den Stilleben ohne Schraffierung zustande gekommen ist, und die kleinen Lichtfleckchen, über die wir redeten. Man kann noch den sterbenden Adonis in der Casa dieses Namens und die Bilder mit Briseis, und Zeus und Hera aus der Casa del Poeta tragico heranziehen.

¹⁾ Die Stufe ist beibehalten Niccolini D. G. tav. 4 (Roux-Barré V, 4me série, pl. 56)(?).

²⁾ Dass eine Datierung nach 63 möglich ist, beweisen die sehr schönen Stilleben aus dem Peristyl

der Casa dei Vetti, die eine lockere, ungezwungene, jedoch keineswegs grobe Malweise zeigen.

³⁾ Vom dritten Stil ist natürlich nicht die Rede.

Ein äusserliches Datum können noch die Gefässformen geben; über diese teilte Prof. Robert Zahn mir freundlichst folgendes mit: die Form der Tonflasche mit dem scharfen Knick zwischen Schulter und Bauch ist der frühen Kaiserzeit zuzuweisen. Eine Tonflasche im Berliner Antiquarium (Vas. Inv. 3668) aus einem Grabe aus Pitigliano¹⁾ dessen Inhalt grösstenteils der augusteischen Zeit zuzuschreiben ist²⁾, stimmt mit der unsrigen fast genau überein. Die Form unsrer Flasche steht ausserdem der hellenistischen Gefässe noch sehr nahe:

Berliner Vas. Inv. 3161a, Kanne des Dionysios, Robert 50. Berl. Winckelmannspr. 1890 S. 93.

Berliner Vas. Inv. 4953, J. d. I. XXIII 1908 S. 73.

A. Palma di Cesnola Salamina S. 245 fig. 295.

Der (wahrscheinlich geschnittene) übergestülpte Glasbecher ist dem in einem oben schon genannten russischen Grabe³⁾ (ebenfalls aus dem Anfang unsrer Zeitrechnung) sehr ähnlich.

Ebenso wie bei der Reihe mit dem Pfirsichstilleben würde dies eine auffallend frühe Datierung ergeben. Die Stücke jedoch in den (späten) 2. Stil zu setzen scheint mir hier aus stilistischen Gründen ganz ausgeschlossen. Verschiedene Lösungen bieten sich dar: ein Fortleben älterer Glasformen, ein früherer Anfang des 4. Stiles als gewöhnlich angenommen wird, schliesslich eine Vorliebe des Malers oder des Auftraggebers für ältere Modelle.

DIE EINGLIEDERUNG IN DAS DEKORATIONSSYSTEM

Bisher haben wir die Stilleben als selbständige Tafelbilder betrachtet, und dies war möglich, weil sie beinahe ein selbständiges, abgerundetes Ganzes bilden, sodass einige dann auch schon im Voraus hergestellt oder aus einer anderen Wand ausgeschnitten und ohne Schwierigkeit in die neue hineingesetzt werden konnten. Jedoch stand ihre Komposition, und besonders auch ihr Farbengamma im Zusammenhang mit der umgebenden Dekoration, und es ist daher erforderlich zu untersuchen, an welcher Stelle der Wand man sich diese Stilleben zu denken hat. Die folgenden Stücke, die ungefähr das behandelte Format haben und mit flachen Streifen umrahmt sind, sind noch in Pompeji selbst zu finden, oder, als sie sich noch an Ort und Stelle befanden, beschrieben oder abgebildet worden.

1. Pompeji, Casa della Fontana Piccola, Helbig 1613 (Br. m. 0.46. H. m. 0.47), 1643 (Br. m. 0.44, H. m. 0.49), 1706 (Br. m. 0.45, H. m. 0.50), erstes Zimmer links vom 2. Atrium (Helbig Wandgemälde, Top. Index S. 470 X), nach Donner bei

¹⁾ Not. d. Scavi 1898 S. 445 f.; Boehlau J. d. I. XV 1900 S. 156.

²⁾ Vor allem wegen eines grossen Sigillataltellers des augusteischen Meisters Priamus A. Sesti (vgl. Pauly-Wissowa, 2. Reihe, Bd. II Sp. 1891 11b). (Auch die Form des Tellers ist früh, sie entspricht etwa der bei Siegr. Loeschke Keramische Funde von Haltern S. 138 f., Typus I, Tf. X 1a ge-

gebenen, mit überhangender Lippe; vgl. zur Datierung S. 141). Die anderen Tongefässe des Grabes stimmen zu dieser Datierung. Eine Ausnahme bildet nur eine Bronzekasserole (s. Willers Neue Untersuchungen zur römischen Bronzeindustrie S. 78, S. 88, Nr. 105 Tf. VII, 14, CIL XI 6717. 7).

³⁾ Siehe o. S. 57 Anm. 3. Der Becher: Isvestija I S. 96 Fig. 9.

Helbig S. LXXXVIII „ein mittelgrosses bedecktes Zimmer, dessen Wände mit weissem Marmorstuck bekleidet sind und je ein Bild enthalten“. Diese Bilder befinden sich in der Mitte der Hauptflächen; auf den Seitenfeldern kleine „Seeungeheuer“. Sie sind mit Rändern, nicht mit Klapptürchen eingerahmt.

2. Casa dei Vetti, Peristyl, Stilleben von etwas grösseren Dimensionen, in der Mitte der grossen schwarzen Felder des mittleren Wandteils. Die Stücke auf der linken Wand (keine Stufen) haben ein ins Goldene spielendes, diejenige auf der Hinterwand (mit Stufen) ein helles Blau und Rosa enthaltendes Kolorit. Die Umrahmung wird durch einen breiten dunkelroten inneren, und einen schmalen weissen äusseren Rand gebildet.
3. Casa dei Vasi di Vetro (Reg. VI ins. 5. 5) Stilleben in der Mitte der gelben Felder des mittleren Wandteils, Zimmer links hinter dem Peristyl, wozu Helbig unter 1707 angibt: „B. H. m. 0.62; drei grosse todte Fische. Gegenstück: verschiedene Fische, zwei Sepien“ (vgl. die Casa dei Vetti). Sie wechseln ab mit Rundbildern (Helbig Wandgemälde, Top. Index S. 467 III), deren eins (1047, Polyphem) einen Diameter von m. 0.30 hat.
4. Roux-Barré I pl. 87/88 in einem Pavillon: ein gebundener Hahn, eine Stele mit Fruchtschale, daran anlehnend ein Stab; es ist eine Komposition mit Basisstreifen und Fensternische; das Stück befindet sich auf der kürzesten Wand eines Saales (wo auch auf dem Sockel ein Stilleben); in den Seitenfeldern Medaillons (vgl. 3) (toutes les couleurs en sont foncées, mais le lambris n'est pas noir, Roux-Barré a. a. O.).
5. Nicc. l'Arte di Pompei tav. 12, Hauptfläche des mittleren Wandteils: Vögel streiten um eine Frucht oder ein Brot(?); Komposition mit Fensternische, etwas länglicher; doppelte Einrahmung.

Weiter muss man die Stilleben von kleineren Dimensionen, welche auf der Hauptfläche und bisweilen auf dem Seitenfeld des mittleren Wandteils in derselben Art vorkommen — dieses ist im vierten Stil öfters der Hauptfläche gleichwertig —, vergleichen.

6. Zahn II 6, Casa del Argo ed Io in Herculaneum; Seitenfeld und Hauptfläche des mittleren Wandteils. Das rechte Stück hat die Komposition mit Fensternische ¹⁾.
7. Pompeji, Casa di Olconio (Reg. VIII ins. 4. 4) Peristyl: „die Wände sind in breite schwarze und schmale rothe Felder getheilt, deren erstere je ein kleines Stilleben, letztere einen Candelaber enthalten“ ²⁾, jetzt verloren.
8. Pompeji, Casa del Gruppo dei Vasi di Vetro (Reg. VI ins. 13. 6); Haupt- und Seitenfelder des mittleren Wandteils (Zahn II 86, Helbig 1716 und 267), verloren.
9. Pompeji, Haus neben der Casa di Diadumeno (Epidii Sabini Reg. III (IX) ins. 1. 22?), atrium: „auf den Wandpfeilern rechts und auf der ununterbrochenen Langwand links Landschaften in Medaillons mit oblongen Thier- und Fruchtstücken abwechselnd“, aus der allerletzten Zeit Pompejis, siehe Donner bei Helbig S. LXI; Helbig 1648. B. m. 0.39, H. m. 0.21, jetzt verloren.

Dass die Masse etwas von denjenigen der Stücke im Museo nazionale (8645, 8644

¹⁾ Vielleicht nähert sich hier das Format noch mehr dem der besprochenen Stilleben, denn Zahn gibt III 87 ein längliches Format eines Stillebens

an, das Roux-Barré I pl. 80/81 mehr quadratisch ist.

²⁾ Overbeck Pomp.⁴ S. 294.

und 8647) abweichen, ist nicht von Wichtigkeit ¹⁾. Die Grösse wird nur bedingt durch die Komposition der ganzen Wand und durch das Stilgefühl, mit dem das Ganze aufgefasst ist. Auch bei den anderen Gattungen findet man, wie bekannt, im vierten Stil dieses Wechseln des Formates an derselben Stelle der Wand ²⁾.

Kleine Figurenstücke, zumal in kleineren Zimmern, kommen zum Beispiel vor in der Casa del Poeta, Zimmer links vom atrium (Mau Pompeji² S. 329 Plan, 6) wo Helbig unter 129, 1256, 210 die folgenden Masse der in den Hauptflächen befindlichen Stücke angibt: B. m. 0.36, H. m. 0.39; B. m. 0.41, H. m. 0.40; B. m. 0.36, H. m. 0.40 ³⁾, ⁴⁾.

Man darf also sagen, dass die Stilleben dieses Formats in der Komposition in derselben Weise verwendet werden wie die Figurenstücke, nur dass sie sich nicht so gut dazu eignen um besonders grosse Flächen auszufüllen. Diese Gleichwertigkeit bestand nicht im reifen zweiten und im dritten Stil. In diesem füllen die Figurenstücke meistens den grössten Teil der Pavillons, während die Stilleben und Tierstücke ganz zum Ornament herabgedrückt sind ⁵⁾. Ursprünglich aber, als die Bilder nur in der Form nachgeahmter Tafelbilder (mit Flügeln [oder eingesetzt?]) aufgenommen wurden, hatten sie für die Komposition gleichwohl dieselbe Funktion (man vergleiche das Haus mit der Kryptoporticus, Illustration 1924, 26. April). Wir sehen hier also eine Art Kreislauf, anfänglich vom Tafelbilde weg, später wieder dahin zurück ⁶⁾. Man vergleiche hiermit im vierten Stil das teilweise Zurückkehren der Figurenstücke zur Komposition des Tafelbildes ⁷⁾.

Alle diese Beispiele machen es sehr wahrscheinlich, dass die Stilleben aller drei Reihen sich in der Hauptmittelfläche befunden haben. Es sind zwei mal drei und einmal vier Stücke. Geht letztere Zahl vielleicht zurück auf die vier Wände des Zimmers? Eine Reihe von drei könnte auch aus einem Raum stammen, wo drei Wände durch Bilder verziert, die vierte aber von der Tür eingenommen wurde. Natürlich kann die Zahl der erhaltenen Stilleben auch auf einem Zufall beruhen und kann ursprünglich die Reihe viel grösser gewesen sein, wie zum Beispiel im Peristyl der Casa dei Dioscuri und in dem der Casa di Meleagro. Derartige Stilleben mögen gewiss oft auf rhythmisch geteilten

¹⁾ Ein sehr grosses Format hat Helbig 1646; es gehört aber wahrscheinlich in den oberen Wandteil.

²⁾ Wir könnten hier also auch noch die sehr kleinen Stilleben mehr in der Weise des dritten Stils Zahn II 66, Casa del Argo ed Io, Herculaneum, und die Tierstücke dritten und vierten Stils in den Haupt- und Seitenflächen nennen.

³⁾ Auch sakrale Stilleben befinden sich öfters in der Hauptfläche: Zahn II 95.

⁴⁾ Auch die Marmorkopien aus Herculaneum Helbig 1405 (Br. m. 0.44, H. m. 0.33), 170b (Br. m. 0.40, H. m. 0.42), 1241 (Br. m. 0.49, H. m. 0.35), 1464 (Br. m. 0.45, H. m. 0.33), die doch auch wohl in der Mitte der Hauptfläche sich befunden haben mögen, haben solch geringe Dimensionen. Man kann die Mosaike des Dioskurides hinzufügen.

⁵⁾ In den Seitenfeldern gibt es vielfach die kleinen schwebenden Figuren und die Rundbilder, in

denen oft Büsten und Landschaften vorkommen, siehe Mau Wm. 313 f.; Mau Wm. Tf. XIII (reicher dritter Stil) gibt sogar ein ungefähr quadratisches Bild mit Büsten (eine Erinnerung an die scheinbar eingelassenen Figurenbilder aus der Farnesina, Mon. d. I. XII tav. XVIII). Dort finden wir jedoch niemals xenia oder ausgearbeitete sakrale Stilleben wegen des eigentümlichen Charakters des dritten Stils, höchstens Vogelstückchen (Niccolini, l'Arte di P. tav. 30) oder sakrale Bildchen (Pitt. d'Erc. II S. 57). Siehe auch S. 21 Anm. 4, S. 22 Anm. 3 und S. 85 Anm. 1.

⁶⁾ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass im Hause VI. 16. 15 (Not. d. Scavi 1908 S. 66 Abb. 2) ein Bild in der Mitte der mittleren Wand als Tafelbild mit Klapptürchen und Stützen wiedergegeben ist.

⁷⁾ Rodenwaldt Komposition Kap. VIII.

Wänden vorgekommen sein (auch im Peristyl der Casa dei Vetti) wie in kleinerem Format im Peristyl der Casa di Olconio (siehe oben).

Da sich auch einige kleinere Stilleben in den Seitenfeldern befinden (siehe oben S. 83 6 und 8, Zahn a. a. O. und Zahn II 66), mit denen wir die vielen bisweilen gerahmten Vogelstücke und Preisstilleben im dritten Stil (siehe oben, dritter Stil ¹⁾), und das grosse Stilleben auf einer römischen Wand aus der Zeit des Antoninus Pius (alter kolorierter Stich im Museum zu Leiden) vergleichen können ²⁾, könnte man auch die Möglichkeit erwägen, dass unsre Stilleben sich in den Seitenfeldern befunden haben, während zum Beispiel die Mitte der Hauptfläche von einem grossen Figurenbilde eingenommen war. Aber dazu scheint das Format etwas zu gross, zumal angesichts der Grösse der abgebildeten Gegenstände.

Stilleben von denselben Dimensionen und als Tafelbilder mit Klapptürchen dargestellt sind im Peristyl der Casa dei Dioscuri auf die niedrigeren Wände gestellt, die die Durchblicke teilweise abschliessen ³⁾. Die Wand ist vierten Stils, hat rhythmische Ordnung, breite Durchblicke; die Aufstellung ihrer Stilleben lässt sich der der Bilder zweiten Stils im Haus des Popidius Priscus vergleichen (Donner bei Helbig Taf. C Fig. 3) ⁴⁾. An dieser Stelle pflegen auch die friesförmigen Stilleben angebracht zu sein, wie im Zimmer p in der Casa dei Vetti, dort abwechselnd mit Marinebildern. Vielleicht haben wir hier eine Entwicklung vom tafelbildförmigen zum friesförmigen Stilleben, und das ungefähr quadratische von Borten eingerahmte Stilleben im Durchblick könnte also ein Zwischenglied bilden, vgl. zum Beispiel die Tafelbilder auf dem Zwischengesims in der Farnesina (Mon. d. Inst. XII tav. Va), wo auch etwas von einem Durchblick zu sehen ist (siehe Ippel 3. Stil. S. 14), aber es ist uns von diesem Zwischenstadium kein Beispiel überliefert. Höchstens könnte man die Stabianer Thermen vergleichen, Mau Pompeji² Taf. XIV, wo im oberen Wandteil über einem breiten Durchblick eine ziemlich grosse Landschaft dargestellt ist, ein agonistisches Stilleben Niccol. D. G. tav. 38 und ebenso im oberen Wandteil die in schmalere Durchblicke befindlichen und daher verhältnismässig kleineren, annähernd quadratischen Bilder aus der Casa del Argo ed Io (Herculaneum) Zahn II 6 (vgl. Roux-Barré I 80/81, Landschaft und Stilleben im oberen Wandteil).

Diese letzten Beispiele könnten einen Augenblick daran denken lassen, dass diese Stilleben sich im oberen Wandteil, unmittelbar über dem Gesims befanden. Es ist dies die gewöhnliche Stelle für das eigentliche Tafelbild wie für das nachgeahmte des Anfangs des zweiten Stils (Villa Item, Casa del Toro, in der Mitte der Rückwand; später 2. Stil:

¹⁾ Gerahmt z.B. Nicc. l'Arte di Pompei tav. 30, casa di Sirico, Mau Wm. S. 314 „auf der Mitte der Wandfelder“ (also auch der Seitenfelder): vielfach im dritten, noch mehr im vierten Stil.

²⁾ Siehe auch S. 84 Anm. 5.

³⁾ Vgl. auch im vierten Stil die kleinen Tafelbilder in Durchblicken über den grossen Platten, z.B. Mau Pompeji² Tf. XIV (Stabianer Thermen), dort von geflügelten Figuren gehalten.

⁴⁾ Die Stücke stehen in einem ganz anderen koloristischen Zusammenhang als die, welche sich

in einer farbigen Fläche befinden. So hebt das erste (Helbig 1610) in der Casa dei Dioscuri sich oben ab gegen den weissen Hintergrund des Durchblickes und die von veroneser Grün bis zum rosa Grau variierenden Farben des Tempelchens (bei Helbig Taf. C. Fig. 3 nicht abgebildet), unten gegen die grüne Fläche der niedrigen Wand. Anderswo, z.B. beim vierten Stück vom Eingang ab, wo das kleine Gebäude geschlossen ist, hebt es sich hauptsächlich gegen das rosaartige oder grünliche Grau ab.

Farnesina, Casa di Livia, Mau Wm. Tf. IX). So steht auch das Stilleben im Hause mit der Kryptoporticus (zweiter Stil) als Tafelbild auf dem Gesims.

Weiter finden wir grosse, die ganze Höhe des oberen Wandteils füllende Stilleben wie im Macellum, das Bild mit der gläsernen Vase mit Früchten M. n. 8611 (J. d. I. XLII 1927 S. 41ff., Tf. I/II.) und die anderen Stücke aus dem Hause der Julia Felix (Pitt. d'Erc. V tav. LXXXIV S. 375). Wie ich bei der Besprechung des Stillebens „mit der grossen Fruchtschale“ im Jahrbuch d. I. 1927 zu erweisen gesucht habe, muss man diese grossen Stilleben und Landschaften aus den Tafelbildern auf dem Gesimse ableiten¹⁾. Man könnte nun als Zwischenstadium wieder ein von ornamentalen Rändern umrahmtes Stilleben annehmen. Diese Ränder könnten dann eine Stütze in horizontalen Streifen oder architektonischen Gliedern im oberen Wandteil finden. (In ähnlicher Weise schliessen sich schon die Tafelbilder in der Villa Irem an die Einteilung der Platten an).

Einstweilen haben wir als Argument dafür nur das Krebsstilleben in der rechten ala der Casa di Lucrezio und die vielen dekorativ angewandten mittelkleinen xenia und sakralen Stilleben, zumal Presuhn Pomp. Wanddek. Tf. XI (Reg. VI ins. 9. 2, casa di Meleagro), Stilleben mit Drosseln, von denen gerade die auf dem Gesimse stehenden vom Tafelbilde abzuleiten sind.

Die Anordnung in der Mitte der Fläche bleibt weitaus die wahrscheinlichste: welche Farben die umgebenden Flächen hatten wage ich nicht mit Gewissheit zu sagen: einige sind wegen der Farbe der Umrahmung ausgeschlossen, andere durch das Kolorit des Bildes selbst. Bei den Bildern M. n. 8645 ist Schwarz und auch wohl gelber Ocker wegen der Ränder unmöglich. Blau passt besser zu einem reichen Stil, der dagegen das Goldgelb der schlanken Architekturen leuchten lässt. In eine derartige Umgebung würden diese Stücke nicht passen. Terrakottarot ist am wahrscheinlichsten. Die Stücke auf Tafel XI haben dieselbe Umrahmung: schwarz und rot²⁾. Das Blau gehört wahrscheinlich zur umgebenden Fläche. Zumal bei der oberen Reihe würde das Grau-Terrakotta sich sehr schön gegen das zarte Blau abheben. In der zweiten Reihe würde man sich das Blau klarer und heller denken müssen als das Blau des Rückens und der Flügel des Purpurhuhns.

Die besprochenen tafelbildartigen Stücke aus der vierten Stilperiode geben schon eine Vorstellung von dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Stillebenkunst dieser Zeit. Jede Gruppe bringt etwas Neues in Kolorit und Malweise, in Einzelheiten auch in der Komposition und im Gegenständlichen. Aber die Vielfalt, die sich uns ergeben hat, umfasst noch nicht den ganzen Reichtum der Erscheinungen: die Stilleben in der Casa dei Dioscuri zeigen wieder neue Nuancen, ebenso wie die in der Casa della Fontana piccola. Diese Unterschiede sind nicht nur auf zeitliche Verschiedenheiten zurückzuführen und brauchen nicht Ergebnisse einer allmählichen, vom griechischen Tafelbild ausgehenden Entwicklung zu sein. Die pompejanischen Stillebenmaler lebten in einer Zeit internationaler Kultur, der die Kunstprodukte vieler Länder und Zeiten bekannt

¹⁾ Denn ganz ohne Vorläufer wird diese Form doch wohl nicht sein.

²⁾ Die in der Mitte einer Fläche befindlichen Bilder sind in der Regel mit einem Rahmen, entweder von zwei breiten Streifen, oder von einem

breiten dunklen und einem schmalen hellen Streifen, oder auch mit einem einzelnen Streifen umgeben. In letzterem Falle mag der schmale sich öfters abgelöst haben.

waren. Sie schöpften ebenso wie die Figurenmaler aus der Fülle der Ueberlieferung, die sie in wahren künstlerischem Sinn fortwährend bereicherten, zumal was die Komposition, die Farbe und den Vortrag betrifft. Allein man stelle sich nicht vor, dass sie bestimmten Vorbildern grosser hellenistischer Meister genau folgten. Dies ist angesichts der Einfachheit des Gegenstandes nicht wahrscheinlich und geht auch nirgend aus beinahe identischen Repliken hervor ¹⁾. Eine berühmte Figurengruppe lebt in der Erinnerung, auch des Publikums, fort und mit dem Inhalt ist eine bestimmte Gruppierung gegeben ²⁾. Was schadet es jedoch, ob der Stillebenmaler einen Hahn an einer Feige statt an einer Traube picken lässt oder eine Drossel statt eines Rebhuhns an die Wand hängt? — Auch wird man sehen, dass man sich in konservativen Stücken, wenigstens in denen der vierten Stilperiode, dem Stil der hellenistischen Tafelbilder nur in allgemeinen Zügen annähert. Das Kolorit zum Beispiel passt sich, wie wir sahen, der architektonischen Umgebung an. Wahrscheinlich blieb das hellenistische Tafelbild Ausgangspunkt und Vorbild; aber diese Maler, die auch mehr dekorative Stücke machten, mögen sich dann auch im tafelbildartigen Stilleben eine gewisse Freiheit erlaubt haben, bald grössere, bald geringere, bald in der Richtung des straff Ornamentalen (Pfuhl Abb. 705), bald in der des dekorativen Impressionsismus, aber stets mit einem persönlichen Charakter. Es lassen sich ja auch klar verschiedene Hände erkennen.

Wahrscheinlich sind die Abweichungen während der letzten Zeit, vielleicht unbewusst, stärker geworden als sie es im Anfang des vierten Stils waren.

Die Eigenart des hellenistischen Tafelbildstillebens, in dem wohl eine gewisse Entwicklung anzunehmen ist, kann man jedenfalls schwer ohne die Hilfe früherer Specimina, wie das Stilleben in der Kryptoportik und das Katzenmosaik, erschliessen; eine genaue, jedoch nicht kleinliche Behandlung der Details, eine gute Charakteristik der Form, eine ruhige Lichtwirkung und Raumdarstellung, ein feines Kolorit lassen sich bei ihm vermuten.

¹⁾ Ausnahmen siehe oben S. 78 und S. 80. In ersterem Falle betrifft es nur die Hauptgruppe.

²⁾ Auch hieran haben sich die pompejanischen

Maler wegen ihrer Vorliebe für Abwechslung nicht gehalten: Herrmann S. 165 zu Tf. 119.

REGISTER

Kursive Zahlen bedeuten Anmerkungen

- Aal 77 3.
 Aelianus 73.
 Aelst, Willem van 68.
 Affe (17. Jahrh.) 72.
 Agonistische Stilleben s. Stilleben (agonistische).
 Agonothetenstuhl mit Preisstilleben 7 2.
 Aegyptische Tiere auf Wandgemälden und Mosaiken 74.
 Aehre 21, s. auch Kornähren.
 Alexander Myndias 73.
 Alexandermosaik 36, 79.
 Allegorie des Winters 23 3, 63.
 Altar
 Malerei: 6, 26, 40, 41, 68.
 Relief: 41 3, 77 4.
 Altarstufen als Repositorium für Weihgeschenke 40, 41.
 Amphora auf Stilleben 22 3.
 Amphora, panathenäische 38 3, 77, vgl. 41.
 Antinousrelief 77 4.
 Apelles 1.
 Apfel (auf Wandgemälden) 6, 35, 79.
 Apollinische Attribute 32
 Apollinische Stilleben s. Stilleben.
 Aquarium 79.
 Archaisierung im 3. Stil 20.
 Architekturen in der Wanddekoration 18, 29, 45 3,
 48 4, 71.
 Farben der — 26, 85 4, 86.
 Pavillon 83, 84.
 s. auch Eierstab, Epistyl, Gesims, Säule.
 Argonautenkrater 39.
 Aristoteles 73.
 Asarotos oikos 5, 7.
 Aschenurnen, bemalte 12 4.
 Asymmetrie 9.
 Ateliermalerei s. Malerei.
 Athena gewidmete Stilleben s. Stilleben.
 Athletengerät 71 3.
 Attribute, an Schnüren hängende 15, 23.
 S. auch Götterattribute.
 Aufsicht s. Raumdarstellung.
 Bakchische Attribute 16.
 Bänder
 an Girlanden (13) 14 8 r. Sp. 2; 24?
 an Masken 9 2.
 Rhyten an —n 33 5.
 an Stierköpfen (13) 15 8 l. Sp.
 an einer Vase 76, 78.
 an einer Wollbinde 24?
 Bank, Malerei 48 4, 68 6.
 Basen von Statuen auf Wandgemälden 48 4.
 Basistreifen 37, 38 f., 40, 46, 60, 61, 72 (Streifen), 76,
 79, 83.
 Bauernrelief (München) 49 6, 62 5.
 kapitolinisches 62 5.
 Baum, der heilige 11.
 Becher, halbkugelter Glasbecher aus einem Grabe
 57 3, 82.
 Becher, halbkugelter Glasbecher (Malerei) 72, 82.
 Becher, an Girlanden aufgehängte (Malerei) 8.
 Becher, an Schnüren hängende (im 3. Stil) 23, 61 4.
 Becher auf Stilleben und Stillebendekorationen 11.
 s. auch Metall-, Relief-, Silberbecher.
 Besen 77 4.
 Beyerens, van 29, 67 3, 68.
 Bild, Wert der Bilder und der eigentlichen Dekoration
 im 3. Stil 20.
 im 4. Stil 29.
 Bild und Ornament 7, 21.
 Bild, Verhältnis von — und Wand 4, 8, 19, 20/21, 43,
 69, 82 ff., 87.
 Birnen 35, 67.
 Blöcke
 auf Figurenstücken 39 4, 48.
 auf sakralen Bildern 38 3, 40.
 auf Xenien 22 1, 37, 38, 41, 42, 50, 60, 63, 67, vgl.
 37 1, 39.
 Blöcke, Perspektive bei —n 45 3, 48, 68 6.
 Blumen, lose hingestreute auf Gemälden 24.
 zusammen mit Girlanden (Wollbinden?) 25.
 auf dem Sockel (3. Stil) 20.
 Blumengirlanden (13) 15 8 l. Sp., 25.
 oder Wollbinden? 24 f.
 Blumenkörbchen 24.
 Blumenkranz um eine Vase 76.
 Blumenmalerei, 36.
 vgl. Blumen, Blumenstilleben.
 Blumenstilleben 25, vgl. 36.

Blumensträusse 24.
 Böckchen 49, 64, 71, 75, 78.
 s. auch Gazelle.
 Borte s. Stilleben (Umrahmung).
 BOSCONEALE, Wandmalereien der Villa di P. Fannio
 Sinistore 6, 9 r, 13, 13 ff. 8 passim, 15, 16, 17, 18,
 19, 25, 26, 40 3, 47/48, 48 4, 55, 56, 70.
 s. auch Silberbecher von —.
 Bronzekasserole 82 2.
 Brot 83.
 Buchillustration, Maskenstilleben als — 10 7.
 Büffett mit Stufen 39.
 Bühnendekoration, Einfluss der — auf die Hausdeko-
 ration 16.
 Bukranion (und Girlande) 7, (13) 15 8 l. Sp., 16 6.
 an einer Säule gebunden 16 6.
 Büsten im 3. Stil 84 5.
 Byzantinische Kunst 70 5.

 Casa s. Herculaneum, Pompeji, Rom.
 Cellularium 37.
 Chardin 1.
 Cista Ficorona 39.
 Cista (Malerei) 13, (13) 15 8, 15.
 Claudius, Münze des — 52 2, 57.
 Columbarium aus der Villa Doria Pamfili s. Rom.
 Coupe des Ptolémées 10, 17, 71.
 Cuypp, Albert 68 r.

 Daphni 39.
 Datteln 52(?), 53(?), 63.
 Decke, zurückweichende — (2. Stil) 17 2.
 δεινός 35.
 Dekoration, Wert des Bildes u. der eigentlichen — des
 3. Stils 20.
 des 4. Stils 29.
 Dekorationsmalerei s. Wandmalerei .
 Dekorativer Charakter sakraler und agonistischer Stil-
 leben 11.
 von Xenien 4, 5, 31, 69, 82, vgl. 46, 87.
 Delos (Wanddekoration) 7 5, 13, 38 3, 41, 43 2, 48 2,
 vgl. 49 5.
 Delphin 78.
 Dionysisch-Orphischer Dienst 16.
 Dionysische Stilleben s. Stilleben.
 Dionysius de Avibus 73.
 Dionysos 10, 15 2.
 Dichter von — besucht 70 3.
 Pinie dem — heilig 77 4.
 Dose s. Kasten, Schmuckkästchen.
 Dreizack 72 3, 76, 77, 78, 79, 81.
 Drossel 60, 64, 66, 86.
 τὰ δρώμενα 16.

 Efeugirlande (13) 14 8 r. Sp. 7, 15.
 Eichengirlande (13) 14 8 r. Sp. 7.
 Eier in einem Glase 47.

Eierstab auf einer Wand 1. Stils 12.
 auf Wänden 2. Stils 9, (13) 14 8 l. Sp. 2, 17, 18.
 Eisevogel 79, vgl. 76/77.
 Eklektizismus 78.
 Elefant 33.
 Ente 6, 40, 63.
 Epistyl auf Wänden 2. Stils 17.
 Eppichgirlande 15.
 Erdbeben von 63, Bilder vor dem — entstanden 56,
 vgl. 50 2.
 Bilder nach dem — entstanden 52, 56, 81.
 Erfrischung am Wege (pomp. Wandfries), s. Wand-
 malerei 4. Stil.,
 Erosen in Relief auf einer Vase (Stilleben) 76, 77.
 Girlanden tragende 33 7.
 Erosenbilder in der Casa dei Vetti 57, 71 2, vgl. 29.
 Eumenesaltar 12 4.
 Eyck, van 25.

FARBEN

komplementäre 67 2, vgl. 42.
 Kontrast von Bild und Wand 43 4, 69.
 Kontrast von grossen Flächen und Details 43 4.
 Uebereinstimmung von Bild und Wand (Mono-
 chromie) 69 2.
 hellenistische — 43 2, 44, 69.
 des hellenist. Tafelbildstillebens 69, 87.
 des 1. Stils 26, 43 3.
 des 2. Stils 9, 10, 17, 18, 26, vgl. 57.
 Hauptfarben des 2. Stils 43 2.
 der Hauptflächen im 2. Stil 9, 10, 13 ff. 8 pas-
 sim, 17 f., 43 3.
 des 3. Stils 21, 23 f., 26, 43 2, 3, 4, 57.
 Zusammenhang mit dem 4. Jahrh. 26.
 des 4. Stils 26 5, 42 ff., 51 f., 53, 54 3, 56, 69, 72,
 75 f., 77, 78, 80, 82, 85 4, 87, vgl. 57.

Blau

hellenistisch 44.
 im 2. Stil 17, 18, s. auch Verfärbung.
 im 3. Stil, Bild: 23, 26, 57, 75; Wand: 43 3.
 im 4. Stil, Bild: 43 (auch Blau-Goldgelb), 44,
 53, 72, 75, 76, 77, 79, 80, 83, 86; Um-
 rahmung: 44, 59(?), 60, 73(?), 77; Wand:
 43, 59(?), 60, 69, 73(?), 77(?), 86(?).
 auf Mosaik (spätromisch) 74.

Blaugrün

im 2. Stil 17.
 im 3. Stil (mit Goldgelb für umrahmende Strei-
 fen) 24.

Braun

im 2. Stil 9, 10.
 im 3. Stil, Bild: 21, 24, 26.
 im 4. Stil, Bild: 34, 39, 42, 43 (rotbraun, pur-
 purartig) 44, 49, 52, 53, 69, 72 (rosaartig),
 75, 77, 78, vgl. 59; Umrahmung: 44 (2.
 oder 4. Stil?).
 auf Mosaik 74.

Bronzefarbe 34, 51.

Gelb, Goldgelb (Ocker)

im 2. Stil, für Wandfelder 13/14 8 *Pompeji* 1 und 3.

im 3. Stil, Bild: 24, 26, 57; Umrahmung: 24 (mit Blaugrün).

im 4. Stil, Bild: 42, 43 2, 44, 51, 52, 59, 75, 77, 78, 80, 83, vgl. 53 (Braungelb); Wand: 83; Architekturen: 86.

auf Mosaik 74.

Gelbrosa

im 4. Stil, Bild: 59; Umrahmung: 34, 52, 54 1.

Goldbraun

im 3. Stil, Bild: 24.

im 4. Stil, Bild: 34, 42, 43 2, 52, vgl. 53; Wand 26.

Grau

im 3. Stil, Bild: 24, 26; Umrahmung: 24.

im 4. Stil, Bild: 44, 60, 72 (grau-violett), 76, 86 (grau Terrakotta). Wand: 72 3 (aus Rot verblasst), 85 4.

Grün

im 2. Stil 9, 10, (13) 14 8 1. Sp. 2, 17, 18.

im 3. Stil, Bild: 24, 26, 57; Umrahmung: 24.

im 4. Stil, Bild: 34, 42, 44, 51, 52, 53, 75, 77, 80, vgl. 60; Wand: 85 4; Architekturen: 26.

—(Gelb)-Rot 42 f., 43 2, 47.

auf Mosaik 74.

Karminrot

hellenistisch 69.

im 4. Stil, Bild: 34, 44, 51, 53, 69, 75.

Lila (Graulila)

im 3. Stil, Bild: 24.

Ocker s. Goldgelb.

Orange

im 3. Stil, Bild: 26.

im 4. Stil, Bild: 34, 51.

Purpur

im 4. Stil, Bild: 34, 42, 52, 53.

s. auch *Karminrot*.

Rosa

hellenistisch 44.

im 4. Stil, Bild: 34, 43, 44, 51, 52 (Purpur-rosa), 53, 59, 60, 69, 72, 73, 75, 76, 77, 79, 83; Architekturen: 85 4.

-braun auf Mosaik 74.

Rot

hellenistisch 43 2.

im 2. Stil 9, 10, (13) 14 8 2, 18.

im 3. Stil 21 (rote Kirschen).

im 4. Stil, Bild: 34, 42 f., 44, 51, 52, 53, 69, 72 3, 75, 79, vgl. 59, 60; Umrahmung: 44, 59, 60, 67 1, 69, 72 3, 73, 75, 77, 83, 86; Wand: 43 2, 51(?), 83.

Rosarot auf Mosaik 74.

Rot (pompejanisches) 60, 69, 72, 80.

Schwarz

im 2. Stil, für Wandfelder: 9, 10, (13) 14 8 1. Sp. 2, 18, 43 2.

im 3. Stil, Hintergrund 21, 25.

im 4. Stil, Bild: 44, 52, 53, 61, 69, 83; Umrahmung: 34, 51, 52, 54 1, 59, 60, 67 1, 69, 73, 74, 77, 86; Wand: 83, 86.

Terrakotta

im 4. Stil, Bild: 34, 42, 43, 44, 51, 53, 54 1, 59, 60, 61, 72, 75, 77, 80, vgl. 86; Wand: 54 1, 86.

Umbrafarbe 59.

Violett

im 2. Stil, für Wandfelder (13) 14 8 1. Sp. 2, r. Sp. 5; 17.

im 3. Stil 24, 26, 57.

im 4. Stil, Bild: 34, 52 (Braunviolett, Schatten), 53, 60, 69, 72 (Grauviolett), 76, 79, vgl. 59 (Schatten), 75; Wand: 43 2.

auf Mosaik 74.

Weiss

im 3. Stil, als Hintergrund, 23, 26.

im 4. Stil, Bild: 34, 44 (Farbstoff); Hintergrund: 26 5, 80, vgl. 86; Umrahmung: 34, 83; Wand: 83.

Zinnober

im 2. Stil 18.

im 4. Stil 69, 72 3.

Farbstoffe 44, 69.

Feige 23, 24 4, 35, 52, 53, 63, 72 (17. Jahrh.), 73 (auf einem Rebenblatt), 80, 81.

Felder

grosse — im 2. Stil 10, (13) 14 8 r. Sp. 7.

grosse — im 3. Stil 21 4 (Vögel), 22 3 (sakrale Stilleben).

grosse — im 4. Stil 43 (Farben), 59 (Blau), 73 (Blau), 82 ff.

Kultusgegenstände, Gärten, Gefässe auf Hauptfeldern 20, 84 2, 3.

s. auch Hauptflächen, Rechtecke, Quadern.

Feldhuhn s. Rothuhn, Steinhuhn.

Felsen statt Blöcke auf Stilleben 39 f., vgl. 56/57.

Fensterbank s. Fensternische.

Fenster(nische) 31, 36, 37, 39, 41, 44, 63, 64, 70, 79, 80, 81.

Fernsicht 72 (17. Jahrh.).

Festkannen, hellenistische 8, 12 4.

Fichtengirlande(?) (13) 14 8 *Pompeji* 2 und 3.

Figuren, geflügelte — Gemälde haltend 85 3, vgl. 27 3.

Figurenmalerei s. Malerei.

Fische, aufgehängte 62, 63, 77 3.

Fische als Stillebendekoration 6, 8, 23, 62.

Fisch und Brotkorb (christlich) 12 3.

Fischmosaik (Aquarium) 79 1.

Fischreuse 40, 77 3.

Fischstilleben 23, 29, 42, 50, 63, 64, 66, 79, 83, s. auch Fische.

- Flavische Kunst 52.
 Flechtwerk von Körben, Wiedergabe von — 24, 26.
 Flöte (13) 14 8 l. Sp. 2, 15, 28.
 Fontäne 28.
 Formgebung (Plastik)
 im 2. Stil 8, 47, 55 f.
 im 3. Stil 26.
 im 4. Stil 45, 47, 52, 55 f., 61, 65 f., 67, 69, 87.
 Fra Angelico 26.
 Freskomalerei 55, 66, vgl. auch Technik.
 Friese auf Wänden
 2. Stils 17, 19.
 3. Stils 20; sakrale Stilleben auf — 22; Vogelstücke auf — 21 4, 22; Xenien auf — 23.
 4. Stils 20; Vögel auf — 21 3; Stilleben auf — 22, 30, 31, 74, 81, 85.
 Friese in der Casa dei Vetti 29.
 Fries mit Girlanden (Malerei) 12, 13, (13) 14 8 r. Sp. 5, vgl. 6b und 7a.
 Fries mit Girlanden und Masken (Relief) 15.
 mit Stilleben im 17. Jahrh. 68 r.
 Friesförmige Stilleben, Entwicklung vom tafelbildförmigen zum —n — 31 5, 85.
 Früchte, unbestimmbare 52, 53, 72 f., 75.
 Früchte 40 3, 72 (17. Jahrh.), 80, 81, 83.
 im 2. Stil 6.
 im 3. Stil 21, 23.
 im 4. Stil 72, 81, 83, s. auch Fruchtstilleben.
 auf Mosaik vgl. 80.
 in der Grabmalerei 80.
 Fruchtgirlande 13 ff. 8.
 Fruchtkorb s. Korb.
 Fruchtschale 6, 24, 39, 52, 56, 57, 71, 81, 83.
 als Detail der Wanddekoration 6, 8, 19, 23 2, 26, 55.
 Fruchtstilleben, vorhellenistisches(?) 40.
 34 f., 35 2 (Liste), 52 f., 58, 59, 64, 66, 68, 77 4, 83.
 im 17. Jahrh. 68 r.
 als Detail eines Figurenbildes 69, 77.
 Frutti di mare 76.
 Fugenschnitt der Quadern auf Wänden 2. Stils 17, 18.
 Fussbank 68 6 (Perspektive).
 Gans 64, 75, 77 4.
 Gazelle 63, 80.
 Gebäude auf landschaftl. Reliefs 49 6.
 Gefäß, südrussisches mit Girlanden bemaltes —, 25
 auf Stilleben 78; silbernes Relief — 76, 77.
 auf Stillebendekorationen 78.
 auf Friesen 3. Stils 20, 22.
 s. auch Gefäß- und agonistische Stilleben.
 Raumdarstellung 45 3.
 s. auch Zierbecher, -gefäß, -vase, Vasen.
 Gefäßform 57 f., 82.
 Gefäßstilleben 22, s. weiter agonistische Stilleben und Ziergefäße.
 Geflügel s. Vogel.
 Gehilfe s. Schüler.
 Geldstilleben 33, vgl. 52 f.
 Genremalerei s. Malerei.
 Genrereliefs 39, 71, s. auch hellenistische Reliefbilder.
 Genter Altar 26.
 Gesims auf ostgriech. Reliefs 70 5.
 auf Wänden 2. Stils 17, 85 f.
 auf Wänden 4. Stils 30, 85.
 GIRLANDE 7 ff., 13 f.
 in der Wandmalerei, dekorativ:
 hellenistisch 7, 8, 12, 12 4 (Liste), 13.
 im 1. Stil 7, 13.
 im 2. Stil 7, 9 ff., 11, 13 ff. 8 (Liste), 26, 55 5, 81, Uebergang zum 3. und 4. Stil 19, Befestigung an Säulen 13 8.
 im 3. Stil 25.
 im 4. Stil 33 7, 75.
 in der Wandmalerei, auf Stilleben:
 im 3. Stil 24(?), 25, 26.
 im 4. Stil 25, 35, 80.
 in der Wandmalerei, im oberen Wandteil:
 (13) 14 8 r. Sp. 8.
 in der Wandmalerei, in russ. Gräbern:
 7 6, 25.
 in der Keramik, hellenistisch 8, 12.
 in der Keramik, südrussisch 25.
 in Relief, hellenistisch 12.
 in Relief, römisch 12 4, 13, 55 r.
 Anheftung der —n auf Relief 13 8.
 s. auch Blumengirlande.
 Glanzlicht 44/45, 53, s. auch Lichtreflex.
 Glas 57 f., 82, geblasenes und geschnittenes 36 r, 57 f.
 Glasgefäße auf Stilleben 31, 34, 36 6 (Liste), 42, 44 7, 45, 47, 52, 53, 54, 55, 72 (halbkugelig), 74, 76.
 Glasgefäße auf Wandgemälden und dekorationen 6, 23 2, 36 6.
 Glasgefäß, halbkugelig 57 3, 82.
 Glasindustrie, kampanische 36.
 Glaskelch, gemalt: 36 6, 52, 57 f.
 aus einem Grabe 57 f.
 Glasmalerei 21 3, 31/32.
 Glasskyphos 57.
 Gnathiavase 8 4.
 Götterattribute auf Stilleben und Stillebendekorationen 11, 12, 13, 22, 23, 40, 78; bakchische Attr. 16, apollinische Attr. 32; s. auch Stilleben (sakrale).
 Grabaltäre, Vögel auf röm. —n 70 s. auch Rundaltar.
 Gräber, südrussische 57, 82, s. auch Grabmalerei.
 Grabfund von Pitigliano 82, — von Weiden 58 4.
 Grabmalerei
 hellenistische 7 (Euboea, Tanagra), 8 (H. Triada), (13) 14 8 (Tanagra), 43 2 (Marissa).
 etruskische 7 6, 61 (Golinigrab).
 der röm. Kaiserzeit 21 3, 22 r, s. auch Rom (Villa Doria Pamfili, Grab a. d. Via Latina).
 südrussische 7 6, 25.

- Grabrelief
 lokrische — s 7, 8, 61.
 attisches 7.
 hellenistische — s 61/62 (Metrodoros), 70, 71 3
 (Metrodoros).
 ostgriechische — s 39 5, 71 3.
 Granatapfel 22 r, 35, 59, 59/60, 65, 69, 74, 80.
 γραφεύς 1.
 Greif 32.
 Grimanireliefs 8 6, 39/40, 62 5, 77 4.
- Hadraurnen 8, 49 5.
 Hahn 50, 56, 83, s. auch Kampfhahn.
 Hangmotiv, aufgehängte Gegenstände, Tiere u. s. w.
 6, 8, 23, 35, 41 8, 59, 61 (Kleider, Gefässe), 61—64,
 77 3, 78, 79, 80, vgl. 37 2; über einen Rand Hangen-
 des 35, 60, 60/61, 65, 66, 77.
 s. auch Vogel.
 Hase 41 8, 59, 62, 64, 65, 68 (17. Jahrh.).
 Hateriendenkmal 48.
 Hauptbild s. Wandmalerei.
 Hauptfelder s. Felder, Wandmalerei.
 Hauptflächen im 2. Stil 17 f.
 im 3. Stil, Gärten, Gefässe, Kultusgegenstände,
 Vögel auf den — 20, 84 2.
 im 4. Stil 30, 43 2, 82 ff.
- Haus s. Pompeji.
 Haustier 75, 81.
 Hedistestele aus Pagasae 44, 49, 50.
 Heiligtum auf einem Genrerelief 71 3.
 des Dionysos, durch Herme angedeutet 77.
 Hellenistische Kunst 4, 5.
 Keramik 8, 12 4, (13) 14 8 l. Sp., 82.
 Malerei 44, 49, 50.
 Reliefbilder 8 6, 11 2, 49 4, 6, 62, 70 3.
 s. auch Farben, Genrereliefs, Grabmalerei, Grab-
 relief, Malerei, Mosaik, Stilleben, Tafelbild.
- Helm als Weihgeschenk 40 3.
 Henkel an Glas- und Metallgefässen 57 f.
 Henkelkrug auf Stilleben, terrakotta 72, 82.
 Henne auf Stilleben 35, 63, 65, 70 7.
 Hera gewidmete Stilleben 11.
 Herakleitos 40 5.
 Herbstmosaik 13 r.
 Herculaneum, Naiskosbilder aus — 26, 43, 49; s. Mar-
 morkopien.
 Casa del Argo ed Io 31 6, 81, 83, 84 r, 85.
 Hermaphrodit auf landschaftl. Relief 49 6.
 Hermen, girlandentragende (13) 14 8 r. Sp. 6a.
 Heuschrecke und Papagei 32, 71 2.
- Hintergrund
 im 2. Stil vgl. 19 (weiss).
 im 3. Stil, schwarz: 21, 25; weiss:
 21 2, 23, 26 3.
 im 4. Stil, weiss: 26 5, vgl. 85 4; blau:
 43 2; gelb: 78.
 in zwei dekorative Flächen verteilter — 39, 42, 49.
- sonst 46, 49 6, 50, 54 3, 60, 67/68, 72 (17. Jahrh.),
 76, 77, 80, vgl. 59.
- Hirsch 62.
 Huhn 59, 60, 62 ff., 70.
 Hühnerparks 74.
 Hummer 79, vgl. Krebs.
 Hund 58 6 (19. Jahrh.), 72 (17. Jahrh.).
- Ibycus 73.
 Idyllische Richtung 39, 63.
 Impressionismus 4 r; in der pomp. Wandmal.: 5 2, 30, 44,
 47, 49 6, 52, 55 (vgl. 4), 57, 60, 67, 68, 87, vgl. 56, 65.
 Inkrustationstil 7, 12/13, 69 2, s. auch 1. Stil.
 Innenraum 21 (4. Stil), 61 (Gr. Vasen), 71 (17. Jahrh.), 77 3.
 Inselartiger Streifen, Komposition mit — m — 21, 23,
 65, vgl. 24, 25.
- Kabinettbilder s. Naiskosbilder.
 Kabinettstück 3.
 Kalathos 71 r.
 Kalff, Willem 32.
 Kalkute 63 r.
 Kämpfende Vögel im 17. Jahrh. 68 r.
 Kampfhähne zu beiden Seiten einer Vase 61 6.
 Kaninchen 64, 70, 79, 80 f. (naschendes, Liste), in der
 Rundplastik: 80.
 Kanne auf einem lokrischen Relief 61.
 Kantharos auf Stilleben 32; sonst 36 2, 40 3, 49 5.
 Kapitelle einer Wand 2. Stils 17.
 Karyatiden des Erechtheions, architektonischer Cha-
 rakter der 5 r.
 Käse (?) 81.
 Kassettendecke auf Wänden 2. Stils 17, vgl. 17 2.
 Kasten(?) 39 3, 50, 70 5, s. auch Schmuckkästchen.
 Katze 70 7(?), 71 (17. Jahrh.).
 Katzenmosaik aus der Casa del Fauno 5 3, 38, 39, 40,
 42, 44, 47 2, 49, 50, 56 3, 63, 70, 87.
 Kelche, gläserne 36 6, 52, 57.
 Metallkelche 58.
 Kentaurenmosaik in Berlin 26 5.
 Keramik, hellenistische: Kanne des Dionysios, Berlin
 8 2, 82.
 Reliefbecher 8 2, 12 4, (13) 14 8 l. Sp.
 terra sigillata 63, 76, 82 2.
 Becher aus Haltern 52, 82 2.
- Kiefern girlande 9, 10, vgl. (13) 14 8 l. Sp.
 Kirschen 21, 22 3, 23 2.
 Klapptüre 49, 83, s. auch nachgeahmtes Tafelbild.
 Koloristik, Buntheit (Farbigkeit) 42, 69.
 silberne — 26 5 (Kentaurenmosaik, 4. Stil).
 Komposition, Stilleben 11, 20 f., 30, 39, 46, 47, 50, 54 5,
 59, 61, 65, 72, 76, 81, 82, 84; Figurenmalerei 54 5;
 s. auch Bassisstreifen, Hintergrund.
- Konsole s. Stütze.
 Korb 23 ff., 25, 26, 27, 33, 50, 63, 64, 72 (17. Jahrh.),
 73, 74, 77 4, 80, 81; umgestürzter Korb: 25 3, 64,
 79; s. auch Blumenkorb.

Korinthischer aryballos, Stilleben auf 7 r.
 Kornähren 13 4, s. auch Aehre.
 Krebs 50, 76, 77 3, s. auch Hummer.
 Kretisch-myken. Kunst, sog. Blauer Prinz 24 7; Formgebung 45.
 Küchenstück 58, 62, 71.
 Kugelbecher 35, 57.
 Kultusgegenstände 20, s. auch Götterattribute, bakchische, apollinische Attribute, Stilleben (sakrale).
 Kunstgattungen, Vermischung von verschiedenen 71 r, s. auch Stilleben (Vermischung).
 Kybelekult 77 4 (Pinie).

Landschaft, Vermischung von — und Stilleben 11.
 Landschaftliche Reliefs 49 6.
 Landschaftsmalerei s. Malerei.
 Lehrmeister 54, 58, 67.
 Leier 12 4, 14.
 Lekythoi, weissgrundige 24 r, 3, 25, 26 2, 61.
 Lelienbergh, Cornelis 67.
 Leuchtfeuer, Mosaik von Praeneste 78.
 Licht, den Schatten entsprechendes einfallendes wirkliches — im 2. Stil 18; s. auch Lichtwirkung.
 Lichtreflex 34 2, 65, vgl. 36 (Alexandermosaik).
 Lichtwirkung 1, im 2. Stil 6.
 im 3. Stil 21, 26.
 im 4. Stil 26 5, 38, 42, 44 f., 53, 57, 59, 60, 65, 67, 68 8, 73, 76, 77, 78, 81, 87.
 sonst 43.
 Lokrische archaische Reliefs 7, 8, 61.
 Loutrophoros auf Grabstele 12.

Maenaden 50.

Magische Szene 16 4.

MALEREI

und die anderen bildenden Künste 1 f.
 Dekorationsmalerei 1 f., s. auch Wandmalerei.
 Befreiung aus dem architektonischen Zusammenhang 2 ff.
 Ateliermalerei 1, 3, 54/55, im Voraus hergestellte Stilleben (Wandmalerei): 66, 82.
 des 4. Jahrh., Stillebendetails 26, 40, vgl. 49.
 hellenistische — 49 ff., s. auch Farben, Raumdarstellung, Stilleben, Tafelbild.
 Figurenmalerei 2, 29, 38, 39 4, 40, 84.
 Griechische:
 klassische 48 2, 49.
 4. Jahrh., Hellenismus:
 auf Delos 48 2.
 Mosaik des Dioskurides 49.
 Müder Silen 48 5, 50.
 Niobebild 49.
 Tod des Pentheus 39, vgl. 29.
 Raumdarstellung 49, 50.
 Pompejanische:
 2. Stil 47/48, 55 3, vgl. 87.

in die Architekturen aufgenommene Figuren 20.

3. Stil s. Wandmalerei.

4. Stil 29, 84, 87, s. auch Wandmalerei.

Genremalerei 2, 70, 80, s. auch Genrereliefs, Hellenistische Reliefbilder.

Landschaftsmalerei 3, 11, 12, 16, 19, 20, 30 6, 32, 39 4, 54 5, 55 4, 56 2, 57, 66, 77, 83, 84 5, 85, vgl. 40, s. auch Maskenlandschaft.
 moderne 1.

mythologische — 2.

des 17. Jahrh. 4, 42, 67, 68, 70/71, s. auch Stilleben des 17. Jahrh.

des 19. Jahrh., 3, 67, s. auch Stilleben des 19. Jahrh.

s. auch Glas-, Grabmalerei, Keramik, Tafelbild, Vasen-, Wandmalerei.

Malgrund 46 3, 53 3, 66.

Mandeln 35 2, 75(?).

Marcus Aureliussäule 45.

Marinebilder 85.

Marmorkopien aus Herculaneum 48 5 (Müder Silen), 49 (Niobebild), 84 4.

Martial 35 5, 52, 73.

Maske 15 f., 40 f.

auf sakralen Stilleben 32.

Stillebendekoration: 33.

in der Wanddekoration 7, 9, (13) 14 8 r. Sp. 4, 14 / 15 r, 33.

an Girlanden 13, (13) 15 8 l. Sp., vgl. Masken auf Mosaik.

als Träger von Girlanden 9, 13/14 8, r. Sp. 4.
 an Schnüren hangende (3. Stil) 23.

auf Mosaik (mit Girlanden) 13, s. auch Mosaik und Maskenstilleben.

auf Relief (girlandentragend u.s.w.) 15 f.

vorhellenistisches — nrelief 41 9.

auf Silberbechern 16 4.

auf der Coupe des Ptolémées 17.

auf Anten 16.

oben auf Säulen 16.

auf heiligen Torbauten (mit Girlanden) 16.

vom Schauspieler geweihte 77.

auf Sarkophagen (tragische) 16 5.

s. auch Maskenstilleben, Satyr-, Silensmasken.

Maskenbilder 2. Stils: 22; 3. Stils: 21 r, 27.

Maskenlandschaft 11 4, 32, 40.

Maskenstilleben 10, 11, 44 2, 45 r, 64.

vorhellenistisch und pompej. 40 f.

im 2. Stil 6 7, 19, 36 6.

im 3. Stil 21, 22 3.

im 4. Stil 31, 32, 40 f.

Mauern auf Stilleben 4. Stils 21; auf Figurenbildern 48 6, 49 6.

Medaillons 31 (Stilleben), 66, 74, 83, 84 5.

Melone(?) 75.

Metallbecher 58, s. auch Silberbecher.

- Methe des Pausias 36.
 Monochromie 32, 69, 78, vgl. 42, vgl. Tonmalerei.
 Mosaik
 Stilleben auf — 4, 5, 10, 11 4, 35 2, 38 3, 40, 63, 64, 74, 75, 78, 80, vgl. 64 (Tierstück), s. auch Katzen-, Papageien-, Taubenmosaik, u.s.w.
 Stillebendekorationen (oder Girlanden) auf — 7, 13, 16, 78.
 afrikanische —e 4, 23, 25 1, 63, 75, 80.
 mit Alexanderschlacht 36, 49, 79.
 des Dioscurides 49.
 Fischmosaik 79 2.
 des Herakleitos 40 5.
 von Praeneste 78/79.
 mit dem Tigerreiter (Delos) 49 5.
 Münze auf Stilleben 52, 52/53, 57,
 syrakusanische des 5. Jahrh. 40 3.
 aus Terina, des 4. Jahrh. 68 6.
 Muraenae 61, 65, 78.
 Muschel 75(?), 76, 77 3.
 Mysterienspiele 16.
 Mythologische Malerei s. Malerei.
- Naiskosbilder aus Herculaneum 26, 43, 49.
 Naturalismus 9, 30 1, 47 4, 49 6, 55, 61, vgl. 76.
 unnaturalistische Auffassung bei sakralen Stilleben 11, 77 f., beim xenion 39, 45 ff., 68, 77 f., vgl. 38, 44, in der hellenist. Kunst 71 1, in der pomp. Kunst 49 6, 71, auf einer Schale mit Stillebenmotiven aus Lovere 77 3.
 Nebris 9, 14, 14/15 1.
 Nereidenmonument, Fries des 62 2.
 Nero 57.
 Niltierfries 79.
 Niobebild (Marmorkopie) 49.
 Nische 37 1, 39; —n auf Stilleben 38, s. auch Fensterische.
 Nischensockel 3. Stils 20, 22 3, 4. Stils 30 6.
 Nozze Aldobrandine 26, 38, 49 6, 68 6.
 Nymphe auf dem Telephosbild 77.
- Oberer Wandteil 27 f.
 2. Stils 19.
 3. Stils, Vogelstücke im — 21/22 4, grössere sakrale Stilleben im — 22 3, kleines Stück im — 23.
 4. Stils, Stilleben im — 22 2, 30, 32, 84 1, 85.
 Girlande im (13) 14 8 r. Sp. 8.
 Maskenstilleben im — 19 (und Landschaften), 32, gewölbter — 22 2.
 Opferkuchen auf vorhell. Stilleben(?) 40 4.
 Opsonionstilleben 52.
- Ornament
 Entwicklung des —s 7.
 Anbringung von — und Bild 66 2.
 Stilleben als — 4, 12 3, 23, 25, 63, 64, 79, 84, vgl. 21, 47, 53, 58.
 Vgl. auch Dekorativer Charakter.
- Ornamentik, die wirkliche Verzierung nachahmende —
 7, 12.
 des 3. Stils 20, 26.
 des 4. Stils 29.
 Ornamentstreifen, vertikale — mit Stillebenmotiven 23, 62.
 sonst 27, 28, 43 2, 86.
 Oscillum 61 4.
- Pagasae s. Hedistestele.
 Palmzweig 77.
 Panther auf Stilleben und Stillebendekorationen 11, 71, vgl. 33, s. auch Pantherfell.
 Pantherfell 14/15 1, 23.
 Papagei 32 (mit Heuschrecke), 71 2 (id.), 73 1, 74.
 Papageienmosaik aus Pergamon 5 3, 39 3, 50.
 Parergon 20, 21 1, 22 3, 27, 30, 31, 66.
 Parrhasios 36 3.
 Patera (Relief) 61.
 Pausias 36, 49.
 Pedum (13) 15 8 r. Sp. Rom, 15, 64.
 Peiraikos 4, 40.
 Pelopsamphora 46.
 Pergamon 7, 12 4, 15, 22, 39 3.
 Perspektive
 Griechische Malerei
 „Fehler“ 49 5; verkürzte Linien laufen parallel 48 5, 50, konvergieren 49 4.
 Pompejanische Wandmalerei
 annähernd richtig 65, 76, umgekehrte, irrationale, „fehlerhafte“ 45 f., 47 ff., 51, 53, 54, 55, 56, vgl. 65, verkürzte Linien parallel 50, konvergierend 50.
 Untergang der wissenschaftlichen Perspektive 49.
- Petrafassade 4.
 Pfau 71.
 Pflanzen auf dem Wandssockel im 3. Stil 20.
 Pflanzenartige Ansätze an Säulen 2. Stils (13) 14 8 r. Sp. 2, 18.
 Pflaume 35.
 Pfirsich 34, 35, 51, 57.
 Philostratus 62 5.
 Phineusschale 61.
 Pilz 60, 64, 65, 66, 67, 69.
 Piniengirlande 13 ff. 8, 15.
 Pinienzapfen 9, 10, 16 3, dem Dionysos oder der Kybele heilig 15, 77 4.
 Pinselstriche, sichtbare 47, 53.
 Pithos auf Stilleben 36 6, 74.
 Plinius 35, 73.
- POMPEJI
 Casa del Adonide ferito 47.
 Casa degli Amorini dorati 16 2, 22 3, 37 2.
 Casa dei Bronzi 23.
 Casa dei Capitelli figurati 78.
 Casa del Centenario 43 2.

- Casa del Citarista 36 2, 68.
 Casa di Diadumeno 54 6, 66.
 Casa dei Dioscuri 6, 25, 26 4, 39, 42, 43 2, 49, 53 2, 54 2, 63, 64, 65, 75, 77 4, 81, 84, 85, 86.
 Casa degli Epigrammi Greci (13) 15 8 l. Sp. 12; 17, 48 2.
 Casa del Fauno 5 3, 13, (13) 14 8 r. Sp. 4; 39, 47, 49, 56 3, 70, 79.
 Casa della Fontana Piccola 41, 43 2, 3, 54 6, 56 2, 66, 74, 79, 82, 86.
 Casa del Gruppo dei Vasi di Vetro 83.
 Casa di Giuseppe Secondo 43 4.
 Casa del Laberinto 6, 8, (13) 14 8 r. Sp. 3; 23, 62, 63.
 Casa di Lucrezio 43 2, 86.
 Casa di Meleagro 31 6, 43 2, 69 2, 80, 84, 86.
 Casa delle Nozze d'Argento (13) 14 8 r. Sp. 10.
 Casa di Olconio 37, 83, 85.
 Casa di Orfeo 22 3.
 Casa del Poeta tragico 25 2, 31, 37, 39, 43 3, 56, 68 8, 81, 84.
 Casa degli Scienziati (13) 14 8 l. Sp. 2; 17, 18.
 Casa di Sirico 21 1, 3, 23, 27, 43 2.
 Casa del Toro (13) 14 8 r. Sp. 1; 17, 85.
 Casa dei Vasi di Vetro 79, 83.
 Casa delle Vestali 6, 30.
 Casa dei Vetti 25 5, 29, 30, 31, 33, 39, 42, 43 2, 47, 56, 63, 64, 68 8, 71, 75, 79, 81, 83, 85.
 Grab des Vesonius Priscus 51.
 Haus des Caesius Blandus (13) 14 8 r. Sp. 6; 17, 21/22 3.
 Haus des Epidius Sabinus 83.
 Haus des M. Gavius Rufus (13) 14 8 r. Sp. 7.
 Haus der Julia Felix 30, 38 3, 63, 86.
 Haus mit der Kryptoportik 6, (13) 15 8 l. Sp. 15, 38, 39 4, 50, 56, 84, 86, 87.
 Haus mit dem Löwenkampf 13 1.
 Haus des Popidius Priscus 6 3, (13) 14 8 r. Sp. 8; 85.
 Macellum 30, 41, 43 2, 50, 56, 63, 86.
 Terme del Foro 39 4.
 Terme Stabiane 39, 85.
 Villa di Diomede 6, 8, 23, 39 4, 48 4, 62.
 Villa Item 13, (13) 14 8 r. Sp. 9; 16, 17, 69 2, 85, 86.
 Pompejanische Wandmalerei s. Wandmalerei.
 Portik auf Wandmalereien 47 4, 48 4.
 Porträt des Terentius Nero 55 2.
 Poseidon geweihtes Stilleben 77 f.
 Preisstilleben, panath. amphora auf Mosaik aus Delos: 38 3, 41; aus Boscoreale: 50/51, 56; s. auch Stilleben, agonistische.
 Preistisch 24 3, vgl. 50/51.
 Promptuarium 37.
 Prospekte 47 4, 48, 56.
 Purpurhuhn 72, 73 ff.
 Purpurschnecke 76, 79.
 Quadern auf Wänden 2. Stils 9 f., 17, 18, s. auch Rechtecke, Felder.
 Rahmen s. Umrahmung.
 Ranke, naturalistische — auf hellenistischen Gefäßen 8; Blumen — auf süditalischen Vasen 7, auf pergamenischen Mosaiken 7; aus Vasen emporwachsende 24 6.
 auf gemalten Vasen 13 2.
 Raubtier 70 7.
 Raumdarstellung
 auf Stilleben 45 f., 47, 48, 49 ff., 53, 55 f., 60, 65, 68, 76, 87.
 hellenistische 47 ff., 68, 87.
 sonstige Malerei (griech. und röm.) 47 ff., 68.
 auf griech. Reliefs und Vasen 46.
 hohe und niedrige Aufsicht 46, 49, 50, 56, 60, 76, vgl. 61.
 Augenhöhe 45 3, 60, 77.
 schräg in den Raum gestellte Gegenstände 48, 60, 68.
 s. auch Perspektive.
 Realismus, Mangel an — 44, s. auch Naturalismus.
 Rebenblatt 74, 75.
 Rebengirlande 13.
 Rebhuhn 59, 63 1, 65 1.
 Rechtecke auf Wänden 2. Stils (13) 14 8 l. Sp. 2, r. Sp. 4, 6b; 17 2, 18, s. auch Quadern.
 Regale, auf Gemälden 37, in Vorratskammern und Küchen 37.
 Reh, totes 22.
 Reiher 77 3.
 Relief aus Avezzano 48; — mit Quitten im lateran. Museum 46; s. auch Bauern-, Genrerelief, Girlande, Grab-, Grimani-, hellenistische, landschaftliche Reliefs, Maske, Weihrelief.
 Reliefbecher, hellenist. und röm. (mit Girlanden oder Ranken) 8 2, (13) 14 8 l. Sp.; mit Masken und Girlanden (Hildesheim) 16; s. auch Silberbecher.
 Reliefgefäße Südrusslands 12 4 r. Sp.
 Reliefpfeiler mit Stillebenmotiven im Thermenmuseum 23, 62.
 Renaissancekopie 68 1.
 Replike s. Wiederholungen.
 Repositoria 71, s. auch treppenförmige —.
 Restauration s. Wiederherstellung.
 Rettig 79.
 Rhythmische und symmetrische Verzierung
 im 2. Stil 18
 im 4. Stil 84/85, 85.
 Rhyton 33 5.
 Rind, aufgehängtes, 62
 Ring 59 (circes), 60, 78, 79.
 Rom
 Basilica sotterranea bei Porta Maggiore 21 3.
 Casa di Livia (Haus des Germanicus) 6, 13, (13) 15 8 r. Sp. Rom, 19, 26, 55, 81, 86.

- Grab bei der Via Latina 22 r, 80.
 Haus des Nero 30 4.
 Palazzo Rospigliosi (13) 15 8 g. E.
 Villa Doria Pamfili 8 6, 21 3, 22, 25 2, 35 2, 63, 70 7, 80.
 Villa in der Farnesina 10 2, 13, (13) 15 8 r. Sp. Rom, 18, 19, 26, 36 6, 39, 40 3, 5, 50, 55 3, 84 5, 85, 86.
 S. Costanza 78.
 S. Maria in Trastevere (Stilleben) 40, 74.
 S. Sebastiano 36 6.
 Tomba di Morlupo 36 6, 74.
- Römische Kunst**
 Römisches und Griechisches 48 ff.
 Römisch-kampanisches Genre 48.
 Avezzaner Relief 48.
 Hateriendenkmal 48.
 Mark-Aurelsäule 45.
 Spätrömisches 74.
 Rosen (?) an Girlanden (13) 15 8 13.
 Rothuhn 59, 60, 65, 79.
 Ruder und Dreizack 79.
 Rundaltar, hellenistisches 15/16, römisches 12 4.
 Rundbild 36 2, s. auch Medaillon.
- Sack 62 5.
 Sakrales Stilleben s. Stilleben.
 Sarkophag, Masken und Girlanden auf — en 16; Vögel auf röm. — en 70; gemalter — aus Alexandrien 16 5.
 Satyr 15 (oder Satyriskin), 36 2, 64, 74, 77.
 Satyrmasken auf Wandgemälden 9.
 Satyrstücke 16.
 Säulen auf Wänden 2. Stils 9, 13 ff. 8, 17, 18; Abstand der — 18.
 Stilleben auf — (3. Stil) 22 3.
 Stilleben auf — (Relief) 71 3.
 Bukranion oder Waffen auf — 16 6.
 Masken auf — 16.
 (17. Jahrh.) 72.
 Schädel auf Stilleben 10 6.
 Schaf 62 5.
 Schale 48 6, 52, 70, s. auch Fruchtschale.
 Schatten 9, 26, 44, 46, 49, 51, 52, 53, 54, 60, 61, 65, 69, 72, 73, 79.
 Schauspieler seine Maske weihend 77.
 Schildkröte 70.
 Schlange auf sakralem Stilleben 11, auf Stillebendekorationen 13, (13) 15 8 l. Sp. 15 *Boscureale*.
 Schmetterling 77 3.
 Schmuckkästchen 52, 70, s. auch Toilettenkästchen.
 Schnepf 67 (17. Jahrh.).
 Schraffierung 47, 53, 81.
 Schreibutensilienstilleben 32/33.
 Schüler, von — n hergestellte Stilleben 54; Lehrmeister und — 58 5, 67, 80.
 Schwan 43 2.
 Schwebende Figuren im 3. Stil 84 5.
- Schwein 62.
 Schwertfisch 77 3.
 Seegreif 76, 77.
 Seetiere 79 (Aquarium), s. auch Tintenfische u. s. w.
 Seeungeheuer 83.
 Seitenfelder s. Wandmalerei (3. und 4. Stil).
 Sepien s. Tintenfische.
 Sikyonische Schule 36.
 Silberbecher von Alesia 58; von Berthouville 10 4, 16 4; von Boscureale 8, 58, 64, 65, 80; von Hildesheim 8 2, 10 4, 16, 58; von Petrossa 63, 78.
 Silberschale aus Lovere 77 3, 78.
 Silen, Bild mit dem müden — 48 5, 50.
 Silensmaske 15 r, 16.
 Skulptur, Verhältnis der — zur Malerei und Architektur 2 ff.
 klassische 48 2, 70.
 hellenistische 70 3 (Aufforderung zum Tanz), s. auch Relief.
 römische, s. röm. Kunst.
 Skyphos, gläserner 57; metallner 58.
 Snijders 42 3.
 Sockel
 Blumen auf dem — (3. Stil) 20.
 Gärten auf dem — (3. Stil) 20.
 Stilleben auf dem —: Frucht — 30 6, 35 2, 83, Preis — 56 r, sakrales — 70, Tierstück — 80, vgl. 30 6.
 Sockelfries, Stilleben auf dem — im 3. Stil 21/22 4, 22, im 4. Stil 30 6.
 Sockelkarnies 38 r.
 Sosos 7, 36, 71, s. auch asarotos oikos, Taubenmosaik.
 Specht 67 (17. Jahrh.), vgl. 78.
 Spiegelbild 80.
 Stab 83.
 Stadtansichten 16 (*Boscureale*), 48.
 Steinhuhn 6(?), 65 r.
 Stele des Metrodoros 61/62, 71 3.
 Stele auf Stilleben 83.
 Stele, s. auch Grabreliefs.
 Stier des Pausias 49.
 Stierköpfe als Girlandenträger (13) 15 8 l. Sp. unten, s. auch Bukranion.
- Stil**
 Formgebung in der spätröm. Kunst 45.
 gedankenlose (handwerksmäßige) Arbeitsweise 39, 44, 66, 71.
 irrationale Züge
 in der hellenist. Kunst 71 3.
 in der pompej. Kunst 49, 71 f.
 Kontrast und Uebereinstimmung von Bild und Wand 30 3, 43 4 (Farben).
 Naturstudium(?) 45.
 Stilleben, Stilunterschied bei Bildern aus demselben Gemach: 54 f., 65/66, 78; Stilunterschiede des antiken Stillebens von dem des 17.

Jahrh. 67/68; s. auch Dekorativer Charakter, Schraffierung, Stoffwiedergabe.
s. auch Impressionismus, Lichtwirkung, Naturalismus, Perspektive, Raumdarstellung, Realismus.

Stil, 1. pompejanischer 5, 7, 12/13, 26, 27, 69 2, s. auch Inkrustationsstil.

STILLEBEN

Entstehung, kunstgeschichtl. Stellung 1 ff.
Charakter des antiken — s 12, 67 f., 69 f.
Aufnahme in den dekor. Zusammenhang 4; s. auch Stillebendekoration.

vorhellenistisch-sakrales 4, 10, 11 f., 40 f.

Vorgeschichte des hellenist. Stillebens s. Stillebenart. Darstellungen.

hellenist. Tafelbildstilleben 8, 27, 30, 39, 49, 50, 55, 56, 57, 62, 64, 68, 70, 86 f.

pompejanisches, Beziehung zum Tafelbilde 4 f., 8, 30 5, 49 ff., 50 f., 51, 86 f.

im 1. Stil 5, zweifelhaftes Beispiel einer Stillebendekoration (aufgehängte Vögel) 8 5, 62, s. auch Mosaik (Stilleben).

im 2. Stil 6—19, 50, 50/51, 55 f., 62, Eingliederung 6, 19.

im 3. Stil 5, 20—29, 21, 22 ff., 32, 62, vgl. 31, Eingliederung 20 f., 27 f., Verhältnis zum 4. Jahrh. 26, Beispiele von — im modernen Sinne 23.

im 4. Stil 5, 26 5, 27, 29—87, Eingliederung 30 f., 82 ff., grosse dekorative — 51 (Grab des Vesonius Priscus).

profane — (Xenien) s. Fisch-, Fruchtstilleben, Vogel-, Wildstück, Xenion.

als Votivbild 4, 10, 11.

agonistische 10, 11, 70 1; 3. Stils: 21, 22, 85; 4. Stils 31 f.

sakrale — 8, 10 ff.

Charakter des — n — s 11 ff. 70 1, 71.

im 2. Stil 70.

im 3. Stil 21, 22, 23, 84 5.

im 4. Stil 22, 31 f., 33, 78, 84 3.

Gottheiten gewidmete 11, s. auch Götterattribute.

apollinische 11, 32, 33.

Athena gewidmete 11.

dionysische 11.

Hera gewidmete 11.

der Isis gewidmete 22 3, 32.

poseidonische 77 f.

„symbolische“ — 11/12, 32.

als Hauptbild 30, 82 ff.

auf Seitenfeldern 81, 83, 85.

auf Säulen aufgestellte 22 3.

Umrahmung des — s 20, 24, 27, 34, 43/44, 52, 55, 59, 66 2, 67 1, 83, 85, 86, vgl. 6.

zum Ornament gemachte 4, 12 3, 25, 63, 64, 79, 84.

Vermischung von xenion und sakralem — 71 1, 77 4, 80.

Vermischung von — und Landschaft 11.

Vermischung von — und Tierstück 11, 21, 22, 59, 67, 68, 70—81.

des 17. Jahrh. 10, 35 3, 42, 67, 68, 70/71, 72.

des 19. Jahrh. 10, 58, 70 1.

chinesisches 26 1.

s. auch Dekorativer Charakter, Formgebung, Komposition, Lichtwirkung, Mosaik (Stilleben auf), Naturalismus, Ornament, Perspektive, Raumdarstellung, Schraffierung, Stillebendekoration, Stoffwiedergabe, Tafelbildartige Stilleben.

s. auch Masken-, Schreibutensilien-, Vanitasstilleben, Vogelstück, Waffenstilleben.

Stillebenartige Darstellung, archaische 7, klassische 7, 61, hellenistische 8, 61, 62.

Stillebendekoration 7.

im 1. Stil, zweifelhaftes Beispiel einer — (aufgehängte Vögel) 8 5, 62, s. auch Mosaik (Stilleben auf).

im 2. Stil 6, 8 f., 26, 62.

im 3. Stil 23, 25 2, 62.

im 4. Stil 33, 61 4.

Stillebendetails

auf Figurenbildern (Malerei)

im 4. Jahrh. 26, 36, 40.

in Pompeji 43, 56, 68.

auf etruskischem Wandgemälde 62.

auf griech. Vasen 7 1, 61, 62 2.

auf archaischen Reliefs 61.

auf spätmittelalt. Gemälden 25.

auf italien. Gemälden der Renaissance 42/43.

Stillebenfries, sakraler — aus Pergamon 8, auf skythischer Urne 8 3, in Pompeji s. Fries.

Stillebenmotive 6, 8 (Eindringung des Stillebenbildes in die dekorative Kunst), 20, 25, 31 (dem Tafelbilde entlehnte —), 32, 39 (Verwendung der —), 58, 62, 63 f. (Liste).

hellenistische 8, 22, 36, 37, 39, 62, 64, 65, 70, 80, vgl. 50.

s. auch Hangmotiv, Stufen, Tiere (stehende).

Stoffwiedergabe (Stilleben) 45, 59, 70.

Streifen s. Ornamentstreifen, Stilleben (Umrahmung).

Stufen (Stilleben)

Aufstellung auf — 11, 36 ff. (pompejanisch, hellenistisch), 40 (vorhellenistisch), 59, 60, 61, 72, 79, 81, 83.

Farben der — 41/42, 44.

Wiedergabe der — 45, 46, 49, 50, 53, 60.

Anordnung der — und Komposition 46, 61, 66, 70, 76.

beim sakralen Stilleben 11, 40 f.

beim Maskenstilleben 41.

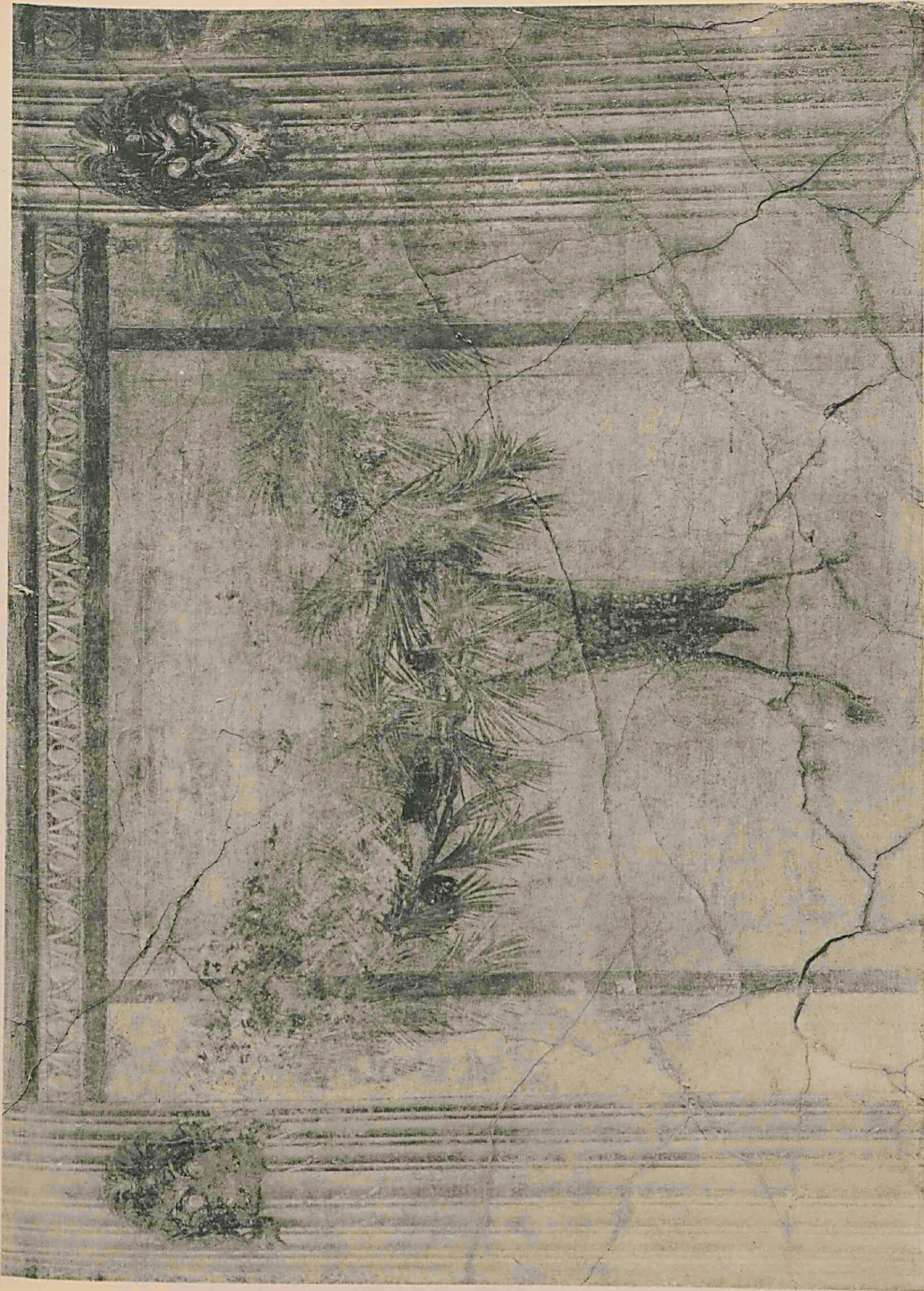
schwarzer Rand an der Vorderseite der — 42, 61, des Altars 40, 41.

- Stufen des Grabdenkmals 40 3.
 Stufenförmiges Repositorium im Heiligtum für Weihgeschenke 39, 40.
 Stufenschema s. Stufen (Stilleben).
 Stützen unter einem Tafelbilde 84 6.
 Sultanshuhn s. Purpurhuhn.
 Sumpfhuhn 73.
 Syrische Stelen 12 4.
- Taenia und loutrophoros auf einer Grabstele 12.
 Taenia und stlengis auf einer Grabstele 7.
 TAFELBILD 4, 8, 27, 30, 37 4, 39, 49 6, 50, 51, 54 5, 55, 57, 62, 68, 69 2, 70, 84, 85, 86, vgl. 82.
 Entstehung 3, 4, 5.
 —er in der Pinakothek der Propyläen zu Athen 4.
 nachgeahmtes 6, 20, 27, 30, 39, 49, 55, 69 2, 80, 84, 85, 86 f.
 Entlehnung aus dem Tafelbildxenion durch die dekorative Kunst 8, 22, 31, 65.
 Stilleben auf — ern s. Stilleben.
 Tafelbildartige Stilleben, die ältesten pompej. 50; des 4. Stils 30, 33—81, 87; Eingliederung 82 ff.
 Tafelbildförmiges Stilleben, Entwicklung zum friesförmigen 85.
 Tafelmalerei s. Tafelbild.
 Tannengirlande (13) 14 8 l. Sp. unten.
 Taube auf Wandgemälden 6, 31, 36 4, 39, 52 4, 56.
 Taubenmosaik aus der Casa del Fauno 5 3; — aus der Villa Hadriana 5 3, 36, 71; — aus dem Hause mit dem Löwenkampf 13 r.
 Technik der pompej. Wandmalerei 46 f., 53 f., 66.
 Malen auf frischen Verputz und auf die glatte Wand 46 3, 54, 55, 66 f.
 Eingelassene Bilder 54, 55, 66 f., 80, vgl. 84.
 Ausschneiden von Bildern 66.
 Fugen(schnitt) 66 2, 67 r.
 s. auch Farbstoffe, Freskomalerei, Verfärbung.
 Terra sigillata 63, 76, 82 2.
 Terrakotten, Farben der — 44.
 Theater, Girlanden und Masken als Schmuck des —s 15 f.; des Dionysos zu Athen 15, vgl. 7 2; zu Ephe-sos 16; zu Pergamon 12 4, 15; s. auch Bühnendekoration.
 Thermosmetope 62.
 Thyrsusstab auf einem Stilleben 11.
 Tiere, ägyptische — auf Wandgemälden und Mosaiken 74, vgl. 23 6; aufgehängte —, s. Hangmotiv; steh-lende — 68 r (17. Jahrh.), 70 ff., 71 (17. Jahrh.), 72 (17. Jahrh.), 79 f.; tote s. tote Tiere; s. auch die verschiedenen Tiernamen.
 Tierfabel, arabische — 21.
 Tierfriese im 3. Stil 20 ff.
 Tiermärchen 32, 71 2.
 Tierstück, im 3. Stil 5, 21, 84; im 4. Stil 66, 83, 84 2; im 17. Jahrh. 68 r; s. auch Vögel und die verschie-denen Vogelnamen.
 Tierstückstilleben s. Stilleben (Vermischung).
- Tintenfische 77, 78, 79, 83.
 Tisch, Perspektive 48 4, 5, 50, vgl. 67, s. auch Preis-tisch.
 Toilettengegenstände, an Girlanden angehängte 8.
 Toilettenkästchen 48 3.
 Tomba delle Ghirlande 13; di Morlupo 36 6, 74.
 Tonflasche, Malerei 72, 82, aus einem Grabe 82.
 Tonmalerei 44, 65, 69, vgl. 59 ff.
 Tote Tiere 6, 8, 35, 58—65, 69, 72 (17. Jahrh.).
 Trajanssäule 48.
 Trapeza 37, 41 3.
 Traube 36 3, 40, 55 5, 63, 64, 70, 72 (17. Jahrh.), 74, 79.
 Trennungsglied, wagerechtes, 43 2, vgl. 27.
 Treppen, Aufstellung von Weihgeschenken auf — 39, 40, s. auch Stufen.
 Treppenförmiges Repositorium 38, s. auch Stufen.
 Tuch auf einem arch. Relief aus Locri 61 6.
- Umrahmung, Ueberschneidung der Gegenstände durch den Rahmen 59, s. auch Stilleben (Umrahmung).
- Vanitasstilleben 10 5.
 Vannus 11, 33, 71 3.
 Vase s. Gefäß.
 Vasenmalerei, schwarzfig. 61, rotfig. 61.
 Veilchen 25.
 Venedig, Scuola di S. Rocco 9 r.
 Verfärbung von Wandfeldern 10, (13) 14 8 l. Sp. 2; 17 f., 65, 72 3.
 Villa s. Boscoreale, Pompeji, Rom.
 Villenlandschaften 21 r.
 Vittae s. Wollbinden.
 Vögel, aufgehängte 6, 8, 23, 59, 62 (Golinigrab), 63 f., 78; gebundene 40, 63; lebendige (auf Stilleben) 6, 63, 72 ff., 76, 80, 81; tote (auf Stilleben 4. Stils) 35, 58—65, 67; im 2. und 3. Stil s. aufgehängte; freie — und Blumen auf Gemälden des Pausias 36; freie — und Früchte im 3. Stil 21, 23, 70, auf einer bemalten Glasscherbe 21 3; freie Vögel bei Gir-landen 8, 12, (13) 15 8 l. Sp. 12, 16 5, 25 r (Süd-russland); als Stillebendekoration im 2. Stil 6, 8, im 3. Stil 23, 62; auf röm. Grabaltären und Sarko-phagen 70; als Haustiere 75; Ziervogel im Tempel 73; Vögel auf Gemälden des 17. Jahrh. 67, 72; s. auch die verschiedenen Vogelnamen.
 Vogelstücke im 2. Stil (in der Art des 3. Stils) 21 3; im 3. Stil 20, 21 f., 23, 27, 40, 84 5, 85, Liste 21 4, im Columb. Pamfili 21 3; im 4. Stil 21 3, 4, 22, 31, 35.
 Vollon 29.
 Vorbilder, Nachahmung nach — n 54 5, 55, 87.
 Vorhang 36 3.
 Vorratskammer, Darstellung eines — s 37.
 Motivbild, 4, 40, s. Motivstilleben.
 Motivstilleben 4, 10, 11, 40.
- Wachteln (3. Stil) 21.
 Waffen auf einer Säule 16 6, auf syrakusanischen Mün-zen 40 3.

- Waffenstilleben 8, 22, 68 1 (Renaissancenkopie), als Detail eines Figurenbildes (Vase) 61.
- WANDMALEREI, POMPEJANISCHE 4.
- Stellung der pompej. — in der Geschichte der antiken — 5, vgl. 10, 68.
- Spielerischer Charakter (irrationale Züge) 49 6, 71, 77.
1. Stil 5, 12, 13 (Delos), für die Inkrustation s. Stil.
2. Stil 5, 6—19, 47 f., 50/51, 55, 62.
- Beurteilung 18/19.
- Raumdarstellung 47, 48 (Prospekte), 50/51, 56 (Prospekte).
- Liste von Girlanden 13 ff. 8.
- Nachgeahmtes Tafelbild 6, 27, 85.
- Wandfragment 9 ff.
- Verglichen mit dem 4. Stil 51, 55 f., 57, 85.
- s. auch Farben, Malerei (Figurenmalerei), Nozze Aldobrandine.
3. Stil 5, 19, 20—28, 55 4, 56, 57, 61 4, 74, 84.
- Charakter 20 f.
- Raumdarstellung 20, 48, 56.
- Figurenbilder 20, 48; Europa 48 5, 50; Iason und Pelias 48 5, 84.
- Platz der Stilleben 21, 22, 27, vgl. 21 4.
- Seitenfelder (Büsten, schwebende Figuren, Landschaften, Rundbilder) 84 5.
- s. auch Farben, Vogelstücke.
4. Stil 5, 19, 20/21, 22, 23 2, 26, 27, 29—87.
- Charakter 29.
- Beziehungen zum 2. Stil 57.
- Früher Anfang? 82.
- Raumdarstellung 47 ff., 68.
- Figurenbilder
- Achill auf Skyros 39, 43.
- verwundeter Adonis 47, 48 6, 81.
- Ares und Aphrodite 81.
- Briseis 81.
- Daedalus und Pasiphae 47 f., 51, 56.
- Erotennest 43 3, 48 6.
- schlangenhürg. Herakles 29, 56.
- Herakles und Omphale 43 2.
- Herakles und Telephos 55 5, 69, 77.
- Strafe des Ixion 43 2, 56.
- Iliasbilder in der Casa del Poeta 56, 81.
- Iphigenie auf Tauris 68.
- Medea 47.
- Medea und Kinder 48.
- Tod des Pentheus 29, 39.
- Perseus und Andromeda 69.
- Polyphem 83.
- Errichtung des Tropaions 68.
- Zeus und Hera 56, 81.
- Erfrischung am Wege (Figurenfries) 67 2.
- Durchblick 30, 81, 85, Figuren in —en 29.
- Hauptbild, Figurenbilder als — 84; Stilleben als — 30, 82 ff.; Tierstücke als — 84 2.
- Mittelgruppen 29.
- Oberer Wandteil s. ebd.
- Pavillon 83, 84.
- Seitenfelder, Stilleben und Tierstücke auf —n 81, 83, 84 2, 85.
- siehe auch Farben, Hauptfläche, Stil, Stilleben, Stillebendekoration.
- siehe auch Boscoreale, Pompeji, Rom.
- Wandmalerei zur Zeit des Anton. Pius 85.
- Wandmalerei Südrusslands 25, 35 2.
- Wasser in einem Glase 34.
- Wasserspiegel 45.
- Weenix, Jan 72.
- Weihgeschenke auf Stufen 40.
- Weihreliefs 49 4 (München), 71 1.
- Weihstilleben s. Votivstilleben.
- Wein in einem Kelche 52, 53.
- Weissgrundige lekythoi 24 1, 3, 26 2.
- Wiederherstellung von Wänden 52, 57, vgl. 51.
- Wiederholungen 51, 54 5, 78, 80, 87.
- Wildkatze 70, s. auch Katzenmosaik.
- Wildstück 40 4, 58—69, 68 1 (17. Jahrh.), 72 (17. Jahrh.).
- Winter, allegor. Vorstellung des —s 23 3, 63.
- Wollbinden 24, 25, 77 4, 80.
- Xenion
- im 1. Stil 5 (Stilleben), passim.
- im 2. Stil 6 (Stilleben), passim.
- im 3. Stil 21, 23 (Fischstilleben), passim.
- im 4. Stil 31, 33—82 (Fruchtstilleben, Wildstücke, — mit lebenden Tieren), passim.
- und Landschaft 11 5; — und Maskenstilleben 41.
- Einfluss des sakralen Stillebens auf dem — 71 1.
- sakrale Züge im 77 4.
- s. auch Stilleben.
- Xenionmotive
- in Stillebendekorationen 2. Stils 6, 8.
- auf Friesen 3. und 4. Stils 22, vgl. 80.
- auf Silberbechern 8, 58, 64, 65.
- auf Silberschale aus Lovere 77, 78.
- s. auch Stillebenmotive.
- Zahnschnitt, gemalter — auf dem Halse einer apulischen Amphora 5 1.
- Zeuxis 36, 40.
- Zierbecher und —gefäße auf Stilleben und Stillebendekorationen
2. Stils 11, 19, vgl. 6.
3. Stils 20, 21, 22.
4. Stils 23 2, 32, 52, 57 f., 76, 77 f.
- des 17. Jahrh. 68 1.
- Ziervasen auf Gemälden 24.
- Ziervase, steinerne — (13) 14 8 l. Sp. unten.
- Zither an Girlande 12 4.
- Zitronenschale b. d. alten Holländern 35 3.
- Zwiebel 79.
- Ζωγράφος 1.



Aus der Villa di Diomede



(M. N. 9901)

Photographie Lembo



(M. N. 8689)



(M. N. 8736)

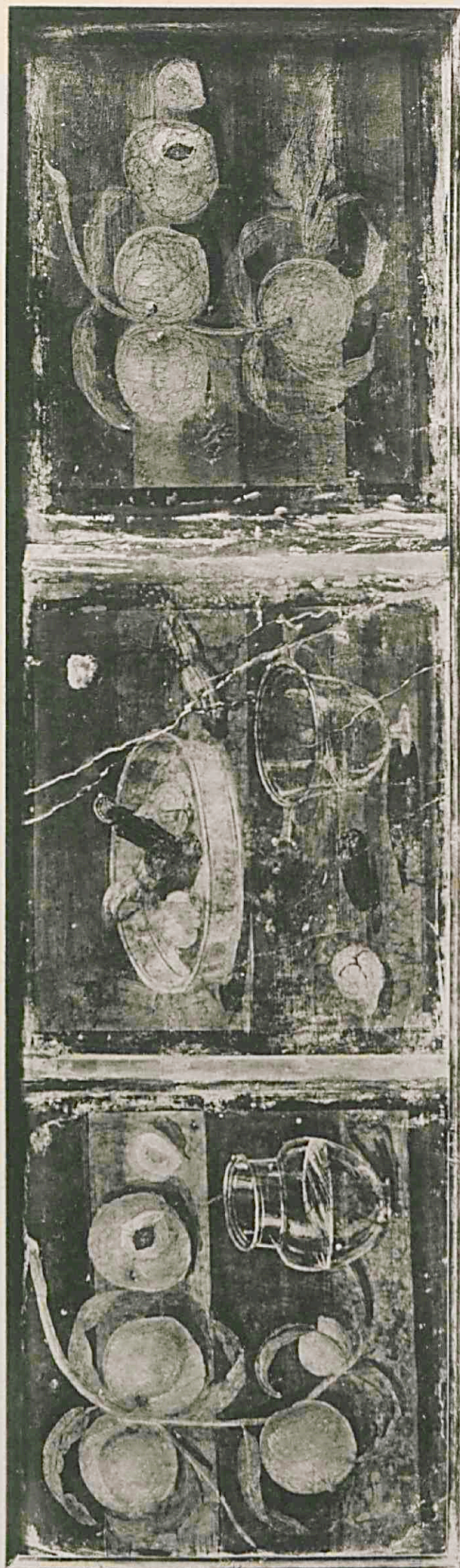
Photographie Lembo



Im Peristyl der Casa dei Vetti



(M. N. 8695)



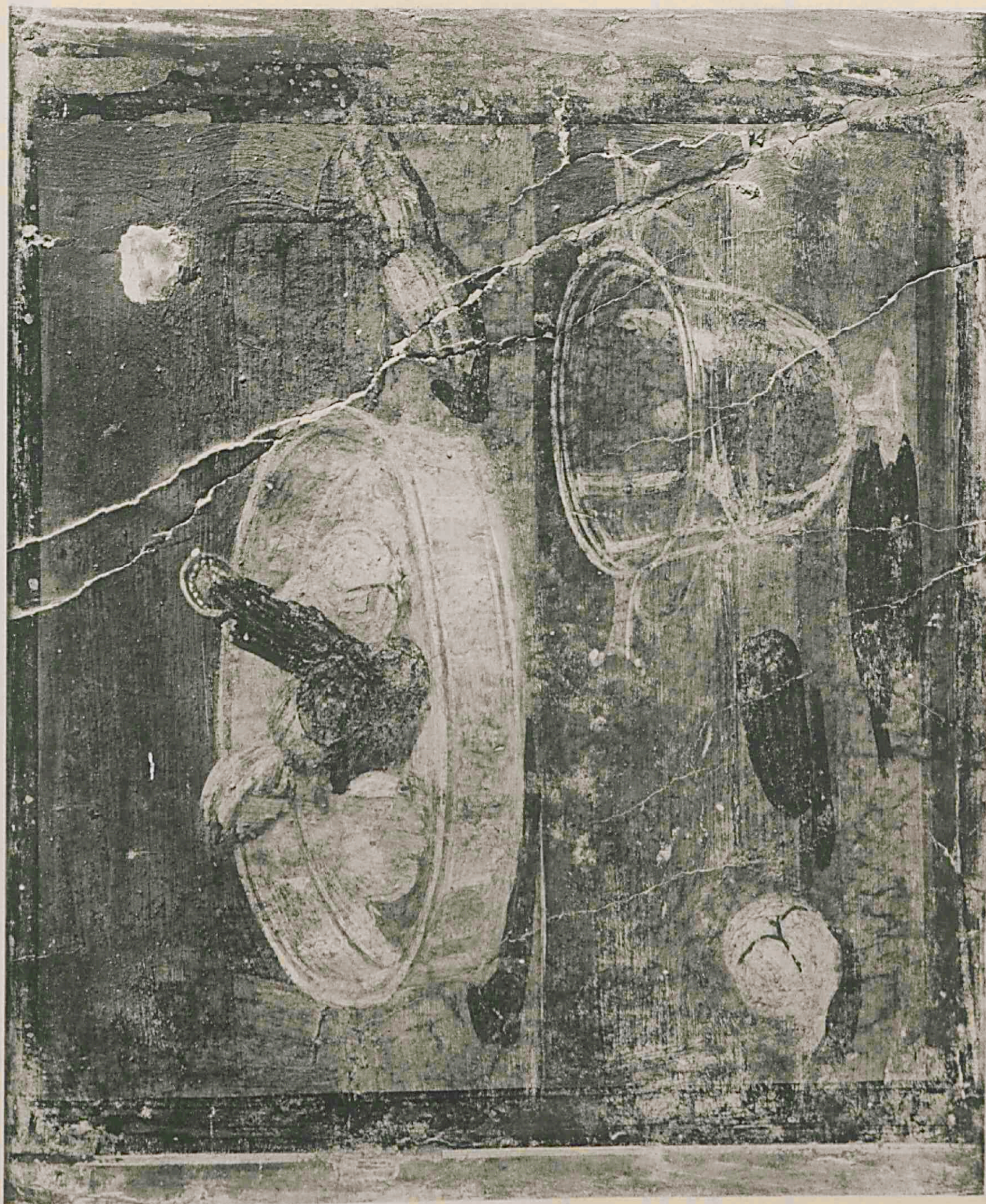
(M. N. 8645)

Photographie Lembo



(M. N. 8628)

Photographie Lembo



(M. N. 8645, 2)

Photographie Lembo



(M. N. 8647, 2)

Photographie Lembo



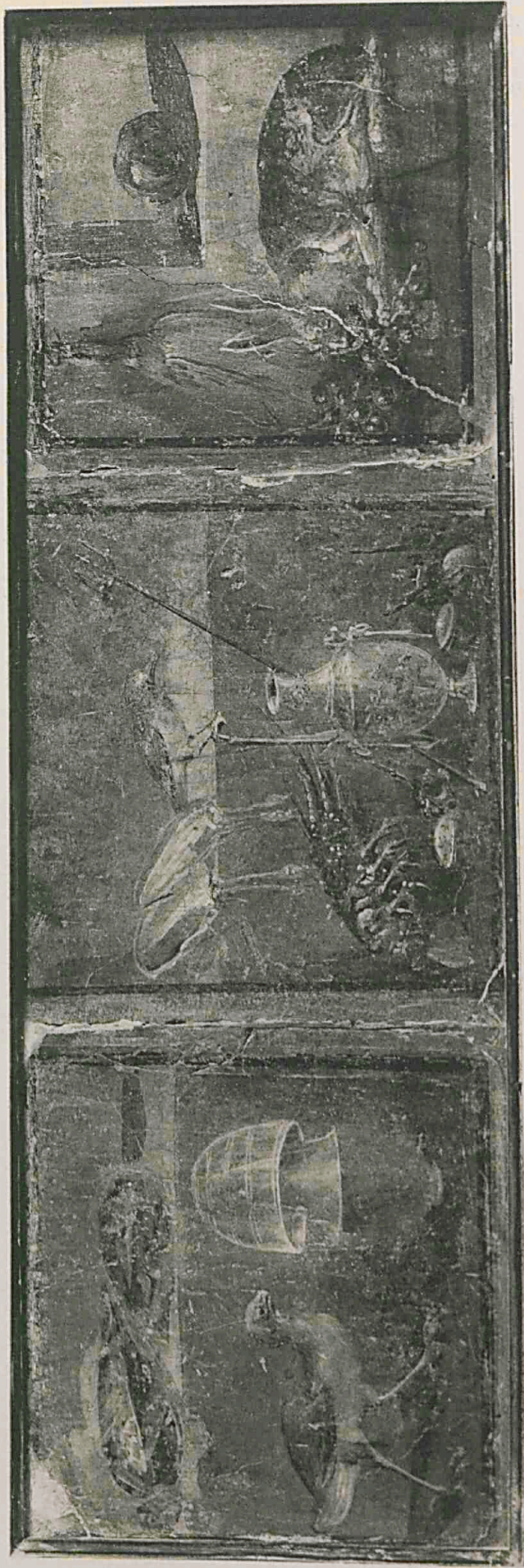
Photographie Lembo

(M. N. 8647, 3)



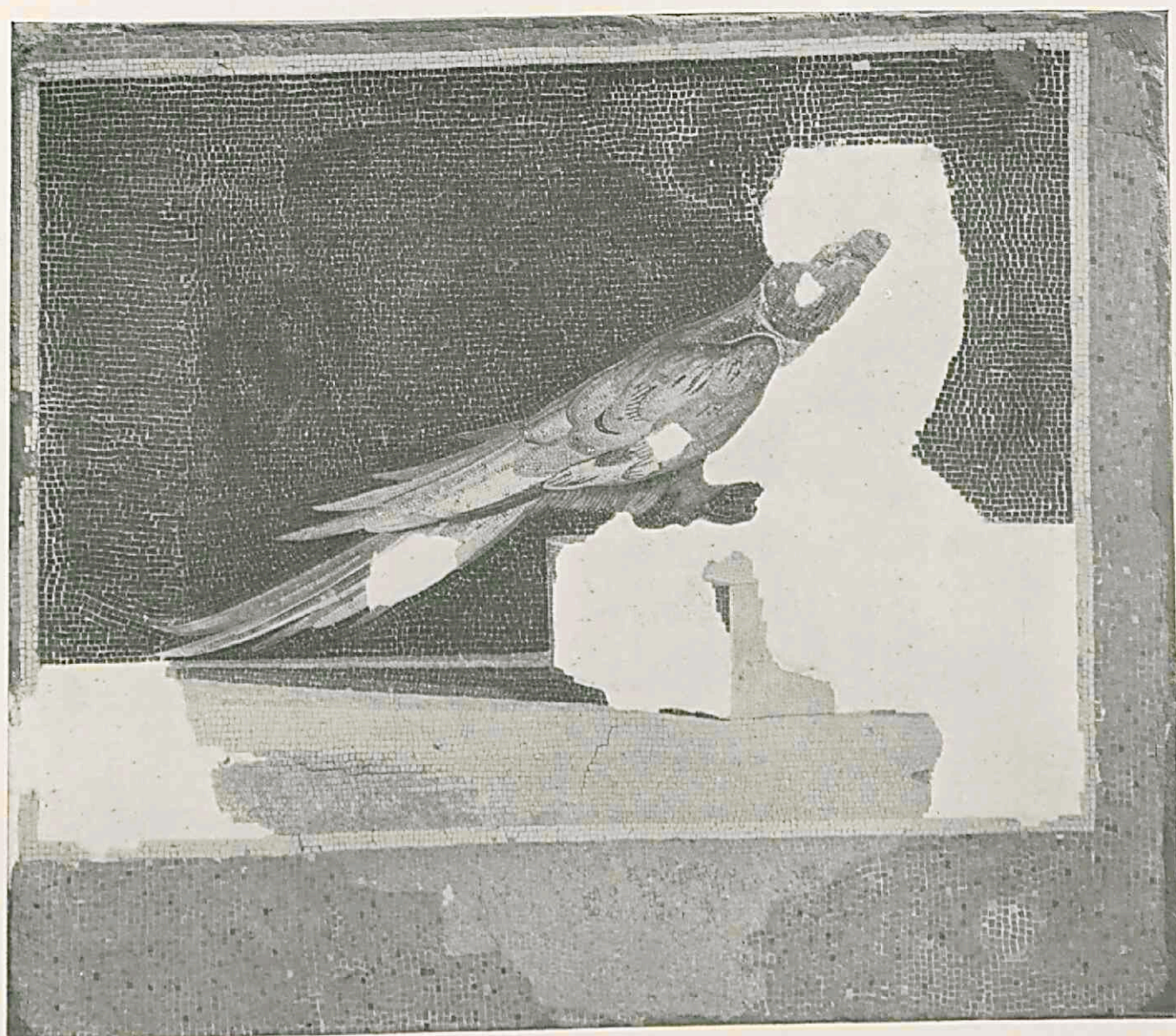
(M. N. 8647)

Photographie Lembo



(M. N. 8644)

Photographie Lembo



Mosaik aus Pergamon

STELLINGEN

- I De motieven der direkt in de architectonische omgeving aangebrachte xenion-decoraties tijdens den tweeden Pompeiaanschen stijl (b.v. die uit de villa di Diomede, Mau Gesch. d. pomp. Wandmalerei Tf. VIIb) zijn aan het vrije zelfstandige xenion („Tafelbildxenion”) ontleend, met uitzondering van de op de kroonlijsten geplaatste voorwerpen.
- II De groote stillevens in het bovengedeelte van den wand bij Zahn II Tf. 45, die bij Niccolini Descrizione Generale tav. 69, en die bij Mazois III pl. XXIII en XXVI (3e stijl) zijn residua uit den tweeden stijl.
- III De „impressionistische” schilderwijze in de Pompeiaansche schilderkunst begint niet eerst met den vierden stijl, maar komt van het begin van den tweeden stijl af, naast strakkere manieren, voor.
- IV De vierde-eeuwsche Grieksche schilderkunst moet reeds een eenigszins vrije, losse schilderwijze gekend hebben.
- V Het scheef in de ruimte plaatsen van voorwerpen op schilderijen en reliefs is sinds de 4e eeuw v. Chr. gebruikelijk.
- VI De golflijnen op vazen met roode figuren en de rotsachtige formaties op die met roode of zwarte figuren geven niet steeds lage oneffenheden van het terrein weer, maar duiden soms in verhoudingen, die niet met de werkelijke verhoudingen overeenkomen, een berg of een berglandschap aan.
- VII De Westgevel van het Parthenon is, wat den stijl betreft, jonger dan de Oostgevel.
- VIII Ten onrechte neemt Schrader (Phidias blz. 267) aan, dat de zes korai van het Erechtheion naar één model gemaakt zijn.
- IX Aeschylus, Agamemnon 1001/2 leze men:
*μᾶλα γέ τοι ὑγείας
 τᾶς πολλᾶς ἀκόρεστον.*
- X Aeschylus, Choephoren 152 is ἔρυμα τόδε κεδνῶν κακῶν τ' met Wilamowitz op te vatten als „het bolwerk, waar wij in wel en wee onze toevlucht zoeken”.

