

ZWEI ANTIKE MOTIVE

===== IN DER =====

RENAISSANCEMALEREI

===== VON C. HOSIUS UND E. PERNICE =====

FESTSCHRIFT

===== DER =====

UNIVERSITÄT

GREIFSWALD



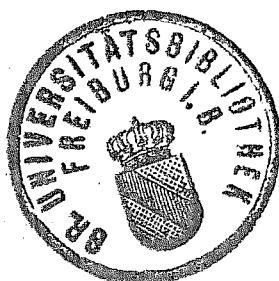
o AUSGEGEBEN ZUM o
REKTORATSWECHSEL

oo AM 14. MAI 1910 oo

GREIFSWALD

: JULIUS ABEL :

===== 1910 =====



KA
78
1309

I.

Im Jahre 1755 wurde in Pompeji¹⁾ eine Reihe von Wandgemälden aufgedeckt, die trotz der nachlässigen Ausführung einen Blick in antikes Straßenleben gestatten wie wenig anderes. Heute im Neapeler Museum inmitten all der kleinen Gegenstände, die uns den Besitz und damit auch das tägliche Treiben der alten Vesuvianwohner so greifbar vor Augen führen, sind sie es, die durch ihre Darstellung die Brücke bilden zwischen den toten Gegenständen und dem alten lebendigen Dasein; denn sie zeigen uns das, was kalt und unbeweglich auf den Tischen und in den Schränken des Museums liegt, in den Händen der Menschen als Gebrauchs- und Verkaufsobjekt und diese Menschen selbst, Kaufleute und Käufer, Wirte und Gäste, Schuster und Bäcker, Kesselflicker und Bettler, handelnd und hantierend, in Szenen, die den, der heutiges Neapeler Leben kennt, gar nicht so fremd anmuten.

Den lange Zeit nicht genügend gewürdigten Schatz hat Otto Jahn im Jahre 1870 in seiner mustergültigen, erschöpfenden Weise mit Heranziehung aller Stellen, die ihm sein universales philologisches wie archäologisches Wissen gab, behandelt (Abhdlg. der sächs. Ges. des Wiss. XII., Phil.-hist. Klasse V, Leipzig 1870, S. 265). Wenn ich heute einem dieser Bilder mich von neuem

1) In neuerer Zeit nennt man vielfach als Ursprungsort Herculaneum; ich weiß nicht, aus welcher Ursache. Es mag dazu beigetragen haben, daß die spanischen Fundberichte dieser Zeit (bei J. Fiorelli, *Pompeianarum antiquitatum historia* I, Neapel 1860) so oft von Portici als dem Aufbewahrungsort der neuen Funde reden, wie ja das dortige Museum der Vorgänger des Museo nazionale in Neapel gewesen ist, und daß die Veröffentlichung von der herculanischen Akademie in den *Antichità di Ercolano* III 41 ff. erfolgt. Aber die Bilder sind in La Civita, wie Pompeji auch noch längere Zeit nach der Entdeckung des wahren Namens der Trümmerstätte heißt, gefunden ('Cava de la Civita' heißt die Überschrift bei Fiorelli) und stellen Szenen vom Pompejanischen Forum dar (A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*², Leipzig 1908, S. 51 ff.).

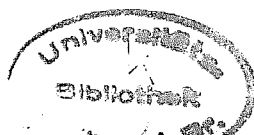




Abb. 1.

zuwende, so geschieht es nicht, um ein paar Nachträge zu geben, sondern um es in Verbindung oder doch in Parallele zu setzen mit einer Schöpfung der Renaissancezeit, die, obwohl fast anderthalb Jahrtausende jünger, doch vielleicht mit ihm zusammengehört. Es ist die Darstellung aus der Schule auf Tafel I, 3, oben in Abb. 1 wiedergegeben, ein Bild, trotz der flüchtigen, fast skizzenhaften Ausführung so anschaulich und lebendig, daß es mehr wie einmal wiederholt²⁾, immer wieder darauf Bezug genommen ist³⁾. Uns

2) So bei A. Baumeister, Denkmäler des klass. Altertums III, München 1888, S. 1590, Engelmann, Pompeji, Bielefeld 1898, S. 21, Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas Nr. 89, Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités s. v. ludus p. 1379 fig. 4647. Eine Erklärung bei W. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868, unter Nr. 1492. Wenn dieser von der grauen Tunica des Delinquenten spricht, die über den Rücken in die Höhe gezogen ist, so stimmt das mit keiner ältern oder neuern Abbildung, die freilich zum Teil von einander abhängen. Auch in den Farbenbezeichnungen gehen Jahn und Helbig nicht ganz zusammen.

3) So bei L. Grasberger, Erziehung und Unterricht im klassischen Alterthum II, Würzburg 1875, S. 101 us.



Abb. 2.

geht hier nicht die linke Seite des Bildes an, wo der bärtige Lehrer vor den langhaarigen Knaben mit den Rollen oder Tafeln auf dem Schoße steht, während Zaungäste augenscheinlich privattissime et gratis von diesem Unterricht zu profitieren suchen, sondern die noch lebendigere Szene auf der rechten Hälfte. Da wird 'seitwärts im Vordergrunde ein bis auf einen braunen mitten um den Leib geschlagenen Schurz nackter Knabe von einem anderen stehenden in rötlicher Tunica bei beiden Armen so fest gehalten, daß er mit dem Leib auf dem Rücken jenes liegt, während ein zweiter in grüner Tunica knieend ihn an den Beinen gepackt

hat, daß er sich nicht rühren kann. Ein daneben stehender junger Mann benutzt diese Situation, um mit der Rute eine Züchtigung zu vollziehen. Daß er es ernst meint, zeigt der Nachdruck, mit dem er die Rute schwingt, indem er zugleich das rechte Bein ein wenig erhebt, und das Geschrei, welches der geschlagene Knabe erhebt. Weiter zurück kommt noch eine nicht ganz deutliche Gestalt herbei und bringt, wie es scheint, noch frische Ruten mit' (Jahn S. 289). Ein anschaulicher Beweis für die Wahrheit des auch in römischen Schulen sehr geachteten Satzes: *ὁ μὴ δαρεῖς ἄνθρωπος οὐκ παιδεύεται*; eines Satzes, der seine Gültigkeit und seine Konsequenzen behauptet hat durch alle Jahrhunderte hindurch, der aber auch in den Einzelheiten dieser Konsequenzen eine merkwürdige Stabilität behalten hat. Denn als 1400 Jahre später Benozzo Gozzoli 1464/65 in dem nordwestlich von Siena liegenden Städtchen San Gimignano auf die Wände des Klosters S. Agostino das Leben dieses Heiligen malte, da führte sein Pinsel bei der Darstellung der Aufnahme des jungen Augustinus in die Schule zu Tagaste dieselbe Szene aus, die wir auf dem antiken Bilde sahen, mit einer Übereinstimmung in den Einzelheiten, die nicht nur auf den ersten Blick frappiert. Auch hier (s. Abb. 2 auf S. 5) sehen wir auf derselben Bildseite den jugendlichen Delinquenten an den Händen hochgehoben und auf dem Rücken des älteren Schulkameraden oder Schulgehülfen festgehalten, auch hier die gleiche Entblössung bis auf den hochgezogenen Schurz oder Hemdchen, die gleiche Kopfhaltung und den zum Schreien geöffneten Mund, und dahinter den Lehrer (?) in gleicher Positur mit der schlagfertigen Rute; alles genau zusammenstimmend mit Ausnahme des einen Knaben, der dort die Beine festhält, hier bei Gozzoli fehlt, bei der größern Jugend des Gezüchtigten auch fehlen konnte, den man aber vielleicht, wenn man auf möglichst große Übereinstimmung drängt, in dem zur Seite des Lehrers stehenden, allerdings an der Exekution ziemlich unbeteiligten Knaben wiederfinden

könnte. Auch die Umgebung⁴⁾ hat eine gewisse Ähnlichkeit, diese öffentliche Schule in der Säulenhalle, die freilich bei dem Renaissancemaler nach der Vorliebe seiner Zeit in einen prächtigen Bau ausgestaltet ist, wie er es sich auch nicht hat nehmen lassen, den ganzen Mittel- und Hintergrund mit stattlichen Gebäuden Arkaden und Loggien, zu füllen. Man sieht, eine Übereinstimmung im Ganzen und in so vielen Einzelheiten, die eine Beziehung zwischen den beiden zeitlich so weit auseinander liegenden Darstellungen äußerst nahe legt.

Freilich sind derartige Übereinstimmungen trügerisch; sie können zufällig sein⁵⁾ oder andern Ursachen ihren Ursprung verdanken. So könnte man annehmen, daß wie gleiche, aber unabhängige Ursachen gleiche Wirkungen haben, so auch die gleiche Art der Züchtigung, wie im alten Italien, noch oder wieder zur Zeit Gozzolis in den Schulen üblich war und daß der Künstler, der wie seine Zeitgenossen gewohnt war, die alten, sei es biblischen, sei es profanen Geschichten in italienischen Brauch und Gewohnheit umzusetzen, der die hl. Drei Könige und ihr Gefolge in die Gestalt und Gewandung der Mediceer und Florentiner Nobili gesteckt hat und Noah eine Weinlese in Toscana halten läßt, der in der gleichen Bilderserie den Kirchenvater als Lehrer der Rhetorik vor einem zahlreichen Auditorium in der Aula von Rom dozieren

4) Auch die linke, oben nicht wiedergegebene Seite des ganzen Bildes (z. B. bei Reber-Bayersdorfer, Klass. Bilderschatz 135), die Vorstellung des Knaben beim Lehrer durch den Vater und die Mutter Monica, hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der Mutter und Tochter vor dem Lehrer, die wir bei Jahn auf Tafel I, 4 finden, wenn dies letztere wirklich eine Schulszene ist, s. Jahn S. 294, Grasberger II. S. 99, Helbig S. 362, Nr. 1489, Mau S. 52.

5) Um ein Beispiel aus moderner Zeit anzuführen, das Vorsicht in dem Vorwurf des 'Plagiats' lehrt, so stellte der Kunstwart in Band XVI (1903) 2 Gemälde, eins von Hipp. Flandrin und eins von Hans Thoma, einander gegenüber, die, beide einen Jüngling in ganz ähnlicher Stellung und Umgebung darstellend, doch ganz unbeeinflusst von einander entstanden sind (s. S. 44 und 194).

läßt⁶⁾ und auch auf unserm Bilde italienische Damen und Buben gemalt hat, hier eine Scene darstellte, die an sich florentinisch, sienesisch oder sonstwie zeitgenössisch war, zugleich aber, weil der Brauch derselbe geblieben, auch die Antike treu wieder-spiegelte. Ich bedauere, daß zur Erkenntnis der damaligen Schul-zucht die mir zu Gebote stehende Literatur nicht das nötige Material gibt. Für deutsche Schulen zwar ließe sich Ähnliches beibringen. A. Bömer hat in seinem hübschen Aufsatz 'Lernen und Leben auf den Humanistenschulen im Spiegel der lat. Schüler-dialoge' (Neue Jahrb. 1899 II 1) S. 10 eine Reihe von hierher-gehörigen Stellen zusammengebracht⁷⁾. Wir hören, daß der eine Schüler derartig geprügelt ist, daß vom Rücken bis auf den Knöchel kein heiler Fleck mehr zu sehen war; daß alte und neue Ruten verwendet werden, daß der Schuldige bald weniger, bald 'ad medium usque dorsi' entkleidet wird; noch bei Erasmus klagt ein Schüler, daß der Lehrer seine 'nates' nicht mehr schone, als wenn sie von Leder wären, und auch Luther weiß von derartiger, nicht selten wiederholter Stäupung am eigenen Körper zu erzählen. Das beschränkte sich nicht auf Deutschland, war es doch selbst für die Pariser Studenten und sogar die Baccalaureen bis ins fünfzehnte Jahrhundert eine ganz gewöhnliche Strafe, im Beisein des Rektors und der Prokuratoren den entblößten Rücken den

6) Interessant ist der Vergleich dieses Bildes (Klass. Bilderschatz N. 1093) mit dem Gemälde des Laurentius de Voltolina (Anfang des 15. Jahrh.), das den Augustiner-Mönch und Professor der Theologie Henricus de Allemannia darstellt, wie er ein Colleg über Ethik ließt (bei L. Geiger, Renaissance und Humanismus, Berlin 1882, S. 408).

7) S. die nähern Belege in desselben Verfassers Aufsatz: 'Die lateinischen Schülergespräche der Humanisten' (Kehrbachs Texte und Forschungen zur Geschichte der Erziehung, Berlin 1897 und 1899), z. B. S. 23, 25, 26, 65, 88. So auch in der Pappa puerorum des Murmellius (Ausgabe von A. Bömer, Münster 1894) S. 12 N. 40 f. die Proben eines Schülergesprächs 'Paulus absentiae delatus bis a magistro ferula vapulavit' und 'si mihi pugnum incusseris, magister nates tuas betulaceis virgis caesusus est' mit ihrer deutschen nicht weniger ehrlichen Übersetzung.

Rutenstreichen hinhalten zu müssen⁸⁾. Auch die Schule der italienischen Humanisten hat der Rute nicht entbehren können.

‘Nec tibi cura tamen fuerit postrema, repente
Ponere custodem morum ludique magistrum,
Ut quidquid nimium nutrix indulserit, ille
Corrigat et virga doceat parere reperta’

heißt es in dem vor 1464 verfaßten libellus didascalicus des Venetianers Gregorio Corraro, ‘Quomodo educari debeant pueri’⁹⁾, und etwa 40 Verse weiter:

‘Nunc vero ad ferulas doctorum transeo’,
was dann später auf die jüngern Knaben beschränkt wird:
‘Non ita quod pueri libeat, caedantur adulti
Supplicio servili’.

Die Theorie der Pädagogen unter den italienischen Humanisten aber will die körperliche Strafe aufs äußerste eingeengt, am liebsten ganz beseitigt wissen. Die Erziehungsbücher dieser Jahrhunderte operieren immer wieder mit den Gedanken Plutarchs und besonders Quintilians (I 3, 13), daß für den freien Knaben Schläge unangebracht sind; denn sie machen den Menschen zum Knechte; nur diesem kommt die entwürdigende Strafe zu. Sonst gestattet nur die dringende Notwendigkeit die Anwendung; Maß ist zu halten, damit die Jugend nicht verhärte. Diese Zurückhaltung predigt schon um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert der früheste pädagogische Schriftsteller Pier Paolo Vergerio; ein halbes Jahrhundert später leugnet der bedeutendste Theoretiker Maffeo Vegio in seinem Werke de educatione liberorum I 16 den Nutzen der Drohungen und Bestrafungen; ähnlich entziehen oder

8) K. Schmidt, Geschichte der Pädagogik³ Cöthen 1874, II 372; über die Stadtschulen ebenda 313.

9) Auch abgedruckt mit Übersetzung bei W. Krampe, die Italienischen Humanisten und ihre Wirksamkeit für die Wiederbelebung gymnastischer Pädagogik, Breslau 1895, S. 226.

beschneiden Eltern und Erziehern Leon Battista Alberti, Matteo Palmieri das Recht der Züchtigung, und in der gleichen Tonart klingt es im 16. Jahrhundert bei Jacopo Sadoletto, Giovita Rapicio, Vitruvio Roscio und andern¹⁰⁾, wie übrigens auf deutschem Boden auch bei Agricola und Erasmus¹¹⁾. So verzichtet der berühmteste Lehrer Italiens, auch jenes Corraro, Vittorino da Feltre, gänzlich auf den Gebrauch der Rute, und auch sein Nebenbuhler im Felde der Jugenderziehung, Guarino, verwendet den Stock nur wenig¹²⁾. Freilich sind alle jene theoretischen Regeln vorzugsweise für die Erziehung der Söhne aus fürstlichen und vornehmen Häusern gegeben¹³⁾; wie die Schulen der niedern Stände in dieser Beziehung aussahen und ob die Praxis immer der Theorie folgte, entzieht sich meiner Kenntnis, fehlen uns doch leider die für diese Seite so ergiebigen Schülergespräche aus Italiens Erziehungsanstalten. Aber mögen hier Stock und Rute eine Rolle gespielt haben, so hat doch schwerlich eine derartige Strafszene sich in dieser Öffentlichkeit auf den Straßen einer Renaissancestadt abgespielt, und die Ähnlichkeit der Einzelheiten bleibt immer verwunderlich. Aber Gozzoli konnte auch wirklich eine antike Szene, wenigstens wie er sie für antik hielt, in Tracht und Umgebung freilich modernisiert, malen wollen. Es mußte für ihn dann nahe liegen, bei dem Akt des Altertums, den er sich als Gegenstand auswählte, wie es mehr wie ein Künstler seiner Zeit tat, bei den alten Autoren sich nach brauchbaren Zügen umzusehen; es kann ihn sogar eine irgendwie übermittelte Stelle

10) G. B. Gerini, *Gli scrittori pedagogici Italiani del secolo decimoquinto* (1896) S. 24, 87, 96, 162, 224, *del secolo decimosesto* (1897) S. 106, 133, 164 etc., s. a. Burckhardt-Geiger, *Kultur der Renaissance*⁸, Leipzig 1901, II S. 336, K. A. Schmid, *Geschichte der Erziehung*, Stuttgart 1889, II 2, S. 20 ff.

11) Vgl. K. A. Schmid II 2 S. 122.

12) L. Geiger, *Renaissance und Humanismus*, Berlin 1882, S. 172, G. Voigt, *Wiederbelebung des klassischen Alterthums*³, Berlin 1893, I S. 552.

13) Voigt a. a. O. II S. 456.

überhaupt erst auf den Gedanken gerade dieser Ausführung gebracht haben. In der Tat ist nicht nur das Schlagen in der Schule im Allgemeinen von Plautus bis Auson reichlich bezeugt¹⁴⁾, sondern auch diese spezielle Art der Ausführung der Bestrafung, die wir auf den Bildern sehen, hinlänglich bekannt, hatten doch Griechen und Römer dafür ein eigenes Wort *κατωμίζειν*, *catomidiare* (Petron 132 aus Conjectur, Spartianus vita Hadriani 18, 9). Die beste Illustration haben wir jetzt dazu im 'Lehrer' des Herondas. Mit einem *τοῦτον κατ' ὤμου δείρον* bricht der Entrüstungsturm der Mutter los, und was das bedeutet, zeigt die Anweisung des Lehrers V. 59 ff.

Εὐθείης κοῦ μοι;

κοῦ Κόκκαλος, κοῦ Φίλλος; οὐ ταχέως τοῦτον

ἄρειτ' ἐπ' ὤμου τῇ Ακέσεω σεληναίῃ

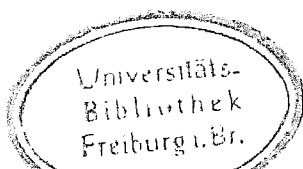
δείξοντες;

und die folgende, hier allerdings durch τὸ δριμύ σκυλος, ἡ βοὸς κέρκος, verschärfte Prozedur so deutlich, und im Ganzen so übereinstimmend mit dem Bild von Pompeji, daß Nairn es seiner Ausgabe (Oxford 1904) beigelegt hat. Denselben Vorgang schildert Libanius or. XIX 48 (II p. 407 Foerster) ἄραντες πρηνῇ κατὰ τὸν ἐπὶ τοὺς παῖδας τοὺς ἐν τοῖς διδασκαλείοις νόμον ἔτυπτον ἱμάντι τά τε νῶτα καὶ τὰ μετὰ τοῦτο κάτω¹⁵⁾. Diese Stellen beeinflussten Gozzoli natürlich nicht, kennen wir die erste doch auch erst seit nicht 20 Jahren. Näher steht seiner Bildung schon Apuleius met. IX 28 'vocatis duobus e familia validissimis quam altissime sublato puero ferula nates eius obverberans.' Der afrikanische Rhetor ist dem Mittelalter nicht fremd gewesen¹⁶⁾ und hat auf die Humanistenzeit mannigfach eingewirkt: im Anfang des folgenden

14) S. Jahn S. 294, Grasberger II S. 92.

15) S. auch orat. I p. 112 (170 p. 162 Foe.) καὶ τῷ μὲν νέῳ γυμνῷ τε ἥσθη καὶ μετεώρῳ πρὸς πληγὰς.

16) S. die Literatur bei Schanz, Gesch. der röm. Literatur III², München 1905, S. 143.



Jahrhunderts malt Raffael die Geschichte der Psyche auf die Decke der Villa Farnesina. Gleichwohl glaube ich nicht, daß Gozzoli von dieser nebensächlichen Stelle ausgegangen ist. Von größerer Bedeutung scheint mir dagegen die auch von Jahn S. 296 angezogene Schilderung des Martyriums eines Knaben¹⁷⁾ bei Prudentius perist. X 696 ff.:

'Vix haec profatus pusionem praecipit
Sublime tollant et manu pulsant nates,
Mox et remota veste virgis verberent
Tenerumque duris ictibus tergum secent,
Plus unde lactis quam cruoris defluat.
Quae cautis illud perpeti spectaculum,
Quis ferre possit aeris aut ferri rigor?
Impacta quotiens corpus attigerat salix,
Tenui rubebant sanguine uda vimina,
Quem plaga flerat roscidis livoribus.'

Da stimmt alles zu den Bildern, der Knabe, das sublime tollere, die remota vestis, das virgis caedere. Prudentius ist allezeit einer der gelesenen Schriftsteller gewesen, im Mittelalter Schulbuch, Gegenstand der Nachahmung auch in der nationalen Poesie, und verbreitet durch viele Abschriften¹⁸⁾. Auf ihn, den Zeitgenossen Augustins, konnte das Thema leicht führen. Aber die Verbindung braucht sogar nicht nur literarisch zu sein. Prudentius ist auch früh illustriert worden. In dem Prachtwerke 'Die illustrierten Prudentiushandschriften', Berlin 1905, hat R. Stettiner Proben aus den Bilderhandschriften des Prudentius, die meist dem 9.—12. Jahrhundert angehören, gegeben. Ist es auch vor allem die Psycho-

¹⁷⁾ Diese Art der Strafe ('catomis caedere, levare in catomo') öfters in den Acta Sanctorum, s. Rönsch, Collectanea philologica p. 257 (Fleckeisens Jahrb. 127, 1883, S. 213); auch den Thesaurus s. v. 'catomum'.

¹⁸⁾ S. Schanz IV S. 233.

machia¹⁹⁾, die zur Illustrierung gelockt hat, so entbehrt doch auch der Liederkranz Peristephanon nicht des bildlichen Schmuckes; und gerade auch unser zehnter Gesang, das Martyrium des Romanus, ist mehrfach Vorwurf einer Darstellung gewesen, s. die Tafeln 161, 162, 163 bei Stettiner aus dem Berner Codex Nr. 264, einer der ältesten dieser Handschriften. Auch unsere Verse haben dort auf Seite 137 eine bildliche Darstellung gefunden; eine Kenntnis, die ich der zuvorkommenden Freundlichkeit des Oberbibliothekars der Berner Stadtbibliothek, Herrn Prof. von Muelinen, verdanke, der mir eine Skizze davon zukommen ließ. Freilich ist die Übereinstimmung nicht gerade groß, wie eine Schulszene von einem Martyrium auch weit absteht, auch wenn dieses eben die bei Knaben übliche Züchtigung präsentiert. An einem durchaus modern-christlich gestalteten Kreuze hängt der nackte kleine Knabe, an seinen Händen oben an den beiden Armen des Querbalkens festgebunden, im übrigen frei, und wird von zwei Henkersknechten mit Ruten und Stöcken geschlagen. Man kann fast sagen, diese Wiedergabe paßt weniger als Illustration zu dem Akt, wie man ihn aus den Worten des Dichters herausliest, als die Pompejanische Darstellung; die Zufügung des Kreuzes ist durch nichts bei Prudentius motiviert. Aber mag dieses Bild mit Gozzoli recht wenig Berührung zeigen, die Möglichkeit der Beeinflussung durch derartige Bilderbeigaben ist damit noch nicht aus der Welt geschafft²⁰⁾. Freilich ist sie auch nicht bewiesen; und der Ursprung des Vorwurfs

19) Die Brüsseler Handschriften 974 und 975 (9987—91 und 9968—72) enthalten, wie mir auch mein Freund Carl Lohmeyer, der Direktor der deutschen Schule, der sie einer erneuten Durchsicht auf meine Bitte unterzog, mitteilt, nur Abbildungen zur Psychomachie, nicht zu Peristephanon; N. 977 (10066—77) gibt dieses letztere Werk überhaupt nicht.

20) Vielleicht hat Gozzoli selbst sich mit Miniaturmalerei der Handschriften abgegeben, die damals unter den Mediceern eine hohe Blüte erreichte. 'Eine Handschrift des Virgil in der Biblioteca Riccardiana zu Florenz erinnert in ihren Miniaturen an den Styl des Benozzo' (F. Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei³, Leipzig 1867, II, S. 28). Unsere Reiseführer nennen ihn sogar als den Künstler; in der Riccardiana selbst ist die Bezeichnung ehrlicher.

wird leichter vielleicht aus den Worten des Dichters abgeleitet. Dann ist der Weg von S. Gimignano nach Pompeji, die Beziehung zwischen Gozzoli und jenem Fresco allerdings weit; die beiden Bilder haben nichts direkt Gemeinsames, als eben jenen Zug aus der antiken Schulzucht, von dem einen Maler dem Leben seiner Zeit entnommen, von dem andern antiker, aus der Schule anderswohin gewandter Tradition entlehnt und zum Staunen gut geraten.

Vielleicht aber ist die Verbindung zwischen beiden doch näher, ursprünglicher. Freilich das seit vielen Jahrhunderten verschüttete Bild konnte der Maler der Renaissancezeit nicht kennen; unwahrscheinlich ist auch sowohl bei dem nicht gerade künstlerischen Vorwurf und der flüchtigen Ausführung wie vor allem bei dem frühzeitigen Verschwinden des Bildes von Pompeji, daß dieses sich in einer selbständigen Copie bis zur Zeit Gozzolis sollte fortgepflanzt haben, mag auch diese manches Kleinod aus der antiken Welt noch besessen haben, was uns heute fehlt²¹⁾. Möglich aber ist ein anderer Umweg, auf dem Gozzoli und die Vesuvstadt sich nahe kommen; auf diesem Gang mag der Archäologe der Führer sein.

21) Auch wir haben noch einige ähnliche Darstellungen auf geschnittenen Steinen. L. Stephani, Erklärung einiger Vasengemälde der Kaiserl. Eremitage *Compte-Rendu de la Commission impér. archéologique* 1872, Petersburg 1875, S. 214 weist deren drei nach, sowie Szenen von Erosen mit Silen als Pädagogen in nicht unähnlicher Situation. Von einer entsprechenden Abbildung aus dem Mittelalter bei Wright, *History of Caricature and Grotesk*, S. 121, redet Jahn S. 296 Anm. 135.

Hosius.

II.

Trotz der dringenden, in dem letzten Satze der vorstehenden Abhandlung ausgesprochenen Mahnung meines Kollegen Hosius liegt es nicht in meiner Absicht, eine direkte Antwort auf seine Frage zu geben und hier die Umwege bildlicher Überlieferung zu verfolgen, durch welche Benozzo Gozzoli zu seiner Darstellung gelangt sein könnte. Denn Möglichkeiten, wie sie sich zur Erklärung der zwischen dem antiken Bilde und dem Fresko, wie ich glaube, unleugbar bestehenden Ähnlichkeiten bieten, sind eben nicht beweisbar und können daher nicht überzeugend sein. Es liegt hier einer der Fälle vor, die schon sonst gelegentlich beobachtet worden sind, wohl zuletzt von J. Kemke, der in den von Thielman Kerver i. J. 1520 zu Paris neu herausgegebenen 'Hore deipare virginis Marie secundum usum Romanum' usw. eine Illustration zu dem Tode des Urias entdeckte, die in manchen Einzelheiten merkwürdige Zusammenhänge mit dem berühmten Alexandermosaik von Pompeji aufweist¹⁾. Kemke dachte als Vorbild der Illustration an eine verschollene Kopie des Mosaiks oder des ihm zugrunde liegenden Gemäldes, die möglicherweise auch Lionardo da Vinci und Raffael bekannt gewesen sei. Wie weit seine Ausführungen Glauben gefunden haben, ist mir unbekannt; die Möglichkeit, daß seine Erklärung das Richtige treffe, kann auch hier nur derjenige zugeben, dem die Übereinstimmungen mehr als zufällig erscheinen.

Statt einer direkten Antwort möchte ich vielmehr auf ein sehr verwandtes Beispiel hinweisen, dessen Erklärung auch für

1) Jahrbuch des Kaiserl. Deutschen archäologischen Instituts XVI, 1901 S. 69f. Wenn die Kemke'sche Darlegung sich bestätigen sollte, dann würde nicht ohne Interesse der Umstand sein, daß auch die Vorlage, auf die Thielman Kervers Illustration zurückgeht, in der rechten Hälfte beschädigt war, so wie es die Vorlage des Alexandermosaiks ganz sicher gewesen ist. S. Röm. Mitteilungen XXII, 1907. S. 27f.

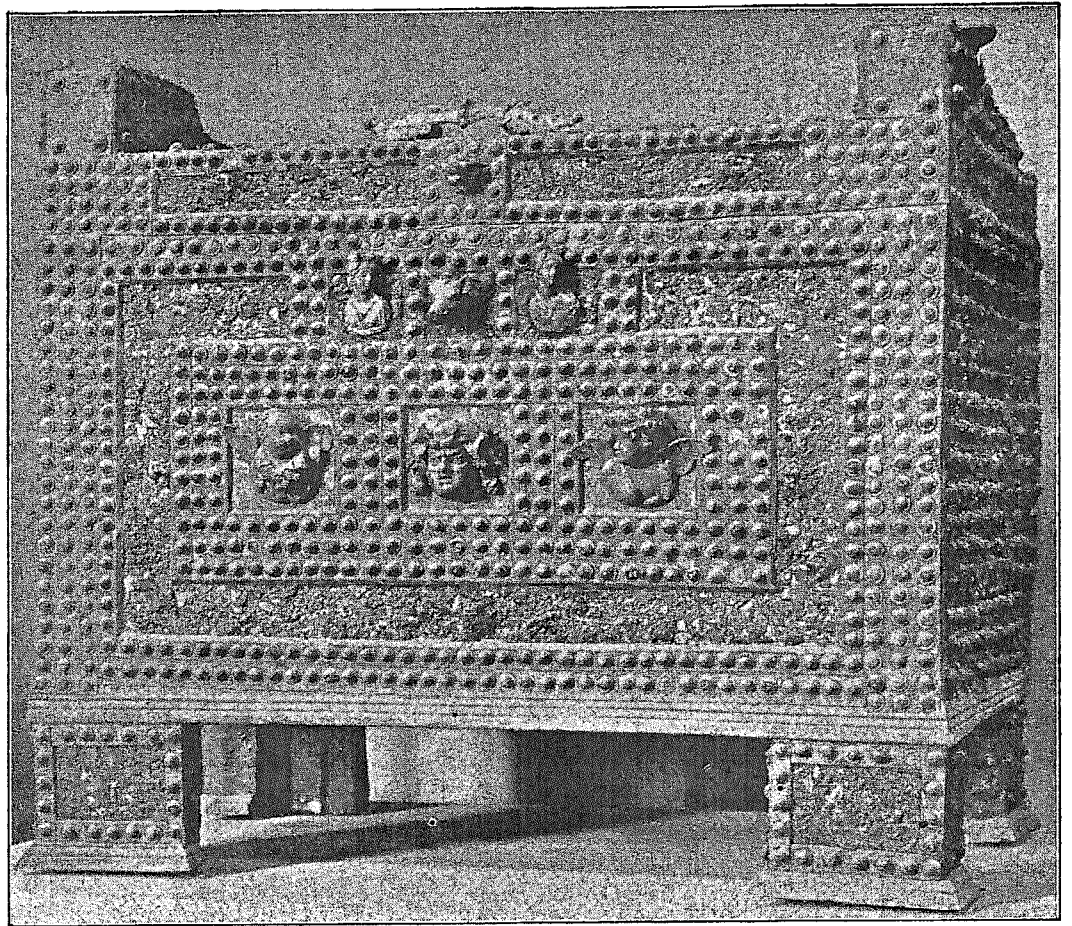


Abb. 3.

Benozzo Gozzoli den Weg zur kunsthistorischen Erklärung anzeigen würde. Freilich ist der Boden bei den hier folgenden Bemerkungen schwankend. Ich möchte diese Bemerkungen jedoch nicht unterdrücken, da sie Gelegenheit bieten, den Philologie studierenden Kommilitonen das Bild eines Denkmals in die Hand zu geben, das nicht allein den für das Altertum interessierten Besuchern des Museo nazionale in Neapel bekannt sein dürfte, sondern allen denen bekannt sein sollte, die sich mit dem antiken Leben beschäftigen²⁾. Es ist eine von den großen Geldtruhen,

2) Die Abbildung 3 ist nach einer Aufnahme von Brogi hergestellt; die ältere Abbildung bei Guhl und Koner⁶ S. 712 ist völlig unzureichend. Auch die neueste Wiedergabe bei Mau, Pompeji in Leben und Kunst² S. 260, gibt nur eine undeutliche Vorstellung von dem Gerät

von denen mehrere Exemplare in Pompeji ausgegraben worden sind. Nach einer Notiz von Fr. Lenormant in der *Revue archéologique* XVIII, 1868, S. 171 wurde die Truhe am 22. Mai 1867 gefunden: 'le second meuble, plaqué sur sa face d'une lame de bronze, portant plusieurs rangées de clous, et décoré d'une série de mascarons et de petites têtes de génies en haut-relief, fut recueilli le 22 mai 1867, dans la maison qui vient à la suite de celle des marbres, dans le Vicoletto, par lequel on communique du Vico tortuoso à la Strada Italiana'³⁾. Auch über die genaueren Fundumstände finden sich bei Lenormant einige Angaben. Danach stand die Truhe in dem Atrium des Hauses an der Stirnseite der Mauer, die die ala zur Rechten von dem anliegenden, nach der Eingangstür hin gelegenen Zimmer trennte — genau an derselben Stelle des Atriums, wo eine, mehrere Jahre früher (29. Okt. 1864) in einem anderen Hause gefundene reich verzierte Truhe aufgestellt gewesen war. Beide Truhen hatten ein niedriges aufgemauertes Fundament, auf dem sie durch einen großen Nagel befestigt waren, der, durch den Boden der Truhe getrieben, in das Fundament eingelassen war, ein deutliches Zeichen dafür, daß diese Truhen dazu bestimmt waren, kostbare Dinge, wie Geld und Pretiosen, aufzunehmen. Auch wissen wir aus der Überlieferung, daß der Platz der Geldkiste, arca, im Atrium des Hauses war⁴⁾, und dieser Bestimmung entspricht neben der soliden Befestigung auch die äußere Ausstattung der Truhe, bei der der Anschein der Solidität noch gesteigert wurde durch die zahllosen Nagelköpfe, die in Wirklichkeit nur dekorativen Rücksichten zuliebe angebracht sind⁵⁾.

3) Vgl. *Bullettino dell' Istituto* 1868 S. 45 (Heydemann).

4) Man brachte diese Dinge aber auch nicht selten in fest verschlossenen Wandschränken (armarium) unter, wie solche gleichfalls in Pompeji in vielen Beispielen nachzuweisen sind (Plaut. *Captiv.* IV, 4, 10; *Epid.* II, 33; *Menaechm.* III, 3, 8; Cic. *pro Cluentio* 64.)

5) Die Aufstellung im Atrium und die gleiche Befestigung der arca fand sich in dem Hause der Capitelli figurati (9. Juli 1832). Vgl. F. M. Avellino, *descrizione di una casa Pompejana con capitelli figurati*, Napoli 1837 S. 10f.

Obwohl das Haus, in dem die Truhe gefunden worden ist, nicht besonders reich ausgestattet war⁶⁾, also dessen Besitzer sich vermutlich nur mäßigen Wohlstandes erfreute, hat dieser sich seinen Geldkasten doch eine beträchtliche Summe kosten lassen. Man könnte sich etwa denken, daß der ehemalige Besitzer der Truhe ein Geldwechsler, *argentarius*, gewesen wäre, deren es vermutlich in Pompeji als in einem Hafenorte, in dem viel fremdes Geld kursierte, nicht ganz wenige gab. Es ist bekannt, daß nichttrömische Gewichte verschiedener Normen in Pompeji in beträchtlicher Anzahl gefunden worden sind⁷⁾.

Die Größe der *arca* — ihre Höhe beträgt mit Deckel 0,91, ohne Deckel 0,635, ihre Länge 1,01, ihre Tiefe 0,585 — ist hinreichend, um unter Umständen einen erwachsenen Menschen darin unterzubringen, freilich würde er wie der Galan bei Horaz Sat. II, 7, 59 in der Kleidertruhe etwas unbequem gebettet gewesen sein

— — — an turpi clausus in arca
quo te demisit peccati conscia erilis
contractum genibus tangas caput?

Appian erzählt IV, 44 aus der Proscriptionszeit: Οὐίνιον δὲ ἀπελεύθερος αὐτοῦ Οὐινίου, Φιλήμων, οἰκίαν κεκτημένος λαμπράν, ἐν τῷ μεσαίτατῳ τῆς οἰκίας ἔκρυψεν ἐν λάρνακι, ὥς ἀπὸ σιδήρου ἐς χρημάτων ἢ βιβλίων ἔχουσι φυλακὴν und eine ähnliche Geschichte überliefert Dio Cassius XLVII, 7⁸⁾.

Eine *λάρναξ ἐκ σιδήρου* oder eine *arca ferrata*, *aerata* (Iuv. XI, 26; XIV, 259) ist auch die pompejanische Truhe. Auf vier derben Pfosten erhebt sich der eigentliche Kasten, der durch einen schweren

45ff. Auch diese Truhe ist mit reichlichem Schmuck versehen. Im übrigen vgl. noch Mau, Pompeji in L. u. K.² S. 260 und 340 (Haus der Vettier).

6) Bullettino 1868 S. 45f.

7) Bonner Jahrbücher 114/115 (1906) S. 435f. Eine Übersicht über die in Pompeji gefundenen Münzen gibt es leider anscheinend nicht.

8) Die hierher gehörigen Stellen sind gesammelt bei Becker-Göll, Gallus S. 361 und Avellino a. a. O. Vgl. Pauly-Wissowa R. E. s. v. *arca*.

Deckel verschlossen ist. In der Mitte des Deckels bemerkt man den großen, mit zackigen Blättern reichverzierten Handgriff, der etwas unorganisch in den Zusammenhang des Ganzen eingeführt ist und möglicherweise einer antiken Veränderung der Truhe zuzuschreiben ist, die vorgenommen wäre, weil zwei seitliche Griffe zum Öffnen nicht bequem genug erschienen (Bull. 1868 S. 46 'il suo coperchio ha su ciascuno dei due lati un semplice e piccolo ma fermissimo manico per alzarlo, sotto il quale trovasi la lingua larga perforata per uso della chiave'). Der ganze Kasten, der aus starkem Holz besteht, ist mit Eisenblech montiert, mit Ausnahme der Rückseite, die an die Mauer angelehnt war. Das Eisen bildete die eigentliche Sicherung; die bronzenen Bleche mit den Nagelköpfen dagegen sind, wie schon oben angedeutet wurde, weniger aus Sicherheitsgründen hinzugetan, als um den Kasten zu verschönern. Im alten Zustande, das Eisen geschwärzt, die Bronzezutaten blank geputzt, sodaß sie wie rotes Gold aussahen, wird die Wirkung der Truhe sehr effektiv gewesen sein.

Als besondere Zutat kommen die plastischen Verzierungen hinzu, ein Tierkopf in der Mitte des Deckels, ein Eberkopf von zwei Frauenköpfen eingefast am oberen Rande des Kastens und drei Köpfe in dessen Mitte. Die Deutung der zwei Frauenköpfe ist nicht ganz sicher. Tarbell⁹⁾ deutet die zur Linken wegen ihres Köchers als Artemis, die zur Rechten als Mänade; Heydemann¹⁰⁾ die zur Linken gleichfalls als Artemis, die Rechte, die zwar wie die andere einen Köcher, aber außerdem quer über die Brust ein Rehfell trägt, als Atalante, so daß der Eberkopf zwischen beiden auf die Kalydonische Eberjagd anspielte. Ob der Verfertiger tatsächlich an diese Geschichte dachte, als er die beiden beim Bronzegießer besonders gekauften Emblemata (wie der antike Ausdruck für solche Zutaten lautet) einsetzte, ist jedoch sehr

9) Catalogue of bronzes etc. in Field Museum of natural history, Chicago 1909 S. 102. 10) Bullettino 1868 S. 47.

zweifelhaft. Denn erstens sind die Köpfe nicht von vornherein darauf berechnet, als Gegenstücke verwendet zu werden, weil sie beide nach derselben Seite sehen — sie gehörten also nicht ursprünglich zu demselben Ensemble, zweitens ist der Eberkopf allein ein beliebter Schmuck z. B. bei der von Avellino besprochenen Geldtruhe und drittens, was das wichtigste ist, die beiden Köpfe sind zwar antik, scheinen aber erst später hinzugefügt zu sein; ihre künstlerische Ausführung ist weit geringer wie die der übrigen Zierraten.¹¹⁾ Aus dem jetzigen Zusammenhange gelöst, müßten beide Köpfe als Artemis gedeutet werden.

Ganz sicher auf einander berechnet sind dagegen die beiden Embleme, die unten rechts und links von der kleinen epheubekränzten Maske angebracht sind.¹²⁾ Eine genauere Betrachtung legt sogar eine bestimmte Benennung nahe. Bei dem Figürchen links bemerkt man nichts von Gewandung; sie ist völlig nackt und der linke Arm, von dem nur der Stumpf angegeben ist, war seitlich in der Richtung der anderen Figur ausgestreckt. Um den Hals hängt ihr über die Brust herab ein dicker Kranz von Epheublättern und Trauben. Bei der Büste rechts bemerkt man an der linken Seite den Rest eines straff angezogenen Gewandes, also dachte sich der Verfertiger das ganze Figürchen bekleidet, so zwar, daß das Gewand von den Schultern herabgeglitten war; der Kranz von Weintrauben und Weinblättern wird auf dem Kopf durch eine Binde festgehalten, deren Enden — das rechte ist aufgerollt — über die Brust herabhängen. Zu dieser Beschreibung fügt mir freundlicherweise Ett. Gabrici in Neapel noch eine Kleinigkeit hinzu, die mir an dem Original entgangen war: *'nella estremità (nämlich der Binde) che cade sul petto a destra il genietto tiene appoggiata la mano destra essendo ivi la fascia ripiegata in due.'*

11) Das beste Beispiel derartiger antiker Veränderungen des ursprünglichen Zustandes bietet der angeblich aus dem Isistempel stammende berühmte Dreifuß, bei dem der ganze obere Teil in ungeschickter Weise später eingesetzt ist, Jahrbuch XXIII (1908) S. 107 fg. 12) Abb. 4.

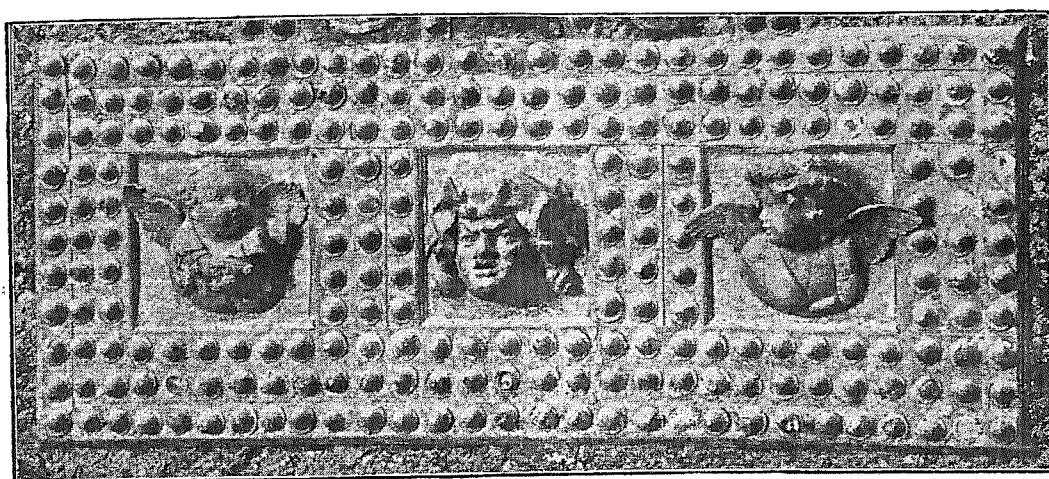


Abb. 4.

In der Abbildung ist die in das Bindenende gesteckte rechte Hand allerdings nicht zu sehen.

Die verschiedene Charakterisierung der Figürchen führt darauf, in ihnen Eros und Psyche zu erkennen, die einander greifen. Dem kleinen dicken Eros ist in der Hitze des Spiels der Kranz über das Gesicht gerutscht; er streckt die Hand nach Psyche aus, die ihm flüchtig enteilt ist, indem sie sich zugleich neckend nach ihrem Verfolger umwendet; daß sie statt der Schmetterlingsflügel Vogelflügel trägt, ist kein Grund gegen die Deutung. Solche Darstellungen spielender Erosen und Psychen finden sich in pompejanischen Wandmalereien nicht selten. Daß aber auch — was für die folgenden Bemerkungen besonders wichtig erscheint — Darstellungen in der spezielleren Fassung des Greifens, wie sie hier vorliegt, verbreitet waren, das wird bewiesen durch das Vorhandensein einer in Herkulanum gefundenen Wiederholung der Psyche in größerem Masstabe, die im Neapler Museum aufbewahrt wird¹³⁾.

13) Inv. 5301. Ett. Gabrici beschreibt sie auf meine Bitte mit folgenden Worten: 'genio bacchico alato, con corona fatta di squame foglie d'edera e bacche, e nello insieme, per la sua grossezza, somiglia ad un cercine. La corona è poi aderente al capo per mezzo di bende. Scende sulla spalla destra una fascia di tessuto a guisa di scolla, nella cui estremità, essendo piegata in due tutta la fascia, il genio poggia la mano.'

Für die Entstehungszeit der Truhe mag darauf hingewiesen werden, daß der Eros zur Linken mit dem kleinen Herakles des Hildesheimer Silberfundes eine unverkennbare Ähnlichkeit aufweist¹⁴⁾. Auch die naturalistische, lebensvolle Ausführung und Anordnung der Epheublätter am Kranze des Mittelembblems sowie der Weinblätter im Kranze der Psyche erinnert an die Gruppe von Gefäßen des Hildesheimer Silberfundes, die sich an den Lorbeerbecher¹⁵⁾ anschließen und die wie die Heraklesschale in Augusteischer Zeit gearbeitet sind.

Der Grund, weswegen die Pompejanische Geldtruhe im Zusammenhange mit dem von Koll. Hosius erläuterten Bilde mit einer gewissen Ausführlichkeit besprochen worden ist, ist die Haltung der beiden Figürchen, Eros und Psyche, mit ihren winzigen Flügeln. Vielleicht haben schon andere den Gedanken erwogen, ausgesprochen aber ist er meines Wissens bisher noch nicht, daß sie auffallend an die beiden Engel von der Sixtinischen Madonna Raffaels erinnern. Es ist mir mehr als einmal begegnet, daß neuere Kunsthistoriker, auf die Ähnlichkeit aufmerksam gemacht, hier mehr als ein zufälliges Zusammentreffen annehmen zu müssen glaubten. Nicht, um die leicht bei der Gegenüberstellung erkennbaren Unterschiede zu verschleiern, ist hier auf eine Wiedergabe der Engelsköpfe verzichtet, sondern weil angenommen werden kann, daß sie jedem, der sich dafür interessiert, leicht zur Hand sind. Die Psyche der Truhe würde dem Engel links auf dem Madonnenbilde entsprechen — bei flüchtiger Betrachtung sieht es sogar so aus, als stütze die Figur den Arm in ähnlicher Weise wie der Engel auf — der jüngere Engel rechts geht mit dem Eros zusammen. Natürlich fehlen beiden Engeln die aus der antiken Bestimmung hinzugefügten Kränze und Binden. Das Entscheidende

14) Pernice-Winter, der Hildesheimer Silberfund Tafel III.

15) Ebenda Tafel IX (nebst Text).

für den Eindruck sind die winzig kleinen Flügel, die Art, wie die Köpfe zu einander gestellt sind und besonders die Büstenform.¹⁶⁾

Derjenige, dem die Übereinstimmung einleuchtend erscheint; muß den Versuch machen, das Mittelglied zu konstruieren, das zwischen Raffael und der Geldtruhe fehlt, etwa wie zwischen Benozzo Gozzoli und dem pompejanischen Fresko; wer die Übereinstimmungen nicht zugibt, wird die Engelsfiguren aus der Typik der Madonnenbilder in der Renaissancezeit erklären. Beide Wege führen auf gewisse Schwierigkeiten. Für die Engelsfiguren als raumfüllendes Element zu Füßen der Madonna lagen Vorbilder in der venezianischen Kunst vor (z. B. Giovanni Bellinis Madonnen in S. Maria dei Frari und in der Akademie zu Venedig, die Madonna mit Heiligen von Fr. Francia in Petersburg, L. Vivarini, thronende Madonna in Berlin — diese Beispiele sind nach der 'Kunstgeschichte in Bildern' Bd. III zusammengestellt); ähnliche Motive finden sich bei Fra Bartolommeo, der sie von dort übernommen haben wird. So ist an sich die Verwendung der raumfüllenden Engel auch für Raffael durchaus verständlich und so findet man sie bei seiner Madonna di Foligno und der sg. Madonna del Baldacchino, worauf mich Kollege Semrau aufmerksam macht. Neu aber und auffallend ist die Art, wie sie bei der Sixtinischen Madonna gestaltet sind, nicht in ganzer Figur wie sonst üblich, sondern als Büsten, in einer fast archaischen Weise auf die Brüstung gestützt, so daß ihr Körper ins Leere hängt. Ich halte daher die bekannte, wie mir M. J. Friedländer freundlichst mitteilt, wohl zuerst von Passavant¹⁷⁾

16) Der kleine raffaelische Engel erscheint in genau entsprechender Bewegung auf einem kleinen Goldplättchen, das angeblich in Südrußland gefunden ist, auf das mich G. Loeschke freundlich hinweist (Collection Lemmé à Odessa, Verkaufskatalog 1884, Titelblatt). Seine Vermutung, daß das Plättchen eine moderne Fälschung sei, scheint mir mehr als berechtigt.

17) Raffael v. Urbino II, 339 'sie scheinen selbst ein Zusatz, nachdem der untere Teil schon mit Farben bedeckt war, und Raffael den Raum zu leer fand; denn durch die obere Farbenlage erkennt man noch die Pinselführung der darunter gemalten Wolken, auf welche diese Figuren nur leicht aufgesetzt sind.'

geäußerte und begründete Vermutung, daß die beiden Engel nicht in der ursprünglichen Komposition vorgesehen, sondern nachträglich vom Künstler hinzugefügt sind, für durchaus wahrscheinlich und damit wächst auch die Möglichkeit, daß diese beiden Köpfchen von Raffael nach einer Skizze hinzugefügt sind, die er sich gelegentlich nach einem antiken Denkmal angefertigt und dann seinem besonderen Zweck entsprechend ausgestattet hat.

Hierbei ist zunächst zu bemerken, daß die beiden Büsten der Geldtruhe, wie die herkulanische vergrößerte Wiederholung zeigt, einen im Altertum verbreiteten Typus vorstellen; Raffael könnte also in Rom derartiges gesehen haben. Aber eine kleine Bronzegruppe ist seine Vorlage schwerlich gewesen. Ebenso wenig ein größeres plastisches Kunstwerk. Denn ein solches würde vermutlich bis auf unsere Zeit erhalten sein und eine antike Verwendung zweier großer Büsten derart ist schwer auszudenken. Es würde also nur die antike Malerei übrig bleiben. Bekannt ist, wieviel Raffael in seinem ornamentalen Schmuck der Loggien der antiken Malerei des sog. 4. Pompejanischen Stils verdankt, für die er in Rom in den Titusthermen ein reiches Material vorfand. In diesen Wandmalereien sind zwischen die Ornamente gesetzte Köpfe und Masken etwas durchaus geläufiges. Auch Rundmedaillons finden sich; wenigstens in Pompeji, in die Dekoration der Wände eingeschoben. Wenn also der Zusammenhang zwischen den Emblemen der Truhe und den Engelsköpfen der Sixtinischen Madonna einleuchtend erscheint, wird annehmen können, daß sich in den von Raffael studierten antiken Malereien zwei entsprechende Medaillons befunden haben, die er sich kopierte, weil sie in ihrer zierlichen Fassung sein besonderes Interesse erregten. Ich selber bin weit entfernt davon, diesen Zusammenhang als absolut gesichert anzusehen, möchte aber wegen der großen Beliebtheit, der sich die beiden Engelsköpfe erfreuen, auch für weitere Kreise die Frage anregen.

Pernice.