

3. Apollon und Daphne

Elfenbeinrelief in Ravenna.

Hierzu Taf. II.

Das Elfenbeinrelief, welches auf Taf. II in der Grösse des Originals abgebildet ist, befindet sich zu Ravenna in dem mit der Bibliothek verbundenen Museum. Herr Prof. aus'm Weerth liess für seinen demnächst erscheinenden Thesaurus der Elfenbeinsachen des Alterthums und Mittelalters die Zeichnung anfertigen, und auf seinen Wunsch begleite ich die Publikation mit den nachfolgenden Zeilen.

Das Relieftäfelchen, dessen unterer Rand abgebrochen ist, war offenbar als Schmuck in irgend ein Geräth eingelassen. Die Arbeit ist späten Ursprungs; ich glaube nicht sehr zu irren, wenn ich, soweit ohne Prüfung des Originals ein Urtheil möglich ist, annehme dass sie wahrscheinlich aus dem dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung stammt, und gewiss nicht jünger ist als das vierte Jahrhundert. Zur Vergleichung bietet sich uns unter den Werken desselben Genres zunächst wohl das Diptychon Quirinianum dar, das kürzlich von Wieseler¹⁾ nach Photographien neu publicirt und gelehrt besprochen worden ist. Ich zweifle aber nicht, dass dieses beträchtlich später ist als unser Relief; denn obwohl es mit Sorgfalt und Geschick nach einem älteren Vorbild gearbeitet scheint, so lässt doch das Gesicht der Frau auf Taf. II, namentlich Auge und Mund, den gewohnten byzantinischen

1) Das Diptychon Quirinianum zu Brescia, nebst Bemerkungen über die Diptycha überhaupt. Göttingen 1868.

Schultypus, wie er aus der Malerei uns bekannt ist, deutlich wahrnehmen. An unserem Relief treten als Merkmale der späten Zeit hervor die völlige Nacktheit der zwei Figuren, die eigenthümliche Modefrisur, bei der Frau die Uebertreibung im Charakteristischen des weiblichen Körperbaues, und die Art wie die Scham hervorgehoben ist, an dem Mann das ohne Verständniss angeordnete Haar. Aus einer Nachlässigkeit und Bequemlichkeit des Arbeiters, wie sie in späten Bildwerken häufiger begegnet, haben wir uns den Mangel der Flügel an dem schwebenden Erosen zu erklären; auch der Eros auf dem Diptychon Quirinianum Taf. I ist ungeflügelt, während er auf dem anderen Reliefbild Flügel hat. Bemerkenswerth ist die schematisch strenge Sorgfalt, mit welcher der Raum ausgefüllt ist. Dieser Trieb war der Kunst des Reliefs so fest eingepflanzt, dass er bis tief ins Mittelalter hinein sich in charakteristischer Weise wirksam zeigt. In Werken, wie den Elfenbeinschnitzereien an der Kanzel des Aachener Doms¹⁾, tritt diese Gewöhnung um so augenfälliger hervor, je mechanischer sie geübt wird, je niedriger der Grad von Erfindung und Geschick ist, welcher ihr zu Gebote steht.

Die Deutung kann keinem Zweifel unterliegen. Zur L. erblicken wir Apoll, die Kithara mit dem Plektron rührend, in musischer Ekstase, die in Gesicht und Stellung theatralisch ausgeprägt ist. In derselben Attitude und mit dem nämlichen pathetischen Ausdruck starker Erregung stellt, meiner Erinnerung zufolge, den Kithara spielenden Gott namentlich ein pompeianisches Bild dar, das bis jetzt noch nicht publicirt worden ist: *Bullett. dell' Instit.* 1867 S. 46, *Helbig Wandgemälde n.* 231. Apoll ist überdies characterisirt durch die zu beiden Seiten herabfallenden Locken, wie sie namentlich an alterthümlichen Werken ihm eignen²⁾, und durch den Haarknoten über der Stirn; den er bekanntlich in der jüngeren Kunst, freilich mehr auf der Höhe des Kopfes, zu tragen pflegt. Sind schon auf diese Weise zwei Haartrachten vereinigt, die, obschon beide Apoll eigen, doch sich schwerlich sonst an einer Darstellung des Gottes zusammen finden, so wird das Unmögliche der Frisur noch gesteigert durch einen auf dem Hinterkopf stehenden kronenartigen Aufsatz, der ebenso sich über dem Kopf der Frau er-

1) Vgl. E. aus'm Weerth, *Denkmale des Mittelalters in den Rheinlanden* Taf. XXXIII 4-9.

2) Vgl. z. B. *Monum. dell' Inst.* 1865 tav. XIII.

hebt; denn es leuchtet ein, dass den Anforderungen dieses dreifachen Schmuckes auch die reichste Haarfülle nicht genügen kann. Es scheint, dass mit diesem Aufsatz eine Modefrisur wiedergegeben ist; wenn es also gelänge auf einem historisch fixirten Werke, wie auf einer Münze, diese Besonderheit wiederzufinden, so wäre eine genauere Datirung unserer Elfenbeintafel möglich. Eine freilich nicht sehr ausgedehnte Umschau, welche ich angestellt, ist ohne Resultat gewesen.

Zur Linken des Gottes fliegt der Schwan herab, das apollinische Thier¹⁾, das in der Kunst namentlich dem musicirenden Gott oft zugesellt ist²⁾. Ueber dem Gott schwingt sich ein Eros in der Luft; der Gegenstand, den er in der Linken hält, kann nur durch ein Missverständniß, sei es des Künstlers, sei es des Zeichners, zum Pfeil geworden sein, da man entschieden eine gegen Apoll gekehrte Fackel zu erwarten hat.

Das Mädchen, zu dem Apoll auf solche Weise in Liebesbeziehung gesetzt ist, sieht starren Blickes, mit weit geöffneten Augen, auf ihn hin. Ihre Füße sind verdeckt vom Stamm einer Lorbeerstaude; einen Ast desselben umfasst sie mit der Linken, während auf einem anderen Ast der rechte Oberarm ausruht. Auch kommen zwischen den Füßen Apolls und zu seiner Seite Lorbeerschösslinge aus dem Boden hervor: offenbar spielt die Scene in einem Lorbeerhain. Es kann kein Zweifel obwalten, dass das Mädchen Daphne zu benennen, und die enge Verbindung, in welche sie mit dem Baum gesetzt ist, sich auf ihre Metamorphose in den Lorbeer bezieht.

Geht die Verwandlung etwa in dem Augenblick vor sich, welcher hier dargestellt ist? Sehen wir zu, in welcher Weise die alte Kunst die Metamorphose der Menschen in Bäume sonst zum Ausdruck bringt.

Ein Gemälde in der casa dei capitelli colorati zu Pompei (Helbig n. 218) stellt die Verwandlung des Kyparissos dar. Apoll steht da, traurig vor sich hinblickend, die Linke auf die Kithara gestützt, in der Rechten einen Lorbeerzweig. Vor ihm sitzt ein Jüngling mit sehr schmerzlichem Gesichtsausdruck, in der Linken zwei Speere; neben ihm liegt der

1) Vgl. Stephani Comptes rendus 1863 S. 28 ff.

2) Vor Allem ist eine in mehreren Exemplaren vorhandene statuarische Darstellung zu erwähnen; vgl. Braun Vorschule der Kunstmyth. Taf. 43, Foggini mus. Capit. III 15 = Clarac mus. pl. 483 n. 928 a = Müller-Wieseler Denkm. a. K. II 12, 131, Mém. de la soc. d'arch. et de numism. de Petersbourg vol. VI Taf. III (collection Montferrand), und sonst.

verendende Hirsch, die Ursache seines Kummers. Aus dem Haupte des Kyparissos wächst ein Cypressenbüschel hervor. Ein von Helbig¹⁾ mit Recht auf Pan und Pitys gedeutetes Mosaik in der Galeria degli oggetti osceni zu Neapel, zeigt die Verwandlung des von Pan ereilten Mädchens; die Füße sind bereits vom Grün verdeckt, die im Flehen erhobenen Hände sind wie von einem Fichtenkranz umschlungen. Auf einem von Raoul Rochette²⁾ sehr übel publicirten und erklärten Gemälde der casa dei Dioscuri in Pompei ist in merkwürdiger Weise die Geburt des Adonis aus dem Myrrhenbaum dargestellt. Der Baum, welcher nach der Sage durch die Verwandlung der Myrrha entstanden, ahmt menschliche Bildung nach: dem Rumpf entspricht der Stamm, die Haare sind zu Laub geworden, die erhobenen Arme zu Aesten, die Finger zu Zweigen mit Blättern daran. Wir werden durchaus an die Weise erinnert, wie von den Dichtern, namentlich Ovid und Nonnos, die allmähliche Metamorphose in Bäume geschildert zu werden pflegt. Ich komme zu den Werken, welche die Verwandlung der Daphne selber vorführen. Eine bekannte Statue in Villa Borghese³⁾ zeigt die Füße in Baumwurzeln übergehend, während Beine und Leib von Lorbeerschösslingen umwachsen sind; leider sind Kopf und Hände geschmacklose moderne Arbeit. Auf dem Grabstein einer Laberia Daphne bei Fabretti⁴⁾ ist, um der Namensbe-

1) Rhein. Mus. n. F. XXIV S. 267. Helbig verspricht baldige Publikation und Erläuterung des Mosaiks; dasselbe ist aber bereits, wenn auch wohl wenig genau, publicirt von Roux *Herculanum et Pompéi* Bd. VIII Taf. 16. Von der in dieser Darstellung befolgten und in den *Dionysiaka* des Nonnos öfters berücksichtigten Form der Sage weicht die ab, welche *Geopon.* XI. c. 10 und *Liban. narr.* 60 erzählt wird; vgl. Niclas zu den *Geoponikern* a. a. O. und Seiler zu *Longus* I 27 und II 7.

2) *Monum. inéd.* Taf. 48, danach *Gell Pomp.* II 73; vgl. Helbig n. 1390. Ich habe an Ort und Stelle eine genaue Zeichnung des leider bereits theilweis verblichenen Bildes anfertigen lassen, und sie vorgelegt in einer Adunanz des römischen Institutes. Nachträglich finde ich, dass in dieser Reihe auch die Marmorgruppe des brittischen Museums, welche Dionysos und Ampelos benannt zu werden pflegt (*Müller-Wieseler D. a. K.* II 32, 371), aufzuführen war, trotz des Einspruches von Friederichs, *Bausteine* S. 467.

3) *Claras* 530 B, 966 C, *Revue archéol.* II S. 683. Vgl. Helbig *rhein. Mus.* n. F. XXIV S. 268 fg.

4) *Inscr. lat.* III S. 186 n. 37. Höchst verdächtig ist mir die Inschrift einer Graburne in Treviso bei Muratori (*thes.* I S. 146, 5), die auf eine ähnliche verloren gegangene Darstellung bezogen wird. Das Relief bei Muratori III S. 1543, 9, welches gleichfalls die Verwandlung eines Mädchens in einen Baum darstellt kommt in Wegfall, da die Zeichnung 'ex Ligorio' genommen ist.

ziehung willen, die Verwandlung der Daphne im Relief gebildet; die Finger und Haare sind in Blätter übergegangen, aus Armen und Schenkeln spriesst je ein Zweig hervor, die Füße stecken im Baumstamm. Eine Bronzemünze der Thessaler, zuerst von Raoul Rochette ¹⁾ auf Daphne gedeutet, zeigt eine völlig bekleidete Frau, stehend, deren erhobene Hände in Lorbeerzweige ausgehen. Auf einem geschnittenen Stein der Instituts-Impronten ist die Büste der Daphne mit sehr klagendem Gesichtsausdruck, rechte Brust und Schulter theilweis von Lorbeerblättern verdeckt, dargestellt ²⁾.

Auf den pompeianischen Bildern finden wir die Verwandlung der Daphne zweimal. Ein Gemälde der casa dei capitelli colorati (Helbig 211) zeigt sie neben Apoll dasitzend; ihr Mund ist offen, und sie sieht schmerzlich und wie vorwurfsvoll auf den Gott hin, während sie mit der Hand nach dem Kopf greift, aus welchem ein Lorbeerbüschel aufspriesst. Aehnlich ist eine Gruppe in der Casa d'Apolline e Coronide (Helbig 213); Apoll mit der Kithara sitzt ruhig da, neben ihm steht Daphne, ziemlich ausdruckslosen Gesichtes; drei Lorbeerzweige wachsen empor aus ihren beiden Schultern und dem Kopfe.

Diese Ueberschau lässt erkennen, dass überall die Verwandlung in einer von unserem Relief einigermassen abweichenden Weise dargestellt ist: der Prozess des materiellen Uebergangs vom menschlichen Leib in den Baum wird ohne Scheu vor Augen geführt, möge es geschehen in der ausführlichen derb körperlichen Weise, wie bei der Statue von Montecalvo in Villa Borghese und sonst, oder in der elegant andeutenden Manier, welche die Wandgemälde vorziehen ³⁾. Auf dem Elfenbeinrelief von Ravenna ist Daphne oberwärts in eine natürliche freie Beziehung zu dem Baum gesetzt; er dient ihr als Stütze, während sie in Ruhe dem Spiel und Gesang Apolls lauscht.

1) Die Abbildung bei Sestini mus. Font. part. I (Firenze 1822) Tav. I 4 habe ich nicht gesehn; vgl. Raoul Rochette choix de peint. de Pomp. S. 67 fg., dessen Beschreibung ich wiedergegeben habe, und Helbig rhein. Mus. a. a. O. S. 253. 256.

2) Impronte dell' Inst. Cent. V. n. 76, vgl. Bull. dell' Inst. 1839 S. 106.

3) Auf reinem Dogmatismus, der mit der Wirklichkeit wenig gemein hat, beruht der Satz von Friederichs, die Philostratischen Bilder S. 95 fg. n. 2: 'Man darf sagen, die griechische Kunst hat, wenn nicht in humoristischen Darstellungen, wie in der Verwandlung der Seeräuber und der Gefährten des Odysseus, Verwandlungen nie direkt darzustellen versucht'. Vgl. Brunn Jahrb. f. class. Philol. Supplementb. IV S. 191 fg., auch F. Matz de Philostrator. in describ. imag. fid. S. 110, 1.

Dagegen kann die untere Partie mit dem Baum verwachsen erscheinen; die Füße sind unsichtbar, als seien sie bereits von der Rinde umschlossen, ganz so wie auf dem Grabrelief der Laberia Daphne¹⁾, und der eine Ast folgt in kaum zufälliger Weise der Linie des linken Beines.

Es ergibt sich hieraus, dass in der Darstellung unseres Reliefs eine Unklarheit zu konstatiren ist, welche auf mangelhaftes Verständniss von Seiten des copirenden Künstlers zurückweist. Indem Vorbilder verschiedener Art ihm vorlagen oder doch vorschwebten, und er in diesen die Unterschiede der Auffassung verkannte, hat er die materielle und die proleptisch andeutende Darstellungsweise der Metamorphose vermengt.

Denn es ist bekannt genug, dass die alte Kunst nicht selten durch eine Art 'Prolepsis' die bevorstehende Verwandlung anticipirt²⁾. So erblickt man neben Ajax die Blume, welche aus seinem Blute erst entstehen soll, neben Kyknos den Schwan, in den er sich verwandeln wird, und zur Seite der von Apoll ereilten Daphne selber (Helbig 206. 207. 208. 209.) steht ein Lorbeerbaum. Ich verstehe es ebenso, wenn der trauernde Kyparissos auf einem Gemälde der casa di Lucrezio in Pompei einen Cypressenzweig in der Hand hält, vgl. Helbig n. 219³⁾. —

Das Hauptinteresse unserer Reliefcomposition beruht auf ihrer nahen Beziehung zur alten Malerei, wie sie in den Wandbildern von Pompei sich widerspiegelt. Nicht bloss dass diese für die Figur des Apoll uns den nächsten Vergleich darboten. Sie vereinigen Apoll und Daphne in wesentlich übereinstimmender Situation. Der Gott, in Ruhe dasitzend, singt zu Daphne gewendet, indem er die Kithara rührt, oder er hat das Spiel geendigt und sein Instrument zur Ruhe gesetzt; dass

1) Vgl. Lucian ver. hist. I 8: *εὐρομεν ἀμπέλων χρῆμα τεράστιον· τὸ μὲν γὰρ ἀπὸ τῆς γῆς ὁ στέλεχος αὐτὸς εὐερῆς καὶ παχύς, τὸ δὲ ἄνω γυνάκιες ἦσαν, ὅσον ἐκ τῶν λαγόνων ἄπαντα ἔχουσαι τέλεια. τοιαύτην παρ' ἡμῖν τὴν Δάφνην γράφουσιν, ἄρτι τοῦ Ἀπόλλωνος καταλαμβάνοντος ἀποδένδρουμένην.* Nicht ganz richtig scheinen mir die Bemerkungen Blümmers zu dieser Stelle in seinen archäol. Stud. zu Lucian S. 84.

2) Vgl. Stephani compte rendu 1862 S. 12. Ich zweifle sehr, ob er mit Recht auch die Metope von Selinunt mit der Enthauptung der Meduse unter die Beispiele der Prolepsis rechnet; auf diese Frage werde ich an anderer Stelle eingehen.

3) Er sagt: 'eine Zeichnung Abbates giebt dem Jüngling einen Kypressenzweig in die R.; ob mit Recht, ist nicht mehr zu erkennen'. Dem Original gegenüber notirte ich mir hierzu: nach Haltung der Finger sehr wahrscheinlich.

zugleich einige dieser Gemälde die Verwandlung ausdrücken, habe ich schon erwähnt. Bereits Helbig verglich dieser Situation die Worte, welche Nonnos die spröde Nikaia zu dem verliebten Hymnos sprechen lässt, der in ihrer Nähe auf der Syrinx bläst, XV 305 ff.

*ἦδὺς ὁ σφρίζων Παφίης μέλος ὑμέτερος Πάν.
πολλάκι μέλψεν Ἔρωτα καὶ οὐ πέλε νυμφίος Ἥχοῦς.
ἃ πόσα Δάφνης ἀείδεν ὁ βουκόλος· ἀμφὶ δὲ μολπῇ
παρθένης ἀσπιβέεσσιν ἐκέειτο μᾶλλον ἐρίπνας,
ποιμενίης φεΐγουσα βοῆς μέλος. ἃ πόσα Φοῖβον
ἔκλυε μελοπομένοιο καὶ οὐ φρένα θέλετο Δάφνη.*

Es ist bekannt, dass nach übereinstimmender Erzählung der Dichter und Mythographen die spröde Nymphe Daphne vor Apollon floh, und im Augenblick, da er sie erreichte, auf ihr Flehen in den Lorbeer verwandelt wurde. Das scheue und behende Flieden vor Apollon erscheint als das Wesen der 'Daphne fugitiva', die mit dem Boreas um die Wette läuft (Nonn. Dionys. XXXIII 211), und als der dieser Sage innewohnende Grundzug. Ist doch nach Max Müllers ansprechender Vermuthung¹⁾ Daphne nichts Anderes als die vor dem Sonnengott, Indra, alltäglich fliehende und, wenn sie ereilt wird, schwindende Morgenröthe, Dahana (von der Wurzel, dah, dagh, brennen, vgl. die thessalische Form *δαύνη*), und die Metamorphose erst auf griechischem Boden hinzugedichtet durch Anregung der Sprache, welche nunmehr dem Wort *δάφνη* die feste Bedeutung des Lorbeerbaumes verliehen hatte²⁾. Es ist weder an sich wahrscheinlich noch durch irgend eine litterarische Spur angedeutet, dass die Daphnesage diesen elementaren Kern, der augen-

1) Vgl. Essays II S. 82 fg. und 141 der deutschen Uebersetzung.

2) Wie der Lorbeer zu einem vom Brennen hergenommenen Namen kommen konnte, zeigt zwar nicht die Bemerkung Müllers selber ('die Morgenröthe hiess *δάφνη*, das Brennen, ebenso der Lorbeer als leicht brennendes Holz', Vorlesungen über die Wissensch. der Spr. II² S. 533 N. 67), wohl aber die Erörterung A. Kuhns Herabkunft des Feuers S. 36 ff. Von hier aus lösen sich sehr leicht die Bedenken, welche über diesen Bedeutungswechsel Curtius äussert, Grundz. d. Etymol. S. 440 der III. Auflage. Auch in der Kultsymbolik ist die Lichtbedeutung des Lorbeers festgehalten worden. — Ich will für Müllers Deutung keineswegs Gewissheit in Anspruch nehmen; indessen, wenn auch eine zweite nahe gelegt ist, so bewegt sich diese doch auf dem nämlichen Gebiet.

scheinlich den eigentlichen Mythos in ihr ausmacht, die Flucht der Nymphe vor Apoll, zu irgend einer Zeit aus sich ausgeschieden habe.

Dennoch glaubte Helbig aus den Wandgemälden auf eine Form der Sage zurückschliessen zu müssen, in welcher von der Verfolgung der Jungfrau durch den Gott keine Rede war. In dem mehrmals erwähnten Aufsatz hat er den auf Daphne bezüglichen Bilderkreis ausführlich behandelt als Beispiel für die Thatsache, dass 'mehrere Serien von Gemälden die Mythen in Versionen darstellen, von welchen sich in der uns vorliegenden Literatur keine oder nur geringfügige Spuren erhalten haben', und, in diesem Sinn, als 'schlagenden Beleg für die Wichtigkeit der campanischen Wandgemälde auch in litterargeschichtlicher Hinsicht'.

Zu dieser Ansicht wurde Helbig bestimmt durch den Umstand, dass mehrere Bilder Apoll in Ruhe neben Daphne darstellen, wie er, zu ihr hingewandt, die Kithara rührt, oder, auf sein Instrument gestützt, sie anblickt, auch sogar Hand an sie legt, indem er ungestüm ihr Gewand anfasst; zwei dieser Gemälde deuten bereits die beginnende Verwandlung an. Die Erzählung, welche nach Helbig diesen Compositionen zu Grund gelegen haben muss, war ungefähr die folgende: 'Dem verliebten Gott ist es gelungen sich der Daphne zu nähern. Er versucht die Geliebte durch Gesang und Saitenspiel zu unterhalten und durch die Macht seiner Kunst ihr Herz zu gewinnen. Doch vergeblich! Die Jungfrau bleibt düsteren Sinnes und ungerührt. Da Apoll sieht, dass seine Kunst wirkungslos ist, hört er zu spielen auf. In verzweifelter Liebesschmerz hängen seine Blicke an der Geliebten, welche ihm kein Gehör schenkt. In einer solchen Situation übermannt ihn die Macht der Leidenschaft. Er legt Hand an die Jungfrau; diese aber, entschlossen eher Alles zu leiden, als sich dem Verhassten (?) zu ergeben, ruft die Hülfe der Götter an, und wird in den Lorbeer verwandelt'. Eine litterarische Spur solcher Fassung der Sage glaubt Helbig auch in den oben angeführten Versen des Nonnos zu finden.

Ich muss die Folgerungen Helbig's für irrig halten, obwohl ich bekenne, dass ich geschwankt habe. Freilich bringen die Wandgemälde, indem sie Apoll bei der Nymphe musiciren lassen, einen ausführenden Zug in die Darstellung, welcher der litterarischen Ueberlieferung, bis auf die Stelle des Nonnos, zufällig fremd ist. Erscheint damit die übrige Gestalt der Sage alterirt?

Nonnos redet gern von Daphne; aber fast überall wo er ihren Namen erwähnt, deutet er auch auf ihr Fliehen hin. Dies geschieht

nicht weniger als zehnmal¹⁾); und sogar wenige Verse vor der oben angeführten Stelle, welche mit den Wandgemälden zusammentrifft, ist von ihrer Verfolgung durch Apoll die Rede. Hieraus ist mit Gewissheit zu folgern, dass Nonnos eine Sagenversion im Auge hat, in der sowohl das Kitharaspieldes Apoll bei Daphne als die Flucht der Letzteren vorkam.

Es ist bekannt, dass der sog. Lutatius oder Lactantius, welchem die Argumente zu den Metamorphosen des Ovid beigelegt werden, mit nichten bloß Ovid excerpiert, sondern auch andere Autoren, und zwar griechische Dichter, benützt hat. So enthält auch seine fab. IX zu Buch I einen von Ovid nicht erwähnten Umstand; sie lautet: *Daphne Penei fluminis filia, cum omnium virginum, quae in Thessalia essent, speciosissima haberetur, adeo quidem, ut deos pulchritudine sua caperet; Apollo cum eam conspexisset, forma eius expalluit. quam cum neque pollicitis neque precibus adire potuisset, vim ut afferret instituit. Et illa cursu inspectum (?) eius effugere cupiens, patrem invocavit, ut virginitati suae, quam sibi permiserat, ferret auxilium; cuius ille auditis precibus filiam deorum auxilio, ut vim effugeret, in laurum convertit. Ist es etwas Anderes als Zufall, dass hier neben den pollicita und preces nicht auch Saitenspiel und Gesang angeführt sind?*

Man wird einwenden, dass zwei unter den campanischen Bildern die Verwandlung erfolgen lassen, während Apoll in Ruhe neben Daphne sitzt oder dasteht, auf die Kithara gestützt. Aber dieser Einwurf hat nur eine scheinbare Kraft.

Diese Gemälde, welche Apoll und Daphne vorführen²⁾, bilden eine

1) Dionys. II 98 ff. 114, XV 179. 301, XXXIII 210 f. 217. 222, XLII 256. 387 ff. 390.

2) Ich zähle deren zehn (n. 206—209, 211—216), wie die oben folgende Uebersicht zeigt. Helbig rechnet mit Unrecht hierhin auch n. 210: 'Aehnliche Gruppe ohne Nebenfigur. Die Auffassung streift an das Obscöne, indem Daphne mit dem Oberkörper, die Arme schlaff herabhängen lassend, über den Armen des Gottes herabhängt. . . . In den Umrissen stimmt Roux Herc. et Pomp. VIII 21. Nur finden wir hier nicht Apoll, sondern eine Figur, welche vermittelt des Petasos als Hermes characterisirt ist, vermuthlich eine durch die schlechte Erhaltung des Bildes veranlasste Willkürlichkeit des Zeichners'. Der Irrthum ist auf Seiten Helbig's. Ich will hierhin setzen, was ich mir, im Angesicht des Bildes, an den Rand seines Buches zu dieser Stelle notirt habe. 'Nicht richtig! Bewegung des heftigen Sträubens, Arme hintenüber, ähnlich wie bei dem Raub der Proserpina.

untrennbare Reihe, in der das Historische des Stoffes, die Entwicklung der Begebenheit immer mehr verflüchtigt, die Darstellung immer ärmer an Detail und immer compendiarischer wird.

Der individuelle Charakter der Daphne als einer rauhen männlichen Jägerin ist hier von Anfang an verwischt, ihre Figur ist verallgemeinert zu dem durchgängig beliebten Schönheitstypus eines weichen Frauenkörpers, dessen bald üppige bald zartere Formen kaum durch Gewänder verhüllt sind; eine schwache Rückerinnerung nur bewahren zwei Bilder (Helbig 208. 209), indem sie zur Seite das Jagdgeräth der Daphne wie ein ganz äusserliches Emblem anbringen. Das Ereilen nach vorangegangener Verfolgung stellt nur ein einziges Bild in verständlicher Deutlichkeit dar (206); Apoll und die zusammensinkende Nymphe sind nach der nämlichen Richtung gewendet. Vier andere Bilder (207—210), ziehen vor, Daphne, welche auf den Knien liegt und, während sie sich sträubt, von Apoll umfasst wird, dem Gott zugekehrt darzustellen; hier ist das Einholen im Laufe vergessen und nur allgemein ein gewaltiges Ergreifen ausgedrückt, in Uebereinstimmung mit der Masse der Bildwerke, welche Mädchenraub darstellen. Von einem früheren Moment gehen die Gemälde aus, welche Apoll in Gesellschaft der Daphne und um ihre Liebe werbend vorführen. Daphne steht, auf einen Pfeiler gestützt, vor Apoll, welcher dasitzt und zur Kithara singt (214). Oder: er hat sein Saitenspiel geendet und blickt die Unempfindliche mit fragenden Augen an (213). Von dieser Composition wird man eine ganz entsprechende (n. 215) nicht deshalb abtrennen wollen, weil sie die erst später erfolgende Verwandlung bereits durch drei aus Schultern und Haupt aufspriessende Lorbeerzweige anzeigt. Hier ist ohne Frage mit der Handlung alle Zeitfolge aufgehoben. Motivirt doch auch Helbig die Verwandlung dadurch, dass Apoll Hand anlegt an die Geliebte; davon ist hier nichts zu erblicken. Der Gott legt, im Zustande voll-

Die andere Person, halb ins Knie gesunken, trägt flatternden blauen langen Mantel und grossen runden weissen Hut mit zwei bläulichen Flügeln. Gesicht scharf wie von alter Frau, auch Hals wie runzlich; r. Arm in langem Aermel, l. bloss. Mädchen trägt gelbes Gewand, Arme, Brust, Leib von der Bewegung bis auf die Oberschenkel entblösst. Wand des Gemaches geht nicht bis oben hinauf. Es ist also offenbar Hermes dargestellt, und zwar, wie das in vielen Sagen vorkommt, in Gestalt eines alten Weibes. Vielleicht ist es Herse, die er in Gestalt ihrer Amme überrascht. Barré betitelt das Bild 'Mercure et Iphthima'. Uebrigens zeigt meine Beschreibung, dass die Publikation, welche Roux und Barré geben, in den Einzelheiten durchaus unzuverlässig ist.

kommener Ruhe, die Rechte über den Kopf, die Linke auf die Kithara, und blickt ohne bestimmten Ausdruck auf Daphne, die ihrerseits gleichgültig vor sich hin sieht, während die Verwandlung zu erfolgen scheint. Die Beiden sind in jener pathetisch leeren bewegungslosen Weise zusammen gruppirt, welche die mythologischen Figuren als das persönliche Symbol der Fabel erscheinen lässt. In energischerer Weise veranschaulichen zwei andere Bilder (212. 211), welche ihm gleichfalls die Kithara in die Hand geben, die Empfindungen und Wünsche des Gottes, indem sie ihn das Gewand der Daphne wegziehen lassen: auf den campanischen Bildern ein genereller Ausdruck für das ungestüme Begehren der Verliebten. Dass das zweite dieser Gemälde zugleich die Verwandlung vorwegnimmt, indem hier ein Zweig aus dem Haupt der Daphne aufspriesst, nach welchem sie erschrocken greift, kann uns unmöglich bestimmen, eine verschiedene Situation vorzusetzen. Die Fabel ist hier zusammengezogen in eine Darstellung, welche verschiedene Stadien der Begebenheit in eine Situation zusammenfasst¹⁾. N. 212 und 211 sind durchaus parallele Compositionen, so gut wie n. 213 und 215.

Dass den Bildern, welche Apoll und Daphne darstellen, auch noch n. 216 anzureihen sei, ist eine sehr nahe gelegte Vermuthung, die auch R. Kekulé mir ausspricht. Helbig, der in den 'XXIII Tafeln' zu seinem Katalog der Wandgemälde, Taf. VI, das Bild veröffentlicht hat, beschreibt es so. 'Apoll, den Lorbeerkranz um die langen Locken, mit blauer Chlamys und Sandalen, sitzt auf einem Stein, an welchem die Kithara lehnt, die Linke aufstützend, und fasst mit der Rechten ein Mädchen, welches von ihm wegschreitet, am Knöchel der linken Hand. Das Mädchen, vermuthlich eine Geliebte Apolls, die ich jedoch nicht zu benennen wage, ist mit Armspangen und einem Kranze geschmückt.' Nach der Abbildung ist es deutlich ein Lorbeerkranz, den sie trägt und so ist ihre Deutung auf Daphne höchst wahrscheinlich. Demnach scheint dieses Gemälde mehr als eines der andern meine Ansicht von

1) Aehnliches lässt sich von anderen Bildwerken behaupten. So namentlich von zwei Terrakottenreliefs und einer Spiegelkapsel, welche die Rückkunft und Erkennung des Odysseus darstellen: vgl. Stephani *compte rendu* 1863 S. 204 fg., Helbig *Annali dell' Inst.* 1867 S. 326 ff., auch das Sarkophagrelief *Annali* 1869 tav. d'agg. D. Die gründliche Entwicklung Stephanis a. a. O. trifft eine der wichtigsten Principienfragen archäologischer Hermeneutik; ich kann mich aber nicht in allen Punkten mit ihm einverstanden erklären.

der abflachenden Verallgemeinerung, welcher der Stoff der Daphnesage in der Darstellung der campanischen Wandbilder unterlag, zu bestätigen. Das Kitharaspield und vergebliche Werben des Gottes, das spröde Entweichen der Nymphe, die künftige Metamorphose sind in einer ich möchte sagen balletartig freien Form zum Ausdruck gebracht.

Es ist also den Gemälden in Gemeinschaft mit unserem Relief nur der ausschmückende Zug eigenthümlich, dass Apoll durch die Macht der Töne Daphne zu rühren sucht. Und wenn sie in diesem mit Nonnos zusammentreffen, so ist deutlich, dass hier wie dort die alexandrinische Poesie zu Grunde liegt. Ihrem reflectirenden sentimentalischen Geschmack entsprach es, in der Fabelerzählung die Einwirkung der Musik auf das Gemüth zur Geltung zu bringen. So lässt Nonnos, der eifrige Leser und Nachahmer alexandrinischer Dichter, den Pan in seiner erotischen Unterweisung Dionysos den Rath geben, dass er durch Saitenspiel und Gesang um die Gunst der spröden Beroe werben möge: und der Inhalt seiner Gesänge soll sein das Schicksal der Daphne und Pitys (Dionys. XLII 251 ff. Köchly). Derselbe Dichter erzählt, dass Apoll, da er den geliebten Atymnios verloren, seinen Schmerz im Lied ausströmte (XIX 181 fg.), so wie Orpheus, da ihm Eurydike genommen, wie Kyknos nach dem Verlust des Phaethon (Verg. Aen. X 189 ff., Ovid. met. II 367 ff., sicherlich nach Phanoakes, s. Lactant. argum. IV zu Ovid. met. II) durch Gesang ihren Kummer beschwichtigten. Selbst der Kyklop findet Linderung seines Liebesschmerzes in der Pflege der Musik, τὰς γάρμαζον ἄδιον οὐδέν, wie die alexandrinischen Dichter, nach dem Vorgang des Dithyrambikers Philoxenos (vgl. Bergk poet. lyr. S. 1261 fr. 7) gern erzählen; vgl. Theokr. XI 1—18, Kallimach. ep. 47 Schneider, Bion fr. 18 Ahrens (14 Hermann). Liebesleid als Quelle des Gesanges ist der Gedanke, der sich durch des Hermesianax Elegie Leontion hindurchzieht; die Pieriden als einziges Heilmittel der Liebe empfiehlt Theokrit (XI Anf.) seinem Freunde dem Arzt Nikias.

Eine Andeutung bei Vergil¹⁾ lässt vermuthen, dass die Dichtung aus dem Verkehr des musicirenden Gottes mit der Nymphe die musisch-mantische Kraft der 'amantes carmina laurus' (Statius), der *λύμφη ἔμπενα σφρίζουσα* (Nonn. Dionys. XLII 389), und zugleich den Ursprung des lakonischen Daphneorakels herleitete, das sich an den lorbeerreichen Ufern des Eurotas in der Umgegend von Amyklai

1) Er sagt in der bekannten Ecloge VI 82 ff. von Silen: omnia, quae Phoebo quondam meditante beatus audiit Eurotas iussitque ediscere laurus, ille canit.

befand¹⁾. Hier scheint die Daphnesage in enger Verknüpfung mit der von Hyakinthos²⁾ heimisch gewesen zu sein.

1) Vgl. Plut. vita Agid. c. 9, und dazu Schömann. Ob die Identificirung des Incubationsorakels der Pasiphae mit dem der Daphne nur eine gelehrte Combination des Phylarchos sei, wie Helbig a. a. O. S. 252, 6 behauptet, erscheint mir höchst zweifelhaft. — Mit Daphne ist Eins die Bergnympe Daphnis bei Pausan. X 5, 5. 6, Priesterin am Orakel der Ge zu Delphi. Nach Diodor IV 66 hatte Teiresias eine prophetische Tochter Daphne, welche von den Epigonen nach der Einnahme von Theben über das delphische Orakel gesetzt wurde: später habe sie den Beinamen *Σιβυλλα* erhalten, *τὸ γὰρ ἐνθεάζειν κατὰ γλώττιον ὑπάρχειν σιβυλλαίνειν*.

2) Amyklas, der Vater des Hyakinthos (Ov. met. X 162), ist nach Phylarchos bei Plut. a. a. O. und bei Parthenios 15 (vgl. Müller Fragm. hist. I S. 342 f. 33) auch Vater der Daphne, die sonst Tochter des Ladon oder Peneios heisst. Servius sagt zur angeführten Stelle des Vergil: *Eurotas fluvius Laconum, qui audita ab Apolline suas edocet lauros, quibus eius plenae sunt ripae* [vgl. Polyb. V 19]; *ibi namque templum Apollinis est, nam hunc fluvium Hyacinthi causa Apollo dicitur amasse*. Die Erzählung des Phylarchos lag übrigens auch dem Pausan. VIII 20 vor.

Bonn.

K. Dilthey.