

Schleppgewande. Wir wollen dies nur andeuten, nicht weiter ausführen<sup>1)</sup>.

Doch höre ich endlich vom Standpunkt der Lokalforschung römischer Denkmäler am Rhein fragen, wie kommt ein solcher musischer Apollo, ein solcher Patroos Panionios etwa hier in diese Militairanlagen des Gränzlandes? Nun, ein Blick in die Indices bei Brambach (C. I. Rhenanar.) erweist uns, wie reichlich der Cultus des Apollo am Nieder- und Oberrhein vertreten war, allein, dann mit Jupiter, Sol, Luna, Fortuna (n. 55), mit Aesculap (n. 1747), mit Mercur (n. 1567), mit einer Dea Sirona, ganz abgesehen von jenen, die der Beiname als ursprünglich keltische Gottheit erweist, wie der Apollo Grannus, selbst ein Apollo Pythius ist uns bekannt (aus der Neckargegend n. 1590); bei Nennig lernen wir einen vicus Apollincensis kennen mit dem Genius collegii juventutis, was für seine Auffassung sehr bezeichnend ist (Brambach n. 1138. Wilmans p. 2273). Die speciell musische Beziehung aber lernen wir kennen aus der Dedikationsschrift einer ehernen Basis von Zahlbach bei Mainz: Apollini Melpomenen, v. s. l. l. m. (Brambach Append. n. 34). In Mainz liegt ja auch der vere Apollineus, der schöne griechische Knabe Hipponikos begraben. Und im Speyrer Museum befindet sich unter den Sarkophagreliefs aus dem Dorfe Birnbach ein höchst interessantes, spätrömisches mit dem Urtheil des Marsyas, auf dem Apollo mit Hercules und Minerva Marsyas und drei weiblichen Gottheiten, darunter Venus, gegenübertritt.

So möge denn fortan der leierspielende Apollo auch als schönes Zeugniß römischer, die griechische Kunstwelt und freie Idealität in sich fortführende und den Germanen überliefernde Gesittung am Rhein das Museum zu Speyer schmücken!

Heidelberg, August 1877.

Stark.

#### 4. Antikes Freskomedailon.

(Hierzu Tafel II.<sup>2)</sup>)

Erst geraume Zeit nach seiner Auffindung ist vor Kurzem ein Stück römischen Wandgemäldes in seltener Erhaltung aus der Verbor-

1) Immer sind die Paragraphen bei Müller, D. d. a. K. n. 359—363 dafür noch das Reichhaltigste; auch Gädechens in seinem fleissigen Artikel über Apollo in Pauly, Realencyclopädie I. 2. S. 1287 ff. giebt dafür keine schärfere Scheidung.

2) Der übergedruckte Massstab beträgt viermal 5 Ctm.

genheit hervorgetreten. Dasselbe würde, ganz abgesehen von seinem allgemeineren Werthe, noch von ganz besonderer localer Bedeutung sein, wenn die Nachrichten über seine Auffindung ganz klar und gewiss wären.

Soviel glaube ich als wahr annehmen zu dürfen, dass derjenige, welcher das Bildchen vor mir besass, dasselbe vor etwa zwanzig Jahren von einem Bauer in der Eifel gekauft hat. Dieser Bauer soll es in Fliessem gefunden haben, das heisst also wohl, in der bekannten Villa von Fliessem, in welcher damals<sup>1)</sup> schon längst Ausgrabungen stattgefunden hatten. Ob aber das Bildchen erst nach jenem Ankaufe oder bei jenem »Bauer« in seine jetzige Medaillonform gebracht worden ist, oder ob dasselbe schon als umrahmtes Medaillonbild in die Hand desselben gekommen<sup>2)</sup>, darüber konnte ich bisher keine bestimmte Nachricht erhalten.

Am wahrscheinlichsten ist es mir, dass es erst nach dem Ankaufe in den strickförmigen Rahmen gefasst worden ist, und ich hoffe darüber auch noch äussere Gewissheit zu bekommen.

Für jetzt aber darf die Frage aufgestellt werden, ob die Fassung als Medaillon unbedingt und unter allen Umständen für modern erklärt werden muss. Ich glaube diese Frage für Form und Material<sup>3)</sup> der Fassung bejahen zu dürfen. Gleichwohl will ich nicht verschweigen, was von dem zur Vergewisserung Gelesenen und Verglichenen wenigstens in etwa für antiken Ursprung der jetzigen Gestalt zu sprechen schien.

Was von den Nachrichten, dass man zu Pompeji (Fresko-) Bildtafeln an eisernen Haken aufgehängt gefunden habe, zu halten sei, weiss ich nicht zu beurtheilen<sup>4)</sup>, bei unserm Bildchen ist der Eisendraht, welcher zum Zwecke des Aufhängens eingelassen ist, sehr modernen Ursprungs. Von der Auffindung umrahmter<sup>5)</sup> Freskamedaillons habe ich keinerlei Nachricht gefunden.

Es ist gewiss, dass schon im Alterthume Bilder aus den Wänden herausgeschnitten und in andere Wände wieder eingesetzt, resp. ein-

1) S. schon Jahrb. H. I. S. 42.

2) Damit würde die Richtigkeit der Fundort-Angabe zum mindesten zweifelhaft.

3) Der strickförmige Rahmen besteht aus Gyps, die Rückwand aus einem grünlich-grauen mit Holztheilchen durchsetzten Cement.

4) Man lese darüber O. Donner bei Helbig, Wandgemälde S. LXVIII.

5) d. h. mit wirklichen, nicht gemalten Rahmen versehener.

geputzt wurden<sup>1)</sup>. Dass unser Bildchen in solcher Weise bereits im Alterthume Medaillonform erhalten habe und als Medaillon in eine Wand eingesetzt worden sei, ist gar nicht unmöglich; ja es spricht dafür nicht nur die ungewöhnlich gute Erhaltung gegenüber den sämtlichen übrigen römischen Wandmalereien der Trierer Gegend<sup>2)</sup>, ja, ich darf wohl sagen, fast sämtlicher römischer Wandmalereien<sup>3)</sup>, sondern namentlich auch der Umstand, dass die schwarze Farbe des Hintergrundes hie und da die Bildfläche verlässt und auch den Seitenrand gefärbt hat, ohne dass sich hier irgend welche Spuren von späterer Anmalung resp. Ergänzung des Hintergrundes fänden. Zudem ist das Vorkommen von medaillonförmigen Bildchen in einfach grundirten Wandflächen gar nichts Ungewöhnliches<sup>4)</sup>, und da ist es denn eine gegebene Sache, dass man diesen Medaillons auch Rahmen, freilich gemalte Rahmen, die zugleich die Ansatzfugen verdeckten, gab. Zwei solcher Wandmedaillons stellen (unter vielen anderen Beispielen) nicht nur auch Brustbilder, und zwar mit Attributen versehene Brustbilder dar, sondern haben zugleich eine Umrahmung, für welche die Abbildung<sup>5)</sup> es zum Mindesten zweifelhaft lässt, ob sie strickförmig ist, oder ob sie aus kreisförmig gebogenem Perlstabe besteht. Ein anderes, zudem ovales Medaillon mit weiblichem Brustbilde zeigt dagegen unzweifelhaft strickförmige Umrahmung; der Strick erscheint als aus zwei verschiedenfarbigen Fäden gedreht<sup>6)</sup>. Während es nun aber bei den erwähnten Medaillons wenigstens möglich, zum Theil sogar wahrscheinlich ist, dass sie von vorne herein für Medaillonform gedacht sind, ist dies für unser Bildchen zum Mindesten unwahrscheinlich. Denn nicht nur macht dasselbe im Allgemeinen schon den Eindruck, als bilde es nur den Theil eines ehemals vollständigen Bildes, sondern das Gebilde über

1) S. O. Donner a. a. O. S. LXV, wo derselbe die zugehörigen Stellen aus Plinius und Vitruv bespricht; ebenda. S. LXXI.

2) v. Wilmowsky schreibt hierüber: „Ich hoffte, als ich — vor ungefähr 20 (jetzt 30) Jahren — zum Zwecke meiner kleinen Studien die hiesigen Sammlungen antiker Ueberreste durchwanderte, auch die römische Malerei der Heimath einigermaßen vertreten zu sehen —, ich fand aber nichts.“ D. röm. Villa zu Nennig S. 8.

3) Abgesehen von den unter ganz ausserordentlichen Umständen erhaltenen Malereien aus Pompeji und Vereinzelttem in Rom.

4) Um zahlreiche Beispiele zu finden, durchblättere man nur Zahn's oder Ternite's Sammlung, oder die Pitture d'Ercolano.

5) Pitture d'Ercol. III. p. 263.

6) Ebendas. V. p. 85.

der linken Schulter des Mädchens ist in der Verstümmelung, worin es sich darstellt, unklar, räthselhaft, ja, wie wir später sehen werden, geradezu irre führend. Wenn ein Brustbild des Mars den oberen Theil einer Lanze, das einer Venus Köpfcchen und Flügelchen des Amor neben sich hat<sup>1)</sup>, so dient das zur Verdeutlichung des Bildes; das unsere aber wird durch jenes Gebilde nicht verdeutlicht.

Wenn daher unser Bildchen als Medaillon in einer antiken Wand eingesetzt war, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass dasselbe früher eine andere Wand schmückte, wo es noch als vollständige Figur sich präsentirte, und dass es später aus derselben herausgeschnitten und in die neue Wand übertragen worden ist. Zur Gewissheit freilich ist weder das eine noch das andere zu bringen. Jedoch will ich noch auf einen Punkt aufmerksam machen, von dem ich nicht weiss, ob er nicht grosse Beweiskraft hat; er würde sie bestimmt haben, wenn der Fliessemer Ursprung des Bildchens über jeden Zweifel erhaben wäre. Wo sind nämlich die anderen Malereien von Fliessem<sup>2)</sup>, wo die anderen Malereien des ganzen Bezirks geblieben? Wie zerfallen und unbedeutend<sup>3)</sup> sind die Malereien zu Nennig gewesen? In welchem Zustande kommen die Ueberreste von Wandmalereien in Trier, welches im Alterthume so reich daran war<sup>4)</sup>, zum Vorschein? Ist es ein blosser Zufall, der unser Bildchen so ausserordentlich schützte? oder war dasselbe vielleicht der Erhaltung fähiger als das Uebrige, weil es technisch, wenn auch vielleicht nicht künstlerisch besser ausgeführt war? Um diese Frage zu beantworten, wären sorgfältige Vergleichen nöthig, welche anzustellen ich weder vermag noch wage.

Was aber überhaupt die Technik des Bildchens angeht, womit die Werthschätzung desselben als eines Werkes der Kunst enge verbunden ist, so darf von vorneherein nicht ausser Acht gelassen werden, dass schon zu des Plinius Zeit die Malerei, und zwar auch die Wandmalerei, für eine sinkende Kunst (*ars moriens*) galt<sup>5)</sup>, und dass diese Kunst, abgesehen von den aufathmenden Schwankungen der nächst-

1) Zahn II Tafel 95.

2) In Fliessem befindet sich, soweit ich mich entsinne, kaum irgend ein Rest von Wandmalerei mehr.

3) Von wirklich Bedeutendem und zugleich Wohlerhaltenem daselbst habe ich nie gehört.

4) cf. Auson. Id. VI.

5) Der Ausdruck wird übrigens mehr auf Composition als auf Technik bezogen.

folgenden Jahrhunderte, von welchen sie unmöglich unberührt bleiben konnte, bei den Römern mehr und mehr zum Handwerksmässigen, zur flüchtigen Tüncherei herabsank. Man würde aber sehr irre gehen, wenn man nun den Wandverzierer des dritten oder vierten Jahrhunderts in Gedanken mit demselben Weissquaste bewaffnet sähe, der unseren Küchen in wenigen Minuten ein neues Gewand gibt, oder der es so trefflich verstand die alten Wandgemälde des Mittelalters zu überschmieren. Da war denn doch ein unendlich grösserer Rest von Kunsttradition bewahrt geblieben und herrschte, soweit und so lange ein Römer den Boden seiner Provinzen trat<sup>1)</sup>.

In technischer Hinsicht kannte man im Alterthume überhaupt drei Arten von Malerei: die enkaustische Malerei, die Tempera-Malerei und die Fresko-Malerei<sup>2)</sup>.

Von der enkaustischen Malerei unterscheidet Plinius, der sich hier einer ausserordentlichen Kürze befeissigt, drei Arten, welche wahrscheinlich folgende sind: 1) Man malte auf Holztafeln mit gefärbtem Wachs, und zwar so, dass das Wachs entweder in geschmolzenem Zustande mit dem Pinsel aufgetragen oder mit dem spatelförmigen Cestrum (Glühstab) vertheilt und verrieben wurde. 2) In ganz ähnlicher Weise wie auf die Holztafeln wurde das gefärbte Wachs auf Elfenbeintafeln aufgetragen, wenn nicht eine von den beiden Ansichten derer die richtige ist, welche glauben, die enkaustische Elfenbein-Malerei habe darin bestanden, dass man mit dem Glühstabe schwarze Figuren in die Tafeln einbrannte, oder aber darin, dass man mit dem Grabstichel vertiefte Figuren einschchnitt und die Vertiefungen mit gefärbtem Wachs ausfüllte. 3) Vornehmlich an Schiffswänden wurde farbiges Wachs in geschmolzenem Zustande mit dem Pinsel gröblich aufgetragen und nachher noch durch genähertes Kohlenfeuer gewissermassen eingebrannt.

Die Tempera-Malerei geschah auf trockenem Grunde mit kalten Farben. Diese Malerei setzte demnach ein Bindemittel für die Farben voraus, mochte dieses nun in Leim oder Eiweiss oder einem

1) Von den Wandgemälden der Städte Pompeji und Herculaneum abgesehen, ist von alldem freilich nur äusserst wenig mehr übrig, und dieses Wenige meist in einem sehr verwitterten Zustande.

2) Dem einen oder anderen Leser wird diese Uebersicht willkommen sein, und um seinetwillen werden die Uebrigen die Digression gestatten. Ausführliches über die antike Wandmalerei gibt namentlich die Abhandlung von O. Donner in: Helbig, Wandmalereien S. I ff.

trocknenden Oele oder dergl. bestehen; die Alten gebrauchten vorzugsweise, wo nicht ausschliesslich, das Eiweiss als Bindemittel.

Die dritte Art endlich, die Fresko-Malerei, geschah, wie auch jetzt noch, auf nassem Grunde und bedurfte beim Auftragen der Farben der Anwendung eines Bindemittels nicht; die trocken gewordenen Farben hafteten auf dem ebenfalls trocken gewordenen Grunde nicht nur durch Adhäsion, sondern zugleich auch durch den Einfluss des Kalkes, welcher in gelöster Form die Farbschicht durchdringt und dieselbe nach und nach mit einer schützenden Decke von kohlen saurem Kalk überzieht<sup>1)</sup>. Bei der Freskomalerei bildet demgemäss die Vorbereitung des Grundes nicht den unwichtigsten Theil des Werkes.

Bei der Wandausschmückung an römischen Gebäuden kam nun vorzugsweise die zuletzt genannte Art der Malerei zur Anwendung; ja O. Donner<sup>2)</sup> will auf Grund eingehender Untersuchungen und Forschungen und je nach Möglichkeit auch praktischer Versuche der Temperamalerei auf diesem Gebiete nur eine ganz untergeordnete und mehr aushelfende<sup>3)</sup>, der enkaustischen Malerei absolut keine Stelle einräumen; Andere hingegen, wie namentlich v. Wilmowsky, welcher viele Jahre hindurch den verschiedenartigsten Ueberresten von dieser Art in dem Trierer Bezirk die sorgfältigste Aufmerksamkeit geschenkt hat, wollen bei manchen antiken Wandmalereien enkaustische Natur<sup>4)</sup> unzweifelhaft erkannt haben.

1) Die Farben der Fresken schillern — und so auch die unseres Bildchens —, wenn sie von der Sonne beschienen werden, in den Regenbogenfarben, was als Folge jenes Ueberzuges angesehen wird; ob mit Recht, wage ich zu bezweifeln; dass der kohlen saure Kalk nicht die einzige Ursache des Schillerns sein kann, beweist z. B. unsere Tafel II, welche ebenso schillert wie das Original.

2) a. a. O. im Anfange.

3) Demgegenüber schreibt z. B. v. Wilmowsky im Jahrb. d. Ges. f. n. Forschungen in Trier 1865—68, S. 59: „Von antiken eigentlichen Fresken habe ich bis jetzt in Trier nur ein einziges Bruchstück gefunden. In diesem war die decorative Malerei, gekräuselte Bänder vorstellend, in den Stuckbewurf tief eingedrungen. Bei einem anderen einfarbigen Bruchstücke sah ich die Farbe in die Kreideunterlage zwar eingezogen, allein die Farbe war nicht polirt, man sah alle Pinselstriche; sie war sehr dick aufgetragen, und nur unvollkommen, sehr wässerig von der Unterlage eingesaugt. Dagegen fand ich Fragmente, deren Färbung ohne weisse Unterlage, unmittelbar auf den abgeschliffenen Verputz gebracht und doch nicht im mindesten eingedrungen war. Hier musste der Grund trocken und das Bindemittel temperaartig sein. Ich unterscheide daher in unserer antiken Stadt drei verschiedene Arten der Wandfärbung.“

4) S. unten S. 49 Anm. 3; ausserdem Wilmowsky: „Die röm. Villa zu Nennig“

Für unser Bildchen ist die Frage irrelevant, da dasselbe a fresco in allen seinen Theilen gemalt ist; selbst für den schwarzen Grund, der wenigstens hie und da unter den übrigen Farben sich durchzieht, ist dies für gewiss anzunehmen, obschon er sich etwas fettig anzufühlen scheint; eine Art Politur hat derselbe freilich erfahren.

In der Vorbereitung des Grundes verfahren die alten Freskomaler nicht ganz so, wie die modernen. Ein besonders wichtiger Unterschied besteht darin, dass bei jenen der Grund nicht so schnell trocknete und sie in Folge davon einerseits viel langsamer und minutiöser malen und andererseits grössere Parthien des Gemäldes gleichzeitig vorbereiten konnten, während jetzt die Fresken aus viel zahlreicheren, kleineren, immer mehr oder weniger deutlich gegeneinander abgegränzten Abschnitten<sup>1)</sup> zusammengesetzt sind.

Nach Plinius legten die Alten übereinander zunächst drei Lagen immer feiner werdenden Sandmörtels und auf diese noch zwei, nach Vitruv sogar drei Lagen Marmormörtel, welcher ebenfalls nach oben hin immer feiner wurde. Alle Lagen wurden mit Schlaghölzern festgeschlagen und hierdurch sowie durch die gröberen Quarz- resp. Marmor-Stückchen, welche sich in dem Mörtel befanden, zu einer festen, nichtreissenden Kruste gestaltet. Die oberen Mörtellagen mussten noch feucht sein, wenn die nassen Farben aufgetragen wurden.

So sorgfältig, wie Plinius und Vitruv berichten, verfuhr die Praxis freilich nicht immer; ja es wurde oft recht flüchtig gearbeitet, und gleichwohl bleibt es bewundernswerth, welche vollkommene Erhaltung dieser verschiedenartige römische Bewurf — die Vorarbeit für die Malereien — selbst unter den ungünstigsten Verhältnissen bis auf unsere Tage allenthalben bewahrt hat. Das freilich ist nur unter den günstigsten Verhältnissen möglich gewesen, dass die Gemälde selbst<sup>2)</sup>

---

S. 12: „Die Farbe sass dünn, wie Papier auf dem Grunde, war nicht einge- drungen wie bei Fresken, nahm beim Reiben immer einen matten Glanz an, und schien darum nicht ganz erstorbene Wachstheile zu enthalten, weshalb ich die Behandlung als enkaustisch bezeichnete.“

1) Ansatzfugen sind bei den antiken Fresken natürlich auch bemerkbar, und sie schliessen sich gewöhnlich den Contouren an; wenn bei unserm Bildchen keine solche vorhanden sind, so findet das in der Kleinheit desselben ausreichende Erklärung.

2) Hier ist nicht die Rede von dem farbigen, bald matten bald hellpo-

erhalten wurden und nicht unmittelbar oder doch bald nach der Aufdeckung abfielen, — ein für sich schon deutlicher Beweis, dass die Farben nicht in den unterliegenden Bewurfgrund des Freskobildes eindringen<sup>1)</sup>.

Bei unserem Bildchen nun scheint der Bewurf, soweit eine Untersuchung desselben ohne Gefahr der Verletzung des Bildchens selbst angestellt werden konnte, in folgender Weise hergerichtet zu sein.

Soweit der Seitenrand, d. h. der Querschnitt des Bewurfes nicht durch den Rahmen verdeckt ist, habe ich denselben von der aufgestrichenen Farbe befreit und glaube nun folgende Lagen von einander scheiden zu können. Zunächst über dem Rahmenrande erscheint noch ungefähr  $\frac{3}{4}$  Ctm. dick eine Lage von feinem Sandmörtel, von welchem die Kalktheilchen ziemlich mürbe geworden zu sein scheinen; die Sandtheile sind rundlich und meist grauschwarzer Färbung; von Ziegelbruchstücken oder Gefässscherbentheilen bemerke ich keine Spur. Ueber dieser Sandmörtelschichte liegt eine Schicht Mörtels von viel hellerer Farbe; sie ist durchsetzt mit kleinen durch-

---

lirten Verputze, wovon trefflich erhaltene Stücke gar nicht selten sind, sondern von den eigentlichen Wandgemälden.

1) Vgl. hierzu oben S. 45 Anm. 2 und unten S. 49 Anm. 3; s. demgegenüber namentlich auch O. Donner a. a. O. S. XXXIV Anm. — Ein sehr deutlicher Beweis, wie wenig bei Fresken die Farben sich mit dem Bewurfe in Eins verbinden, ist in diesem Sommer zu Frankfurt a. M. geliefert worden, wo ein Italiener, Namens Zanchi aus Brescia, das berühmte Frescobild des Herrn Director Philipp Veit im Städel'schen Institut von der Wand abgelöst hat. Das zum Theil geheim gehaltene Verfahren besteht, wie ich höre, im Allgemeinen darin, dass auf das Bild Papier dick aufgeleimt wird; dieser Ueberzug wird später wieder abgelöst, und zwar so, dass das abgeprägte Bild dabei mit Leinwand unterfungen und gewissermassen zu einem Staffeleibild umgeschaffen wird, welches nachher wieder auf eine andere Wand aufgezogen werden kann. Zeichnung und Farbe sollen freilich auf der alten Wand noch erkennbar sein, aber im Wesentlichen muss die Farbendecke doch abgeblättert sein. Wie mir Herr Director Veit versichert, ist die Ablösung dieses Freskogemäldes von dem Bewurfe zu seiner Zufriedenheit gelungen. Nach den Erfahrungen desselben Meisters verhalten sich die Farben bezüglich des Eindringens in den Bewurf verschieden, während nämlich gewisse Farben, namentlich Eisenoxyd, in den Bewurf eindringen, bleiben andere, wie namentlich Schmalte, Kobalt u. a., auf der Bewurf-  
fläche.

scheinend weissen Steinchen (es sind wohl ohne Zweifel Marmorstückchen)<sup>1)</sup>; diese sind in Folge des Festschlagens fast mauerartig geordnet, und haben im Querschnitt eine Länge von etwa  $1\frac{1}{2}$ , eine Höhe von etwa 1 Millimeter; die ganze Schicht hat eine Dicke von ca. 3 Millimeter. Auf diese Schicht folgt endlich diejenige, welche der Malerei unmittelbar zur Grundlage dient; sie ist etwa  $1\frac{1}{2}$  Millimeter dick; ihre Färbung ist theils weiss, theils graulichweiss; von kleinen gröbereren Theilchen ist sie nicht frei; man erkennt solche an vielen Stellen der Bildfläche, wo die schwarze Grundfarbe besonders dünn aufgetragen ist, ganz deutlich.

Die Technik im Bewurfe entspricht also im Ganzen den Vorschriften der Alten<sup>2)</sup> und ebenso der Technik, welche an den pompejanischen Wandgemälden sich gezeigt hat<sup>3)</sup>; ebenso stimmt sie im Allgemeinen zu dem, was v. Wilmowsky bei den Wandmalereien der ältesten römischen Baureste zu Trier beobachtet hat<sup>4)</sup>; weit entfernt ist sie von der späteren, zu Trier in den höher gelegenen Bauschichten vorkommenden Technik, so sehr diese auch den modernen Bewurf an Festigkeit, Glätte und Dauerhaftigkeit übertreffen mag. Die Technik des Bewurfes spricht demnach unser Bildchen einer noch immer guten Zeit zu<sup>5)</sup>, welche die Zeit der Antonine wohl jedenfalls nicht überschreitet.

Die Malerei selbst widerspricht der Annahme einer so frühen Zeit nicht. Sie hat weder das Trockene, Steife der spätesten Zeit, noch das gränzenlos Nachlässige und Flüchtige, welches die dürftigen Reste von Ornamenten etc. aus der nachantoninischen Zeit des Zerfalles zeigen. Vielmehr beweisen alle Theile des Bildchens eine sichere Künstlerhand, die auch mit geringen Mitteln viel zu leisten vermag. Aus dem Ganzen aber blickt uns, wenn wir es in dem richtigen Halbdunkel betrachten, die ganze lebensvolle Anmuth und Grazie der antiken Welt entgegen. Aber ein Betrachten in der richtigen Beleuchtung und nicht beim grellen Lichte des Tages ist dazu unerläss-

---

1) Ich konnte ohne Gefahr für die Bildfläche kein solches Stückchen ausbrechen.

2) S. oben S. 46.

3) S. O. Donner a. a. O.; an vielen Stellen.

4) S. von Wilmowsky, die röm. Villa zu Nennig S. 19.

5) Man vgl. dem gegenüber Jahrb. IV, S. 135 f.

lich, wie es denn für die alte Wandmalerei ein Punkt ist, der gar nicht genug hervorgehoben werden kann, dass diese Malereien bestimmt waren für Gemächer, welche bei Tage nur durch die Thüren (die kleinen Fenster hoch an der Decke kommen wenig in Betracht) ein durch die vorspringenden Hallendecken noch mehr gebrochenes seitliches Licht empfangen, bei Abend und Nacht aber durch ein gewiss nicht sehr starkes und unsicheres Lampen- oder Fackellicht erhellt waren<sup>1)</sup>. Nur die eigene Anschauung kann zeigen, welch zauberhaften Einfluss eine solche Beleuchtung ausübt; dass dieser Einfluss im Voraus in Rechnung gezogen wurde, kann nicht bezweifelt werden.

Was die angewendeten Farben angeht, so beschränken sich dieselben auf sehr wenige<sup>2)</sup>: Der Hintergrund des Bildchens ist glänzend schwarz; die Farbe (wie bei allen Gemälden der Alten ist sie wohl durch Verbrennung gebildet, mag es nun Kienruss oder Lampenruss oder Elfenbeinschwarz etc. sein) ist dünn aufgetragen, so dass der Untergrund zum Theil durchschimmert: von Pinselstrichen ist nichts zu bemerken, wohl aber erkennt man auch mit unbewaffnetem Auge zahlreiche kreuz und querlaufende feine Linien, welche wohl beim Poliren entstanden sind; die Farbe schluckt aufgetupftes Wasser sehr begierig ein, und so ist an eine Behandlung des Hintergrundes mit Wachs wohl nicht zu denken<sup>3)</sup>. — An einzelnen Stellen erstreckt sich das Schwarz ganz unzweifelhaft unter die Farben des eigentlichen Bildchens; an anderen scheint es die Farbengränze nicht zu überschreiten, hie und da sogar dieselbe nicht zu erreichen. Es wird daher in der Absicht des Künstlers gelegen haben, die Malereien bei der

---

1) Ein Aehnliches gilt von den Gemälden englischer Meister, soweit diese Gemälde (namentlich auch Portraits) für die Salons der englischen Fürsten und Grossen bestimmt waren; dort wurden sie fast nur bei Lampenlicht gesehen, und das wussten die Künstler wohl und richteten sich darnach.

2) Vorzüglich aus diesem Grunde wurde eine photolithographische Abbildung einer Farbentafel vorgezogen. Die Tafel ist frei von jeder Retouchirung.

3) Vgl. dagegen Jahresber. der Ges. f. n. Forsch. in Trier 1865—68, wo v. Wilnowsky bezüglich ähnlicher Gründe schreibt: „Bei den Versuchen, die ich selbst mit matt gewordenen Fragmenten anstellte, fand ich, dass diese ihren Glanz erst dann wiedererhielten, wenn ich sie bis zu ihrer Erwärmung rieb. Diese Erscheinung erklärte ich mir dadurch, dass die Wärme die noch nicht ganz erstorbenen Wachstheile wiederbelebe und auf die Oberfläche ziehe, und bezeichnete sie daher als enkaustischer Art.“

Grundirung auszusparen, was ihm dann nicht überall gleich gut gelang; an einzelnen Stellen scheint sogar nachträglich mit schwarzer Farbe nachgeholfen zu sein, wobei dann auch wieder hie und da die Gränze überschritten wurde<sup>1)</sup>. In der alten Wandmalerei waren beide Verfahren üblich; bald malte man auf den durchgehenden Grund, bald sparte man die Figuren aus; für beides hat Pompeji Beispiele in Fülle geliefert<sup>2)</sup>. Das Aussparen setzt natürlich ein vorheriges Einzeichnen der Contouren voraus; während man bei vielen Wandmalereien diese Contouren als leicht in den feuchten Grund eingedrückte Linien erkennt, ist von solchen Linien bei unserem Bildchen nichts zu entdecken.

Das Weiss (es wird wohl fein zerriebener Gyps oder Kreide (?) sein<sup>3)</sup>) ist sehr dick aufgetragen (impastirt<sup>4)</sup>), besonders da, wo es die hellsten Lichter bilden soll; die Farbe muss, als sie aufgetragen wurde, fast breiartig gewesen sein; wo sie sich allzusehr häufte, ist sie nachträglich flach zusammengedrückt worden, wie besonders bei einigen Gewandfalten deutlich zu sehen ist. — Das Gewand ist schattirt mit einem sehr leichten und zudem sehr dünn aufgetragenen Grau.

Das lebhafte Braunroth, welches hie und da zum Blutrothen sich steigert, mag zum Theile aus gebranntem Ocker bestehen; zum Theil aber besteht es, wie das Mikroskop es wohl zu voller Gewissheit zeigt, aus fein geriebenen Scherben von terra sigillata; die einzelnen Theile stellen sich wie kleine Scherbchen dar.

Das Fleischroth, welches zur Darstellung der hellbeleuchteten Theile des Gesichtes und des Halses angewendet ist<sup>5)</sup>, ist zum Theil noch durch weisse Lichter erhöht.

---

1) Das Alles ist bei einiger Aufmerksamkeit mit unbewaffnetem Auge deutlich zu erkennen.

2) Man vgl. hierüber O. Donner a. a. O. S. LXXI; deutlich erkennbar ist das Durchgehen des Grundes bei den pompeianischen Resten von Wandmalerei, welche sich in der Sammlung des Vereins v. Alterthumsfr. befinden.

3) Die einzelnen Farbtheilchen sind unter dem Mikroskop durchscheinend.

4) Solch starkes Auftragen der Farben war bei den Alten sehr gebräuchlich; s. z. B. v. Wilimowsky, Jahresb. der Ges. f. n. Forsch. in Trier 1865—1868, S. 59. Die Technik unseres Kopfes stimmt mit der pompejanischen auch darin überein, dass hier wie dort die weiblichen Gesichter durch stark aufgesetzte weisse Lichter characterisirt sind.

5) Die dunkleren Theile erscheinen braunroth.

Ein grünliches Grau<sup>1)</sup> zeigt das Innere der Vergitterung; in diese verschieden dick aufgetragene Farbe sind zahlreiche sehr kleine Stückchen terra sigillata gleichsam eingesprengt.

Damit sind aber auch sämtliche zur Anwendung gebrachte Farben bereits erschöpft. Es bleibt bezüglich derselben nur noch zu bemerken, dass sie im Gegensatze zu dem polirten Hintergrunde matt und glanzlos<sup>2)</sup> erscheinen, dass sie alle (das Braunroth am stärksten) aufgetupftes Wasser schnell einschlucken, und dass Pinselstriche bei dem Gewande, am Halse und am Haarschmuck am deutlichsten wahrnehmbar sind.

Ich gehe zu der Frage nach dem Gegenstande der Darstellung über.

Der frühere Besitzer bezeichnete das Bildwerk als »Muse«, und der nämlichen Bezeichnung bediente sich auch kürzlich Herr Professor aus'm Weerth in einem Privatbriefe an mich, nachdem ich demselben eine flüchtige Bleistiftskizze zugeschickt hatte als Begleitung zu einer kurzen Nachricht, welche noch unter den Miscellen des LX. Heftes Platz finden sollte, aber zu spät einging.

Als ich das Bildchen zum erstenmal zu Gesicht bekam, wollte mir die Bezeichnung »Muse« schon gleich nicht recht gefallen aus Gründen, welche zum Theil im Folgenden ersichtlich werden. Ich bin jedoch später, als das Bildchen in meinen Besitz gekommen war, dieser Auslegung nachgegangen und habe, soweit es Zeit und Gelegenheit erlaubten, Vergleichen angestellt.

Warum also soll das junge Mädchen eine Muse bedeuten?

Der Gesamt-Habitus spricht dafür: das bekränzte Haupt, der faltige Mantel, welcher die Schultern bedeckt und den Hals nicht tief entblösst sein lässt, der ernste, sinnende Blick und die feierliche Haltung, — das Alles ist charakteristisch für Musenbilder. Es genügt, nur einzelne von den erhaltenen unbezweifelten Musenbildern heranzuziehen, und zwar seien sie genommen aus den Wandgemälden der Städte, welche im J. 79 vom Vesuv verschüttet wurden. Unter diesen Wandgemälden finden sich etwa 40 Darstellungen, welche als »Musen« bezeichnet werden; darunter ist 4—5 mal Kalliope (von Klio nicht scharf geschieden), 3 mal Euterpe, 3 mal Erato, 4 mal Terpsichore

1) Ueber ein leichthelles Grau s. unter dem Weiss.

2) Einzelne Stellen sind mehr zufällig glänzend geworden, vielleicht erst nach der Auffindung des Bildchens.

9 mal Melpomene, 10 mal Thalia, 2 mal Polyhymnia und 5 mal Urania<sup>1)</sup>. Manches Einzelne findet sich hier, was an unser Bildchen erinnert: da begegnen uns u. A. Kalliope (oder Klio) und Terpsichore lorberbekrönt<sup>2)</sup>; Polyhymnia trägt ein weisses Haarband und ist in einen weissen Mantel gehüllt<sup>3)</sup>; hinter und neben mehreren Musen befinden sich Scrinia (Kapseln), welche theils Schriftrollen enthalten<sup>4)</sup>, theils Masken tragen<sup>5)</sup>. Ein solches Scrinium könnte ja allenfalls das Gebilde, welches wir über der linken Schulter des Mädchens erblicken, bedeuten sollen, und wir hätten dann etwa eine sehr jugendliche Kalliope oder Klio vor uns.

Betrachten wir aber jenes Gebilde, ohne von dem Gedanken an eine Muse befangen zu sein! Das Gitterwerk könnte doch auch ein Fenster bedeuten. An und für sich wohl; aber ehe wir uns entscheiden, wollen wir uns zuerst fragen, ob wir in dem Falle den Gedanken an ein Musenbild nicht aufkommen lassen dürfen. Da das Fenster ein Attribut natürlich nicht sein kann, so wäre dadurch wohl die Muse in das Innere eines Gemaches gebannt; und da wäre es — vorausgesetzt, dass das Bildchen aus Fliessem stammt — nicht gerade undenkbar, dass derjenige, welcher in jener Villa und in jenem Gemache sein otium literatum zu halten liebte, die Muse bei sich im Gemache weilend dachte und dies durch Darstellung des Fensters neben ihrem Bilde hat andeuten lassen. Ja selbst die wohlberechtigte Annahme, dass die Villa zu Fliessem wenigstens vorzugsweise Jagdvilla war, steht dem nicht entgegen. Ich erinnere nur an jenes allerliebste Briefchen, in welchem Plinius der Jüngere dem Tacitus meldet<sup>1)</sup>, wie er drei prächtige Eber eingefangen habe; er erzählt da, wie er seiner Studien nicht vergessend mit Schreibtafel und Griffel bei den Netzen gesessen habe, um, wenn auch vielleicht mit leeren Händen, doch wenigstens mit vollen Wachstafeln nach Hause zu kommen; er sagt weiter, wie die Waldeinsamkeit und selbst die Stille, welche bei der Jagd nöthig sei, recht anregend für das Denken sei, so dass offenbar Minerva nicht weniger gerne als Diana die Waldgebirge durchstreife.

1) Helbig Wandgemälde Nro. 858—892 b.

2) Helbig a. a. O. Nro. 859 u. 869.

3) Helbig Nro. 888.

4) Helbig Nro. 859.

5) Helbig Nro. 874 b.

6) Plinius ep. I 6.

Denkt man hierbei an die waldigen Schluchten mit ihrem Reichthum an Schwarzwild und gar an das Dianendenkmal zu Bollendorf oder lieber an die zahlreichen Dianendenkmäler, welche Fliesses's Nähe umgaben, man sollte meinen, ein solches Briefchen, wenn auch nicht eben das des Plinius, könne von dorthier datiren. Aber zurück — eine Muse zu Fliessem und in der Fliessemer Villa hat nichts Unwahrscheinliches. Dazu ist die Annahme, das Gebilde über der linken Schulter bedeute ein Fenster, so naheliegend, dass der Unbefangene auf den ersten Blick sogar kaum an etwas anderes denken kann, wenn er nicht etwa sofort in das Gebiet der Vermuthungen sich begeben will, gleich als müsse er das Zunächstliegende verwerfen.

Dass die Alten Gitterfenster gekannt haben, ist nicht zu bezweifeln; denn nicht nur ist bei den alten Schriftstellern die Rede von fenestrae clathratae, von transennae u. s. w., sondern es finden sich auch Gitterfenster in Wandgemälden dargestellt und zwar sowohl mit senkrechter<sup>1)</sup> als auch mit schräger<sup>2)</sup> Vergitterung; meistens jedoch erscheinen die Fenster als ungetheilte und unverschlossene Oeffnungen<sup>3)</sup>. Ueberall aber befinden sich die dargestellten Fensteröffnungen an ebenfalls dargestellten Häusern u. dgl. angebracht, und nirgendwo habe ich ein Beispiel dafür gefunden, dass man in abgekürzter Weise das Innere eines Hauses angedeutet hätte durch Darstellung eines vereinzelt Fensters auf einfarbig grundirter Bewurfffläche, wie in der alten Kunst wohl ein Säulenkopf für die Andeutung eines Tempels, ein Zweig für die eines Waldes, ein Helm für eine ganze Rüstung u. s. w. genügt<sup>4)</sup>. Darum scheint die Annahme einer Gitterfenster-Darstellung ebensowohl wie die eines Scriniums, welches regelmässig ganz anders geformt erscheint, unzulässig zu sein.

Dagegen ist namentlich auch in den Wandgemälden das Gitterwerk durchaus charakteristisch für die Darstellung von Körben<sup>5)</sup>. So

1) Zahn II Taf. 64. Drei Fenster mit senkrechter (quadratischer) Vergitterung an einem Hause.

2) Zahn, II Taf. 90. Oberlicht an einer Thüre mit schräger Vergitterung.

3) z. B. Zahn III Taf. 58; III Taf. 95.

4) Nach Helbig Untersuchungen S. 341, Anm. malte man im Hintergrunde — es wird also ein Hintergrund vorausgesetzt — einen Vorhang, wenn man etwas als im Hause geschehend erscheinen lassen wollte.

5) Man vergleiche u. A. nur Zahn II Taf. 82; Ternite H. 2 Taf. V. und namentlich auch (um des Ganzen willen) Zahn II Taf. 48, wo Ceres mit

sonderbar auch beim Anblicke unseres jetzt medaillonförmigen Bildchens die Erklärung des Gitters für einen Theil eines Korbes erscheinen muss, besonders da eine eigentliche Korbgestalt hier gar nicht zu erkennen ist, so hatte ich mich doch schon für diese Annahme entschieden, als mich ein glücklicher Blick in des Grafen Caylus Sammelwerk ein kleines Reliefbild finden liess, welches für mich jeden Zweifel hob; und ich glaube, dass der beige gedruckte Holzschnitt, welcher auf einer flüchtigen Durchzeichnung beruht, aber namentlich bezüglich des fraglichen Gegenstandes dem Caylus'schen Kupfer genau entspricht, hinreichen wird, um die meisten Leser in diesem Punkte mit mir einer Meinung werden zu lassen. Wir erblicken auf dem (hier nur in seinen oberen Theilen wiedergegebenen) Bruchstücke einer geschnitzten Elfenbeintafel, welche zu Rom gefunden wurde<sup>1)</sup>, einen scharf charakteri-



sirten Pan mit Halskette; in der Rechten trägt er einen Stab, auf die linke Schulter aber ist ein Gebilde aufgestützt, welches durch die linke Hand gehalten wird und dem fraglichen in seinen Formen durch-

---

Fackel und Fruchtkorb, das Haupt mit einem Kranze von Aehren und von Blattwerk (welches auch an Zacken oder Strahlen erinnert) umkränzt, dargestellt ist.

1) Caylus, *Récueil d'Ant.* Tom. V. Pl. LXXXIV, fig. II. Dazu: „trouvé depuis peu de temps (der 5. Band erschien 1762) à Rome dans le palais des Césars (selon qu'il m'a été écrit) . . . .“ — hier als Satyr bezeichnet.

aus entspricht, gleich als habe das eine von beiden dem andern als Vorlage gedient; bei dem Pan aber wird dasselbe durch die Früchte, welche über dem oberen Rande sichtbar sind, ganz unzweifelhaft als Korb bestimmt <sup>1)</sup>.

Und so stellte denn unser Bildchen ein bekränztcs Mädchen dar, welches auf seiner linken Schulter einen Korb trägt.

Das Gewand des Mädchens besteht, soweit es sichtbar ist, in einem faltigen weissen Mantel, welcher über dem linken Arme und überhaupt, wo der Stoff einfach und glatt am Körper anliegt, durchsichtig zu sein scheint; auf der linken Schulter ist er schärfer zusammengerafft, als auf der rechten. Um den Hals trägt es ein einfaches Band <sup>2)</sup>, welches auf dem Bildchen braunroth gemalt ist, aber nach zahlreichen Analogieen <sup>3)</sup> doch wohl ein goldenes Halsband resp. Halskette darstellen soll. Indem das Band nach vorne in entschiedenem Winkel herabhängt, so trug dasselbe jedenfalls ein Schmuckstück, aber wohl nicht eine goldene Bulla <sup>4)</sup>, sondern, wofür auch undeutliche Umrisse sprechen, eine grosse Perle. Ganz deutlich erkennbar sind die beiden grossen weissen Perlen, welche das Ohrgehänge bilden <sup>5)</sup>. Das Haar, welches in der nämlichen rothbraunen Farbe erscheint wie das Halsband und wie die Schattirung des Gesichtes und Halses, lässt die Stirne, in deren Mitte es scheitelartig getheilt ist, niedrig werden; es ist von einer weissen Binde durchzogen, welche hinter den Ohren reichere Verschlingungen bildet, über der rechten Stirnhälfte aber fast schleierartig sich gestaltet <sup>5)</sup>. Nach hinten ist das Haar in herabhängende Flechten gebunden, von welchen rechts und links vom Halse je zwei sichtbar sind. Die Flechten sind entweder auch mit einem weissen Bande durchzogen, oder, was eher wahrscheinlich, die weissen schräg geordneten Tupfen sollen die Lichter auf den glänzenden Flechten andeuten. Man

1) Vgl. die beiden Pane mit Fruchtkörben auf den Köpfen im capitul. Museum u. A.

2) Das Band ist keineswegs nur der Gewandesrand.

3) Vgl. z. B. Zahn III Taf. 15 u. 40.

4) Eine solche findet sich z. B. bei Zahn III Taf. 15 u. 40.

5) Bei der sehr dunkeln Färbung des Haarschmuckes auf der rechten Seite kann man zweifeln, ob die Binde hier auch ähnlich wie auf der linken Seite ringelartig verschlungen ist, oder ob sie nicht vielmehr hier wie ein kurzer Schleier seitwärts herabhängt.

sieht, wie gesagt, vier Flechten, aber nicht nur die Vertheilung derselben, sondern auch vorherrschender Gebrauch <sup>1)</sup> machen es wahrscheinlich, dass in der Vorstellung des Künstlers sechs Flechten da waren <sup>2)</sup>, von denen also zwei durch den Hals verdeckt sind. Den eigenthümlichsten Theil des Kopfputzes bildet das Diadem — ein solches scheint beim ersten Anblicke vorhanden — von zwölf gebogenen Zacken. Ich dachte anfangs an die *corona radiata* resp. *striata*, aber namentlich nach Vergleichung mit einem pompejanischen Wandgemälde <sup>4)</sup>, auf welchem ich einen nicht anzuzweifelnden Kranz ebenfalls der Strahlenkrone sehr ähnlich fand, zweifle ich auch hier nicht daran, dass die Zacken einen Kranz andeuten sollen. Von allem gebräuchlichen Laubwerke scheint mir das Lorberblatt hier am ersten annehmbar zu sein, und man findet dasselbe auch sehr häufig in ganz ähnlicher Weise dargestellt <sup>5)</sup>. Nächst dem Lorberblatte wäre am ersten an kurzes Schilf zu denken <sup>6)</sup>; möglich ist es auch, dass der Kranz aus Olivenzweigen oder aus den Blättern von Getreidefrucht (?) bestehend gedacht ist; das Wahrscheinlichste aber bleibt mir die Annahme eines Lorberkranzes.

Aus all dem Bisherigen scheint sich nun mit Gewissheit zu ergeben, dass unser Bildchen nicht eine Muse darstellt, und fast mit ebensoviel Gewissheit, dass die Dargestellte in die Klasse jener Mädchenfiguren gehört, welche auf den Wandgemälden in Pompeji so häufig wiederkehren und aus dem Gebiete des Cultus genommen sind. Charakteristisch für dieselben ist <sup>7)</sup> die vollständige Bekleidung, der Lor-

1) S. Nitsch, Zustand der Römer S. 324.

2) Vgl. z. B. Zahn III Taf. 8, wo aber eine andere Vertheilung der Flechten.

3) An symbolische Bedeutung der Zwölfzahl dürfte wohl nicht zu denken sein.

4) Abgebildet bei Zahn I Taf. 2. — Zudem haben namentlich auch auf den Vasenbildern (vgl. Gerhard, Vasenb. in zahlreichen Beispielen) die Kränze sehr oft grosse Aehnlichkeit mit der Strahlenkrone; diese letztere kommt in den pomp. Wandgemälden sehr häufig bei der Artemis (vgl. Helbig unter diesem Namen) vor.

5) Vgl. unter vielem Anderen die Wandgemälde bei Zahn II Taf. 21, 52, 60, 78; bei Taf. 48 schwanke ich zwischen Annahme von Lorberblättern, Olivenblättern und Blättern von Halmfrucht, auch etwa von Schilfblättern.

6) Man vergleiche hierzu namentlich *Pitture d'Ercol.* I pg. 119 u. 123; dort finden sich höchst ähnliche Kränze, von denen der auf pg. 119 für einen Schilfkranz (das Mädchen für eine Najade), der auf pg. 123 für Blätter von Halmfrucht erklärt wird.

7) S. Helbig, Wandgem. S. 425 f.

berkranz, der ernste keusche Gesichtsausdruck, daneben häufig der umhüllende Mantel, der Schleier u. s. w., und namentlich die Gegenstände, welche sie in den Händen oder auf dem Kopfe oder auf der Schulter tragen, Gegenstände, welche bei den Cultushandlungen im Gebrauche waren, als Körbe, Krüge, Guirlanden u. s. w. Von derartigen Darstellungen will ich nur einige wenige bei Helbig <sup>1)</sup> beschriebene erwähnen. Unter Nro. 1811 ist beschrieben die Darstellung eines solchen Mädchens, welches über der linken Schulter ein mit Laub umflochtenes alabastron-(büchsen-)förmiges Geräth trägt; Nro. 1813 stützt einen Korb auf das Haupt, die linke Hand hält einen Krug; Nro. 1817 trägt über der linken Schulter ein köcherförmiges Geräth u. s. w.

Indem nun aber der erwähnte Pan <sup>2)</sup> seinen Korb ganz in derselben Weise trägt, wie das Mädchen, und die Darstellung des Korbes bei ihm eine ganz überraschend ähnliche ist, so darf uns das auch wohl noch als weiterer Fingerzeig gelten, und es möchte nicht zu kühn sein, wenn wir dem Mädchen ebenfalls einen Platz in der Umgebung des Dionysos anweisen, ja wenn wir die Vermuthung wagen, dass beide Darstellungen auf eine wenigstens verwandte Quelle zurückweisen. Der ernste Gesichtsausdruck des Mädchens stellt dasselbe freilich weit ab von den ausgelassen fortstürmenden Mänaden und macht es unahbar für die rücksichtslosen Satyrn. Aber hoher Ernst ist ja auch dem bacchischen Kreise und Dienste nicht fern, und diesem Ernst trägt das Mädchen seiner Hoheit bewusst den Weihekorb. Uebrigens begegnen wir auch anderen Gestalten, und zwar ebenfalls Wandgemälden, die ihm zum Geleite dienen können; da sehen wir z. B. ein bekränztes Mädchen aus dem bacchischen Kreise <sup>3)</sup>: auf der Linken, über welche grauliche Tänien herabhängen, trägt es einen Korb, in welchem Laub und ein rothes Tuch liegt; ein anderes <sup>4)</sup> stützt einen Korb mit Opfergegenständen auf das Haupt; ein drittes <sup>5)</sup> trägt auf der Linken einen Korb, in der Rechten einen Zweig.

Diese letzte Gestalt führt auf eine weitere Frage, auf die Ergänzung des Medaillonbildchens, und sie gibt auch eine freilich nicht gesicherte, aber doch immerhin mögliche Lösung an die Hand. Der in

1) Helbig, Wandgemälde S. 425 f.

2) S. oben S. 54.

3) Helbig, Wandgemälde Nr. 467.

4) Ebend. Nr. 486.

5) Ebend. Nr. 569.

der Rechten gehaltene Gegenstand mag nun ein Zweig, oder ein Krug, oder vielleicht auch ein Thyrsusstab gewesen sein, im Allgemeinen dürfte die Gestalt der untenstehend dargestellten, welche ich der Haltung des Panis<sup>1)</sup> gemäss im Anschluss an die soeben beschriebene<sup>2)</sup> ergänzt habe<sup>3)</sup>, ähnlich gewesen sein,



Sollte nun aber Einer diese Mädchenfigur dem bacchischen Dienste doch für fremd erachten, so bliebe für ihn, ohne dass er sich weit zu entfernen brauchte, die Umgebung der fruchtspendenden Ceres<sup>4)</sup> übrig; ja es möchte vielleicht hie und da Einer eine allegorische Figur darin vermuthen, und wer zu dieser Seite neigt, dem will ich die liebliche Darstellung des Frühlings<sup>5)</sup> zur Vergleichung<sup>6)</sup> empfehlen, wo dieser unter dem Bilde eines lorberbekränzten Mädchens erscheint, welches

1) Vgl. Panisken als Opferdiener. s. K. O. Müller, Handb. der Arch. d. K. 3. Aufl. S. 614; s. auch oben S. 27 Anm. 1.

2) Helbig a. a. O. Nr. 569.

3) Herr Prof. Mohr in Köln hatte die grosse Freundlichkeit, die Vorlage zum Holzschnitte kunstgemäss zu berichtigen.

4) Ich erinnere daran, dass man in ihrem Dienste weisse Gewänder trug.

5) Abgebildet bei Zahn II Taf. 21.

6) Man vergleiche übrigens auch Darstellungen der Göttin Ceres selbst, z. B. bei Zahn II Taf. 48.

auf der rechten Hand einen Korb, mit der Linken die Füße eines Lämmchens hält, das um des Mädchens Hals liegt.

Wenn aber zwischen diesen und vielleicht noch anderen Erklärungsweisen ein Schwanken möglich bleiben sollte, und der Fingerzeig, welchen der erwähnte Panisk gegeben, doch irre geführt hätte, so bleibt das Bildchen eine Bestätigung dafür, wie die Wandmalerei die sonst bestimmteren Gestalten ergriff und sie der frei gestaltenden und umgestaltenden Phantasie überliess <sup>1)</sup>. Carl Bone.

## 5. Epigraphische Mittheilungen aus Cleve.

(S. Heft LIII, LIV p. 229.)

### II. Die Inschriften des Clever Alterthumscabinetts.

Hierzu Taf. IV.

#### Vorbemerkung.

Das im Rathhause zu Cleve befindliche städtische Alterthumscabinet wurde im Jahre 1865 in Folge einer Anregung der Königlichen Regierung begründet. Die zur Unterhaltung desselben erforderlichen Geldmittel wurden stets bereitwillig von der Stadtverordnetenversammlung bewilligt; zur ersten Einrichtung leistete einen erheblichen Beitrag der damals in Cleve wohnhafte jetzige Reichstagsabgeordnete Professor von Cuny. Die Verwaltung des Cabinetts wird bewirkt durch eine von den Stadtverordneten eingesetzten Commission, deren Vorsitzender der Bürgermeister ist. Besonders lebhaften Antheil nahmen an der Begründung und Förderung des Cabinetts Herr Caplan Dr. Scholten und Herr Gymnasiallehrer Dr. Rother. Als der letztere schon im Jahre 1866 als Oberlehrer an die Realschule in Düsseldorf überging, trat der Unterzeichnete an seiner Stelle in die Commission ein und gehörte derselben von 1866 bis 1871 an. Infolge einer Reihe von glücklichen Funden vermehrte sich gerade in dieser Zeit der Bestand des Cabinetts an römischen Alterthümern der verschiedensten Art sehr stark; insbesondere wuchs die Zahl der Denkmäler mit Inschriften rasch an.

Schon zur Zeit meines Abganges von Cleve (1871) hatte ich die Absicht, eine Sammlung dieser Inschriften in diesen Jahrbüchern zu veröffentlichen, und dabei zugleich mitzutheilen, was mir über die Art

<sup>1)</sup> Dieses Freskobildden ist inzwischen in das Provinzial-Museum in Trier gelangt. D. Red.