

ANTIQUES WEIHERELIEF EINES SCHAUSPIELERS
IN DER SKULPTURENSAMMLUNG ZU DRESDEN

Das kostbare, kaum 25 cm hohe und 36 cm breite Marmorrelief auf unserer Tafel stellt einen feierlich als Dionysos thronenden Schauspieler dar. Daß ein Schauspieler gemeint ist, zeigen außer den Bildniszügen die hohen Kothurnsohlen der Schnürstiefel und das langärmelige, gegürtete Bühnengewand unter dem Mantel. Dabei trägt er die Abzeichen des Weingottes: den Efeukranz, sowie ein Blumengewinde und ein Rehfell, die beide kreuzweis um die Brust geknüpft sind. Der Stab in seiner Rechten ist offenbar der Thyrsos. Von rechts naht ihm im Tanze ein Weib in wehenden durchsichtigen Gewändern; links steht im umgeschlungenen Mäntelchen ein lebhaft bewegter Knabe. Pfeiler und Vorhang dahinter, ganz rechts am Rande ein kleines Götterbild auf einer Basis umrahmen die Handlung, die sich auf felsigem Boden abspielt.

Wie ist der obere Teil des Reliefs zu ergänzen? Was war die Bestimmung des kleinen Werkes? Welcher Zeit und welcher Kunstweise gehört es an?

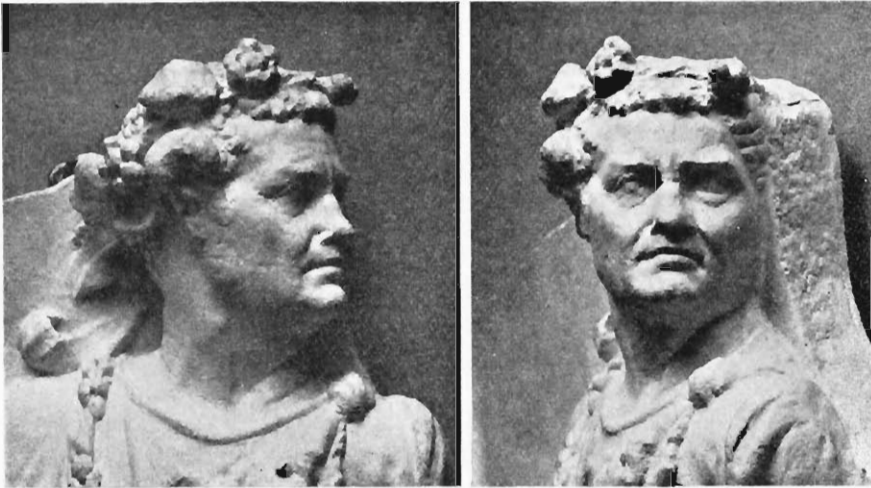
Um zunächst die Frage der Ergänzung beantworten zu können, ist es nötig, die Schicksale unseres Marmors in neuerer Zeit zu erzählen.

Das Relief stammt aus der Antikensammlung, die der Kardinal Gaspare Carpegna seit 1670 in Rom zusammengebracht und im Vatikan hatte aufstellen lassen. Von dort kam der Marmor mehr als ein Jahrhundert später, vermutlich nach dem Frieden von Tolentino (1797) mit den Schätzen des Museo Pio-Clementino nach Paris und von hier in das Schloß La Malmaison, das Napoleon von Percier und Fontaine hatte umbauen lassen und der Kaiserin Josephine nach ihrer Scheidung von ihm als Wohnsitz anwies. Aus Malmaison gelangte unser Relief in die Sammlung Pourtalès und wurde aus dieser im Jahre 1901 für das Albertinum erworben.

All diese Wechselfälle sind nicht spurlos an dem zierlichen Kunstwerk vorübergegangen. Als es zum ersten Male im Jahre 1698 von Pietro Sante Bartoli gestochen wurde, war es, wie Abb. 2 zeigt, in seiner oberen Hälfte vollständiger. Auch noch ein Stich in E. Q. Viscontis Museo Pio-Clementino vom Jahre 1784 gibt es in demselben Zustande wieder. Für Malmaison aber wurde der ganze obere Teil von neuer Hand ergänzt. Diese störenden Ergänzungen sind jetzt wieder entfernt.

Es entsteht nun die Frage: Ist das, was Bartolis Stich mehr gibt als unsere Tafel, antik? Oder gehört es einer ersten, älteren Ergänzung des Reliefs aus dem 17. Jahrhundert an?

Um die Lösung dieses Zweifels hat sich eine Schülerin Georg



1. Schauspielerbildnis aus dem Dresdner Weiherelief

Loeschkes, Fräulein Dr. Margarete Bieber, in einer unserem Relief gewidmeten Sonderschrift (Das Dresdner Schauspielerrelief, Bonn 1907) besondere Verdienste erworben. Fräulein Bieber hat nachgewiesen, daß der Ergänzter in Malmaison ein dreieckiges, in die Abbildung 3 wieder aufgenommenes oberes Randstück mit verwendete, das dem älteren, von Bartoli und Viscontis Stecher wiedergegebenen Bestande des Reliefs angehört. Ein solches, handwerklich recht unbequemes Verfahren erklärt sich am ersten, wenn der Bildhauer überzeugt war, in dem Bruchstück einen Rest des antiken Originals vor sich zu haben, den mit zu verwenden er sich verpflichtet fühlte. Die obere Hälfte des Reliefs, die Bartoli in Rom noch zeichnen konnte, mochte eben bei den mannigfachen Fährlichkeiten einer Loslösung, Verpackung und Überführung der zerbrechlichen, stellenweise nur 1 cm dünnen Marmorplatte auf dem langen Wege von Rom nach Paris und Malmaison abgebrochen und bis auf jenes dreieckige Randbruchstück verloren gegangen sein. Daß dies Fragment aber wirklich antik ist, ergibt sich nicht nur aus der genauen Übereinstimmung von Dicke und Marmor mit den alten Teilen, sondern ist vor allem auch deswegen sicher, weil ein Bruch, der sich zwischen der thronenden Hauptgestalt und der Tänzerin in senkrechter Richtung durch das ganze Relief hindurchzieht, seine Fortsetzung am rechten Rande jenes dreieckigen Fragmentes findet. Die etwas flauere Behandlung der Vorhangsfalten, die an dem antiken Ur-

sprung des Bruchstücks irre machen könnte, erklärt sich aus neuerer Überarbeitung. Eine solche ist, wie wir sehen werden, auch auf anderen Teilen des Reliefs nachzuweisen.

Ist aber jenes, uns durch einen Zufall erhalten gebliebene Rand-



2. Antikes Schauspielrelief. Kupferstich von Pietro Sante Bartoli
Aus Bieber, Das Dresdner Schauspielrelief (Cohen, Bonn)

bruchstück echt und alt, so ist damit auch der antike Ursprung der ganzen in Bartolis Stich wiedergegebenen oberen Hälfte des Reliefs erwiesen. Denn das Fragment hing offenbar ursprünglich mit jenem oberen Teil zusammen. Auf diesem ist denn auch nicht nur alles ganz tadellos im Sinn und Stil der alten Kunst gebildet, sondern auch in durchaus geschmackvoller Anordnung gegeben. Durch den über dem Kopfe der Hauptgestalt bogenförmig tief herabhängenden Vorhang wird die Mitte nachdrücklich betont und auf der linken Seite durch den hohen Pfeiler mit den darüber weggeschlungenen Vorhangsfalten das Gleichgewicht der Massen gegenüber der Tänzerin wiederhergestellt. Auch der auf diese Weise wiedergewonnene bekränzte Kopf des Knaben und die phrygischen Doppelflöten passen gut zu der bakchischen Umgebung, in die wir hier geführt werden, und zur Bewegung seiner Arme.

Leider fehlte schon zu Bartolis Zeit der Oberkörper der Frau. Zu seiner Wiederherstellung helfen uns Stich und Randbruchstück nur insofern weiter, als die Enge des verfügbaren Raumes das Flügelpaar einer Siegesgöttin nunmehr sicher ausschließt, die man früher hier hatte



3. Das Weiherelief mit dem zugehörigen Bruchstück

sehen wollen. Wahrscheinlicher bleibt eine Ergänzung als tanzende Mänade mit Handpauke oder Klappern. Fräulein Bieber dachte an eine das Bühnenwesen verkörpernde Gestalt, die dem Schauspieler die Maske des Gottes zeigte, um ihn zu dessen Darstellung zu begeistern. Dies würde das Fehlen der Maske in der Ausrüstung des Schauspielers gut erklären. Auch kommen derartige Personifikationen in der Tat auf Darstellungen von Dichtern und Schauspielern vor. Auf

unserem Relief jedoch begegnet die Annahme einer Gestalt aus mythischem Kreise immerhin dem Bedenken, daß der Knabe, nach dessen Flötenspiel jenes Weib sich zu bewegen scheint, sicher der menschlichen Umgebung angehört. Vielleicht ist also doch nur eine Tänzerin gemeint, die dem Darsteller des Dionysos als Mänade naht. Eine sichere Entscheidung ist hier zurzeit nicht möglich.

Die Reste des Götterbildes hinter der Tänzerin hat bereits E. Q. Visconti richtig gedeutet. Hier unterscheidet man noch auf einer mit Palmetten und Räucheraltärchen in Relief geschmückten Basis zwei dicht nebeneinander gestellte Fußpaare und den Seitenumriß eines dritten. Es war also ein Hekateion. Dergleichen Bilder der dreigestaltigen Mondgöttin standen bei den Alten zwar überall vor den Häusern und an den Wegen. Hier aber soll das Götterbildchen doch wohl einen Tempelbezirk bezeichnen helfen. Daß wir uns im Freien befinden, zeigt der Felsboden. An die Umgebung eines Heiligtums mahnt auch der zur Aufstellung von Weihgeschenken bestimmte Pfeiler, an Fest- und Opfermahl der Vorhang, der auf antiken Darstellungen hiefür den ständigen Hintergrund bildet. Vor einem solchen, an der Umfassungsmauer eines Tempels ausgespannten Vorhang ist auf einer bekannten Gattung von Weihereliefs auch das Festmahl zu Ehren des Bakchos gerüstet, der mit seinem Gefolge naht und von einem siegreichen Bühnendichter bewillkommnet wird. An die Umgebung eines Dionysosheiligtums werden wir bei unserem Relief also ebenfalls zu denken haben und uns nicht wundern, nahe beim Heiligtum des nächstlich schwärmenden Gottes auch das Bild der Mondgöttin zu finden.

Während aber in jenen Reliefs der Gott selbst die Mitte des Feldes einnimmt, ist es hier ein gefeierter Schauspieler unter seinem Bilde, in seiner Würde noch gesteigert durch den mit knieenden Silensgestalten und Löwenfüßen geschmückten Thron. Es muß also wohl ein berühmter Protagonist sein, der entweder selbst für den Sieg in einem Schauspieler-Wettkampf dem Bühnengotte sein Bildnis als Dank weihte, oder noch wahrscheinlicher, wie auch Fräulein Bieber annimmt, der Bakchospriester einer jener im Altertume so weit verbreiteten Schauspielervereine und Kultgemeinschaften „dionysischer Künstler“, der hier von seinem Vereine als dessen Leiter und Wohltäter unter dem Bilde des Gottes gefeiert wird. Ihn als Darsteller des Dionysos zu geben lag um so näher, als dessen Priester bisweilen selbst den Namen des Bakchos führten und alles Bühnenwesen nach seinem Ursprung aus Weinlesespielen von altersher dem Gotte geweiht war.

Von hohen Ehrenbezeugungen, die zugunsten solcher Erzpriester und Gönner von den Vereinen dionysischer Künstler beschlossen wurden, geben erhaltene Inschriften Zeugnis. Einem am Hofe der pergamenischen Fürsten sehr beliebten und um die Bühnengenossenschaft von Teos durch seine Freigebigkeit besonders verdienten Flötenspieler widmete dieser Dionysiasenverein außer einem gemalten Bildnis gleich drei an verschiedenen Orten aufzustellende Standbilder auf einmal. Für das eine wird sogar nachträglich bestimmt, daß neben ihm ein Dreifuß und ein Räucheraltar aufzustellen seien. Solchen Überschwenglichkeiten gegenüber nimmt sich unser kleines Ehrendenkmal noch recht bescheiden aus.

Für den Versammlungs- und Festsaal einer derartigen Bühnengenossenschaft zu Ehren des Dionysos mag nun auch unser Relief bestimmt gewesen sein. Vielleicht war es hier in eine Wand eingelassen. Darauf scheint der in Abb. 3 wiedergegebene Rest eines oberen Randes zu führen. Ob und wie das Relief etwa sonst rings abgeschlossen war, läßt sich jetzt nicht mehr sagen, da es an den drei übrigen Seiten entweder neu beschnitten oder gebrochen ist. Die Mitte einer Wand aber nimmt auch in Pompeji das Weihebild eines Schauspielers ein. Ebenso finden sich Marmorreliefs mit Theatermasken als Haupt- und Mittelstücke des Wandschmuckes in einem neu entdeckten pompejanischen Hause verwendet.

Der Wirkung eines Bildes wird sich unser kleines Schmuckstück auch durch farbige Belebung seiner Formen genähert haben. Erhalten sind freilich nur Reste von Rot an Mantel, Gürtel und Rehfell der Hauptgestalt und etwas Rosa am Mäntelchen des Knaben.

Das Dresdner Schauspieler-Weihgeschenk gehört zu einer Reliefgattung, deren Art sich sehr fühlbar unterscheidet von dem strengen Flächenstil und der gleichmäßigen Raumfüllung in den Reliefs der klassischen Zeit, wie sie für uns am bezeichnendsten der Parthenonfries verkörpert. Wohl unter dem Einfluß eines Geschmackswechsels in der

Malerei liebt es die neue Reliefkunst, ihre Gestalten in freierer Anordnung vor landschaftlich und baulich belebte Hintergründe zu stellen. Dergleichen Werke haben wir uns gewöhnt, nach Theodor Schreibers grundlegender Veröffentlichung, als „Hellenistische Reliefbilder“ zu bezeichnen. Ihr hellenistischer Ursprung ist seitdem von Robert und Wickhoff bestritten worden. Beide sehen in der neuen Art ein Erzeugnis eigenartig römischen Geschmacks. Inzwischen ist aber Pfuhl den attischen und kleinasiatischen Anfängen des neuen Stiles nachgegangen und man hat demgemäß begonnen, die älteren, wirklich hellenistischen Werke von ihren Weiterbildungen in den ersten Jahrhunderten der römischen Herrschaft zu scheiden.

Unser kleines Reliefbild wird von den einen für hellenistisch, von den anderen für ein Werk der Kaiserzeit erklärt. Wir suchen eine Entscheidung aus dem Kunstwerk selbst nach möglichst sicheren Tatsachen und Merkmalen zu gewinnen.

Zunächst macht die Herkunft unseres Reliefs aus einer römischen Sammlung des siebzehnten Jahrhunderts es in hohem Grade wahrscheinlich, wenn nicht sicher, daß es in Rom oder Umgegend ausgegraben ist. Sodann ist der Marmor, nach dem übereinstimmenden Urteil zweier Fachleute, anscheinend italisch. Dies würde nun an sich für eine Entstehung der Darstellung selbst in römischer Zeit noch nicht entscheidend sein, wenn nicht unser Relief in jedem Zug verriete, daß wir es hier nicht mit der Nachbildung eines älteren Werkes zu tun haben, sondern mit der eigenhändig ausgeführten Arbeit eines hervorragend geschickten Künstlers.

Mit welcher Meisterschaft er die beweglichen Züge des alternden glattrasierten Schauspielerantlitzes in dem kaum 4 cm hohen Köpfcchen und das Blätterspiel des schattenden Kranzes wiedergegeben, gestattet auch unsere Sonderabbildung I, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, zu verfolgen. Der Hals mit der schwellenden Schlagader und den Nackenfalten, die feinen Hände bleiben hinter diesen Leistungen nicht zurück. Das Blumengewinde über der Brust hat leider durch Verstoßung und Überarbeitung etwas gelitten. Dagegen können wir aber noch jetzt verfolgen, mit welchem malerischem Feingefühl die Flächenbehandlung in Ober- und Untergewand, Rehfell und Gurt wechselt, wie fein der derbe Wollärmel gegen den glatten Hintergrund abgesetzt ist.

Aus dem Mantel vollends hat unser Bildhauer ein besonderes Schaustück feinsten Kunst gemacht, indem er jeder Falte in ihrer bewegten und belebten Einzelbildung liebevoll nachging. Ja, er zeigte vielleicht etwas zuviel Kunstabsicht in der Art, wie er den Mantelsaum über dem rechten Fuß zurückschlug, um die reiche Rankenstickerei des Kothurns sehen zu lassen, oder wie er ein plötzliches Zurückziehen des linken Fußes in den sich über ihm stauenden und knickenden Falten wiederklingen ließ. Kein Zweifel, daß hier

einem sorgfältig zurechtgelegten Gewand in einem durchgeführten Ton- oder Wachsmo- dell bis ins einzelste nachgearbeitet wurde. Wo dies nicht möglich war, wie bei dem bewegten Kleid und Mäntelchen der Tänzerin, hat der Künstler weniger der Natur folgen können und hielt sich hier daher mehr an vorhandene Vorbilder. Das Gewand des Knaben endlich ist ganz, der Vorhang stellenweise so stark überarbeitet, daß man z. B. keine Klarheit darüber gewinnt, wie seine Falten links unten ursprünglich verliefen. Hier ist auch vom Fußboden ein Stück roh weggemeißelt. Offenbar war die Oberfläche des Reliefs bei der Auffindung zum Teil verwittert oder von Sinter bedeckt und wurde bei der Säuberung an den schadhaf- ten Stellen ziemlich schonungslos gereinigt und übergan- gen. Wo der Marmor aber gut erhalten ist, da erweist es sich als ein Juwel der Kunst, ja vielleicht als das feinste aller erhaltenen „Reliefbilder“.

Unser Marmor ist mithin sicher eine eigene Schöpfung seines Künstlers. Es ist ja auch, wie man hervorgehoben hat, an sich nicht wahrscheinlich, daß ein späteres Jahrhundert das Bildnis eines Schauspielers aus der Vergangenheit wiederholt haben sollte. Auch im Altertum flocht die Nachwelt dem Mimen keine Kränze. Alles dies entscheidet unseres Erachtens für die Ansicht derjenigen, die das Dresdner Relief für ein Werk aus dem Beginn der römischen Zeit halten.

Bestätigt wird dieses Ergebnis durch die geschichtliche Abfolge, in der neuerdings Sieveking die Reihe der erhaltenen Reliefbilder für Brunn-Bruckmanns Denkmäler der griechisch-römischen Skulptur zu ordnen gesucht hat. Wie zu erwarten, ergibt sich dabei, allgemein gesprochen, eine immer weiter von der „Reihenebene“ zum „Raumbild“ fortschreitende Entwicklung, wie dies Riegl ausdrücken würde. Daneben scheinen sich in immer kühneren Ausladungen und Unterscheidungen, in einer immer feineren naturalistischen Durchbildung der Einzelheiten Einflüsse des Metallstiles und dessen Gewöhnung an sorgfältigst durchgeführte Modelle aus Ton, Wachs oder Gips geltend zu machen.

Auch unser Relief erinnert an Werke der Fein- und Kleinkunst, wie sie uns z. B. die großen Silberfunde von Hildesheim und Boscoreale wieder geschenkt haben. Der Augustusbecher von Boscoreale (Monuments Piot V, Taf. 31) zeigt den Herrscher aus verwandter Raumanschauung heraus in stark ausladender Dreiviertelsansicht auf einem übereck gestellten Podium und Sessel inmitten der huldigenden Umgebung. Auf der Athenaschale von Hildesheim sind Stellung und Gewand der Göttin ganz ähnlich geordnet wie bei unserem Schauspieler, die Einzelformen in demselben Geschmacke, nur etwas schärfer und härter durchziselirt. Die Athenaschale der Zeit nach von den übrigen Stücken des Hildesheimer Silberfundes zu trennen, zwingt unseres Erachtens kein entscheidender Grund. In ihre, d. h. die augusteische Zeit, mag ungefähr auch das Dresdner Schauspielerrelief gehören. Ob



Sinzel & Co., Leipzig

WEIHERELIEF EINES SCHAUSPIELERS

DRESDEN, SKULPTURENSAMMLUNG

man mit seiner Ansetzung etwas mehr hinauf- oder herabzugehen habe, können erst weitere Forschungen lehren.

Man hat bei unserer Reliefgattung an die Erzählungen des Plinius von den sorgfältigen und hochbezahlten Modellarbeiten eines Pasiteles und Arkesilaos für Marmor und Silber erinnert. Beide Meister wirkten während des letzten vorchristlichen Jahrhunderts in Rom. Einer zeit- und ortsverwandten, stark hellenistisch beeinflussten Kunstrichtung wird auch der Bildhauer des Dresdner Schauspielerreliefs angehört haben. Dies lehrt uns u. a. das schwertumgürtete Standbild der Tragödie aus der Umgebung des großen Altars von Pergamon (Altertümer von Pergamon VII, Tafel 14—15). Denn hier trägt die Muse nicht nur dieselben hochsohligen Kothurne und ein ähnliches Bühnenkleid, sondern zeigt auch eine außerordentlich verwandte Faltenbehandlung. Wie diese Statue in Abzeichen und Gewand an den Schauspieler, so gemahnt eine Siegesgöttin derselben Reihe (VII, 13) in ihren wehenden Falten an die Tänzerin unseres Reliefs. In diesem pergamenischen Kreise also werden die Vorgänger und Vorbilder unseres Künstlers zu suchen sein.

Das älteste uns erhaltene, aus dem Piräus stammende Schauspieler-Weiherelief stellt in einem dem Parthenonfriese nach Geist und Form verwandten Stile drei Schauspieler mit Masken in den Händen als schöne, stille Gattungswesen dem auf einem Lager ruhenden Dionysos und seiner Gefährtin gegenüber. Auf unserem Relief thront in voller Bildnisähnlichkeit der Schauspieler selbst in der Rolle des Gottes als Hauptperson. Welcher Wandel der Gesinnungen und des „Kunstwollens“. Dennoch hat auch die neue Zeit den gleichen Vorwurf mit neuen und feinsten künstlerischen Reizen auszustatten gewußt.

Von Darstellungen aus dem Gebiete des antiken Bühnenwesens enthält das Albertinum außer jenem Schauspieler-Weihegeschenk und einigen maskengeschmückten Zierplatten noch die drei nachstehend abgebildeten Marmorwerke.

Abb. 4 gibt die rechte untere Ecke eines Schreines mit einer tragischen weiblichen Maske. Der Schrein enthielt ursprünglich mehrere reihenweise geordnete Masken, wie dies zwei im Dionysostheater zu Athen ausgegrabene Denkmäler dieser Art zeigen. Offenbar waren diese maskengeschmückten Marmorplatten und Schreine choregische Weihgeschenke an Dionysos für den Sieg in der festlichen Veranstaltung von Bühnenspielen oder allenfalls Votivgaben im Wettbewerb siegreicher Schauspieler. Auf ein Weihgeschenk weist an unserem Bruchstück der Rest einer Binde am rechten Rande des Schreins. Dergleichen umgeknüpfte Binden pflegen auf Sieg und Weihung zu deuten. Natürlich war auch dieses kleine Marmorwerk bemalt. In der Öffnung des Mundes glaubt man hinter Zahnreihe und Zunge noch einen Schimmer von Rot zu sehen. Durch Farbe werden auch Augen, Haare und die auf die Schultern herabhängende Kopfbinde besonders hervorgehoben gewesen sein.

Der Marmor des kleinen Bruchstücks — die Maske ist nur 9 cm hoch — ist pentelisch; Fundort und Arbeit griechisch. So hat denn auch dieses Stück seinen Wert als eins der seltenen Beispiele hellenischen Bühnenlebens. Es wurde der Skulpturensammlung im Jahre 1877 von Herrn Ernst von Weber in Dresden geschenkt.



4. Griechischer Maskenschrein

Die beiden anderen lebensgroßen Marmormasken sind 1841 aus dem Besitz des bekannten Pompejiforschers Wilhelm Zahn erworben worden. Sie stammen daher vermutlich aus Pompeji oder dessen Umgebung.

Die jugendliche Pansmaske (Abb. 5 links) mit Bockshörnern und Spitzohren zwischen den Zotteln des Ziegenhaares bringt in den aufgerissenen Augen, den geblähten Nüstern und dem offenen Munde das täppische Erstaunen jener Waldtölpel gut zum Ausdruck, die überall dabei sind, wo es was zu gaffen gibt. Mit dergleichen Masken mag der Chor in den Satyrspielen der Alten ausgestattet gewesen sein. Leider fehlt das links herabhängende Lockenende. Parischer Marmor (Höhe 28, Breite 23 cm).

Abb. 5 rechts zeigt die Lustspielmaske eines polternden Alten von der Art, wie sie uns die Abhandlung von Carl Robert über die Masken der neueren attischen Komödie in ergötzlicher Zusammenstellung vorgeführt hat. Der Haarwulst, die zornig gerunzelte Stirn, die geblähten Nüstern der aufgestülpten Nase und ein schief verzogenes Gesicht kehren hier stets wieder. Der wie scheltend geöffnete Mund erweitert sich zwischen dem gesträubten Schnurrbart und den gedrehten Kinnbartlocken zu einem Schalltrichter. Man glaubt förmlich die bellenden Töne zu hören, die er auf der Bühne hervorbringen mußte. (Anscheinend karrarischer Marmor; Höhe 32,5, Breite 21,5 cm.)

Wie beide Masken als Zierstücke verwendet waren, zeigt, wie mir Paul Herrmann nachweist, ein Wiederherstellungsversuch, den neuerdings Sogliano in dem großen Gartenperistyl der Casa degli Amorini dorati unternommen hat (Notizie degli Scavi 1907, S. 549 ff.). Er hat, durch die Fundumstände veranlaßt, ähnliche Masken in den Zwischenräumen der Säulen aufgehängt. Daß auch unsere beiden Masken so angebracht waren, zeigt ihre Zurichtung. Um ihr Gewicht zu erleichtern, sind sie hinten ausgehöhlt; von oben her wurden sie durch mit Vorsteckern versehene Eisenstangen in ihrer Lage festgehalten. Das Ende einer solchen Stange wird im Scheitel beider Masken sichtbar.

Der Schmuckbestimmung der Masken entsprach auch ihre Bemalung. Von ihr haben sich noch einige spärliche Reste erhalten, aus denen sich jedoch schwer ein Bild der ursprünglichen farbigen Gesamterscheinung gewinnen läßt. Im allgemeinen weist jedoch schon die sorgfältigere Glättung der Gesichtsteile und die rauher gelassene

Oberfläche von Haar und Bart auf einen Hauptunterschied in der farbigen Behandlung hin: das Gesicht wird nur mit Wachs gebohnt oder doch nur mit dünner Farbe lasiert, die Haare mit deckender Farbe bemalt gewesen sein. In der Tat haben sich auf dem Scheitel des



5. Marmormasken aus Pompeii

Pan noch geringe, aber sichere Reste von Gelb erhalten; am Haare der bärtigen Maske sieht man wenigstens noch einen Schimmer dieser Farbe. Innerhalb der gelben Haarmasse aber waren die Tiefen der Strähnenfurchen in braunroten Linien nachgezogen, um die Gliederung der Locken zu verstärken. Mit denselben roten Linien sind vor den Ohren der Pansmaske Haarzipfel, vor denen des bärtigen Alten je eine Lockenspirale auf die glatte Gesichtshaut gezeichnet; auch die Panshörner werden sich farbig von der Haarmasse unterschieden haben. Die Brauen waren in braunroter Farbe gemalt; die Augenlider mit grau-violetten Linien dunkel umrändert, das Weiße im Auge leuchtend hellblau, die Iris braunrot, die durchbohrten Pupillen schwarz. In Schwarz scheint auch die Teilung der Zahnreihe an der Pansmaske durchgeführt gewesen zu sein. Die Lippen sind hier gerausht, waren also sicher rot.

Wie man sieht, war es bei diesen von gelbem Haar umrahmten Marmormasken mit ihren bunten Augen und roten Lippen nicht auf Naturnachahmung, sondern nur auf eine farbige Gliederung der Massen und auf eine heitere, feine Schmuckwirkung abgesehen.

Wie reizvoll solche durch Blumengewinde verbundene Gehänge von Masken im Wechsel mit runden und halbmondförmigen, reliefgeschmückten Marmorscheiben zwischen der Stützenfolge eines säulenumgebenen Gartens wirken, stellt uns jetzt das erwähnte Peristyl des neuentdeckten pompejanischen Hauses lebendig vor Augen.

G. Treu

