



<https://publications.dainst.org>

**iDAI.publications**

ELEKTRONISCHE PUBLIKATIONEN DES  
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Dies ist ein digitaler Sonderdruck des Beitrags / This is a digital offprint of the article

## Ingeborg Scheibler **Bildzeugnisse zum Werk des Apelles?**

aus / from

### **Archäologischer Anzeiger**

Ausgabe / Issue **2 • 2019**

Umfang / Length **§ 1–29**

DOI: <https://doi.org/10.34780/aa.v0i2.1003> • URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0048-aa.v0i2.1003.5>

Verantwortliche Redaktion / Publishing editor

**Redaktion der Zentralen Wissenschaftlichen Dienste | Deutsches Archäologisches Institut**

Weitere Informationen unter / For further information see <https://publications.dainst.org/journals/index.php/aa/about>

ISSN der Online-Ausgabe / ISSN of the online edition **2510-4713**

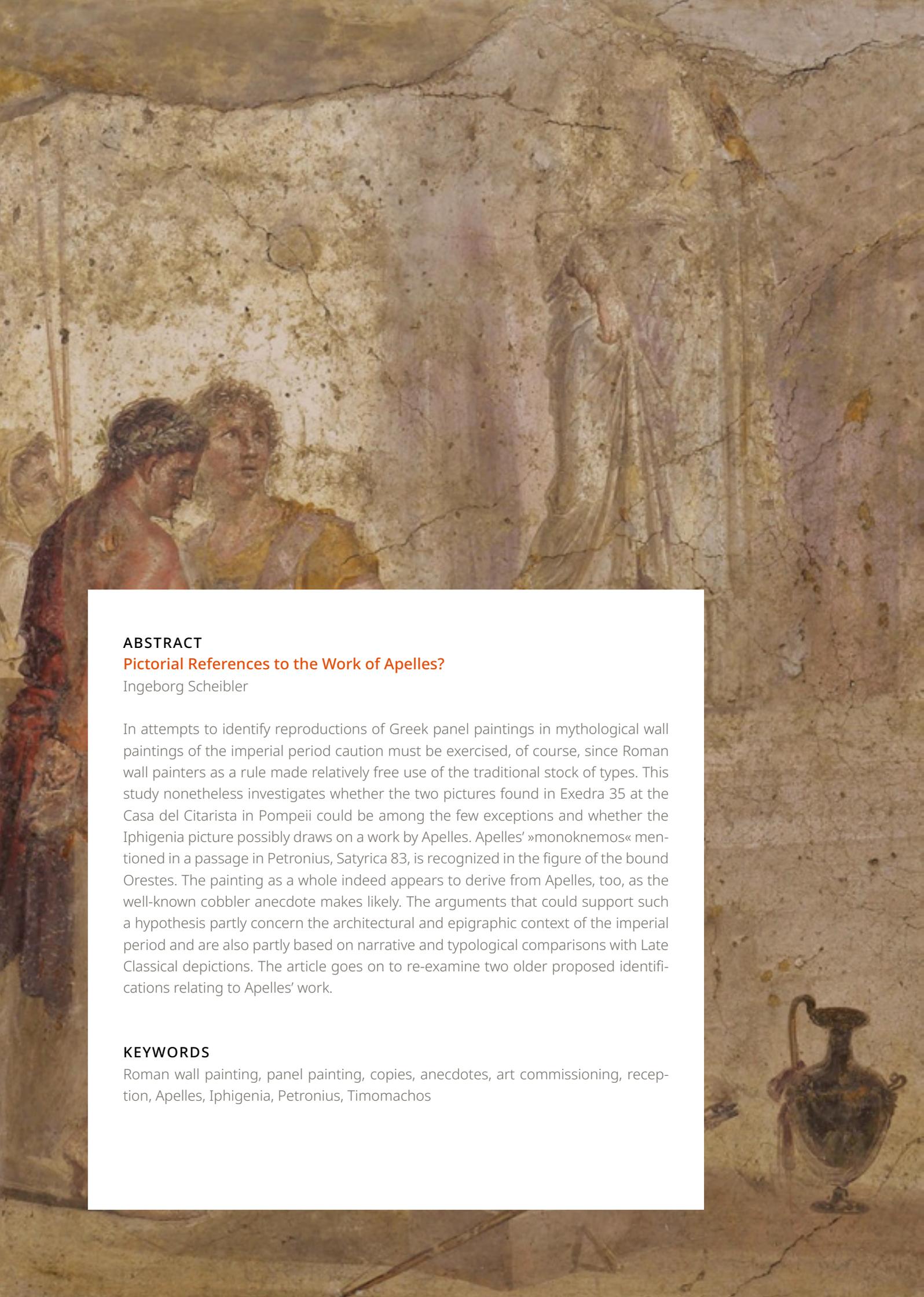
**©2020 Deutsches Archäologisches Institut**

Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0

Email: [info@dainst.de](mailto:info@dainst.de) / Web: <https://www.dainst.org>

**Nutzungsbedingungen:** Mit dem Herunterladen erkennen Sie die Nutzungsbedingungen (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) von iDAI.publications an. Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts ([info@dainst.de](mailto:info@dainst.de)).

**Terms of use:** By downloading you accept the terms of use (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) of iDAI.publications. All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut ([info@dainst.de](mailto:info@dainst.de)).



## ABSTRACT

### Pictorial References to the Work of Apelles?

Ingeborg Scheibler

In attempts to identify reproductions of Greek panel paintings in mythological wall paintings of the imperial period caution must be exercised, of course, since Roman wall painters as a rule made relatively free use of the traditional stock of types. This study nonetheless investigates whether the two pictures found in Exedra 35 at the Casa del Citarista in Pompeii could be among the few exceptions and whether the Iphigenia picture possibly draws on a work by Apelles. Apelles' »monoknemos« mentioned in a passage in Petronius, *Satyrica* 83, is recognized in the figure of the bound Orestes. The painting as a whole indeed appears to derive from Apelles, too, as the well-known cobbler anecdote makes likely. The arguments that could support such a hypothesis partly concern the architectural and epigraphic context of the imperial period and are also partly based on narrative and typological comparisons with Late Classical depictions. The article goes on to re-examine two older proposed identifications relating to Apelles' work.

## KEYWORDS

Roman wall painting, panel painting, copies, anecdotes, art commissioning, reception, Apelles, Iphigenia, Petronius, Timomachos

# Bildzeugnisse zum Werk des Apelles?

1 Die mit der Geschichte der antiken Malerei befasste archäologische Forschung hat verständlicherweise schon seit geraumer Zeit die früher geübte Methode aufgegeben, im Bildervorrat der römischen Wandmalerei analog zur Geschichte der statuarischen Plastik genauere Kopien verlorener Werke der griechischen Tafelmalerei zu ermitteln und solche Nach- und Umbildungen in die griechische Malereigeschichte zu integrieren<sup>1</sup>. Es ging den römischen Wandmalern und ihren Auftraggebern, soweit es die Denkmäler erkennen lassen, primär um die Vergegenwärtigung bestimmter mythischer Inhalte, allerdings gewöhnlich in einem klassizistischen bzw. griechisch anmutenden Stil. Formale Qualitätsansprüche konnten dabei eine Rolle spielen, sind aber im Gegensatz zu inhaltlichen Sinnbezügen und Erzählweisen nur selten zu beobachten. Heutige Fragestellungen gehen entsprechend in der Regel auch von der Prämisse aus, dass die Wandbilder ausschließlich als Zeugen römischer thematischer Interessen, z. B. als mythische Exempla zu interpretieren seien<sup>2</sup>. Wenn im Folgenden dennoch einige im antiken Schrifttum erwähnte Meisterwerke der älteren Tafelmalerei nochmals in den Blick rücken, so gehen diese Überlegungen zunächst weniger von kunstgeschichtlichen als von kontextuellen Beobachtungen aus.

2 Zu den 29 Werken des Apelles, die in der literarischen Überlieferung noch bezeugt sind, gehören nur wenige derart berühmte Gemälde, dass sie mehrmals in ganz verschiedenen Zusammenhängen angesprochen werden; an erster Stelle die berühmte, später in Rom gezeigte Aphrodite Anadyomene, außerdem einige Bildnisse Alexanders des Großen sowie zwei Porträts des Antigonos Monophthalmos von Makedonien<sup>3</sup>.

1 Im Gegensatz zu älteren kunsthistorisch orientierten Geschichten der Malerei wie Pfuhl 1923 oder auch Charbonneaux u. a. 1988 bezieht sich Stansbury-O'Donnell in: Pollitt 2014, 143–169, was die abgebildeten Denkmäler betrifft, nur auf die Vasenmalerei und S. Miller in: Pollitt 2014, 170–237 lediglich auf hellenistische Originale.

2 Als einer der letzten ›kopienkritischen‹ Versuche gilt G. Lippold, *Antike Gemäldekopien*, Abh. München NF 33 (München 1951). Mit neuem Ansatz fast zeitgleich K. Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte* (Basel 1952). – Zur neueren Forschung Lorenz 2008, 3–51; I. Brigantini in: Pollitt 2014, 302–369.

3 Zum Œuvre des Apelles *Künstlerlexikon I* s. v. Apelles (G. Bröker); DNO 2846–2990 (H. Mielsch). Anadyomene: DNO 2877–2897; das Gemälde befand sich ursprünglich im Asklepios-Heiligtum von Kos, später in Rom. Alexanderbildnisse: DNO 2910–2918. Antigonos Monophthalmos: DNO 2920–2923.

In der Regel erfahren wir von einzelnen Werken anderer berühmter Maler nur durch beiläufige, kurze Erwähnungen in Aufzählungen oder vergleichenden Betrachtungen, in denen die Bekanntheit des betreffenden Malers vorausgesetzt wird. Und vom Ruhm einzelner Gemälde künden nicht zuletzt auch, von der Kunstgeschichte des Plinius einmal abgesehen, die in großer Zahl überlieferten Anekdoten<sup>4</sup>.

3 Innerhalb der umfangreichen Quellenüberlieferung zum Werk des Apelles nimmt sein als »Monoknemos« bezeichnetes Gemälde eine Sonderstellung ein, denn wir kennen von diesem Bild lediglich den von Petron in den *Satyrica* überlieferten Spitznamen der »Einbeinige«, der schwerlich als seriöser, thematisch eindeutiger Bildtitel zu werten ist<sup>5</sup>. Petron, dem die *Satyrica* zumindest zugeschrieben werden, lässt den Icherzähler Enkolp von einem grotesken Abenteuer ins nächste geraten. Dabei gelangt Enkolp einmal, nachdem er an dem fragwürdigen Symposion des Trimalchio teilgenommen hat, unversehens in eine Pinakothek (*Satyrica* 83, 2): »Ich kam in die Galerie, deren Gemälde verschiedenster Art Bewunderung weckten. Denn ich sah dort Werke von der Hand des Zeuxis, die noch nicht vom Alter zerstört waren und ich berührte (*tractavi*) auch nicht ohne Schauer (*quodam horrore*) erste Versuche (*rudimenta*) des Protogenes, die es mit der Natur selbst an Wahrheit aufnehmen. Und dann erst das von den Griechen *monoknemos* genannte Bild des Apelles! Ich betete es förmlich an. Mit solcher Feinheit nämlich waren die Konturen (oder Glieder) der Gestalten dem Leben nachgezeichnet, dass man hätte glauben mögen, die Malerei habe auch die seelischen Vorgänge erfasst«<sup>6</sup>.

4 Ganz offensichtlich persifliert Petron hier und im Folgenden das übliche Kunstgeschwätz seiner Zeit, das er im Zuge der damals modischen Gräkomanie des Öfteren auch selbst angehört haben wird. Berühmte griechische Meister werden von Enkolp angesprochen und in exaltiertem Stil gepriesen, wobei der Leser laufend auf groteske Widersprüche stößt: Einerseits wird die gute Konservierung eines Werkes des Zeuxis gelobt, andererseits berührt Enkolp selbst aber keck die Werke des Protogenes. Dessen *rudimenta*, also gewiss keine vollendeten Werke, erregen trotzdem fromme Schauer. Und mit dem Monoknemos, einem Mann mit nur einem Bein, assoziiert man eher, in Analogie zum Monophthalmos, ein körperliches Gebrechen, jedenfalls kein in vollkommene Konturen wiedergegebenes Schönheitsideal<sup>7</sup>. Bezeichnend für diese populäre Art der Kunstbetrachtung ist auch das Staunen über die ›Lebensnähe‹ der Figuren.

5 In Anbetracht derart ironischer Übertreibungen hat man sich gefragt, ob ein solches Werk des Apelles überhaupt existiert haben könnte bzw. ob die Textstelle irgendeinen kunsthistorischen Zeugniswert besitzt. Versuche einer Identifikation des Titels mit einem anderen literarisch bezeugten Werk blieben denn auch ebenso spekulativ wie der Vorschlag, aufgrund des gesamten Passus bei Petron ein bisher unbe-

---

4 V. L. Brüscheiler-Mooser, *Ausgewählte Künstleranekdoten. Eine Quellenuntersuchung* (Zürich 1973); vgl. auch unten Anm. 10. Die ebenfalls anekdotisch überlieferte »Verleumdung« des Apelles wurde von H. Mielsch, *Die Verleumdung des Apelles. Ein frühhellenistisches Gemälde?* Vorträge/Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften 438 (Paderborn 2012) als literarische Erfindung aus dem Œuvre des Apelles eliminiert (s. auch DNO 2909).

5 Zum »Monoknemos« und zur Diskussion in den Kommentaren von O. Schönberger (1992) und P. Habermehl (2006) s. DNO 2935 (H. Mielsch).

6 Die Übersetzung entspricht vorwiegend H. Mielsch in: DNO 2935; s. auch Müller – Ehlers 1965, 171 und 465 f. Anschließend (*Satyrica* 83, 3) geht es um weitere Gemälde. Im oben zitierten Passus spricht Enkolp einzelne Meisterwerke an, im Folgenden (*illinc*) sind es Beispiele der Knabenliebe bzw. der Liebe von Göttern zu Sterblichen, Themen, die Enkolp in hohem Maß interessieren (*ergo amor etiam deos tangit*). Im weiteren Verlauf der Erzählung belehrt der greise Eumolpus den jüngeren Enkolp über den hohen Wert der griechischen Kunst. Zeitkritisch und bitter ironisch resümiert er: »Wundere dich also bitte nicht, wenn die Malerei gesunken ist, sieht doch (heute) jeder im Himmel und auf Erden einen Goldklumpen für formvollendeter an als alles, was Apelles und Phidias, diese hirnverbrannten Tröpfe (*Graeculi delirantes*) geschaffen haben« (*Satyrica* 88, 10; DNO 2953).

7 N. Himmelmann, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst* (Berlin 1990); N. Himmelmann, *Klassische Archäologie. Kritische Anmerkungen zur Methode*, *JdI* 115, 2000, 298–308. Zur Situation von Körperbehinderten in der Antike J. Fischer, *Zwischen Ausgrenzung und Integration*, *AW* 2015, 4, 63–71.



1

kanntes vielfiguriges Werk des Apelles zu rekonstruieren<sup>8</sup>. Trotzdem soll im Folgenden nochmals ein Versuch zu einer Beantwortung der Frage gemacht werden, auf welche uns erhaltene Darstellung sich dieser Spottname beziehen könnte. Was hier zur Diskussion gestellt wird, scheint sich überraschenderweise auf verschiedenen Ebenen der Argumentation zu einem Ganzen zu verbinden.

6 Zu den älteren Identifikationsversuchen des »Monoknemos« mit den weiblichen Figuren der Anadyomene oder einer laufenden Artemis wäre eine Textkonjektur von *quem* zu *quam* vorzunehmen, ohne dass außerdem im Denkmälerbestand entsprechende Beispiele diese Vorschläge sichern könnten. Stattdessen sei hier auf eine männliche Figur aufmerksam gemacht, die trotz athletischer Schönheit und ›seelischem‹ Ausdruck nur auf einem Bein zu stehen scheint. Es handelt sich um die Figur des Orestes in dem bekannten Iphigenie-Bild aus der *Casa del Citarista* in *Pompeji* (Abb. 1)<sup>9</sup>. Orestes ist schräg von hinten in Dreiviertelansicht dargestellt, hat aber den Kopf ins Profil gedreht. Bei oberflächlichem Hinsehen weckt die Figur in der Tat den Eindruck, als stünde sie nur auf einem Bein, denn das linke sehr blasse Spielbein verschwindet hinter dem farbintensiven Standbein fast ganz.

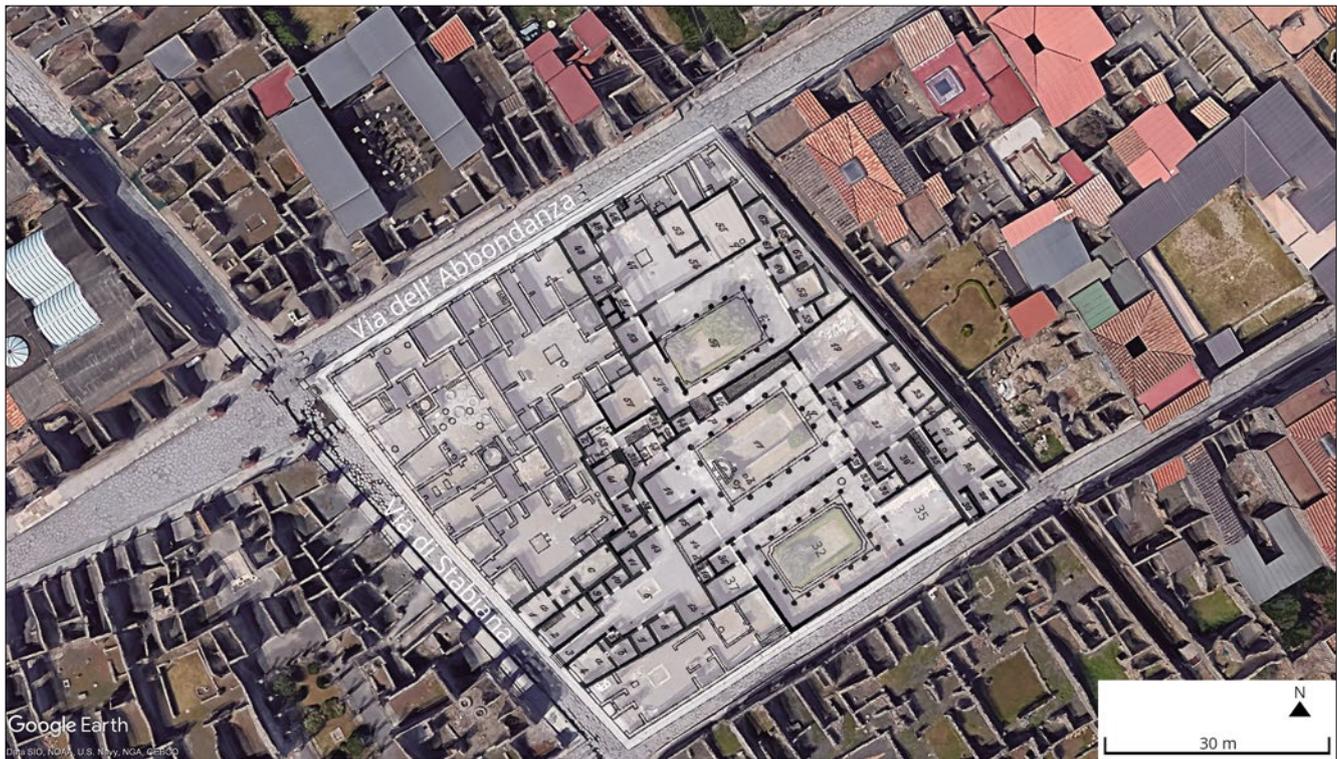
7 Außerdem ist noch eine zweite Schriftquelle anzuführen, die sich auf dasselbe Werk des Apelles beziehen könnte, nämlich die berühmte ›Schusteranekdote‹<sup>10</sup>. Hier bemängelt ein Schuster nicht nur an einem Stiefel die falsche Anzahl der Ösen, sondern anschließend, da Apelles diesen sachlichen Hinweis respektiert hatte, auch

Abb. 1: Pompeji, Orest und Pylades auf Tauris. Neronisches Wandgemälde aus der Casa del Citarista. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 9111

8 W. Krenkel, Apelles bei Petron und Lucilius, in: Festschrift Gottfried von Lücken, *WissZRostock* 17 (Rostock 1968) 689–695.

9 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 9111; weitere Nachweise unten Anm. 16.

10 *Plin. nat.* 35, 84, 85 (DNO 2872). Ähnlich *Val. Max.* 8, 12 ext. 3 (DNO 2871). Zum realen Hintergrund und zur Glaubwürdigkeit der Anekdote äußerte sich positiv Grüner 2004, 44.



2

Abb. 2: Pompeji I 4, Casa del Citarista. Lage des Peristyls 32

noch etwas am Bein einer menschlichen Figur, was den Maler aufbrachte, so dass er diesem riet, »bei seinem Leisten« zu bleiben. Unser Bild zeigt rechts einen sitzenden Thoas in thrakischen Fellstiefeln, an denen tatsächlich ein Schuster aus der Nähe die Anzahl der Ösen leicht hätte zählen können. Ungeachtet dessen, dass dieser Geschichte als Wanderanekdote der nötige Wahrheitsgehalt abgesprochen werden könnte, gibt doch in unserem Fall der doppelte Hinweis auf Apelles in Übereinstimmung mit dem Iphigenie-Bild zu denken. Dem antiken Kontext dieses Gemäldes ist mithin zunächst genauer nachzugehen.

8 Die Casa del Citarista in Pompeji, Insula I 4, nahe dem Isis-Tempel an der Kreuzung von Via Stabiana und Via dell'Abbondanza gelegen (Abb. 2), wurde bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts ausgegraben. Erst kürzlich widmete man ihrer Entdeckung und ihren Funden eine eigene Ausstellung, die genauere Auskunft gibt über die Baugeschichte, nämlich die schrittweise Ausdehnung des Besitzes auf fast die ganze Insula, sowie über die Reparaturen, die nach dem Erdbeben der frühen 60er Jahre notwendig geworden waren<sup>11</sup>. Zu den renovierungsbedürftigen Räumen im Osten des Hauses gehörte auch die Exedra 35, an deren Ost- bzw. Nordost-Wand sich das Iphigenie-Bild befand. Es misst heute in der Höhe nur noch 1,66 m, das obere Fünftel des Gemäldes ist leider zerstört. Aber ein zweites, zur Südwand gehörendes Bild ist in ganzer Höhe von 2,03 m erhalten (Abb. 3). Es thematisiert die Epiphanie des Dionysos, der auf Naxos die schlafende, verlassene Ariadne entdeckt<sup>12</sup>.

9 Das Haus befand sich seit augusteischer Zeit im Besitz der Popidier, eines alten, in die vorrömische Zeit Pompejis zurückreichenden Geschlechts. Prosopographisch wurde als Eigentümer der claudischen Zeit ein Lucilius Popidius Secundus ermittelt.

11 Sampaolo – Hoffmann 2014, passim. Die hier folgenden Überlegungen wurden insbesondere durch diese Veröffentlichung angeregt. Zum Bildprogramm des Hauses s. auch K. Schefold, *Die Wände Pompejis* (Berlin 1957) 14–17 und Lorenz 2008, 526–529 (K 3) mit Bibliographie.

12 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 9286; Sampaolo – Hoffmann 2014, 164 Kat. 54. Zu einem dritten, an der gegenüberliegenden Wand verlorenen Gemälde s. Sampaolo – Hoffmann 2014, 76 Abb. 3 (digitale Rekonstruktion der gesamten Exedra von B. Bergmann).

Auf ihn werden insbesondere die im Peristyl 32 an einigen Säulen erhaltenen Graffiti bezogen, die ihn als *augustianus*, also als Anhänger Kaiser Neros ausweisen. H. Mouritsen vermutet aufgrund der »ehrerbietigen« Nennung des Hausbesitzers Popidius auf den Säulen, dass die Bezeichnung *augustianus* diesen nicht nur als bloßen Anhänger bzw. Claqueur des Kaisers, sondern darüberhinaus als einen von dessen *equites* anspricht<sup>13</sup>. Das Peristyl 32 mit den Säulengraffiti ist der Exedra 35 vorgelagert. Im Umgang stand außerdem die sehr qualitätvolle Bronze-Statue des Kithara spielenden Apollon, die dem Haus seinen heutigen Namen »del Citarista« eintrug. Aller Wahrscheinlichkeit nach befand man sich hier in einem besonders repräsentativen, eher öffentlichen Zwecken dienenden Empfangstrakt des Hauses. Zahlreiche Wahlaufufe mit dem Namen des Popidius Secundus sind ferner an den Fassaden benachbarter Häuser erhalten und belegen zusätzlich dessen politisches Engagement. Dass Popidius zum Kaiserhaus gute Beziehungen pflegte oder suchte, dürfte jedenfalls aus diesen Hinweisen Mouritsens deutlich hervorgehen.

3



Abb. 3: Pompeji, Dionysos findet Ariadne. Neronisches Wandgemälde aus der Casa del Citarista. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 9286

<sup>10</sup> Hat umgekehrt auch Petronius auf einer seiner zahlreichen Reisen im Gefolge Kaiser Neros anlässlich politisch motivierter Treffen Häuser wie dieses kennengelernt? Bei der oft gestellten Frage nach den möglichen Schauplätzen seiner Erzählung richtet sich der Blick der Interpreten zumindest vorwiegend auf Kampanien<sup>14</sup>. Wie in der Umgebung Roms häuften sich auch dort Landsitze, Villen und Wohnhäuser römischer Eliten. In manchen dieser Anwesen waren nicht nur Wandgemälde, sondern in echten Pinakotheken auch Originale oder gute Kopien von Meisterwerken zu sehen. Auf ein eher durchschnittliches Ambiente lässt allerdings Petrons Erwähnung des in den Bürgerhäusern äußerst beliebten Themas göttlicher Liebe zu Sterblichen schließen (Satyrica 83, 3). Im Haus des Popidius wäre es im Raum 37, im Südwesten des Peristyls 32, ebenfalls vertreten, obgleich hier die göttliche Liebe nicht auf Ganymed, Hylas und Hyakinthos wie bei Petron, sondern auf Io, Adonis und Endymion gerichtet ist, vom großen Bild mit Dionysos und Ariadne einmal abgesehen. Petronius wird, so darf man vermuten, in ganz unterschiedlichen Häusern und Milieus, vielleicht also auch im Haus eines Popidius, seine Beobachtungen gemacht und komische Einfälle gesammelt haben<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> H. Mouritsen, Ein Stadtpalast in Pompeji und seine Bewohner; Sampaolo – Hoffmann 2014, 62–71.

<sup>14</sup> Krenkel a. O. (s. Anm. 8); Müller – Ehlers 1965, 435, hier wird im Besonderen als Schauplatz Puteoli erwogen. Namentlich nennt Petron selbst für andere Szenen auch Kroton und Massilia.

<sup>15</sup> Im Jahr 66, als die Intrigen des Tigellinus griffen und Petron am Hof in Ungnade zu fallen drohte, befand sich Nero mit seinem Gefolge wieder einmal auf dem Weg nach Kampanien (Tac. ann. 16, 18. 19). Im Folgenden schildert Tacitus die genaueren Umstände von Petrons Tod.

11 Die beiden zur Exedra 35 gehörenden großen Wandbilder zeichnen sich immerhin durch eine besondere künstlerische Qualität aus und übertreffen darin nicht nur die meisten übrigen Gemälde des Hauses, sondern auch weitere Repliken dieser Bildtypen in anderen Häusern Pompejis. Offensichtlich war Popidius ehrgeizig darum bemüht, den Raum mit ›guter Kunst‹ besonders anspruchsvoll auszugestalten sowie vielleicht auch bildungsbeflissen zusätzlich zwei Stilphasen der griechischen Kunst exemplarisch in Antithese zu setzen. Das Dionysos-Bild ist jedenfalls als eines der wenigen Wandbilder anzusehen, das ein hellenistisches Vorbild nahezu stilrein zu überliefern scheint. Während in diesem Gemälde die ›barocken‹ Züge in Bildstruktur, Kolorit und Erzählweise überwiegen, kontrastiert das Iphigenie-Bild (Abb. 1) dazu durch seine ausgewogenen, offenbar spätklassischen Züge. Es wird darum unter den folgenden Varianten als Fassung A geführt, obwohl man es heute gern als klassizistisch einstuft, worauf weiter unten zurückzukommen ist<sup>16</sup>. Ich gehe zunächst davon aus, dass es sich bei diesem Bildtypus weder um ein Produkt römischer Phantasie noch um einen aus verschiedenen älteren Quellen zusammengesetzten eklektischen Entwurf handelt.

12 Iphigenie, die das Geschehen lenkt, befindet sich als Protagonistin in der Bildmitte und zugleich auf einer höheren Ebene. Es gibt kein Bildelement, das zum Ganzen oder Einzelnen in einem Missverhältnis, und kein ikonographisches Motiv, das nicht zum Geschehen in eindeutigem Bezug stehen würde. Hinter dem auf einem Felsblock sitzenden Thoas führt eine Treppe zum Tempelpodium hinauf. Unten weisen vor ihm ein hoher Steinsockel, Fackel und Wassergefäß auf das geforderte Menschenopfer hin. Die Gefangenen Orest und Pylades stehen links eng beieinander, Orest im Vordergrund und halb von hinten gezeigt, so dass man seine gefesselten Hände erkennen kann. Sein roter Mantel hängt zusammengeschoben von der linken Schulter herab. Pylades, von vorn gesehen, blickt stolz und zugleich ängstlich zu Thoas hinüber. Er trägt einen über beide Schultern gelegten knielangen Mantel in Gelb und Violett. Die hinter dem Freundespaar und auch hinter Thoas nur zum Teil sichtbaren Wächter zeigen im Vergleich zu den Hauptfiguren ein blässeres Kolorit. Iphigenie, deren Kopf nicht erhalten ist, trägt als Priesterin in der Linken das schlanke Kultbild der Göttin, um das es in der Erzählung eigentlich geht, denn Orest soll es von Tauris nach Attika zurückholen. Iphigenie ist mit einem weißlichen, langen Chiton und darüber einem ebenfalls hellen stoffreichen Mantel, den sie mit der Rechten rafft, bekleidet. Sie erscheint vor der Folie eines rosa-violetten Tempelvorhangs, dessen regelmäßige Falten man auf alten Schwarzweißaufnahmen noch besser erkennt. Rechts ist auf dem Podium ein geschmückter Altar nur noch schwach auszumachen. Iphigenie wendet sich im Gespräch wahrscheinlich dem König Thoas zu. Dieser blickt dagegen zu den Gefangenen hinüber. Seine beiden vorgestreckten Hände ruhen auf einem Stock oder kleinen Szepter. Um sein langärmeliges, helles Gewand ist ein roter Mantel geschlungen, der allerdings schalartig zusammengedreht ist. Über den Felsblock, auf dem Thoas sitzt, ist ein gelbliches Raubtierfell gebreitet. Gut erkennt man auch Thoas' grobe Fellstiefel.

13 Es ist bemerkenswert, dass unter den Wandbildern gleichen Themas, die in den kaiserzeitlichen Wohnhäusern erhalten sind, keines unserem Iphigenie-Bild typologisch exakt entspricht. Manches weist in der Wiederholung einzelner Figurentypen zwar auf eine berühmte Vorlage hin, anderes aber eher auf eine besondere Bedeutung des Bildinhalts selbst. Wenig sinnvoll wäre es, aus diesen Varianten zum Zweck einer genaueren Rekonstruktion unserer Fassung A zusätzliche Informationen gewinnen zu wollen. Im Cubiculum a der Casa di Pinario Cerealis ist die Szene über

---

16 Fassung A: Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 9111; Sampaolo – Hoffmann 2014, 166 f. Kat. 55 (A. Hoffmann); Hodske 2007, 236 f. Taf. 147, 1. Ausschnitt: Charbonneaux u. a. 1988, 194; Kontexte: Lorenz 2008, 238 f. 373–377. 526–529 (K 3); Bielfeldt 2005, 242–252; vgl. auch u. Anm. 18. Zur Frage der klassizistischen Fassung s. u. Fassung E mit Anm. 20 und 21.

die ganze Nordwand gezogen und in einen architektonischen Wanddekor integriert (Fassung B)<sup>17</sup>. Außerdem sind die Seitenfiguren spiegelbildlich vertauscht. Hinter der sehr matronal wirkenden Iphigenie, die ein schlankes Kultbild im Arm hält, öffnet sich eine Nische mit einem weiteren Kultbild der Göttin. Zwei Dienerinnen stehen Iphigenie zur Seite. Pylades trägt im Unterschied zur Fassung A den Mantel, quasi nicht sichtbar, nur auf dem Rücken. Im Oecus q der Casa dei Vettii gehen in einer kleinen schwarzgrundigen Vignette (Fassung C) die Abweichungen der einzelnen Gestalten noch weiter<sup>18</sup>. Am wenigsten ist noch der Typus des Thoas abgeändert, aber selbst dieser sitzt nicht mehr auf einem Felsblock, sondern auf einer *sella curulis*. Iphigenie ist dabei, das Opferfeuer mit einer Fackel zu entfachen, hält allerdings zugleich links geschultert ostentativ das offenbar ikonographisch geforderte Kultbild. Hinter ihr taucht ein kaum sichtbarer Diener auf und trägt ihre Schleppe. Links hat Orest auf einem Kubus Platz genommen, während Pylades sich schützend über ihn beugt und ängstlich zurückblickt. Eine Rettung der Freunde, die in der griechischen Sage ein Hauptmotiv bildet, ist hier nicht in Sicht. Die Situation ist einerseits emotional aufgeladen, andererseits auch als ein Sinnbild von Iphigeniens Tatkraft zu verstehen. In einem quadratischen kleineren Bild aus der Casa del Centenario (Fassung D) sind Orest und Pylades offensichtlich nicht mehr in Gefahr, sondern zu sorglosen Hauptfiguren geworden, während Iphigenie im Hintergrund, verklärt aufwärts blickend, das gerettete Kultbild im Arm hält<sup>19</sup>.

14 Von besonderem Interesse ist schließlich die monumentale Fassung E, eine sehr sorgfältig ausgeführte Darstellung dritten Stils aus der Casa del Cecilio Giocondo<sup>20</sup>. Der noch erhaltene obere Teil des Bildes zeigt in ganzer Gestalt die aus dem Tempel tretende Iphigenie, begleitet von einer jungen Dienerin, die ein Opferschwert bereithält. Im Hintergrund folgen drei weitere Jungfrauen, von denen nur die Köpfe zu sehen sind. Links unten erkennt man einen Teil der Gestalt des Pylades, der dem Typus der Fassung A entspricht. Es wird also auch Orestes nicht gefehlt haben. Iphigenie blickt auf die Beiden herab. Sie wirkt geziert manieristisch, greift mit der Rechten in den Schleier und rafft mit der Linken ihr Gewand, so dass ihr vorgesehtes entblößtes Bein zum Vorschein kommt. Vom würdigen Iphigenietypus der Fassung A unterscheidet sie sich erheblich. Auf die Gestalt des Thoas wurde in dieser Darstellung E ganz verzichtet. Das schmale, hochformatige Bild zeigt ebenso wie sein Gegenstück im selben Raum mit der Heimbringung der Leiche Hektors (?) eine prägnante Architekturkulisse, die an Elemente des zweiten Stils erinnert.

15 Das Kultbild der Artemis spielt in dieser Fassung offensichtlich keine Rolle. Stattdessen lassen sich einige Gründe dafür anführen, ausschließlich diese Variante E auf das klassizistische, von Plinius nat. 35, 136 erwähnte Werk des Timomachos von Byzanz zurückzuführen, das (zusammen mit Orest) eine »Iphigenie« darstellte. Sollte Timomachos wie überliefert tatsächlich ein Zeitgenosse Caesars gewesen sein, wäre die virtuos gestaltete Architekturkulisse ebenso verständlich wie die eindeutige Gewichtung der Erzählung auf Iphigenie. Von der Fassung A weichen außerdem die Requisiten

17 Pompeji III 4, 4. I. Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza II (Rom 1953) 702 f.; Ling 1991, 129 Abb. 131; Mielsch 2001, 79 f.

18 Pompeji VI 151. Ling 1991, 128 f. Abb. 130; Bielfeldt 2005, 242–252 führt Argumente dafür an, dass in diesem und in ähnlichen Bildern gemäß der römischen Vorstellung von einer *pia virgo* Iphigenie primär als Retterin des Kultbildes verehrt wurde und der Bildtypus der Iphigenie mit »geschultertem« Kultbild eine römische Erfindung sei, zumal es auch aus dem Bildzusammenhang gelöste Einzelfiguren dieses Typus gibt, s. Bielfeldt 2005, 244 Abb. 78, 79; vgl. auch Pollitt 2014, 327 Taf. 8, 14 (Magdalensberg).

19 Pompeji IX 8, 3 und 6, Triklinium n. Hodske 2007, Taf. 147, 4 Farbtafel 7, 2; Lorenz 2008, 623 f. K 79.

20 Pompeji V 1, 26, Tablinum i; Sampaolo – Hoffmann 2014, 75 Abb. 2; Charbonneau u. a. 1988, 195 Abb. 204; Hodske 2007, Taf. 147, 3; Lorenz 2008, 543 f. K 16.

und das Gefolge der Iphigenie erheblich ab<sup>21</sup>. Wie die Figur des Pylades zeigt, hätte aber auch dieser Maler bereits das spätclassische Meisterwerk gekannt und verwendet.

16 Zu diesem verlorenen Werk des Apelles bzw. seiner möglichen Nachbildung ist nun zurückzukehren. Die hier dargestellte Situation entspricht weitgehend dem 5. Auftritt der »Iphigenie auf Tauris« des Euripides, Vers 1151–1234, in dem Iphigenie mit dem aus seiner Basis gerissenen Kultbild der Artemis vor Thoas erscheint und dem misstrauischen Herrscher falsche Angaben macht, um bei ihm keinen Verdacht aufkommen zu lassen, was die geplante Flucht der Geschwister betrifft. In der Uraufführung der Jahre um 412 v. Chr. erschienen die Gefangenen aus spieltechnischen Gründen erst wieder auf der Bühne, nachdem Thoas diese verlassen hatte. Im Gemälde wurden natürlich diese Protagonisten zu einer Gruppe vereinigt. Obwohl die erhöhte Platzierung der Iphigenie zunächst die Vorstellung von einem Bühnenauftritt evoziert, stellt das Wandbild allerdings keine Theaterszene im engeren Sinn realistisch dar, denn es fehlen die üblichen Requisiten eines Bühnengeschehens. Grundsätzlich könnte aber die Wiederaufnahme klassischer Dramen in spätclassischer Zeit die bildende Kunst durchaus zu neuen Darstellungen mythischer Themen und Episoden angeregt haben<sup>22</sup>.

17 Unser Wandbild zeichnet sich durch eine auffallend handlungsarme, eher repräsentative Erzählweise aus. Es ging dem Maler offensichtlich um die Vergegenwärtigung einer mythischen Grundkonstellation, in der keine Figur des Dramas fehlen durfte. Der quasi statische Stil der Gruppenbildung, in dem eine Versammlung nicht handelnder, aber narrativ eng verbundener Gestalten vor Augen geführt wird und die Hauptfigur zentral und frontal auf den Betrachter ausgerichtet ist, entspricht einer spätclassischen, im Lauf des 4. Jhs. v. Chr. zunehmenden Darstellungsweise, z. B. in der jüngsten attischen Vasengattung des rotfigurigen Stils, auf den sog. Kertscher Vasen<sup>23</sup>. Eine ähnlich zentrierte, ebenso »statische« Bildform einer Szene aus der Iphigenie-Sage ist auf einem spätapulischem Volutenkrater erhalten<sup>24</sup>.

18 Von der spätclassischen Erzählweise abgesehen weisen auch die typologischen Vergleiche zu einzelnen Figuren auf ein Urbild des 4. Jhs. v. Chr. hin. Die Iphigenie der Fassung A findet ihre besten Entsprechungen in der spätclassischen Reliefplastik. Während der quer über die Brust geführte Mantelwulst im 4. Jh. ein sehr gängiges Gewandmotiv war, liegt der bemerkenswerte Unterschied zu den anderen Fassungen in der Form, in der Iphigenie mit der Rechten vor dem Körper ihren Mantel rafft. Sie tut dies nämlich in einer Weise, die eine breite, quasi hängende »Tüte« entstehen lässt. Diese eher seltene Art der Drapierung hat ihre genaueste Entsprechung in der Figur der Alkestis auf einer der Säulentrommeln des jüngeren Artemis-Tempels von Ephesos<sup>25</sup>.

- 
- 21 B. Bergmann in: Sampaolo – Hoffmann 2014, 74–79 diskutiert dagegen nochmals die Frage einer Abhängigkeit der Fassung A vom verlorenen Werk des Timomachos. Vgl. auch L. Lehmann in: *Künstlerlexikon II* s. v. Timomachos mit ausführlicher Bibliographie. Zum Gegenstück der Fassung E: Hodske 2007, Taf. 189, 3. Vergleichbare Architekturkulissen zweiten Stils: Ling 1991, 30 Abb. 26 (Oplontis); Taf. 2 B (Pompeji).
- 22 Wiederaufführungen klassischer Dramen gab es in Athen seit 386 v. Chr., s. H. D. Blume, Einführung in das antike Theaterwesen (Darmstadt 1991) 26 (Zeittafel). Zum taurischen Iphigeniemythos in der spätclassischen Vasenmalerei Bielfeldt 2005, 198–204 mit weiterer Literatur.
- 23 Eleusinische Gottheiten: Pelike St. Petersburg, Ermitage; Pfuhl 1923, 242 Abb. 596; Schefold – Jung 1981, 66 f. Abb. 80. 81. Themis auf dem Olymp: Pelike St. Petersburg, Ermitage; Pfuhl 1923, 243 Abb. 597. Parisurteil: Pelike Malibu, Getty Museum; Cohen 2006, 337 Nr. 104. Auf den Rückseiten der Peliken kontrastieren zu den repräsentativen Hauptseiten meist dramatische Sagenbilder mit lebhaft agierenden Figuren. – Zur Gattung der Kertscher Vasen F. Fless, Rotfigurige Keramik als Handelsware. Erwerb und Gebrauch attischer Vasen im mediterranen und pontischen Raum während des 4. Jhs. v. Chr., *Internationale Archäologie* 2 (Rahden 2002) 77–101; K. Lapatina, Kertsch-Style Vases, in: Cohen 2006, 318–841 mit älterer Literatur.
- 24 St. Petersburg, Ermitage; Bielfeldt 2005, 203 Abb. 65. Allerdings wird hier eine andere Episode des Mythos erzählt: Iphigenie ist dem Freundespaar zugewandt und hält in der Hand den »Scheinbrief«. Rechts im Bild sind skythische Krieger und Amazonen versammelt.
- 25 J. Boardman, Griechische Plastik. Die spätclassische Zeit (Mainz 1998) 43 f. 66 mit Abb. 23, 1. 2. Zum quer geführten Mantelbausch ebenda 83 Abb. 28, 3 (Basis von Mantinea); 266. 270 Abb. 227 (Klagefrauen-Sarkophag von Sidon). Ephesos als Standort ist ausdrücklich genannt für ein anderes Gemälde des Apelles, das eine Pompa des Priesters Megabyzos darstellte: Plin. nat. 35, 93; DNO 2928 (H. Mielsch).
-

Näher als alle gleichzeitigen attischen Vasenbilder kann wohl eine solche formale Übereinstimmung nicht an das Werk des in Ephesos berühmt gewordenen Apelles heranführen. Hinzu kommt, dass ein Gemälde dieses Themas, in dem es letztlich um die Macht der Göttin Artemis ging, als Motiv in deren Heiligtum hoch motiviert gewesen sein dürfte. Bei dem verlorenen Original könnte es sich um eine eigene Weihgabe des Apelles oder ein dort in Auftrag gegebenes Motiv gehandelt haben.

<sup>19</sup> Das Sitzmotiv des Thoas, ein breitbeiniges Jonglieren auf unebenem Fels, ist bis in das 5. Jh. zurückzuverfolgen, wie das Beispiel des Papposilens auf einem hochklassischen weißgrundigen Kelchkrater im Vatikan zeigt, mit dem Unterschied, dass der Oberkörper des Thoas samt den vorgestreckten Armen die dritte Dimension zwangloser vor-täuscht als der noch stark in die Fläche gedrehte Oberkörper des Silens<sup>26</sup>. Ikonographisch betrachtet wird aber in beiden Fällen ein Vertreter des unzivilisierten Barbarentums bzw. der freien Natur durch den Felsensitz und eine entsprechend breitbeinige, lässige Haltung gekennzeichnet. Der stolze, heroische Habitus des Pylades im Gemälde der Fassung A erinnert dagegen in der Kopfhaltung und dem frontal gezeigten Standmotiv an den Herakles in der erwähnten Versammlung eleusinischer Gottheiten (s. o. Anm. 23).

<sup>20</sup> Typologisch interessant ist nicht zuletzt die Figur des gefesselten Orest. Der Typus des in Seitenansicht gezeigten, ruhig stehenden Mannes mit gesenktem Haupt und engem versammelten Stand war um 330 v. Chr. bereits allgemein etabliert, wie auf der ›Perservase‹ des Dareios-Malers die Randfiguren des obersten Frieses zeigen<sup>27</sup>.

Im Werk des Apelles erwähnt das Schrifttum mehrfach Gefangene, deren Hände auf dem Rücken gefesselt sind, nämlich Kriegsgefangene, die zu Triumphszenen gehören<sup>28</sup>. In eher schlichter Form kehrt das Motiv auch in einem etruskischen Wandbild der Tomba François in Tarquinia wieder, die in das dritte Viertel des 4. Jhs. datiert wird<sup>29</sup>. Während dort der in sein Schicksal Ergebene in geduldiger Haltung seiner Tötung entgegenseht, wählte der Maler des Iphigenie-Bildes eine komplizierte Schrägansicht von rechts hinten, um den Tatbestand der Fesselung deutlicher zu zeigen. Ehrgeizig, diese komplizierte Drehung zu riskieren, schuf er eine Figur, die ihr später den Spitznamen »Monoknemos« eintrug.

<sup>21</sup> Zwei andere Beispiele der in den Schriftquellen bezeugten Werke des Apelles, auf die bereits römische Nachbildungen bezogen wurden, können in unserem Zusammenhang noch eine kurze Revision erfahren. In seinem Alexander-



4

<sup>26</sup> Attischer Kelchkrater des Phiale-Malers, Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Inv. 559; Charbonneaux u. a. 1984, 260 Abb. 297.

<sup>27</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 3254; Charbonneaux u. a. 1984, 314 f. Abb. 365.

<sup>28</sup> Zwei Gemälde, die Alexander den Großen als Sieger feiern und die Augustus später in Rom in seinem Forum an gut sichtbarer Stelle anbringen ließ: Plin. nat. 35, 27; 93 f.; DNO 2916 f. Noch deutlicher wurde der Tatbestand der Fesselung später auf römischen Sarkophagen gezeigt: Bielfeldt 2005, 180 Abb. 55; 196 Abb. 63 a Taf. 5, 19. 22.

<sup>29</sup> R. Bianchi-Bandinelli – A. Giuliano, Etrusker und Italiker vor der römischen Herrschaft (München 1974) 257 f. Abb. 294. 296; Pollitt 2014, Taf. 6, 5 (A. Rouveret).

Abb. 4: Pompeji, Alexander Keraunophoros im römischen Kontext. Spätneronisches Wandbild der Casa dei Vettii

bildnis mit Blitz scheint dem Meister eine effektvolle Trompe-l'Œil-Wirkung gelungen zu sein. Die antiken Betrachter hatten den Eindruck, als rage der Blitz in Alexanders Hand gleichsam aus der Bildtafel heraus (Plinius nat. 35, 92), eine Täuschung, die sich nur durch eine überaus geschickte Verkürzung und Modellierung des Motivs erzeugen ließ<sup>30</sup>. Zu diesem verlorenen, einst berühmten Gemälde wurden zwei Identifikationsvorschläge gemacht. P. Mingazzini bezog vor gut fünfzig Jahren die Nachricht des Plinius auf einen jugendlichen thronenden Herrscher, der im Vettierhaus in Pompeji erhalten ist (Abb. 4).<sup>31</sup> Zweiflern gefällt allerdings die wenig überzeugende Gestaltung des Blitzes nicht, die m. E. aber in Anbetracht der minderen Qualität dieser Malerei nicht verwundert. Bartlosigkeit und buschiges, kurzes Haupthaar würden jedenfalls zur Ikonographie einer Vatergottheit wie Zeus, dem ebenfalls ein Blitz anstünde, weniger gut passen als zu einem jugendlichen Herrscher. Auf ein Vorbild des späteren 4. Jhs. weist der Throntypus hin und an der Figur selbst auch das frontale, chiastische Sitzmotiv, bei dem sich bewegte und ruhende Glieder überkreuz entsprechen, wie es beispielsweise auch die Figur des Paris auf einer Kertscher Vase zeigt<sup>32</sup>.

22 Ein anderer Vorschlag, das Alexanderbild des Apelles wiederzugewinnen, bezog sich auf eine von einem gewissen »Neisos« signierte Gemme in St. Petersburg. Sie zeigt einen stehenden, unbedeckten Jüngling, der nicht nur mit dem Blitz, sondern zusätzlich noch mit Adler und Ägis ausgestattet ist. Dieser Anhäufung von Attributen wegen neigt man heute allerdings dazu, diesen Bildtypus als hellenistische bzw. klassizistische Erfindung einzuordnen<sup>33</sup>.

23 Am thronenden Alexander im Vettierhaus ist zusätzlich die Farbgebung von Interesse, die deutlich lebhafter ist als das Kolorit des Iphigenie-Bildes. Großflächiger als dort breitet sich das kräftige Rot des Mantels aus, der Beine und Hüften bedeckt. Ein leuchtendes Goldgelb charakterisiert sowohl den kostbaren Thron wie auch den Blitz, der einst die Betrachter so frappierte. Ein schwaches Blau ist noch am Saum des Mantels und an der über den Thron gebreiteten Decke zu erkennen. Das Inkarnat zeichnet sich durch ein intensives Goldbraun aus. Gerade dieses hat allerdings Plutarch am verlorenen Original des Apelles als nicht naturgetreu kritisiert, die Hautfarbe sei dunkler und bräunlich ausgefallen, während Alexander vor allem an der Brust eine weiße Haut besessen habe, die im Gesicht ins Rötliche übergegangen sei<sup>34</sup>. Das dunklere Inkarnat des Alexander im Vettierhaus würde also Plutarchs Bemerkungen durchaus bestätigen, es ahmt offensichtlich nicht die Wirklichkeit nach, sondern zeigt in seinem goldbraunen Kolorit bewusst eine normative Farbenwahl, denn für das Idealporträt eines jugendlichen Herrschers galt dieses dunklere, betont männliche Inkarnat als einzig angemessene Charakterisierung.

24 Ob das verlorene Alexanderbild des Apelles, das einst im Artemis-Tempel von Ephesos zu sehen war, schon bald nach dem Tod Philipps II. entstand – z. B. nachdem sich Alexander 332 v. Chr. in der Orakelstätte des Zeus Ammon in der Oase Siwah aus machtpolitischen Gründen seine göttliche Abstammung von Zeus hatte bestätigen lassen – oder erst später nach seinem eigenen Tod im Jahr 323 v. Chr. im Sinn einer Apotheo-

30 Plin. nat. 35, 92; DNO 2910 (H. Mielsch): *digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse*.

31 Pompeji VI 15, 1, zum Wanddekor des Oecus e gehörend; P. Mingazzini, Una copia dell'Alexandros Keraunophoros di Apelle, JBerlMus 3, 1961, 7–17; J. J. Pollitt, Art of the Hellenistic Age (Cambridge 1986) 22 f.; farbige Nahaufnahme: Charbonneaux u. a. 1988, 115 Abb. 114.

32 Hydria, München, Glyptothek Inv. 2439: Pfuhl 1923, 244 Abb. 598; Cohen 2006, 325 Abb. 8 (Lapatin). – Zum Throntypus vgl. G. M. A. Richter, Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans (London 1966) Abb. 484; dort als römisch eingeordnet, vgl. jedoch das apulische Vasenbild ebenda Abb. 113.

33 St. Petersburg, Ermitage Inv. GR 20807; Dietrich 2018, 126. 130 Abb. 2, 47; 242 f.; Pollitt a. O. (Anm. 31) 23. Zur Inschrift s. auch Künstlerlexikon II s. v. Neisos (R. Vollkommer).

34 Plut. Alex. 4, 3; DNO 2913. Die Angabe des Plin. nat. 35, 92, das Porträt sei nur mit vier Farben erstellt (DNO 2910), bestätigt dessen konservatives Kunsturteil. Die Diskussion zur sog. Vierfarbenmalerei resümiert H. Mielsch zu DNO 2944; s. auch I. Scheibler, Malerei der Antike und ihre Farben. Aspekte und Materialien zur Koloritgeschichte (Weimar 2017) 154–156. 230 f. 265.

se, muss offenbleiben. Beide Daten fallen jedenfalls in die Schaffenszeit des Apelles, die von 350 bis 300 v. Chr. angesetzt wird. Ein Vergleich mit dem Iphigenie-Bild kann allenfalls zeigen, dass die pathetische Linkswendung des Kopfes, die den thronenden Herrscher auszeichnet, sehr verwandt auch an der Figur des Pylades vorliegt. Obwohl hier offenkundig zwei verschiedene römische Maler am Werk waren, sind die Kopftypen vergleichbar. Die Ähnlichkeit kann demnach nicht auf den Individualstil eines römischen Wandmalers zurückgehen, sondern muss auf einer dritten gemeinsamen Quelle, vermutlich dem Individualstil der Vorbilder bzw. des Apelles, beruhen.

25 Um die illusionistische Kunst der Körperverkürzung ging es Plinius offenbar auch bei einem dritten Gemälde des Apelles, von dem es heißt, es habe sich damals im Tempel der Diana in Rom befunden (nat. 35, 94): *eiusdem arbitrantur manu esse et in Dianae templo Herculem aversum, ut, quod est difficillimum, faciem eius ostendat verius pictura quam promittat.*

Herkules wendet also in der Darstellung seinen Rücken dem Betrachter zu, und im Besonderen geht es um die schwierige Wiedergabe eines ›verlorenen Profils‹, ein heutzutage geläufiger Begriff, den Plinius allerdings eher etwas umständlich umschreibt. Bereits seit dem 19. Jahrhundert hat man mit dieser Pliniusnotiz das römische, in der ›Basilika‹ bzw. dem Augusteum von Herculaneum zutage gekommene Gemälde der Auffindung des Telephos verknüpft (Abb. 5), allerdings mit verschiedenen Beurteilungen und Folgerungen<sup>35</sup>. Ich kann mich zunächst nur denjenigen anschließen, die das Bild für ein römisches Pasticcio halten. Der kaiserzeitliche Maler verwendete aber, wie ebenso wahrscheinlich ist, eine hellenistische Vorlage aus Pergamon. Wenn dieses Pasticcio überhaupt noch Elemente eines spätklassischen ›Urbildes‹ enthalten sollte, kann es sich nur um die Rückenfigur des Herakles handeln, die bei Apelles außerdem ein echtes verlorenes Profil gezeigt haben muss. Mit einer solchen Rückenfigur, die offenbar im Werk des Apelles als Hauptfigur ganz im Vordergrund stand, ist jedoch das Thema des Gemäldes noch nicht angegeben. Herakles muss seine Aufmerksamkeit auf ein zentrales Motiv gerichtet haben, das in der Tat aus dem Telephosknaben und der Hindin bestanden haben könnte. Auch eine höher sitzende, das Geschehen begleitende Ortsnymphe könnte im Urbild, wenn auch weniger gewichtig als im römischen Bild, schon vorhanden gewesen sein. Solche ›Zuschauerinnen‹ sind in der spätklassischen Vasenmalerei zumindest sehr verbreitet. Auch experimentierte man im 4. Jh. v. Chr. be-



Abb. 5: Herculaneum, Herakles findet Telephos. Flavisches Wandbild aus der sog. Basilika von Herculaneum. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 9008

35 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 9008; I. Bragantini in: Pollitt 2014, 342 f. H. Mielsch gibt zu DNO 2906 die ältere Literatur an. Er selbst äußert »gravierende stilistische Bedenken« gegen eine Verbindung mit Apelles; noch entschiedener bemerkt K. Scheffold in: Scheffold – Jung 1988, 217 f.: »Wenn man solche Staffagen als griechische Bilder ausgibt, fälscht man die Vorstellung von griechischer Kunst in gefährlicher Weise.« Die Mehrzahl der Autoren schließt allerdings eine mehr oder weniger enge Beziehung zu Apelles nicht aus. Vgl. auch: Charbonneaux u. a. 1988, 153 f. Abb. 155; Mielsch 2001, 154 Abb. 180.

reits erfolgreich mit der Erschließung eines Bildraums durch die Figurengruppierung als solche. Man setzte Rückenfiguren in den Vordergrund, Frontalfiguren in den Hintergrund und positionierte zwischen diesen, gleichsam in der mittleren Raumebene, das Hauptgeschehen. In Ansätzen wurde dieses Prinzip bereits in den 30er Jahren des 4. Jhs. in der Löwenjagdgruppe auf dem Fries des Philippsgrabes in Vergina befolgt: Der umzingelte Löwe ist das Hauptmotiv, von hinten greifen ihn Philipp, hoch zu Ross, sowie ein Axtschwinger an, von der linken Seite ein Makedone mit langer Lanze und von vorn zwei Hunde; einen dritten Hund hat der Löwe gepackt<sup>36</sup>. Selbst in flüchtigen, jüngeren Vasenbildern sehen wir diese Form der Gruppierung noch angewendet<sup>37</sup>. Eine ähnliche räumliche Staffelung könnte erst recht in dem Gemälde des Apelles vorgelegen haben.

26 Sofern ein authentisches Telephos-Bild des Apelles existierte, das mit dem von Plinius erwähnten »Hercules« identisch war und das sich, wie Plinius bemerkt, zu dessen Zeit im Tempel der Diana in Rom befand, dürfte bei dieser Wahl des Standortes die Thematik des Gemäldes, nämlich die Lebensrettung des Sohnes von Herakles durch eine Hirschkuh, also letztlich durch die Macht der Diana, durchaus eine Rolle gespielt haben. In einer spätklassischen Fassung des Themas ähnlicher Form hätte es allerdings für das vielfältige Beiwerk, wie es die römische Fassung füllt, wohl kaum eine Motivation gegeben.

27 Das brauntonige Kolorit des Gemäldes aus Herculaneum wurde von denjenigen, die Apelles zu den Vierfarbenmalern zählen, als weiteres Argument für eine Zuweisung an Apelles angeführt. Es steht jedoch in starkem Kontrast zur Farbgebung des Alexanderporträts (Abb. 4) und bleibt außerdem in dem Maß zweifelhaft, in dem auch die antiken Angaben zur Vierfarbenmalerei umstritten sind. Im hier vorgegebenen Rahmen konnten die zugehörigen Koloritfragen ohnehin nur kurz angesprochen werden, während ihre Diskussion ganz ausgeklammert bleiben musste. Sie sollen aber nach Möglichkeit zu einem späteren Zeitpunkt nochmals aufgegriffen werden.

28 Der auf die römische Zeit überkommene Vorrat an griechischen Gemälden, vorwiegend solchen mythischen Inhalts, hielt für den römischen Bürger und Philhellenen bekanntlich ein vielfältiges Rezeptionsangebot bereit. Die Sagenbilder fungierten als mythische Gleichnisse oder als Themen persönlicher Interessen und Geschmackslagen, aber auch die unterschiedlichen Funktionen einzelner Räume bestimmten die Thematik des Bildschmucks in den Wohnhäusern ebenso wie die Bildprogramme in öffentlichen Gebäuden. Wer mythische Exempla suchte, konnte auf eine besonders reiche Überlieferung zurückgreifen, wobei die Qualitätsansprüche bezüglich der Ausführung recht unterschiedlich waren. Lucius Popidius Secundus hat bei der Renovierung seines Hauses im Fall der Exedra 35 jedenfalls einen guten *pictor imaginarius* beschäftigt und für hervorragende Vorlagen gesorgt.

29 Wir hingegen sind heute bemüht, uns mit Hilfe solcher Reflexe vom Aussehen der verlorenen griechischen Originalgemälde in ihrer ästhetischen Qualität und technischen Meisterschaft trotz komplizierter Voraussetzungen wenigstens in einzelnen Fällen noch eine Vorstellung zu verschaffen. Viele griechische Originale sind bekanntlich seit dem späten 2. Jh. v. Chr., den Jahren einer zunehmend klassizistischen Einstellung römischer Eliten und eines aufblühenden Kunsthandels, auch als Tafelbilder exakt kopiert worden<sup>38</sup>. Es existierten demnach in beträchtlichem Maß auch

---

36 H. Brécoulaki, *Suggestion de la troisième dimension*, in: Descamps-Lequime 2007, 81–93 mit Abb. 12.

37 Pfuhl 1923, 246 Abb. 603: Hauptfiguren der Kampfszene sind der Bekränzte, der Gefallene und ein Berittener in der mittleren Raumebene, eingefasst im Vordergrund von einer Rückenfigur mit Schild und im Hintergrund von einem Axtschwinger.

38 Gemäldekopien werden z. B. erwähnt vom Kentaurenbild des Zeuxis (DNO 1729), der Schlacht von Mantinea des Euphranor (DNO 2765), dem Porträt der Glykera des Pausias (DNO 2702). Zu Euphranor s. auch K. Hitzl, Pausanias und das Problem der alten Agora von Athen, in: Epithymbion Gerhard Neumann (Athen 2003) 104 f. Zum spätellenistischen Klassizismus und zur aufkommenden Gräkomanie u. a. Grüner 2004, 15–37.

bewegliche Fassungen sekundärer Art, die zur Verbreitung der Kenntnis griechischer Meisterwerke erheblich beigetragen haben. Während die in der Forschung postulierten römischen ›Musterbücher‹ lediglich interne Bedeutung für die Dekorateure hatten, die sich solcher Motivsammlungen vor allem als eklektisch arbeitende Maler bedienten, gab es andere Wandmaler, die sich mit steigenden Ansprüchen zweifellos auch um bessere Vorlagen bemühten. Die technischen Methoden der Übertragung konnten dabei sehr unterschiedlich sein<sup>39</sup>. Zu differenzieren wäre folglich sowohl hinsichtlich des Könnens der Maler wie auch in Bezug auf die Ansprüche der Auftraggeber. Den meisten Rezipienten ging es lediglich um die Bildthemen als solche und eine allgemein beliebte Ikonographie, wie sie vor allem in den Wohnhäusern Pompejis bezeugt ist, anderen allerdings auch um die künstlerische Qualität der Formgebung und den kunsthistorisch authentischen Wert eines Meisterwerks. Grundsätzlich wäre mit W. Geominy festzuhalten, dass »genaue Kopien die eindeutigsten Zeugnisse dafür liefern, dass es dem Römer unberührt von der Frage des ästhetischen Genusses bei der Kopie primär doch um das kopierte Meisterwerk ging«<sup>40</sup>. Das muss gleichermaßen für die Rundplastik wie für die Tafelmalerei gegolten haben<sup>41</sup>. Selbst Petron ließ in den *Satyrica* noch seinen jungen Schelm Encolp vor den Gemälden einer Pinakothek nur deshalb in exaltierte Verzückung geraten, weil es sich angeblich um die Werke berühmter Meister handelte.

---

39 H. Mielsch, Kopien in Mosaiken und Wandmalerei, in: K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), *Original und Kopie* (Wiesbaden 2008) 177–183; I. Bragantini in: Pollitt 2014, 358 f.

40 W. Geominy, Zwischen Kennerschaft und Cliché. Römische Kopien und die Geschichte ihrer Bewertung, in: G. Vogt-Spira – R. Rommel (Hrsg.), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma* (Stuttgart 1999) 46.

41 Über Reflexionen und Informationen zur Malkunst im antiken Schrifttum zusammenfassend J. J. Pollitt, *Painting in Greek and Roman Art Criticism*, in: Pollitt 2014, 288–301.

---

## Abkürzungen

- Bielfeldt 2005** R. Bielfeldt, Orestes auf römischen Sarkophagen (Berlin 2005)
- Charbonneaux u. a. 1984** J. Charbonneaux – R. Martin – F. Villard, Das klassische Griechenland. 480–330 v. Chr. (München 1984)
- Charbonneaux u. a. 1988** J. Charbonneaux – R. Martin – F. Villard, Das hellenistische Griechenland. 330–50 v. Chr. (München 1988)
- Cohen 2006** B. Cohen, The Colors of Clay. Combining Special Techniques on Athenian Vases (Berlin 2005)
- Descamps-Lequime 2007** S. Descamps-Lequime (Hrsg.), Peinture et couleur dans le monde grec antique (Paris 2007)
- Dietrich 2018** N. Dietrich, Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst (Berlin 2018)
- DNO** Der Neue Overbeck (DNO). Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen (Berlin 2014)
- Grüner 2004** A. Grüner, Venus ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege (Paderborn 2004)
- Hodske 2007** J. Hodske, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis (Ruhpolding 2007)
- Künstlerlexikon I** R. Vollkommer (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike I (München 2001)
- Künstlerlexikon II** R. Vollkommer (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike II (München 2004)
- Ling 1991** R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991)
- Lorenz 2008** K. Lorenz, Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern (Berlin 2008)
- Mielsch 2001** H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001)
- Müller – Ehlers 1965** Petronius, Satyrica. Schelmen-geschichten. Übersetzung von K. Müller – W. Ehlers (München 1965)
- Pfuhl 1923** E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen (München 1923)
- Pollitt 2014** J. J. Pollitt (Hrsg.), The Cambridge History of Painting in the Classical World (New York 2014)
- Sampaolo – Hoffmann 2014** V. Sampaolo – A. Hoffmann, Pompeji. Götter, Mythen, Menschen. Ausstellungskatalog Hamburg (München 2014)
- Schefold – Jung 1981** K. Schefold – F. Jung, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1981)
- Schefold – Jung 1988** K. Schefold – F. Jung, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1988)

---

## ZUSAMMENFASSUNG

### Bildzeugnisse zum Werk des Apelles?

Ingeborg Scheibler

Bei den Versuchen, in den mythologischen Wandbildern der Kaiserzeit Wiedergaben griechischer Tafelbilder zu benennen, ist bekanntlich Vorsicht geboten, da die römischen Wandmaler sich des überlieferten Typenvorrats in der Regel relativ frei bedienten. Die vorliegende Studie überprüft trotzdem, ob die beiden in der Casa del Citarista in Pompeji gefundenen Bilder der Exedra 35 zu den wenigen Ausnahmen gehören könnten und das Iphigenie-Bild möglicherweise auf ein Werk des Apelles zurückgeht. Ausgehend von dem Textpassus Petron, Satyrica 83 wird der dort erwähnte »Monoknemos« des Apelles in der Figur des gefesselten Orestes erkannt. Aber auch das Gemälde als Ganzes scheint auf Apelles zurückzugehen, wie die bekannte Schuster-Anekdote wahrscheinlich macht. Die Argumente, die eine solche Hypothese stützen könnten, betreffen teils den architektonischen und epigraphischen Kontext der Kaiserzeit, beruhen teils aber auch auf narrativen und typologischen Vergleichen mit Darstellungen der Spätklassik. Im weiteren Verlauf des Beitrags werden noch zwei ältere Identifikationsvorschläge zum Werk des Apelles erneut überprüft.

## SCHLAGWORTE

Römische Wandmalerei, Tafelmalerei, Kopien, Anekdoten, Auftraggeber, Rezeptionsverhalten, Apelles, Iphigenie, Petronius, Timomachos

---

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Titelbild: Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Abb. 1: Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Abb. 2: Karte Google Earth mit Plan nach J. Overbeck – A. Mau, Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken (Leipzig 1884) 360. Bearbeitet durch Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale Redaktion

Abb. 3: Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Abb. 4: Su concessione del Parco Archeologico di Pompei

Abb. 5: Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

---

## AUTORENANSCHRIFT

Prof. Dr. Ingeborg Scheibler  
Hüttenallee 47  
47800 Krefeld  
Deutschland

---

## METADATA

Titel/*Title*: Bildzeugnisse zum Werk des Apelles?  
Band/*Issue*: AA 2019/2

Bitte zitieren Sie diesen Beitrag folgenderweise/  
*Please cite the article as follows*: I. Scheibler,  
Bildzeugnisse zum Werk des Apelles?, AA 2019/2,  
§ 1–29, <https://doi.org/10.34780/aa.v0i2.1003>

Copyright: Alle Rechte vorbehalten/*All rights reserved*.

Online veröffentlicht am/*Online published on*:  
11.05.2020

DOI: <https://doi.org/10.34780/aa.v0i2.1003>

URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0048-aa.v0i2.1003.5>

Schlagworte/*Keywords*: Römische Wandmalerei,  
Tafelmalerei, Kopien, Anekdoten, Auftraggeber,  
Rezeptionsverhalten, Apelles, Iphigenie,  
Petronius, Timomachos/*Roman wall painting,  
panel painting, copies, anecdotes, art  
commissioning, reception, Apelles, Iphigenia,  
Petronius, Timomachos*

Bibliographischer Datensatz/*Bibliographic  
reference*: [https://zenon.dainst.org/  
Record/001603697](https://zenon.dainst.org/Record/001603697)