

# Mancipatio

Autor(en): **Herbig, Reinhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **8 (1951)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-9860>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Mancipatio

Von *Reinhard Herbig*, Heidelberg

Das inzwischen wohl völlig erloschene Gemälde, welches der früher nach ihm benannten Casa di Ercole in Pompeji<sup>1</sup> den Namen gegeben hat, ist uns nur in der alten Zeichnung des Museo Borbonico<sup>2</sup> erhalten, wonach unsere Abb. 1.

Den einfachen Gegenstand des Bildes geben die älteren Beschreibungen übereinstimmend richtig wieder, von den Farben wird bei Helbig nur der hellviolette, also purpurene Mantel der Frau hervorgehoben. Es handelt sich um einen jener typischen Fälle römisch-campanischer Malerei, wo Figuren der griechischen Sage in eine neue Umgebung, ja in einen neuartigen Bezug zueinander gesetzt werden. Die angedeutete Räumlichkeit mit Scherwand und dicker tuskanischer Säule ist als Bauwerk ebenso unreal, wie der Zusammenhang zwischen dieser Andeutung eines wuchtigen Palastbaues und dem natürlichen Felsensitz des Herakles unsinnig ist. Auch der Pfeiler, auf welchen die Frau den rechten Arm stützt, müßte ad hoc herbeigeschafft sein, nämlich zum Stellen eines lebenden Bildes, wie wir eines vor uns zu haben glauben. Sind Raumkulisse und Versatzstücke Hinweise auf die Szenerie des Theaters? Nichts im Bilde deutet darauf hin. Das eigentümlich «Gestellte» der Malerei hat andere Gründe. Wilhelm Klein sah bereits vor 40 Jahren das Richtige<sup>3</sup>: Die beiden Gestalten des Bildes vereinigen wesentliche Züge der Erscheinung berühmter Statuen in pasticcioser Weise zu einem neuen Ganzen, dem freilich infolge eines so naiven Verfahrens der Klitterung das Leben eines echten Kunstwerkes abgeht. Ganz so einfach wie Klein es sich damals dachte, ist jedoch das Verhältnis von Urbild und Nachahmung durch den pompejanischen Maler nicht. Da ist keinesfalls schlechtweg der «myronische» Herakles Altemps, ein Werk der großen griechischen Plastik gegen 450 v. Chr., mit einer leichten Variante in der Haltung der rechten Hand abgemalt worden. Denn daß jener selbst eine klassizistische Arbeit nach dem großartigen strengen Werk westgriechischer Herkunft («Pythagoras»?) ist und daß späte Fassungen derselben Erfindung existierten, hat Phyllis Williams Lehmann aufgezeigt<sup>4</sup>. Eine solche späte Variante hat auch unser Maler aus seinem Musterbuch auf die Wand übertragen. Er war aber auf seine Benutzung der bedeutenden plastischen Schöpfung so stolz, daß er ihr alle Eigenheiten beließ, so auch den in der neuen Umgebung widersinnigen Felsenthron des Heros.

---

<sup>1</sup> Reg. VI 7, 6. W. Engelmann, *Führer* (1925) 81.

<sup>2</sup> III 16. *Rép. peint.* 192, 2. Helbig 1148.

<sup>3</sup> *Jahresh.* 13 (1910) 139ff. mit Abb. 69–71.

<sup>4</sup> *Statues on coins* (1946) 43ff.

Dies einmal erkannt, fällt es nicht schwer, auch in der Haltung der am Pfeiler sich aufstützenden Frau ein eminent plastisches Motiv hellenistischer Fassung wiederzufinden. Auch das ist Klein natürlich nicht entgangen, nur legt er sich mit dem Hinweis auf ein bestimmtes Stück<sup>5</sup> ebenso zu sehr fest, wie im Falle des Herakles Altemps. Solche einansichtig aufgebauten, wohl meist Aphroditefiguren, mit weit ausgebogener Standbeinhälfte auf den Stützpfeiler gelehnt, gibt es natürlich viele. Immerhin ziehen Beinhaltung, die nicht gekreuzt ist, und Gewandmotive den Kreis enger um einen bestimmten Typus, der doch wiederum nicht so sehr häufig ist. Zu beachten wäre vor allem, daß das Aufstützen mit dem rechten Arm verhältnismäßig schon recht selten vorkommt, ja sogar als entschiedene Ausnahme gelten darf. Im ganzen Reinachschen Répertoire kommt das Aufstützen rechts nur etwa fünfmal vor<sup>6</sup>, und da ist dem Motiv eigen, daß sich die Frau mit der gesenkten Hand auf einen niedrigen, nicht mit dem Ellenbogen auf einen halb-hohen Pfeiler stützt. Auch wird dabei die linke Hand regelmäßig in die Hüfte gestemmt. Das ist also grundsätzlich ein anderer Typus als der im Gemälde vertretene. Noch seltener aber ist die Haltung mit aufgestütztem rechten Ellenbogen, ungekreuzten Beinen, stark ausgeschwungener linker Hüfte als spiegelbildlicher Umkehrung des viel häufiger verwendeten gegenteiligen Motivs mit Stütze links und entsprechender weiterer Seitenvertauschung. Auch zu diesem Typus, gleichgültig ob links oder rechts aufgestützt, gehört im allgemeinen die Zusammenführung der freien Hand mit der Hüfte<sup>7</sup>. Als genaue plastische Entsprechung wüßte ich nur eine allerdings kopflose Theräer Statuette<sup>8</sup> anzuführen, von deren linkem Arm im Text der EA ausdrücklich versichert wird, er sei *nicht* in die Hüfte gestemmt gewesen. Diese Entsprechung mit dem Bild hat also das Stück vor Kleins Dresdener Figur voraus, während jene wiederum der Heroine in der Casa di Ercole durch den schleierfeinen Chiton über dem Oberkörper näher steht. Man sieht also, ein in allen Einzelheiten genaues Analogon aus der Plastik ist nicht aufzutreiben. Aber völlig klar bleibt, daß im pompejanischen Bild die Gefährtin des Herakles wie er selbst als Wiedergabe einer plastischen Vollfigur angesprochen werden muß. Und eben so eindeutig geht aus den plastischen Parallelgestalten die auch der Frauenfigur eigene aphrodisische Gesamterscheinung hervor, die sie charakterisiert. Dazu kommt die königliche Haltung und das Diadem sowie die Verbindungsgebärde zum Heros, das Auflegen der Hand auf seine Schulter mit ziemlich weit ausgestrecktem Arm. Aphrodite selbst? Kaum: kein entsprechender Sagenzug bietet sich an. Die Frage nach dem Namen der Frau ist bisher verschieden und kaum richtig beantwortet worden. Helbig nennt sie «ein Mädchen», ohne sich auf irgendeine Deutung einzulassen, «une héroïne» meint Reinach ebenso neutral,

<sup>5</sup> *Eine Statuette in Dresden*, vgl. seine Abb. 71. Das Stück hat Walter Müller neuerdings ausführlich gewürdigt und auf die Mitte des 2. Jh. v. Chr. festgelegt: Text zu Br. Br. Taf. 759 rechts.

<sup>6</sup> I 318. 321. 326. 344. 345.

<sup>7</sup> Vgl. *Rép. stat.* II 334, 6. 335, 1.

<sup>8</sup> EA 735. *Rép. stat.* II 334, 7.

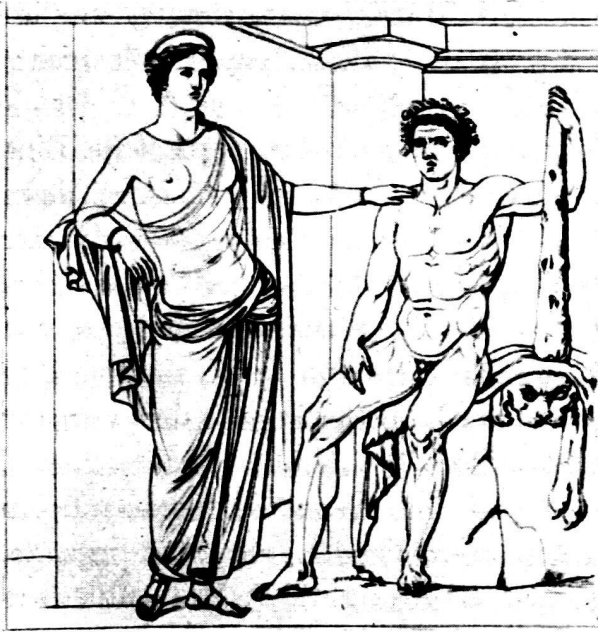


Abb. 1.



Abb. 2.

im Text des Museo Borbonico war fragweise auf Hebe hingewiesen, was Klein annimmt, der sonst etwas salopp von einer «jungen Dame» spricht. Aber die bescheidene Himmelstochter kann diese selbstbewußte römische «Dame» nicht sein. Ihre richtige Taufe liegt jedoch gewiß nicht so sehr weit ab: die herrscherliche Haltung, Diadem und Purpurmantel in Verbindung mit dem aphrodisisch lockenden Wesen der Frau legen ihren Namen nahe. Alles paßt doch nur auf Omphale, die lydische Fürstin, die den Helden auf Grund göttlicher Fügung vorübergehend als Hörigen in ihren Besitz bekam. Eine ebenso als Liebesgöttin aufgemachte Römerin, die dem diesmal aufrecht stehenden Hercules mit gleicher Gebärde die Hand auf die Schulter legt, ist auf einem merkwürdigen Neapeler Relief<sup>9</sup> zu allem Überfluß inschriftlich als Omphale bezeichnet. Der Augenblick der Besitznahme ist auf dem Gemälde in Pompeji dargestellt und, wie mir scheint, in einer für den römischen Maler außerordentlich bezeichnenden Weise. Sie geschieht durch die oben schon näher gekennzeichnete prononciert vorgetragene Handauflegung, eine regelrechte «Verhaftung» oder besser eine *mancipatio* nach älterer römischer Rechtsauffassung.

Dabei ist wichtig, daß die Gebärde mit gestrecktem Arm aus einer gewissen Distanz zum Ergriffenen ausgeführt wird, dadurch bekommt sie erst ihren gleichsam rechtlichen Zug. Denn sie ist in keiner Weise zu verwechseln mit der Symbolik ähnlicher griechischer Gesten, wie sie uns im Kunstwerk gelegentlich entgegen-treten: Eros, der jemandem liebevoll-vertraulich, aber auch innig-drängend zu-redet, legt dem «Opfer» die Hand auf die zugewandte Schulter<sup>10</sup>, ebenso wie die Gattin dem Geliebten in der süßen Gewohnheit liebenden Vertrauens: Eurydike

<sup>9</sup> Roscher ML III 1 Sp. 895f. Rép. rel. III 74, 2.

<sup>10</sup> Sittl, *Gebärden* 280f. mit Abb. 32.

dem Gatten im Orpheusrelief. Aber das sind leise Gebärden aus der Regung intimsten Gefühls geboren, dabei wird nicht das Mindeste zur Schau gestellt, nichts öffentlich «begangen»<sup>11</sup>.

Gerade hierzu aber der Wille ist auf unserem Gemälde sichtbar gemacht. Eine Handauflegung dieser Art wird als solche ausgeführt und erhält dadurch ihren besonderen juristischen Sinn. Es ist einmal die römische Rechtsgeste, die der Käufer lebenden Eigentums an diesem vor Zeugen zu vollziehen hat<sup>12</sup>, und dabei erinnern wir uns sofort der Überlieferung, daß auch Omphale ihren Sklaven von Hermes käuflich erwerben mußte. Sogar der Kaufpreis von drei Talenten wird gelegentlich mitgeteilt<sup>13</sup>. Ein als Römer denkender Künstler konnte den Vorgang nur in römischer Beleuchtung sehen, so stellt er ihn als römischen Rechtsakt vor, die künftige Herrin nimmt ihren Sklaven durch den Gestus der *mancipatio* in Besitz. Daß in dem Bilde nebenbei noch der unserem Verständnis näher liegende, weil noch heute praktisch geübte Begriff der Verhaftung durch Handauflegung mitschwingt, ist wohl klar genug ohne besonderen Beweis. Dieser Rechtsbrauch ist ja allgemein genug verbreitet, um auch hier ohne weiteres verständlich zu sein<sup>14</sup>. Rechtliche Besitzergreifung im Verein mit erotischer «Verhaftung», das ist es, was die so deutlich und unmißverständlich zugleich geübte Geste der Königin am Helden, ihrem Besitz und Opfer, besagt.

Die in solcher Weise vorgenommene Auflegung der Hand auf die Schulter des Partners ist natürlich auch nicht zu verwechseln mit dem Gestus der halben Umarmung, wobei die aufgelegte Hand auf der dem Aufleger abgewandten Schulter des Partners erscheint, wenn die beiden nebeneinander stehen oder gehen. Auch das ist eine weitverbreitete Gebärde liebender Vertraulichkeit oder einigen Mit-einanders; sie findet sich überall, wo ein solches Verhältnis im Kunstwerk zum Ausdruck gebracht werden soll<sup>15</sup>. Wenn dafür insbesondere an die bekannten etruskischen Silen-Mänade- und andere Paar-Gruppen der Stirnziegel oder Bronze-geräte<sup>16</sup> erinnert wird, so geschieht es nicht ohne betonte Absicht. Es gilt nämlich, sich klar zu machen, daß das Motiv der einfachen Handauflege auf die dem Aufleger zugewandte Schulter des Partners in der griechischen Kunst fast immer mit einer Neigung des Tätigen zum Duldenden verbunden ist, wodurch die Geste jenen oben erwähnten Glanz inniger Vertrautheit erhält<sup>17</sup>. Andererseits zeigen die italienischen Zweiergruppen den gleichen Gestus gern ohne solche Gefühlstiefe vorge-tragen, in viel größerer Nüchternheit, eben als bloße Verbindungsgebärde<sup>18</sup>. Ferner

<sup>11</sup> Überblick über das klassisch-griechische Material bei H. Speier, *Zweifiguren-Gruppen* Röm. Mitt. 47 (1932) Taf. 1–31 passim.

<sup>12</sup> W. Kunkel im Artikel *Mancipatio* der RE XIV 1 (1928) 27. Halbband. Sittl a. O. 129f. Das pompejanische Bild wäre dann ein unverächtliches Zeugnis für das zähe Leben, welches dem altertümlichen Mancipatio-Akt nach Kunkel 1005 innewohnt.

<sup>13</sup> Roscher ML a. O. 875f.

<sup>14</sup> Vgl. Sittl a. O. 133f. *ἐπιβάλλειν τὰς χεῖρας, manum inicere*.

<sup>15</sup> H. Speier a. O.

<sup>16</sup> Etwa Giglioli, *L'arte etrusca* Taf. 185 und 215.

<sup>17</sup> Speier a. O. Taf. 1, 3. 17, 1–2.

<sup>18</sup> Beispiele etwa *Rép. stat.* II 518/519.

ist die Handauflage mit gestrecktem Arm, also die Form unseres Gemäldes, in der griechischen Kunst offenbar verhältnismäßig selten anzutreffen<sup>19</sup> und dann immer ohne jene Note betonter Zurschaustellung in bestimmter Absicht, wie dort. Dagegen scheint die zuneigungslose aus der Distanz geübte Handauflegung wiederum im italischen Bereich geläufiger zu sein als Geste<sup>20</sup>, wenn sie natürlich auch keineswegs immer den juristischen Sinn zu haben braucht, den wir auf dem Bild sehen, sondern etwa nur der Erregung der Aufmerksamkeit des Berührten gilt. Auch die bekannten Beispiele von etruskischen Cistengriffen in Form kleiner zierlicher Figurengrüppchen, in denen die Teilnehmer sich gegenseitig die Hände mit weit ausgestreckten Armen auf die Schultern legen, gehören nicht eigentlich in unseren Kreis, denn da sind die Motive ersichtlich ad hoc, d. h. zur Gewinnung eines bügelförmigen Griffes erfunden<sup>21</sup>. Aber *ein* erstaunliches Analogon zum Gestus des pompejanischen Gemäldes gerade aus diesem Bereich gibt es doch noch: es ist der überaus ziervolle, originell-lebendige Cistengriff im Kopenhagener Helbig-Museum<sup>22</sup> (Abb. 2).

Freilich, was stellt dieses feine Grüppchen vor? Doch offenbar eine sportgewohnte Etruskerin mit palästritischem Gerät in der Linken, die dem Gefährten<sup>23</sup> die Hand auf die Schulter legt, wie unsere Omphale dem Herakles. Die Gebärde ist ähnlich befehlshaberisch und sicher wie dort, wenngleich die Unterwürfigkeit in der Haltung des Berührten fehlt. Nicht Herrin und Höriger stehen sich hier gegenüber, sondern wie es scheint zwei freie Sportskameraden in jener «echt etruskischen Mischung von Palästra und Erotik»<sup>24</sup>; dennoch wüßte ich keinen besseren Formvergleich zu unserem Gemälde zu nennen. Die gleiche Gebärde auf etruskisch, so ungriechisch wie irgend möglich. *Mancipatio* auch hier, jedoch in menschlich liebenswürdigerer Art geübt, weil ohne den Beigeschmack römisch-rechtlich-öffentlicher Formelhaftigkeit. Daß aber die Handlung auch diesmal in der Kunst des italischen Bereiches, etruskischer Vorstellung entsprungen, auftaucht, schlägt doch wohl eine direktere Verbindung zum Gemälde der pompejanischen Casa di Ercole, als alle griechischen Halbparallelen das vermögen. *Mancipatio*, zu welchem Zweck auch immer ausgeübt, ist eben eine Handlung, die aus itali-schem Empfinden heraus in die römische Rechtssphäre und von da in die bildende Kunst als allgemein verständliches Sinnbild eingegangen ist.

<sup>19</sup> Etwa Speier a. O. Taf. 2 und 7, 2.

<sup>20</sup> Speier a. O. Taf. 1, 1 aus der etruskischen Tomba Stackelberg.

<sup>21</sup> Giglioli a. O. Taf. 293 u. a.

<sup>22</sup> Bildertafeln H. 243.

<sup>23</sup> Hat er wirklich spitze Satyrohren, wie Fr. Poulsen im Text zweifelnd fragt?

<sup>24</sup> So Fr. Poulsen a. O. 120. Dazu wäre auf Theopomp frg. 222 zu verweisen (bei Athenaios XII 517): die Etruskerinnen legen großen Wert auf Körperpflege. Sie treiben oft mit den Männern zusammen Sport ... und scheuen es nicht, sich nackt sehen zu lassen.