



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Meyer, Ludwig: Pompejanische Spaziergänge. 3.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

wie sie das Wesen der modernen Naturwissenschaft ist, findet hier ihre Grenze, sie hat gar nicht die Aufgabe, sich mit diesem Plane zu beschäftigen. Vielmehr ist dies die Pflicht der Metaphysik, welche ihn nicht betrachtet unter dem Gesichtspunkte relativer Notwendigkeit, sondern im Zusammenhange mit dem großen Ganzen, das sie als System nun aufbauen mag wie sie will, auf realistischen oder idealistischen Grundlagen. So ist die Frage nach dem Ursprung und der Bedeutung des Lebens nach wie vor nicht ein naturwissenschaftliches, sondern ein metaphysisches Problem.



## Pompejanische Spaziergänge.

Von Ludwig Meyer.

3.



as uns in den Häusern Pompejis besonders beneidenswert erscheint, das sind die Malereien, welche fast alle ihre Wände bedecken. Sie erregen das Staunen und die Bewunderung aller Besucher. Es genügt aber nicht, sie im Vorübergehen zu betrachten, wie es in der Regel geschieht. Wollen wir von ihnen mehr als bloß einen flüchtigen Eindruck davontragen, so müssen wir die Männer befragen, welche, durch ihre früheren Studien auf ihr Verständnis vorbereitet, sich eingehend mit ihnen beschäftigt haben. Es gilt eben, etwas schärfer zu beobachten; nur unter dieser Bedingung werden wir sie gehörig würdigen, uns eine vollständigere Einsicht in ihr Wesen verschaffen und aus ihrer Betrachtung einige sichere Begriffe von dem Charakter und der Geschichte der alten Kunst gewinnen können.

Ein Kenner, dessen Zuständigkeit auf diesem Felde von niemand bestritten wird, ist Wolfgang Helbig. Die Wandgemälde von Herculaneum und Pompeji hat wohl niemand eingehender studirt als er. Die Früchte dieser Studien hat er in zwei Büchern, die einander ergänzen, niedergelegt. Das erste ist ein vollständiges Verzeichnis der Wandgemälde, die so genau als möglich beschrieben und nach ihrem Gegenstande, wenn dieser bestimmt werden kann, klassifizirt werden.\*) In dem andern Buche behandelt der Verfasser alle durch diese Malereien angeregten Fragen; insbesondre untersucht er die Frage, inwieweit die Künstler, welche die Urheber dieser Werke waren, selbständige und originale Er-

\*) Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens. Leipzig, 1868.

finder sind, und sodann die Frage, ob sich hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schule etwas ausmachen läßt. \*)

Von diesen beiden Büchern gewährt natürlich die Lektüre des zweiten den größern Genuß; aber das erste, obschon anscheinend trockner, ist vielleicht noch nützlicher. Selbst getrennt von dem andern Werke, welches ihm als Kommentar dient, enthält dieser Katalog eine Fülle von Belehrung. Mir scheint, wir können irgend eine bestimmte Zeit nicht bloß nach den Büchern beurteilen, welche sie gern liest, sondern auch nach den Gemälden, welche sie mit Vorliebe betrachtet; auch sie geben einen Fingerzeig, der uns bezüglich ihres Charakters und ihrer Geschmacksrichtung kaum jemals täuschen wird. Wenden wir diese Regel auf Helbig's Katalog an. Auf 1968 Wandgemälde, die er geordnet und beschrieben hat, kommen etwas über 1400, nahezu drei Viertel, die sich irgendwie auf die Mythologie beziehen, d. h. die Abenteuer der Götter oder die Sagen der Heroenzeit darstellen. Diese Ziffer bezeichnet den Platz, welchen im ersten Jahrhundert die religiösen Erinnerungen der Vergangenheit im Leben aller einnahmen. Selbst die Ungläubigen und Gleichgiltigen fühlten die Macht dieser Erinnerungen; wenn das Gewissen der Menschen sich ihnen entzog, so übten sie doch noch ihre Herrschaft über die Phantasie. Häufig kann man bei dem Studium der Kunst oder der Literatur dieser Zeit diese Beobachtung machen, aber nirgends sonst drängt sie sich uns so sichtbar auf wie in Pompeji. Es ist wichtig, dies zu betonen, wenn wir uns erinnern, daß gerade zu der Zeit, da die Künstler die campanischen Städte mit diesen Bildern von Göttern und Heroen verschwenderisch ausschmückten, das Christentum anfing, sich im römischen Reiche zu verbreiten. Eben war der Apostel Paulus auf seiner Reise von Puteoli nach Rom dicht bei diesen Gestaden vorübergekommen, und manche Gründe sprechen dafür, daß die kokette und wollüstige Stadt, die bald der Besud verschlingen sollte, den Besuch einiger Christen erhalten hatte. \*\*) Sie predigten ihre Lehre und begingen ihre Mysterien in diesen Häusern, deren Wände ihnen in jedem Augenblick einen feindseligen Kultus ins Gedächtnis riefen. Die Masse dieser mythologischen Wandgemälde giebt uns eine Vorstellung von den Hindernissen, welche das Christentum zu überwinden hatte. Die Religion, gegen welche es kämpfte, hatte sich des ganzen Menschen bemächtigt. Es war sehr schwer für einen Heiden, seine Götter zu vergessen, denn er fand sie überall wieder, nicht bloß in den Tempeln und auf den öffentlichen Plätzen, die von ihren Abbildern erfüllt waren, sondern auch in seiner Privatwohnung, an den Wänden dieser Säle und dieser Zimmer, in denen er mit seiner Familie lebte, dergestalt, daß sich diese Götter in alle Handlungen seines täglichen, intimen und persönlichen Lebens einzumischen schienen und derjenige, der von ihnen abfiel, gleichzeitig mit allen Erinnerungen und

\*) Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei. Leipzig, 1873.

\*\*) Es hat sich dort eine mit Kohle auf eine weiße Wand geschriebene Inschrift mit dem Worte Christianus gefunden (C. I. L. IV, 679).

allen Lieblingsneigungen der Vergangenheit zu brechen glaubte. Auf diese Malereien fielen die ersten Blicke des Kindes; es bewunderte sie, noch ehe es sie verstand. Sie prägten sich seinem Gedächtnis ein und mischten sich mit jenen Jugendeindrücken, die man nie vergißt. Die Kirchenväter haben also recht mit ihrer Bemerkung, daß das, was damals der Mythologie so viele Anhänger gewann, der Umstand sei, daß sie sich des Menschen schon in der Wiege, ja fast schon vor seiner Geburt bemächtigte. So sagt z. B. Tertullian ebenso kernig als wahr: *Omnes idololatria obstetrice nascimur*, d. h. die Vielgötterei ist schon bei der Geburt unser aller Hebamme.

Was aber war der Charakter dieser Mythologie? Auf welche Weise und in was für Abenteuern wurden diese Götter und diese Heroen ihren Anbetern in der Regel dargestellt? Helbig's Katalog giebt auch hierauf die lehrreichste Antwort. Er zeigt uns, daß es Liebesgeschichten sind, denen diese Maler vor allen andern den Vorzug gaben. Jupiter erscheint bei ihnen nur mit der Verführung der Danae, Io oder Leda und mit der Entführung der Europa beschäftigt. Die Verfolgung der Daphne durch Apollo ist der Gegenstand von zwölf Gemälden; Venus ist fünfzehnmal in den Armen des Mars und sechzehnmal mit dem schönen Adonis dargestellt. Ebenso verhält es sich mit den übrigen Gottheiten, in allen diesen Wandgemälden handelt es sich fast nur um ihre Liebeshändel. Dies also wars, was eine elegante und leichtlebige Welt aus dem alten, ernstern Götterglauben gemacht hatte. Großen Widerstand freilich hatte derselbe nicht geleistet. Eine Hauptkraft dieser alten Religionen, welche keine heiligen Bücher besaßen und durch keine festen Dogmen gebunden waren, lag in ihrer leichten Anbequemung an die Meinungen und Geschmacksrichtungen jeder Epoche. Sahrhunderte lang hat die Religion Griechenlands jeder dieser Richtungen genügt, und nur deshalb hat sie so lange Bestand gehabt. Von Homer bis zu den Neuplatonikern hat sie es verstanden, alle Formen anzunehmen: bald ernst, bald leichtfertig spielend, aber immer poetisch, diente sie den Künstlern zum Ausdruck ihrer mannichfachsten Vorstellungen, ihrer widersprechendsten Empfindungen, gestattete sie den Philosophen die Einkleidung ihrer tiefsten Lehren in glänzende Farben. Zu der Zeit, welche uns hier beschäftigt, paßte sie sich mit ihrer gewöhnlichen Fruchtbarkeit und Geschmeidigkeit den Neigungen einer die Ruhe und den Genuß liebenden, reichen, glücklichen Gesellschaft an, welche — dank einer gefürchteten Obergewalt — sich des folgenden Tages sicher, von den ernstern Sorgen der Politik sich befreit fühlte und nur die eine Sorge kannte, wie sie das Leben so heiter als möglich hinbrächte, einer Gesellschaft, die sich darin gefiel, unter dem Bilde ihrer Götter sich selbst darzustellen und ihre eignen Vergnügungen zu idealisiren, indem sie dieselben den Bewohnern des Olymps zuschrieb. So gewinnen die Wandgemälde von Pompeji einen neuen Reiz für uns, wenn wir daran denken, daß sie das Abbild einer bestimmten Zeit und uns zu deren Verständnis behilflich sind.

Weil ich aber eben vom Christentum gesprochen und darauf hingewiesen habe, daß jene noch immer unverminderte Neigung zu dem alten Götterglauben seinen Fortschritten hinderlich sein mußte, so muß hinzugefügt werden, daß das Christentum die Schwere dieses Hindernisses vermindern konnte, wenn es zeigte, was aus der Mythologie geworden war, und wenn es verkündete, sie sei nur noch eine Schule der Unsitlichkeit. Daß es dies nach Kräften gethan hat, kann man sich leicht denken. Gelehrte Kritiker haben in unsern Tagen die Kirchenväter der Unwissenheit oder der Verläumdung angeklagt, weil sie über die Liebeshaften der Götter spotten und behaupten, alle diese Abenteuer, die man ihnen zuschreibt, seien nur die Verherrlichung der schändlichsten Leidenschaften des Menschen. Sie wenden ein, diese Fabeln hätten einen tieferen Sinn, schlossen große Wahrheiten ein und seien in Wirklichkeit nur eine allegorische Erklärung der wichtigsten Naturphänomene. Dies ist unzweifelhaft richtig, so weit man dabei an die Mythologie der Urzeiten denkt, aber ebenso gewiß ist es, daß die des ersten Jahrhunderts, wenigstens im Geiste der vornehmen Gesellschaft, diesen Charakter nicht mehr besaß. Die Leute, welche sich in ihren Häusern die Liebeshaften des Jupiter mit Danae oder Ganymedes an die Wand malen ließen, waren keine Weisen, die eine kosmogonische Vorstellung verkörpern wollten: es waren Wollüstlinge, die sich zum Genusse aufzuregen oder mit einem angenehmen Bilde ihr Auge zu erfreuen wünschten. Auch nicht im entferntesten ist hier an eine mythische oder allegorische Absicht zu denken; einzig und allein das menschliche Leben ist hier geschildert, und nichts weiter bezweckt der Maler als die Darstellung von Liebeszenen zum größeren Vergnügen der Liebenden. Es war also nicht möglich, die christlichen Doktoren zu widerlegen, wenn sie die Unsitlichkeit der Mythologie so heftig angriffen, und diejenigen, welche ihren Schmähungen zuhörten, brauchten bloß ihre Augen zu den Wänden ihrer Häuser zu erheben, um zu erkennen, daß sie im Grunde nicht so Unrecht hatten.

Die übrigen Wandgemälde sind theils Thierdarstellungen und Stillleben, theils Landschaften, theils Genrebilder.\*) Diese letzteren sind sehr interessant und leisten uns große Dienste. Sie sind es auch, die wir mit der größten Teilnahme betrachten, wenn wir Pompeji durchwandern. Da sie wirkliche Vorgänge und lebende Personen darstellen, scheinen sie die öde Stadt zu befeelen und ihr die Bewohner wiederzugeben, die sie verloren hat; aber keine dieser verschiedenen Klassen, in die man die pompejanischen Wandgemälde einteilen kann, läßt sich sowohl hinsichtlich des Talentes der Maler als auch hinsichtlich der Zahl der

\*) Die Genrebilder theilt Helbig in zwei Klassen: zuerst kommen diejenigen, in welchen wir eine gewisse Mischung realistischer und idealer Elemente wahrnehmen, z. B. Gros auf der Jagd, Liebesgötter angelnd oder bei der Weinlese, Frauen bei der Toilette mit kleinen Liebesgöttern, die ihnen dabei helfen, u. s. w.; dann die völlig realistischen Stücke, Szenen aus dem täglichen Leben der Pompejaner ohne den Versuch der Verschönerung. Von diesen letzteren wird bei der Besprechung der Genrebilder vornehmlich die Rede sein.

Darstellungen mit derjenigen Klasse, welche nur aus mythologischen Gegenständen besteht, irgend vergleichen.

Die erste und wichtigste Frage, die wir uns bezüglich der Malereien von Pompeji stellen, ist die Frage nach ihrem Ursprung. Woher kamen ihre Maler? Waren es selbständige Künstler, welche den Gegenstand ihrer Werke erfanden? Und wenn es bloß Nachahmer sind — welcher Schule gehörten ihre Vorbilder an und in welchem Jahrhundert haben sie gelebt? Die alten Schriftsteller geben uns hierüber keinen Aufschluß. So sind wir darauf angewiesen, die Malereien selbst zu befragen und alle Antwort lediglich aus ihnen zu schöpfen.

Für die Genrebilder, von denen eben flüchtig die Rede war, ist die Frage leicht zu lösen. Sie stellen Lokalvorgänge und Menschen des Landes dar; sie sind also im Lande selbst geschaffen und der Wirklichkeit nachgebildet worden. War der Herr des Hauses, welches der Künstler dekoriren sollte, einer jener leidenschaftlichen Liebhaber des Amphitheaters oder des Zirkus, der das Schauspiel eines solchen unaufhörlich vor Augen haben wollte, oder war er ein Freund alltäglicher Szenen, so gewann der Künstler seinen Beifall durch genaue Kopien derartiger Vorgänge. Er ging und beobachtete die Gladiatoren bei ihren Übungen in der großen, bei dem Theater entdeckten Kaserne; alsdann stellte er sie dar, wie er sie gesehen hatte. Ebenso ver setzte er die Besucher des Forums, die Spaziergänger in den Straßen der kleinen Stadt ohne weiteres in seine Bilder. Diese Tuchwäler, diese Gastwirte, diese Bäcker, diese Fischhändler, die wir an den Wänden der pompejanischen Häuser erblicken — es sind ganz sicher die einstigen Bewohner der Kaufläden, in denen wir noch heute ihre Gerätschaften wiederfinden. Diese halbnaekten Frauen, deren Haar auf so sonderbare Art über der Stirn zusammengeknüpft ist, sind dieselben, die in jenen engen Zellen, welche nicht allen Besuchern zugänglich sind, weil sie so rohe Zeichnungen, so brutale Inschriften bergen, ihre Gunst verkauften. Der Maler hatte diese so lebendig wiedergegebenen Bauern und Handwerker, mit ihrer an die Tracht unsrer Mönche erinnernden Kapuzen-Tunika, die mit einem Glase Wein vor sich an einem Tische sitzen, selbst beobachtet; er hatte diesen sonnverbrannten, mit mächtigen Stiefeln bekleideten, in einen weiten Mantel gehüllten Soldaten, der dem Kneipenwirt sein Glas hinhält und munter ruft: „Etwas frisch Wasser her!“ (da frigidam pusillum) mit eignen Augen gesehen. Der Beweis dafür, daß es in der That die Menschen des Landes waren, welche der Künstler in seinen Personen wiedergab, liegt darin, daß dieselben uns noch heute durch ihre Ähnlichkeit überraschen: auf den ersten Blick erkennen wir in ihnen die wohlbekanntesten Gestalten, denen wir auf den Plätzen oder in den Kaufläden Neapels so oft begegnet sind. Der Ursprung dieser Bilder ist also leicht zu finden: die Künstler ahmten getreu nach, was sie vor Augen hatten; sie sind in Pompeji selbst und für Pompeji angefertigt worden. Doch ist zu bemerken, daß sie sehr wenig zahlreich (einige zwanzig höchstens) und in der Regel von nur kleinen Dimensionen sind.

Anders steht es mit den übrigen Wandgemälden. Hier kann man unmöglich annehmen, daß die 1480 mythologischen Darstellungen, welche häufig umfangreiche Arbeiten sind und ein sehr bemerkenswertes Kompositionstalent befunden, das Werk selbständiger Künstler sein sollen, eigens erdacht zum Schmucke der Häuser, in denen wir sie heute erblicken. Herculaneum und Pompeji waren kleine Städte, die es kaum verdienten, daß ein Maler sich ihretwegen in so große Erfindungskosten stürzte. Daß übrigens nicht einzig für sie diese Male-  
reien bestimmt waren, beweist der Umstand, daß man sie auch in andern Gegenden gefunden hat; anderswo, besonders auch in Rom, sind Ruinen von Wohnungen entdeckt worden, die ganz ebenso decorirt waren wie die der Städte Campaniens.\*) Die Wände dieser Häuser tragen Genrebilder ähnlich denen, die wir im Museum von Neapel bewundern; sie zeigen weiter die gleichen und auf gleiche Art behandelten mythologischen Stoffe. So gleicht z. B. die von Argos bewachte und von Hermes befreite Io im „Hause der Livia,“ dicht bei dem Kaiserpalast auf dem Palatin, durchaus den sechs oder sieben Kompositionen, welche das nämliche Abenteuer in Pompeji darstellen. Beweist dies nicht, daß diese Künstler eine gewisse Anzahl von Bildern, auf welche sie eingeübt waren, vorrätig hielten und daß sie dieselben eben überall reproduzirten, wo man ihrer Dienste bedurfte? Aber die eigentlichen Schöpfer dieser Bilder waren sie in Rom so wenig wie in Pompeji; sie hatten weder Idee und Thema noch Anordnung derselben erdacht. Dies kann man daraus schließen, daß in allen Szenen von einiger Bedeutung die Erfindung stets besser ist als die Ausführung. Sie zeugt von einer Kraft der Konzeption, von einer Gewandtheit im Komponiren, kurz von einem Talent, welches dem des unbekanntem Künstlers, der das Fresko anfertigte, weit überlegen ist. Daraus ergibt sich der natürliche Schluß, daß es nicht ein und dieselbe Person war, welche das Gemälde erfand und ausführte, sondern daß die Künstler von Pompeji, statt sich die Mühe der Erfindung zu geben, sich meistens mit der Reproduktion bekannter Bilder begnügten und dieselben den Plätzen, für die sie bestimmt waren, anpaßten. So erklärt sich

\*) Im April 1879 fand man, beim Graben am Tiberufer behufs Verbreiterung des Flußbettes, vor den Gärten der Villa Farnesina die Reste einer reizenden römischen Wohnung. Sie bestand aus langen Gängen und einigen Zimmern, von welchen besonders eines eine bemerkenswerte Decoration zeigte. Als dasselbe von dem Schlamm, der es seit vielleicht achtzehnhundert Jahren füllte, gereinigt war, besaßen die Farben noch einen wunderbaren Glanz. Man erblickte, wie gewöhnlich, mit großer Zierlichkeit gemalte architektonische Motive, Figuren von sehr locker Zeichnung, durch Blumengewinde und Arabesken mit einander verbundene Säulen und in der Mitte runde Felder mit Szenen des täglichen Lebens: Gastmählern, Konzerten, Opfern u. s. w. Dieses System der Decoration gleicht im ganzen dem der pompejanischen Häuser; nur erscheint es hier sorgfältiger gehandhabt und von talentvollern Künstlern ausgeführt. Diese schönen Malereien, die der Tiber von neuem zu bedecken drohte, sind vorsichtig von den Wänden abgelöst und in das Museum der Ungarn gebracht worden.

auch die ungemeine Geschwindigkeit ihrer Arbeit und ihre unerschöpfliche Fruchtbarkeit. Sie hatten eine Menge brillanter, berühmten Meistern entnommener Stoffe in ihrem Gedächtnis bereit liegen und sozusagen an der Spitze ihres Pinsels: so waren sie um die flinke Herstellung einer Hausdekoration nie verlegen und konnten dieselbe wohlfeil genug liefern. Sie arbeiteten nicht nach Eingebung ihres Genies, sondern malten aus der Erinnerung; sie sind keine Erfinder, sondern Nachahmer.

Dies ist wahrscheinlich auch der Grund, weshalb die Kenner und Kunst-richter des ersten Jahrhunderts auf die Malerei ihrer Zeit so schlecht zu sprechen sind. Wir kennen hierüber die Ansicht eines Mannes von Geist, eines verständnisvollen Freundes der Wissenschaften und Künste, einer merkwürdigen und widerspruchsvollen, in ihrer Aufführung sehr leichtsinnigen, im Urteilen sehr ernststen Persönlichkeit, welche lebte wie ihre Zeitgenossen, im Denken dagegen sich gern das Ansehen gab, als wäre sie ein Mann der Vergangenheit. Petronius läßt in seinem satirischen Roman seine Helden, rechte Abenteuerer und Tagediebe, einmal in einer Säulenhalle lustwandeln, die, wie üblich, mit wertvollen Wandgemälden geschmückt ist. Sie betrachten dieselben mit großem Wohlgefallen, wünschen ihr Alter zu wissen, bemühen sich um das Verständnis des Gegenstandes und fangen an, darüber mit einander zu diskutieren. Die Vergangenheit führt sie, wie dies in der Regel der Fall ist, schnell zur Gegenwart zurück, und bald unterhalten sie sich über die zeitgenössische Kunst. Sie sprechen von ihr mit großer Strenge; die Bewunderung, die sie für die alten Meister empfinden, macht sie recht hart gegen die Künstler ihres eignen Jahrhunderts. Sie finden, daß die Künste in vollem Verfall seien und daß ihre Verderberin die Gewinnsucht sei. Und hier kommen Klagen, wie wir sie seit jener Zeit gar oft gehört haben: die Vergangenheit war das goldne Zeitalter; „die schönen Künste erstrahlten damals in ihrem vollen Glanze, weil man noch die nackte Tugend liebte. Ist es ein Wunder, daß sie jetzt verlassen sind, da wir sehen, daß die Götter und Menschen eine Goldbarre allen Bildsäulen und allen Gemälden vorziehen, welche diese armen Griechen, diese Narren Phidias und Apelles, im Schweiß ihres Angesichts geschaffen haben?“ Der Schluß ist: „Die Malerei ist tot; keine Spur ist mehr von ihr übrig.“\*) Fast derselben Meinung ist der ältere Plinius, ein minder voreingenommener, im ganzen gerechterer Richter. Er versichert einmal: „Die Malerei geht ihrem Untergange entgegen,“ und an einer andern Stelle: „Es giebt schon gar keine Malerei mehr.“\*\*) Das sind recht harte Urteile. Wer Pompeji besucht hat, dem fällt es schwer, sie ohne weiteres zu unterschreiben. Er erinnert sich der so talentvoll erfundenen Szenen, der so zierlichen, so anmutigen Figuren; er bedenkt, daß diese Gemälde in so kurzer Zeit, von unbekanntem Künstlern, für bloße Provinzialstädte ausgeführt worden

\*) Petronius, Sat. 2 und 88. — \*\*) Plinius XXXV, 29 und 50.

sind, und er kann unmöglich glauben, daß es um die Kunst wirklich so verzweifelt schlecht gestanden habe, wie Plinius und Petronius behaupten. Alles aber erklärt sich, wenn wir uns erinnern, daß diese reizenden Malereien nur Kopien sind; sie besitzen nicht das Verdienst der Erfindung, und in dieser besteht doch nach Petronius und Plinius, die ihre Ehre darein setzten, Klassiker zu sein, vor allem die Größe der Malerei. Da sie nicht mehr selbständig schaffen kann und nur noch von der Nachahmung lebt, kommt sie ihnen wie tot vor. Daher ihre Strenge.

Wir Heutigen nehmen eine andre Stellung zu der Sache ein. Die Vorbilder sind heute nicht mehr vorhanden, und so kann kein Vergleich mit ihnen den Nachahmungen schaden. Wir steigen nicht mehr von den Originalen zu den Kopien nieder, was für diese immer sehr gefährlich ist; im Gegenteil: lediglich den Kopien verdanken wir es, daß wir zu den verlorenen Originalen aufsteigen und uns eine Vorstellung machen können, was diese einst gewesen. Dieser Dienst, den sie uns leisten, stimmt uns günstig für sie. Weit entfernt, uns darüber zu beklagen, daß die pompejanischen Künstler keine genialen Erfinder sind, möchten wir ihnen eher dafür danken, daß sie fast nichts Eigenes zu Tage gefördert haben. Gerade durch ihre Beschränkung auf die Reproduktion fremder Erfindungen versetzen sie uns in jene großen Zeiten der antiken Kunst, welche wir ohne sie nicht kennen würden.

Welches Jahrhundert ist es nun eigentlich, dem die Künstler von Pompeji ihre Muster entnahmen? Können wir überhaupt genauer feststellen, welcher geschichtlichen Epoche, welcher Periode der Kunst die Meister angehörten, aus deren Werken jene Epigonen ihre Anregungen schöpften?

Zunächst — haben sich diese überhaupt darauf beschränkt, die Gemälde einer einzigen Schule zu kopiren? Gehörten sie nicht vielmehr zu jenen Eklektikern, die das Gute so ziemlich überall nehmen, wo sie es finden, und die Werke aller Zeiten wiedergeben? — Unzweifelhaft haben sie dies manchmal gethan. Es finden sich bei ihnen Arbeiten, die von der großen Menge der übrigen abweichen und offenbar aus ihrer gewöhnlichen Manier herausfallen. Dieser Art ist z. B. das berühmte Bild des Opfers der Sphigeneia, eins der schönsten, die in Pompeji entdeckt wurden, und — ein seltenes Glück — auch eins der besterhaltenen. In der Mitte tragen Odysseus und Diomedes die Sphigeneia, welche die Arme weinend gen Himmel streckt, zum Altare. Links bedeckt Agamemnon sein Antlitz, um den Tod der Tochter nicht zu sehen. Rechts steht Kalchas, das Schwert in der Hand, traurig sinnend, doch bereit, das grausame Opfer zu vollstrecken. Oben erscheint Artemis in leichtem Gewölk mit der an Stelle der Jungfrau zu opfernden Hirschkuh. Helbig, ein kundiger Beurteiler auf diesem Gebiete, ist der Meinung, daß die so regelmäßige Anordnung des Bildes, die Symmetrie in der Verteilung der Figuren, die Farbe des Hintergrundes, die Behandlung des Faltenwurfs der Gewänder an eine Kunstentwicklung von verhält-

nismäßig hohem Alter erinnern. Die Figuren sind derart disponirt, daß man fast ohne Schwierigkeit aus dem Gemälde ein Relief machen könnte. Noch charakteristischer ist es, daß Diomedes und Odysseus kleiner gebildet sind als Agamemnon und Kalchas, nach jener alten, naiven Regel, welche will, daß man die größere oder geringere Wichtigkeit der einzelnen Personen schon äußerlich an ihrer Größe erkenne. Wiewohl nun Helbig auf diese interessanten Momente aufmerksam macht, geht er doch nicht so weit, zu behaupten, daß dieses schöne Gemälde in eine sehr alte Epoche zurückreiche. Zu allen Zeiten giebt es Künstler, die sich gern der Vergangenheit zuwenden und die eine alte Methode, ein schon längst aufgegebenes Verfahren mit Vorliebe pflegen. Plinius spricht einmal von zwei berühmten Malern, die an dem von Vespasian wiederhergestellten Tempel des Honos und der Virtus arbeiteten, und bemerkt über den einen, er habe mehr den alten Meistern geglichen (*priscus antiquis similior\**). Ein Künstler dieser Art hat gewiß auch das Opfer der Iphigeneia gemalt; dem Archaismus zugeneigt, hat er sein Bild nach alter Weise erfunden und ausgeführt, die pompejanischen Maler aber haben dasselbe nach ihrer Gewohnheit getreu kopirt.

Aber diese altertümlichen Phantasien sind in Pompeji selten; fast alle andern Wandgemälde gleichen einander in hohem Maße, die Darstellungen sind in der Regel auf dieselbe Art erfunden und ausgeführt und scheinen derselben Schule anzugehören. Es ist die Schule, welche am Hofe der Nachfolger Alexanders blühte. Die Kunst, welche die pompejanischen Künstler nachahmten und von der uns ihre Gemälde ein Abbild geben können, ist also die alexandrinische oder hellenistische.

(Fortsetzung folgt.)



## Überseeische Annexionspläne Frankreichs und Englands.



ie englischen Zeitungen fahren fort, gegen die neue französische Kolonialpolitik zu predigen und deren Annexionspläne als ungerecht und für das britische Interesse, ja für das der ganzen Welt gefährlich darzustellen. Aber in Paris läßt man sich dadurch nicht beirren, und da in letzter Zeit auch England Wien gemacht hat, seinen überseeischen Besitzungen ein wertvolles Stück Land einzuverleiben, so begreift man in der That nicht recht, wie die Herren in London

\*) Plinius XXXV, 120.