



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Meyer, Ludwig: Pompejanische Spaziergänge. 3. : (Fortsetzung.)

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

Pompejanische Spaziergänge.

Von Ludwig Meyer.

3.

(Fortsetzung.)



Bgleich für Griechenland der Verfall damals längst begonnen hatte, war der Geschmack an der Kunst doch immer noch ebenso lebhaft wie früher. Alexander war auf die Freundschaft eines Pyssippos und Apelles stolz gewesen; seine Nachfolger setzten diese Überlieferung fort und umgaben sich nicht nur gern mit Künstlern, sondern versuchten sich manchmal auch selbst als solche. Attalus III., der letzte König von Pergamon, modellirte in Wachs und ziselirte in Erz. Antiochus Epiphanes erholte sich von seinen Regentensorgen in der Werkstatt eines Bildhauers. Für ausgezeichnete Statuen oder Gemälde, welche sie zu besitzen wünschten, war ihnen kein Preis zu hoch. Sie zahlten den Künstlern fast wahnsinnige Summen. Einer dieser Fürsten erbot sich, die sämtlichen Schulden der Einwohner von Knidos, deren Gemeinde dem Bankrott nahe war, zu übernehmen, wenn sie ihm die Aphrodite des Praxiteles abtreten wollten. Ein anderer bot bei der von Mummius vorgenommenen Versteigerung der Beute von Korinth 100 Talente (400 000 Mark) für den Dionysos des Aristides. Mummius traute seinen Ohren nicht, urteilte aber, daß ein Bild, welches man so theuer bezahlen wollte, ein Wunder sein müsse, und behielt den Dionysos für Rom. Die rasende Leidenschaft dieser gekrönten Liebhaber kannte keine Grenze und kein Hindernis. Nichts war ihnen heilig, wenn es galt, ein schönes Kunstwerk zu erbeuten. Von ihnen haben es die römischen Prokonsuln gelernt, wie man es anzufangen hatte, um sich auf Kosten der verehrtesten Gottheiten eine reiche Galerie zu bilden; sie sind die Lehrer des Verres gewesen. In den unaufhörlichen Kriegen, die sie einander lieferten, waren die Schätze der Götter nicht besser geborgen als die der Könige. Als Prusias I. das Gebiet von Pergamon überfiel, machte er sich kein Gewissen daraus, aus einem hochberühmten Heiligtum die Bildsäule des Hephaistos, ein ausgezeichnetes Werk des Phrymachos, zu rauben. Ptolemäos Euergetes drang auf seinem Zuge nach Asien unter dem Vorwande, die von Rambyzes aus Ägypten entführten heiligen Bildwerke zurückzunehmen, in die Tempel ein und nahm alle Kunstgegenstände, die sich dort befanden, mit sich fort. So kam es, daß sich in den Palästen von Pergamon, Antiochia und Alexandria zahllose Meisterwerke anhäuften. Aber sie sollten hier nicht bleiben: denn die römischen Feldherren, für welche das Beispiel der griechischen Könige nicht verloren war, legten nun ihrerseits Beschlag

auf diese reiche Beute und brachten sie — als schönsten Schmuck ihrer Triumphe — nach Rom.

Von den Fürsten und Königen vererbten sich diese Neigungen bald auch auf Privatleute. Die Nachfolge Alexanders verursachte bekanntlich endlose Wirren und Kriege. Nie stritt man heißer um die Gewalt, nie wurde sie leichter erobert und rascher wieder verloren als damals. In so bewegten Zeiten bilden sich schnell große Vermögen und gehen ebenso schnell wieder zu Grunde. Die Emporkömmlinge, die des Gestern gedachten und das Morgen fürchteten, beeilten sich denn auch, ihre vergänglichen Reichtümer zu genießen. Die Komödie des Menander hat den Typus jener Glückssoldaten, die das am Hofe der orientalischen Herrscher gewonnene Gold in wenigen Tagen mit den athenischen Courtisanen verpraßten, auf der Bühne heimisch gemacht. Sie zeigt sie uns, wie sie bei ihren Geliebten gute Aufnahme finden und ihre Parasiten ihnen schmeicheln, solange die Dareiken und Philippdore dauern, und wie sie dann fortgejagt und verspottet werden, sobald ihr Beutel leer ist. Unter diesen reich gewordenen Leuten fehlte es auch nicht an solchen, die einen besseren Gebrauch von ihrem Vermögen machten: sie ahmten ihren Herren nach und kauften Statuen oder Gemälde, um ihre Häuser damit auszuschnücken.

Dies war etwas neues. In der großen Zeit der Kunst hatten die Künstler wohl kaum für Privatleute gearbeitet. Es wird freilich berichtet, Agatharchos habe im Hause des Alkibiades gemalt, aber Alkibiades konnte für keinen gewöhnlichen Bürger gelten. In der Regel war es die Öffentlichkeit, für welche die Maler ihr Talent sparten. Sie bedeckten die gewaltigen Wände der Säulenhallen mit Szenen aus den alten Sagen und aus den Gefängen Homers, oder sie erfanden Gemälde für das Innere der Tempel. Vielleicht waren sie des Glaubens, es heiße die Kunst erniedrigen, wenn man sie dem Vergnügen eines Einzelnen dienstbar machte. Plinius wenigstens deutet dies an und fügt in prächtigen Worten hinzu, daß die Gemälde jener Künstler, statt in einem Hause eingeschlossen zu werden, in welches kaum ein paar Bevorzugte Zutritt fanden, die ganze Stadt zur Wohnung hatten, daß jedermann sie betrachten konnte und daß ein Maler damals ein Gemeingut der gesamten gebildeten Welt war: *pictor res communis terrarum erat.**) Es scheint aber, daß, als die griechischen Städte unter Alexander ihre Freiheit verloren, ihre Bewohner sich ihnen einigermaßen entfremdeten. Sie fühlten sich dem Gemeinwesen minder verpflichtet, seitdem es den Bürgern nicht mehr die gleichen Rechte gewährte und seitdem die Bürger an der Verwaltung ihrer Angelegenheiten minder unmittelbaren Anteil nahmen. Man war nicht mehr so stolz auf das Gemeinwesen, man trug nicht mehr so eifrig wie früher Sorge um seinen Schmuck und seine Verschönerung, man dachte weniger an den Staat und mehr an sich selbst. Das

*) Plinius XXXV, 118.

Geld, das nicht mehr für die öffentlichen Monumente bestimmt wurde, verwendete man lieber zur Dekoration des eignen Hauses, aus welchem man nun den Mittelpunkt des Daseins machte. „In der Geschichte der griechischen Kunst sagt Vetronne,*) lassen sich zwei Hauptmomente unterscheiden: zuerst die Zeit, wo sie ausschließlich den Beruf hatte, durch die Bildsäulen der Götter und durch die malerische Darstellung ihrer Wohlthaten dem religiösen Glauben Nahrung zu geben, den Patriotismus der Bürger durch das stets lebendige Schauspiel der Großthaten ihrer Vorfahren zu wecken, wo also jedes Erzeugnis des Künstlers seine schon im voraus feststehende Bestimmung und Stelle hatte, und dann die Zeit, wo die Kunst sozusagen nur noch bestellte Arbeit lieferte, wo ihre Hervorbringungen zu Luxusgegenständen wurden, zu bloßen Raritäten herabsanken, den Produkten des Gewerbsfleißes gleichgesetzt, weniger ihrer Schönheit als ihrer Kostbarkeit wegen gesucht und in den Palästen der Könige und der Reichen zu leerer Augenweide aufgespeichert wurden.“ Von jetzt an verlor der Künstler den Geschmack an jenen großen Gemälden, die, für ein ganz bestimmtes Monument geschaffen, mit dem Zweck und der Architektur des Gebäudes harmoniren mußten, seinen Charakter wiedergaben und überhaupt nur an dem Plage, den sie einnehmen, verständlich sind. Nach Neigung arbeitete er in seinem Atelier an Stoffen seiner Wahl, ohne sich viel darum zu kümmern, was aus seinen Bildern werden würde, oder vielmehr im voraus gewiß, daß sich immer ein reicher Liebhaber finden würde, bereit, sie teuer zu bezahlen und zum Schmucke seiner Wohnung zu verwenden. So fing man an, anstatt der für die öffentlichen Gebäude bestimmten großen Fresken oder umfangreichen Ölgemälde das zu malen, was Helbig treffend „Kabinettsbilder“ nennt. Jene Kabinettsbilder hing man an den Wänden der Privathäuser auf; sie wurden eine Art Bedürfnis, ein unentbehrlicher Luxus für die „Glücklichen dieser Erde.“**)

Von diesem Brauche schreibt sich nun auch das System der pompejanischen Wanddekoration her. Mit der großen Monumentalmalerei, welche sich an den Wänden der Tempel oder Säulenhallen entfaltete, hatte es durchaus nichts gemein. Um uns hiervon zu überzeugen, brauchen wir nur die Art und Weise zu studiren, wie die mythologischen oder sonstigen Szenen, welche die campanischen Häuser schmücken, an den Mauern angeordnet sind. In der Regel bedecken sie nur einen Teil derselben; sie haben ihren Platz inmitten einer Architekturdekoration, von welcher sie sich lebhaft abheben, sind in regelmäßigen Feldern verteilt und sehr oft von einem Rahmen umgeben, der sich an die Hohlkehle des Gesimses zu lehnen oder auf Konsolen zu ruhen scheint. Der Künstler hat ersichtlich eine Art optischer Täuschung beabsichtigt und auf die Betrachter den Eindruck machen wollen, als wären diese Malereien wirkliche Tafelbilder.

*) Lettres d'un antiquaire à un artiste.

***) Vergl. die Stelle des Aristoteles bei Cicero (de nat. deorum II, XXXVII, 95).

Dieses System der Dekoration findet seine Erklärung eben nur in der Gewohnheit und Geschmacksrichtung der alexandrinischen Zeit. Aber den Luxus, kostbare Tafelbilder an den Wänden aufzuhängen, mußte man teuer bezahlen; nicht jeder konnte sich so kostspielige Neigungen gestatten. Man mußte ein König von Agypten oder Syrien oder allermindestens ein mächtiger Minister oder gefürchteter Feldherr sein, man mußte die Völker lange bedrückt und ausgezogen und die Nachbarländer gewissenlos geplündert haben, um sich so ungeheure Säle erbauen zu können, wie die Geschichtschreiber sie mit Bewunderung schildern: ruhend auf hundert Pfeilern oder hundert Säulen aus Marmor, mit wunderbaren Statuen vor den Säulen und Tafelbildern von Meisterhand in den Zwischenräumen. Die Bürger stellten sich dies billiger her; auf ihre Wände ließen sie sich in Fresko*) falsche Pfeiler malen, welche falsche Tafelbilder umrahmten, und dann empfanden sie in ihrem kleinen Hause beim Anschauen der Mauern ihres Säulenhofes unzweifelhaft ein Vergnügen, nicht unähnlich dem der Könige oder der Großen, wenn diese in ihren Palästen mitten unter Meisterwerken luftwandelten. Die Freskomalerei war also für kleine Leute ein ökonomisches Mittel, das Beispiel der Reichen nachzuahmen. Da sie eine schnelle Ausführung verlangt und da man es hier mit Unvollkommenheiten im Detail nicht so genau nimmt, so benutzten sie die Künstler, um schneller zu arbeiten; sie konnten wohlfeiler produziren, und so wurde aus der Kunst eine Industrie. „Die Kühnheit der Agypter, sagt Petronius,**) erfand für diese so bedeutende Kunst (der Malerei) ein abgekürztes Verfahren,“ und diese Ansicht ist sehr wahrscheinlich. Denn es ist natürlich, daß man in demselben Lande, wo die Menschen beständig das erbitternde Schauspiel des Luxus der Großen vor Augen hatten, auch versucht hat, sich um einen geringern Preis einige ihrer Genüsse zu verschaffen. Die Ausbreitung dieses neuen Verfahrens, fügt Petronius hinzu, habe den Ruin der Malerei herbeigeführt. Auch dies ist leicht verständlich: die Armen, oder wenn man will die minder Wohlhabenden, hatten es erfunden, um das Beispiel, das ihnen die Reichen gaben, irgendwie nachzuahmen; es währte aber garnicht lange, und die Reichen entlehnten es ihrerseits den Armen. Da es nun die Freskomaler bald durch Übung zu einer ziemlich befriedigenden Ausführung brachten, so begnügte man sich schließlich mit den Kopien, die sie nach berühmten Staffeleibildern anfertigten, und die Originalmalerei fand keine Aufmunterung mehr. Daher der Zorn der Kritiker

*) Ich spreche hier und an andern Stellen von „Fresken,“ obgleich manche Gelehrten diese Bezeichnung für ganz unzutreffend erklären. Petronne stellte es entschieden in Abrede, daß die antiken Gemälde wirkliche „Fresken“ in dem Sinne wären, wie wir das Wort heute verstehen. Dagegen begründet Otto Donner in einer Helbig's „Wandgemälden“ vorgedruckten Abhandlung die Ansicht, daß die Malereien, welche die Städte Campaniens schmückten, größtenteils al fresco ausgeführt sind.

***) Petronius, Sat. 2. Aegyptiorum audacia tam magnae artis compondiarium invenit.

Grenzboten II. 1883.

und der Kenner: Plinius und Petronius sprechen von dieser „ägyptischen Erfindung“ in ähnlichem Tone wie heutzutage manche Künstler und Kunstfreunde von der Photographie, die gleichfalls beschuldigt wird, daß sie die wahre Kunst zu Grunde richte.

Dieser Ursprung der Fresken von Herculaneum und Pompeji findet auch im übrigen volle Bestätigung. Die Originale, deren Kopien sie sind, gehörten unzweifelhaft der Zeit der Nachfolger Alexanders an; sie tragen den Stempel dieser Epoche an der Stirn und besitzen alle Eigentümlichkeiten derselben. Eine der großen Veränderungen, die sich damals in der griechischen Welt vollzogen, war es auch, daß fast überall die Monarchie an die Stelle der Republik trat. Um die Person des Herrschers und seiner Gemahlin sammelten sich Kriegsmänner, Minister, Diener, Poeten, Künstler; kurz, es bildete sich ein Hof, und der Einfluß desselben machte sich, wie es immer geschieht, bald in den Sitten der Völker bemerklich. Sie wurden glatter, zierlicher, verfeinerter. Man fing an, die Bornehmheit der Umgangsformen, die Genüsse des Geistes, die Gewähltheit der Unterhaltungen, die Freuden der Geselligkeit über alles zu schätzen. Das große Interesse der Gesellschaften aber, an denen beide Geschlechter teilnehmen, ist regelmäßig die Liebe; so gewann denn diese für die Gesellschaft und in der Folge auch für die Literatur jener Zeit die höchste Bedeutung. Von nun an lebt die Poesie von ihr, und der Poesie eifern die bildenden Künste nach. Aber die Liebe, wie die alexandrinischen Künstler sie zu malen pflegen, ist nicht die rasende Leidenschaft, die Euripides in der Phaedra dargestellt hat. Ihre Malerei wird nicht mehr, wie die des Polygnot, vom Epos oder auch nur von der alten Tragödie angeregt, vielmehr entlehnt sie ihre Stoffe der Idylle und der Elegie, diesen Lieblingsgattungen der hellenistischen Dichtkunst. Die Liebe ist bei ihnen eine Mischung von Galanterie und Empfindsamkeit. Gern stellen sie freilich die Göttinnen und Heroinen dar, die ein Liebesleid bedrückt; die von Paris verlassene Dinone, Ariadne am Gestade von Naxos, wie sie dem Schiffe nachblickt, das ihren Geliebten hinwegführt, Venus, die den Jäger Adonis in ihren Armen sterben sieht, sind ihre Lieblingsstoffe. Aber sie geben sorgsam Acht, daß der Schmerz dieser verlassenen Schönen ihrer Schönheit nicht schade. Ihre Verzweiflung zeigt eine sehr elegante Haltung, sie sind untrübtlich, aber schön geschmückt, sie tragen Halsbänder und doppelte Armspangen, ihr Haar umschließen goldene Netze. Selten fehlt auch in einer Ecke des Bildes ein kleiner Liebesgott, der dem Vorgang einen Zug lächelnder Heiterkeit verleiht, wenn er allzu ernst zu werden droht. Auf den pompejanischen Fresken tummeln sich die Liebesgötter noch zahlreicher als auf den Gemälden Watteaus, Bouchers und anderer französischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Sie sind das gewöhnliche Gefolge der Venus; sie helfen ihr, sich zu schmücken, reichen ihr ihre Kleinodien und halten ihr den Spiegel, worin sie sich betrachtet. Sie führen sie dem wartenden Mars zu; sie umgeben den verwundeten Adonis,

stützen seinen Arm, nehmen ihm das Gewand ab, tragen seinen Hirtenstab und seine Lanze. Ein Liebesgott ist es, der die Artemis in Endymions Höhle führt und ihr den schönen jungen Schläfer zeigt. Als Dinone versucht, den treulosen Gatten, der sie verlassen will, durch verzweiflungsvolle Bitten zurückzuhalten, bleibt Paris bei ihren Vorwürfen gleichgiltig und scheint kaum auf sie zu hören — begreiflich genug: der Künstler hat hinter ihm einen Amor angebracht, der sich lieblosend zu seinem Ohre neigt und ihm von seiner neuen Leidenschaft erzählt. Während aber in allen diesen Bildern die Liebesgötter nur Zuhörer sind, machen sie in andern sogar den ganzen Inhalt der Darstellung aus. Der Künstler zeigt sie uns allein und in Beschäftigungen, die sonst das Erbteil des Menschen sind. Sie tanzen, singen, spielen, schmausen; mit geschwungener Geißel fahren sie auf einem von Schwänen gezogenen Wagen oder versuchen mit großer Mühe ein Löwengepann zu lenken. Sie halten Weinlese; sie mahlen Korn in einer Mühle, während niedliche kleine Esel, die sie an Blumenguirlanden führen, ihnen dabei helfen. Sie verkaufen, kaufen, jagen, angeln — eine Zerstreung, welche die Maler von Pompeji offenbar für ein besonders göttliches Vergnügen halten, denn Venus selbst erscheint bei ihnen wiederholt damit beschäftigt. Eine der anmutigsten und bekanntesten Darstellungen in diesem etwas gezierten und koketten Genre ist die Verkäuferin von Liebesgöttern. Ein altes Weib hat eben aus einem Käfig einen kleinen Gros genommen; sie hält ihn bei den Flügeln gefaßt und reicht ihn einem kauflustigen jungen Mädchen hin. Das schöne Kind scheint kein völliger Neuling mehr, denn es hält bereits einen andern Gros auf dem Schoß; nichtsdestoweniger betrachtet es neugierig den zweiten, der ihm feilgeboten wird und munter die Armchen nach seiner neuen Herrin ausstreckt.

Was in der neuen Malerschule aus der Mythologie wurde, sahen wir bereits: die alten Mythen büßten ihre tiefe und ernste Bedeutung ein. Zu der gewöhnlichen Methode dieser Maler bei der Wiederaufnahme von Stoffen, denen die alte Kunst eine ideale Größe verliehen hatte, gehörte es, daß sie dieselben so viel als möglich auf menschliche Verhältnisse zuschnitten. Gern heben sie die Entfernung, welche die Götter von den Menschen trennt, völlig auf und behandeln die Heldensagen wie Abenteuer des alltäglichen Lebens. Wir merken, daß der Künstler, wenn er die Liebeshändel der Götter malt, stets im Auge hat, was am Hofe der Seleuciden oder der Ptolemäer vorging. In dem berühmten Parisurteil kokettirt Venus, um den Vorzug zu erhalten, mit dem schönen Schäfer genau wie eine elegante Welt dame. Während Polyphem, am Ufer des Meeres sitzend, auf der Leier seine Schmerzen singt, kommt auf einem Delfin ein Gros herbei und bringt ihm einen Brief von Galatea. Mars und Venus sind vorsichtige Liebende, die, wenn sie miteinander kosen, nicht entdeckt sein wollen: auf einem Bilde aus Pompeji lassen sie sich, um bei dem Nahen von Störern gewarnt zu werden, von einem Hunde bewachen. Das ist denn

freilich eine recht vulgäre Art der Einnischung des wirklichen Lebens in die Göttersage.

Das Alter dieser Malerei wird durch ihren Charakter klar bezeichnet: ganz gewiß haben wir hier die alexandrinische Kunst vor Augen. Ist es aber sicher, daß diese Kunst in den Fresken von Pompeji getreu wiedergegeben ist? und wie weit können wir sie nach ihnen beurteilen? Es ergibt sich bereits aus dem Studium der eigentümlichen Bedingungen der pompejanischen Malerei, daß es zwischen dem Original und den Kopien unvermeidliche Unterschiede gegeben haben muß. Die pompejanischen Häuser sind in der Regel klein; der Raum, den der Architekt dem Maler zur Verfügung stellte, war selten von großer Ausdehnung und gestattete kaum, was die Griechen „Megalographie“ nannten. In den bildenden Künsten ist aber die Größe von hoher Bedeutung; oft wird ein großer Stoff, wenn er in einen allzu engen Rahmen eingeschlossen wird, zu einem Genrebild. Dies ist der Fall in Pompeji, wo die Fresken meist nur Verkleinerungen von reicheren und umfassenderen Kompositionen sind. Dazu kommt, daß, wenn uns diese Fresken nicht gerade den Eindruck großer Mannichfaltigkeit machen, die Schuld nicht gänzlich der alexandrinischen Schule, aus der sie stammen, zuzuschreiben ist. Unter den unzähligen Stoffen, welche diese Schule den pompejanischen Künstlern lieferte, mußten sie notwendig eine Auswahl treffen. Da nahmen sie denn am liebsten lachende und heitre Szenen und flohen diejenigen, die ihnen allzu traurig schienen. „Ein leidenschaftliches Gemälde, sagte schon Seneca, stürzt die Seele in Unruhe.“*) Diese braven Bürger wollten in dem glückseligen Lande, am Fuße der grünen Abhänge des Vesuvius, vergnügt leben; es wäre ihnen durchaus nicht damit gedient gewesen, hätte man ihnen alle Gräuelpredigten der antiken Mythologie vor Augen gestellt. Die Verbrechen der Familie Agamemnons, das Ende des Hippolytos, der von den Dornen am Wege zerrissen wurde, hatten zu berühmten Gemälden alexandrinischer Maler den Stoff gegeben. In Pompeji finden wir sie nicht wieder. In diesen für die stillen Freuden der Familie bestimmten Räumen waren sie nicht am Platze. Wenn sich die pompejanischen Künstler einmal an die Darstellung einer minder anmutigen Szene wagen, so modifiziren sie dieselbe in der Regel. Die an den wütenden Stier gefesselte Dirke, Aktäon, von seinen Hunden zerfleischt, sind ihnen nur Vorwände zur Darstellung schöner nackter Frauen oder freundlicher Landschaften. Dies also betrifft die Erfindung und die Wahl der Stoffe; die Ausführung zeigt noch mehr Verschiedenheiten. Wird ein Tafelbild in einem Freskogemälde reproduziert, so ändert sich damit unvermeidlich sein Charakter. Das Fresko verträgt nicht in gleichem Grade jene Feinheit der Züge, jene Vollendung im einzelnen, welche die Haupteigenschaften der alexandrinischen Meister ausmachten. Übrigens waren es nicht gerade diese

*) Seneca, De ira II, 2.

Vorzüge, welche die Maler von Pompeji besonders anstrebten; ja man kann behaupten, daß sie dieselben nicht nötig hatten. Heute, da die pompejanischen Häuser keine Dächer mehr haben, sehen wir ihre Malereien bei dem Lichte einer strahlenden Sonne, welche ihre geringsten Fehler unbarmherzig bloßlegt; aber geschaffen waren sie nicht für diese helle Beleuchtung. Die Räume, wo sie ihren Platz hatten, erhielten ihr Licht in der Regel nur von der Thür her, ja man hatte Vorkehrungen getroffen, um zu verhüten, daß die ganze das Atrium durchflutende Lichtfülle durch diese einzige Öffnung eindrang. Vorhänge, die zwischen den Säulen ausgespannt waren, gaben Schatten vor den Räumen, in denen die Bewohner die heißen Stunden des Tages zubrachten. In diesem Halbdunkel traten die Unvollkommenheiten der Ausführung nicht zu Tage, und die Künstler konnten manchen Vorzug und manche Feinheit ihrer Vorbilder hier ohne Schaden vernachlässigen.

Aber ungeachtet dieser Vorbehalte, die zu machen unumgänglich war, läßt sich mit vollem Recht behaupten, daß uns die Fresken von Herculaneum und Pompeji eine ziemlich zutreffende Vorstellung von der alexandrinischen Malerei vermitteln. Ja wir können sogar den Versuch machen, in diesen unvollständigen Kopien einige der berühmten Gemälde wiederzufinden, deren Schönheit uns die alten Kunsttrichter rühmen. Dieses Unternehmen scheint zuerst etwas gewagt; aber wir dürfen nicht vergessen, daß, wenn diese Gemälde heute verloren sind, wir doch wenigstens einige Erinnerungen an sie übrig haben. Sie sind bei den Schriftstellern erwähnt, die uns die Geschichte der antiken Malerei überlieferten; selten unterlassen es die Dichter, besonders die der Anthologie, ihrer Beschreibung ein paar Verse zu widmen; auf den Basreliefs und den Vasen finden wir mehr oder weniger genaue Nachahmungen von ihnen; endlich — und dies ist wichtiger — sind sie an den Wänden der Städte Campaniens vielfach reproduziert worden. Vergleichen wir diese verschiedenen Kopien miteinander und kontroliren wir sie mittelst der Nachrichten, welche die Kritiker und Poeten uns geben, so unterscheiden wir, was jeder Künstler dem Original entnommen hat, und gelangen so schließlich zu einer Rekonstruktion desselben wenigstens im großen und ganzen und in seinen Hauptlinien. Auf diese Art können wir uns beispielsweise zwei berühmte Gemälde des Nikias, die Andromeda und die Io, vergegenwärtigen. Der erstere Gegenstand findet sich in Pompeji zweimal in einer dort nicht gewöhnlichen Größe dargestellt; der andre kommt nur einmal vor, wurde aber zum Glück auch auf dem Palatin, im Hause der Livia, entdeckt. Es sind zwei schöne Malereien, die wie Gegenstücke wirken und einander hinreichend ähnlich sind, um für Werke von der nämlichen Künstlerhand zu gelten. Die allgemeine Anordnung und die wesentlichen Züge des Originals haben die Kopisten jedenfalls beibehalten; so vermögen wir uns von dem Charakter jener beiden Werke des großen athenischen Künstlers, der sich nach Plinius besonders in der Darstellung weiblicher Schönheit hervorthat, einen Be-

griff zu machen. Dasselbe ist der Fall mit einem Gemälde, das noch berühmter war als das des Nikias. Zwei kleine Fresken aus Pompeji zeigen die Medea, im Begriff ihre Kinder zu töten. Alle Beurteiler nehmen übereinstimmend an, daß es Nachahmungen, freilich sehr unvollkommene, eines Meisterwerkes des Timomachos seien. Neben Medea stehen ihre beiden Söhne und spielen mit Würfeln unter Aufsicht ihres Pädagogen. Dieser dramatische Zug, der ergreifende Gegensatz zwischen der sorglosen Freude der Kinder und dem schrecklichen Vorhaben der Mutter, gehört offenbar dem Originalbilde an. Alles übrige in den pompejanischen Fresken ist weniger glücklich; besonders der Gestalt der Medea fehlt es an Charakter. Zum Glück hat sich in Herculaneum eine Medea gefunden, eine umfangreichere und auch talentvollere Darstellung. Diesmal ist sie allein, ohne ihre Kinder; der Mund ist halb offen, die Augen sind irre und wild,*) die Finger umklammern krampfhaft den Griff des Schwertes; sie scheint die Beute unsägliches Schmerzes. Diese Figur, eine der schönsten, die uns aus dem Altertum erhalten sind, ist sicherlich die Konzeption eines genialen Malers, die Kopisten von Pompeji hätten sie nicht erfunden; wir spüren die Meisterhand. Stellen wir nun neben diese Medea aus Herculaneum die Kindergruppe der pompejanischen Fresken, so haben wir höchst wahrscheinlich das ganze Bild des Timomachos beisammen.**)

So hat sich denn in diesem Winkel Italiens eine ganze bedeutame Epoche der griechischen Kunst für uns erhalten. Unser Vergnügen bei der Betrachtung dieser Wandgemälde steigert sich, wenn wir daran denken, daß sie uns eine große Malerschule allein noch vor Augen stellen — womit nicht gesagt sein soll, daß sie weiter kein Interesse für uns haben, als daß sie uns an verlorne Meisterwerke erinnern, und nicht auch um ihrer selbst studirt zu werden verdienen. Durch die beständige Wiederholung der Bezeichnungen „Nachahmer“ und „Kopisten“ wird, fürchte ich, das Verdienst dieser unbekanntten Künstler leicht allzu tief herabgedrückt. Denn wir werden ihnen keineswegs gerecht, wenn wir sie einfach nur Dekorateurs nennen und besonders wenn wir sie mit unsern heutigen Dekorateurs auf eine Stufe stellen. Freilich ahmten sie nach, aber sie thaten es mit einer gewissen Unabhängigkeit; sie waren nicht gänzlich die Sklaven ihrer Vorbilder; sie gaben dieselben frei wieder und zögerten nicht, sie nach den Bedingungen der Örtlichkeit, die sie auszumalen hatten, oder nach der Geistesrichtung des Herrn zu behandeln, den es galt zufriedenzustellen. Dies ergibt sich mit Sicherheit daraus, daß sich in Pompeji eine große Menge von Wiederholungen findet, die offenbar sämtlich auf dasselbe Original zurückgehen, ohne

*) Vgl. Ovid, Trist. II, 526: inque oculis facinus barbara mater habet. Vielleicht schwebt ihm das Bild vor, von dem hier die Rede ist.

**) Es steht fest, daß die zum Schmuck einer sehr schmalen Wandfläche bestimmte Medea von Herculaneum nur ein Teil eines umfangreichern Fresko ist. Das ursprüngliche Bild zeigte wahrscheinlich auch die Kinder und ihren Lehrer.

deshalb je einander völlig zu gleichen. Es war also an der Arbeit dieser Künstler doch auch manches Eigene, das ihre Begabung lebendig erhielt und sie davor bewahrte, zu bloßen Handlangern herabzusinken. Dies befähigte sie auch, selbständig zu erfinden, wenn es nötig war. Sie thaten es selten, da sie gezwungen waren, schnell zu arbeiten, und es förderlicher fanden, ihre Stoffe ändern zu entlehnen als sich mit eignen Erfindungen abzumühen. Gleichwohl sahen wir, daß sie sich bisweilen von Vorgängen, deren Zeugen sie wären, anregen ließen und Genrebilder von unübertrefflicher Wahrheit zu Stande brachten. Ob sie aber erfinden oder nachahmen — sie machen alles mit einer Leichtigkeit, einer Anmut, einer Schnelligkeit der Ausführung, einer Sicherheit der Hand, die wir nur bewundern können. Und unsre Bewunderung verdoppelt sich, wenn wir uns erinnern, daß sie für die Bürger einer kleinen Stadt arbeiteten, wenn wir namentlich bedenken, daß dieselbe Geschmacksrichtung wie in Pompeji doch jedenfalls auch in der ganzen übrigen römischen Welt vertreten war, und daß es also überall Künstler von ähnlicher Begabung für ähnliche Werke gegeben haben muß. Und dies ist ein erstaunliches und überraschendes Ergebnis. Die Geschichtschreiber sagen uns, geniale Maler habe es damals nicht mehr gegeben; talentvolle dagegen — das zeigen die Wandgemälde von Pompeji — waren zu jener Zeit so zahlreich wie kaum je zuvor. Wir rühmen uns heute gern des Strebens, das unsre Zeit beseelt, ein gewisses Maß äußeren Behagens einer möglichst großen Zahl von Menschen zugänglich zu machen und breite Schichten der Bevölkerung materiell zu heben; es ist dies eine große Wohlthat. Im ersten Jahrhundert hatte man etwas ähnliches auf dem Gebiete der bildenden Künste geleistet. Dank den bequemen Methoden, welche eine umfassende Verbreitung ihrer Meisterwerke ermöglichten, hatten sie aufgehört, der ausschließliche Besitz einzelner zu sein und waren zu einer Quelle des Genusses geworden für alle Welt.



Drei Antworten.

1. An Herrn Classen in Hamburg.



in Nummer 17 der Grenzboten beschuldigt mich Herr Classen in Hamburg, meine Preisschrift „Die Lehre Kants von der Idealität des Raumes und der Zeit im Zusammenhange seiner Kritik des Erkennens, Berlin 1883“ aus dem Buche des Herrn Krause „Populäre Darstellung von Kants Kritik der reinen Vernunft, Jahr 1881“ „abgeschrieben“ zu haben. Diese Behauptung ist durch-