

BIBLIOTHECA S<sup>MINARII</sup> ARCHAEOLOGICI  
UNIVERSITATIS THORUNENSIS

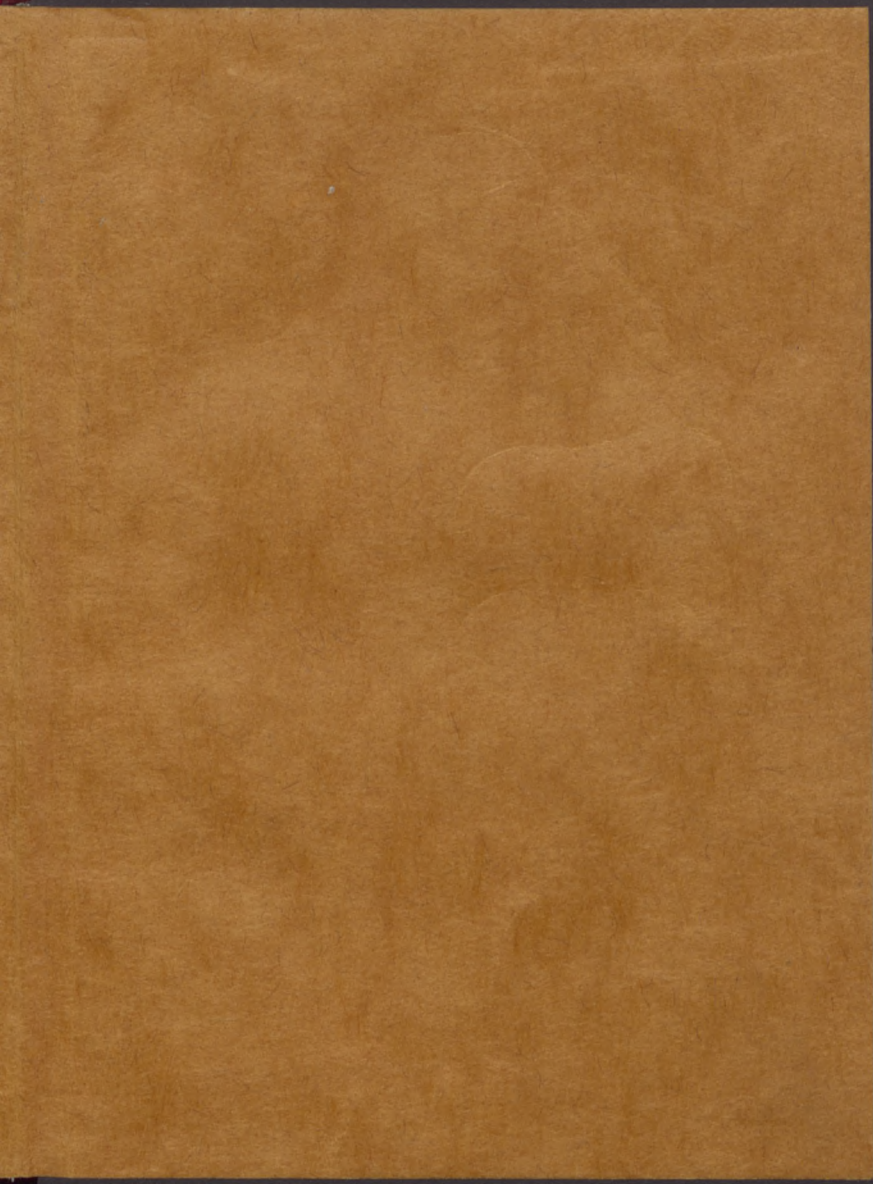
~~3-8/712~~

~~(56)~~

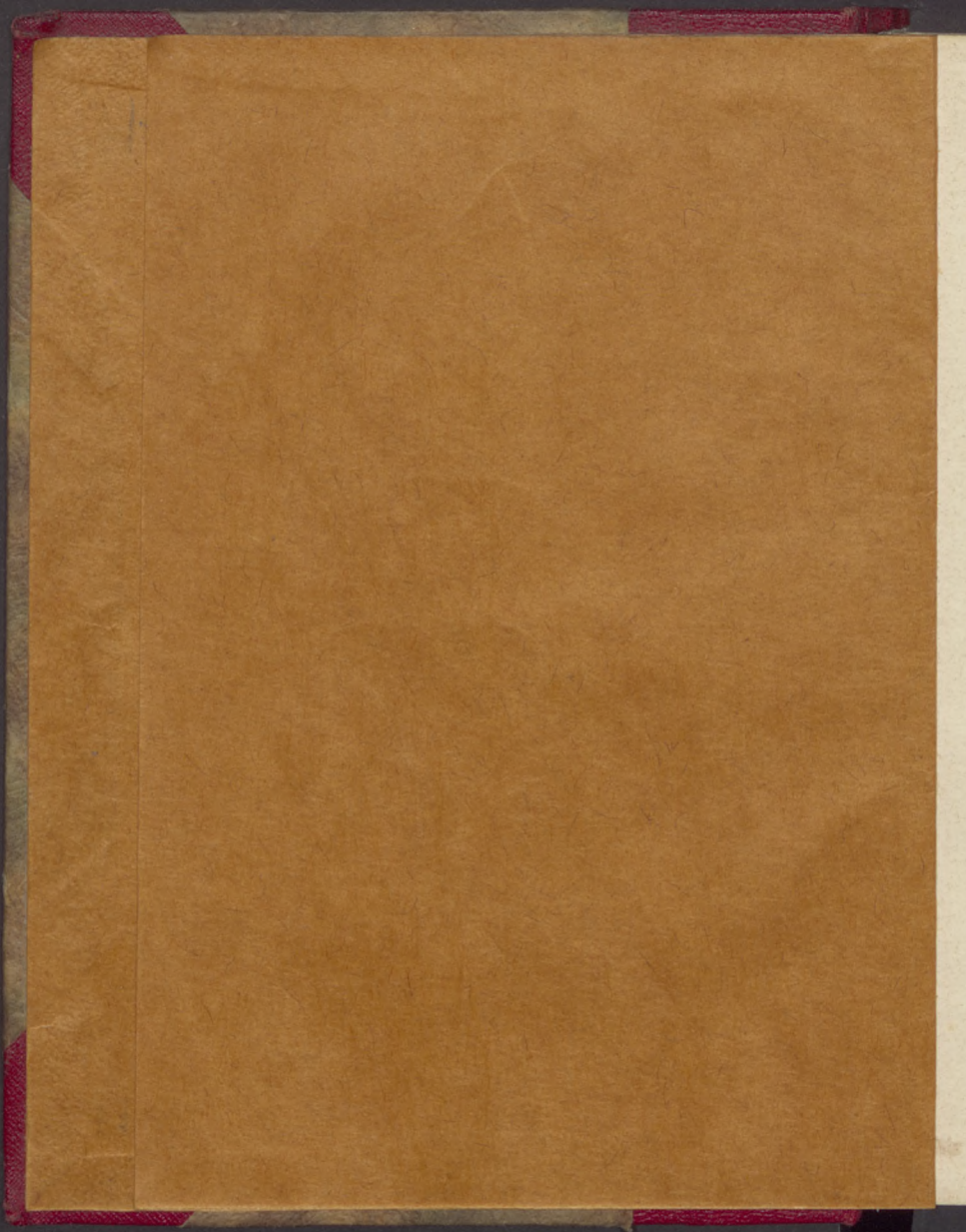
Kt

273

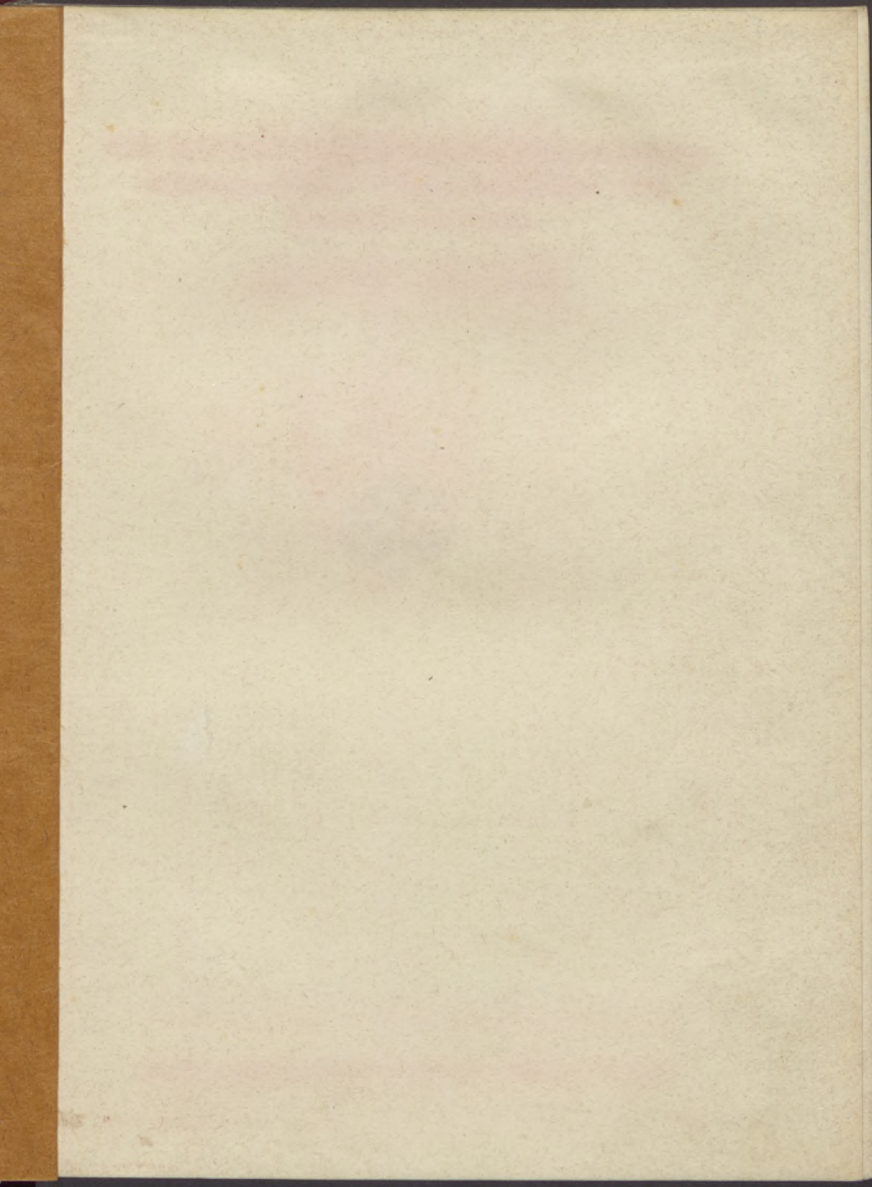
141 215













56

1910. 2051

DIE KUNST . SAMMLUNG ILLUSTRIRTER  
MONOGRAPHIEN . HERAUSGEGEBEN VON  
· RICHARD MUTHER ·

· ACHTUNDDREISSIGSTER BAND ·



# DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

*Herausgegeben von*

**RICHARD MUTHER**

*Bisher erschienen:*

- |      |  |
|------|--|
| Band | I. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER  |
| Band | II. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT   |
| Band | III. BURNE-JONES von MALCOLM BELL  |
| Band | IV. MAX KLINGER von FRANZ SERVAES  |
| Band | V. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN   |
| Band | VI. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER  |
| Band | VII. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEIER-GRAEFE  |
| Band | VIII. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER  |
| Band | IX. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER   |
| Band | X. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE  |
| Band | XI. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE  |
| Band | XII. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN  |
| Band | XIII. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT,<br>Seine Geschichte — Sein Einfluß von FRIEDR. PERZYŃSKI |
| Band | XIV. PRAXITELES von HERMANN UBELL  |
| Band | XV. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI      |
| Band | XVI. BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER   |
| Band | XVII. JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER  |
| Band | XVIII. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER   |
| Band | XIX. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER  |
| Band | XX. GIORGIONE von PAUL LANDAU  |
| Band | XXI. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG  |

Fortsetzung auf nächster Seite

**BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 62.**

# DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

*Herausgegeben von*

**RICHARD MUTHER**

*Bisher erschienen ferner:*

- Band XXII. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE
- Band XXIII. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER
- Band XXIV. NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS
- Band XXV. CONSTANTIN MEUNIER v. KARL SCHEFFLER
- Band XXVI. ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT
- Band XXVII. HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM
- Band XXVIII. PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED
- Band XXIX. FLORENZ UND SEINE KUNST von GEORG BIERMANN
- Band XXX. FRANCISCO GOYA von RICHARD MUTHER
- Band XXXI. PHIDIAS von HERMANN UBELL
- Band XXXII. WORPSWEDE (Hans am Ende, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Karl Vinnen, Heinrich Vogeler) von HANS BETHGE
- Band XXXIII. JEAN HONORÉ FRAGONARD von W. FRED
- Band XXXIV. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER von OSCAR BIE
- Band XXXV. ANDREA DEL SARTO von EMIL SCHAEFFER
- Band XXXVI. MODERNE ZEICHENKUNST von OSCAR BIE
- Band XXXVII. PARIS von WILHELM UHDE
- Band XXXVIII. POMPEJI von EDUARD VON MAYER
- Band XXXIX. MORITZ VON SCHWIND v. OTTO GRAUTOFF
- Band XL. MICHELAGNIOLO von HANS MACKOWSKY
- Band XLI. DANTE GABRIELE ROSSETTI v. H. W. SINGER

Weitere Bände in Vorbereitung

*Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen  
und Vollbildern in Tonätzung, kartoniert . . . . . à Mk. 1.25  
in Leinwand gebunden . . . . . à Mk. 1.50  
ganz in Leder gebunden . . . . . à Mk. 2.50*

**BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 62**

# DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

*Herausgegeben von*

**RICHARD MUTHER**

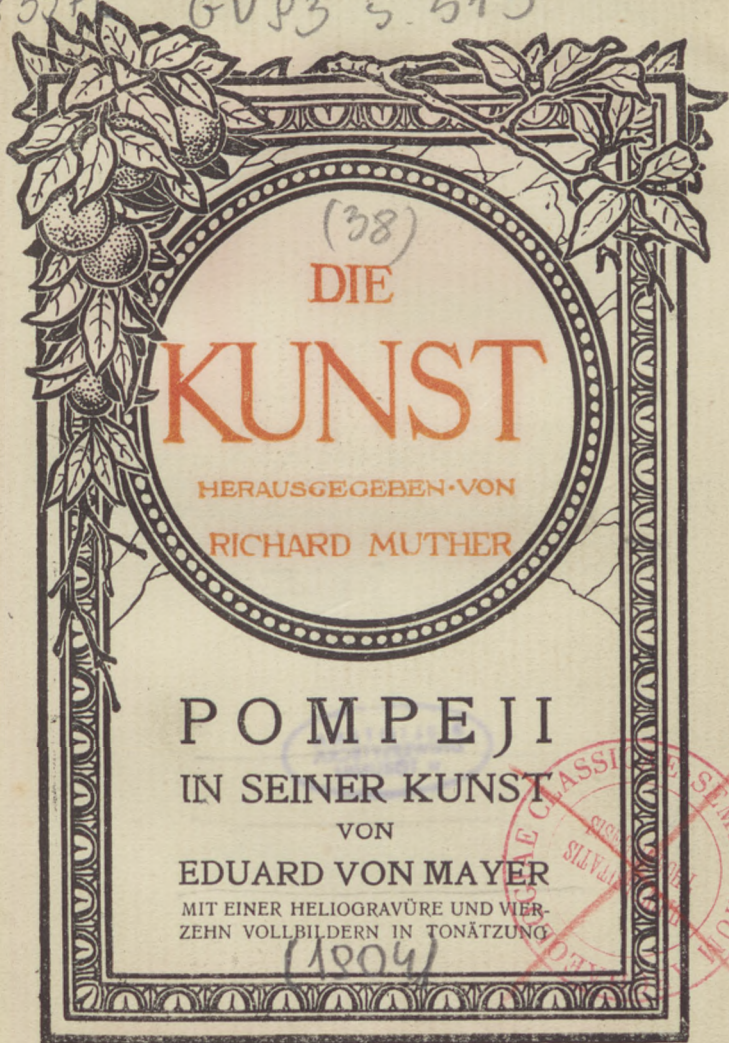
*Unsere Mitarbeiter:*

HERMANN BAHR · MALCOLM BELL  
HANS BETHGE · OSCAR BIE · OTTO  
JULIUS BIERBAUM · GEORG BIERMANN  
FRANZ BLEI · E. W. BREDT · W. FRED  
OTTO GRAUTOFF · CORNEL. GURLITT  
JARNO JESSEN · RUDOLF KLEIN · ERICH  
KLOSSOWSKI · PAUL LANDAU · MAX  
LIEBERMANN · HANS MACKOWSKY  
MAX MARTERSTEIG · EDUARD VON  
MAYER · JULIUS MEIER - GRAEFE  
FRIEDR. PERZYŃSKI · RAINER MARIA  
RILKE · HANS ROSENHAGEN · EMIL  
SCHAEFFER · KARL SCHEFFLER · FRANZ  
SERVAES · HANS W. SINGER · FRITZ  
STAHL · HERM. UBELL · HERM. UHDE-  
BERNAYS · WILH. UHDE · ALB. ZACHER.

**BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 62.**



83576 GVP3 5.513



(38)

DIE

KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

POMPEJI

IN SEINER KUNST

VON

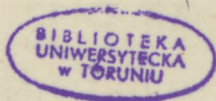
EDUARD VON MAYER

MIT EINER HELIOGRAVÜRE UND VIER-  
ZEHN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG

(1804)



❖ BARD. MARQUARDT & CO. ❖



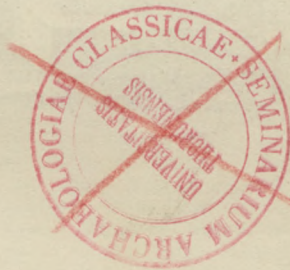
695084

2.230/89

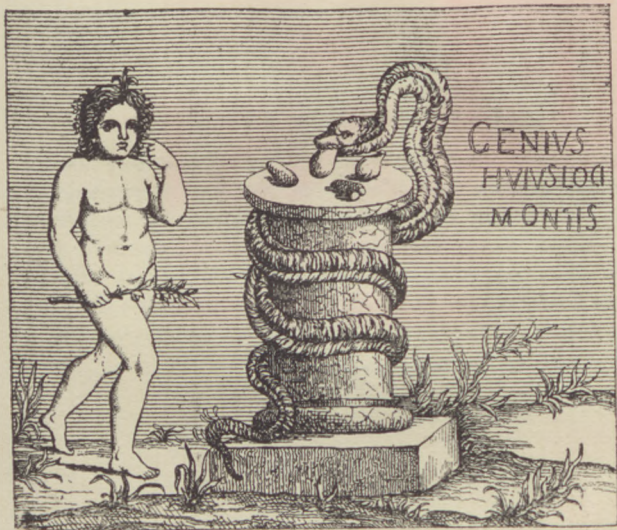
AN ÉLISÀR VON KUPFFER

*Dieses kleine Buch widme ich Dir zur Erinnerung an die schönen Stunden und Wochen, da sich uns in gleichzeitigen Studien Pompejis Welt erschloss und Du mit Stift und Pinsel so manche Gestalt banntest, die ungeschätzt verwittert. Was Dir dann zur Dichtung wurde, findest Du hier als ethisches Bild wieder, keinen neuen Führer durch die Ruinen Pompejis, sondern eine Wanderung durch die Welt des Pompejaners.*

*Clarens, im September 1904.*









ÜRWAHR! WAS IST UNS JENE Trümmerstadt am Kratergolfe von Neapel, jenes Ruinengewirr einer Vergangenheit, zweijahrtausendfern? Der schönste Einzelfund des Altertums, welche Bedeutung für Not und Freude unseres, des unmittelbaren Lebens vermag er denn zu haben?

Gewiß: alles Leben ist Gegenwart und die Ewigkeit wird auch in langen Zeiträumen an sich nicht tiefer ausgeschöpft, als in einem vollendeten Augenblicke; aber die Entfaltung des Lebens nimmt dennoch Zeit in Anspruch, und das volle, vielseitige Bild des Lebens ist das Ergebnis zahlloser Geschlechter, die ineinandergreifen. Als Ganzes ist die Gegenwart immer Stückwerk, immer Chaos: die Wage der Zustände schwankt fortschrittslos hin und her, die großen Rohkräfte der Gesamtheit sind blind und unstet; in welche der Schalen sind sie nun von dem bewußteren Einflusse der überlegeneren Persönlichkeiten zu lenken?

So ist es denn keine müßige Weltflucht, wenn unser Blick sich aus den Unzulänglichkeiten rund um uns in die Ferne richtet: in die Zukunft, um einen Abschluß unseres unfertigen Daseins zu erdichten und Mut zu gewinnen, oder in die Vergangenheit, um auszuschauen, ob und wie eine solche Vollendung überhaupt irdisch zu ermöglichen ist. Zum Besten der nächsten Zukunft kann schaffensfreudiger Wille von der Gestaltung, von dem Schicksal ferner Kulturen lernen wollen: das Individuelle der Zeiten, Völker und Menschen kommt ja doch gerade in der Geschichte zur Geltung, die mit

so vielen namenlosen Massenkraften arbeitet. Nur heiße hier Geschichte nicht ein Wirrwarr von Einzelheiten, sondern Erkenntnis der aufbauenden Grundmächte, um deren Gerüst, kraft deren Wirken sich die einzelnen Tatsachen zu lebendiger Ganzheit runden.

Solch einheitliche Lebensfülle ist aber das Wesen des Kunstwerkes; zeugender Vermittler zwischen fernen, fremden Lebensformen und uns — kann daher einzig die Kunst einer Zeit sein. Denn die Kunst, zumal die bildende, ist naturfrommer Gottesdienst\*) des Lebens; sie zeugt von dem Leben für das Leben, sie will uns dem Leben zuführen, dem wir scheu gegenüberstehen — an uns ist's dann, den Kunstgenuß in Lebenswillen umzusetzen, das geschaute Vorbild zu verwirklichen, die gewiesene Gestaltung aus unseren Empfindungen und Taten nachzuschaffen. Weit davon entfernt, ein gleichgültiger Zierat des Lebens zu sein, ist die Kunst der allerwesentlichste Wegweiser im Dasein; wie sich im Tautropfen die ganze Sonne spiegelt, verdichten sich im Kunstwerk die gesamten kosmischen Tendenzen: durch das Maß der Einheitlichkeit zu lustvoller Gestaltung.

Es ist also die Kunst, die Pompeji für uns zu einem lebendigen Werte macht.

---

\*) Vgl. meine »Lebensgesetze der Kultur«, Kap. IX u. XV.







ARUM ABER: POMPEJI — UND längst nicht in gleichem Maße soviel andere Kunststätten der Vergangenheit, deren Schätze auch auf uns gekommen sind?

Für den Kunstphilister mag es ja belanglos sein, welch eine Nippsache sein Salon beherbergt, eine Tanagrafigur oder eine Buddha-statuetten, ein mykenischer Becher oder eine Tabakdose Louis XV; aber wer in der Kunst die tiefen Herzensteine des Menschentums vernimmt, der tritt mit ihren Werken bald in so persönlich innigen Austausch, daß er nicht Dinge um sich dulden wird, die immer in fremder Sprache von fremden Göttern reden. Mag uns Japan als reife und feine Kultur noch so sehr fesseln, gar anregen, mögen wir in ihr einen Damm gegen die Allherrschaft eines seichten Europäertums sehen: wir Europäer wurzeln doch in der kaukasischen Mittelmeerkultur; nie führt uns eine Brücke wahrhaft ins Herz der mongolischen Lebensform, aber die reifste Blüte des mittelländischen Lebens kann uns ein dauernder Wegweiser sein.

Und in Pompeji ist solch eine Blüte uns verwandten Lebens gewesen.

Das Vollendetste, was die kaukasische Menschheit erreicht hat, ist vom Hellenentum geleistet worden, an Einheitlichkeit des Lebens, an Tiefe der Lebensauffassung, an Schönheit der Lebensgestaltung; doch es war eine seltene Konstellation so günstiger Mächte (biologischer, politischer, klimatischer — vielleicht tellurischer und kosmischer?), daß wir mutlos werden könnten. Aber hier wird Pompeji zum Trost.

Nicht im reichgegliederten Hellas, das rauhe, kräftigende Witterung mit strahlender, entfesselnder Wärme

verband, lag Pompeji, sondern im erschlaffenden campanischen Flachlande; nicht die hochgemut derben Dorer oder die vielseitigen Joner bewohnten Pompeji, sondern Osker und Etrusker, bäurische Italiker, deren unfreier Geist in finsternen Gottesbräuchen sein Genüge fand. Die glücklichen Zeitläufte des X. bis V. Jahrhunderts, wo Hellas, von der semitischen und der ägyptischen Vorkultur nur angeregt, sich in ungestörter Abgeschlossenheit entfalten konnte: dies ideale Kleinstaaten-tum war vorüber, als Pompeji wurde, was es geworden ist. Zwei Jahrhunderte schon teilte Pompeji das Los aller Samniten, dem wachsenden römischen Weltreich einverleibt zu sein: da brachen die Söldner Sullas, in den Kriegen Spaniens und Asiens verhärtet, die Türme und Mauern der Stadt, wofür es dann ein offener Ort mit römischem Bürgerrechte wurde und eine beliebte Sommerfrische reicher Senatoren. Aber dieses siegreiche Römertum war selbst ja nur ein vielfacher Blendling der alten latinischen Ungeschlachtheit mit etruskischer, ägyptischer, asiatischer, vor allem hellenischer Gesittung.

Aus eigenem, römischem und hellenistischem gemischt, halb hellenistisch, gräzistisch ist denn eben die Gesittung Pompejis. Für uns macht denn auch den Wert Pompejis nicht aus, was es vorlängst an eigenem — nicht hervorgebracht hat oder wieder eingeübt hatte, sondern was es vom Hellenentum übernommen hat; besser, was das Hellenentum ihm hat übergeben können: Pompeji ist die Prüfung auf den baren Lebenswert des Hellenentums. Kulturell ungünstig waren die Grundlagen Pompejis durchaus: ein weichliches Klima, die mischblütige Bevölkerung einer Hafenstadt, das nahe Vorbild des großstädtischen Roms. Und doch vermochte das Hellenentum hier in einem Ableger zu feiner Lebensblüte zu gelangen, ein Beweis, welch tiefgehende Lebenskraft ihm innewohnte, welch einzigartige Lebensmacht sich in ihm offenbart hat. Im Gräzismus — seiner Entäußerung — wird das Hellenentum zum Richter unserer Gesittung, die ihm so stracks und abhold entgegensteht;



Aufnahme Brogi

GESAMTANSICHT DES FORUM CIVILE  
links vorn der Eingang zur Halle des Marktgerichtes -  
Basilica. Im Hintergrunde des Platzes der Jupiter-Tempel





entgegen, trotzdem beide in den Grundmächten nicht so verschieden sind: doch bei uns ist Chaos, was dort den kosmischen Ausgleich des Ebenmaßes gefunden hatte.

Zugegeben: jede Wiedererweckung jenes Kulturlebens ist nur ein Bild, perspektivisch und künstlich. Aber die Idealität eines Zustandes findet doch ihren Maßstab an der Idealisierung, die er gestattet. Wenn wir die Bestrebungen des hellenischen Lebens zu Ende denken, wenn wir die Ansätze der hellenischen Wirklichkeit ausmalen, dann laufen überall die Richtlinien in einem Brennpunkte lebensvoller Sinnenschöne zusammen; bei uns aber laufen sie auseinander. Unsere Gesittung ist deswegen unideal, weil ihre Ideale und Ziele so sehr verschieden sind; bei uns führt jede Vollendung des einen Strebens zum offenen Bruche mit allen anderen und nur dank der Halbsheit fristet sich unsere Welt durch. Je ferner wir uns das Ideal sehnsüchtig vom Leibe halten, um so erträglicher schaut sich unser Leben an: seine Erfüllung wäre erst recht ein Chaos der Gegensätze, eine Zerstörung.

So, in ethischem Sinne, ein Bild des hellenischen Lebenskreises und ein Gegenbild unserer Zeiten ist in all seiner Zertrümmerung und Unvollständigkeit das campanische Landstädtchen Pompeji.



POMPEJI HAT FÜR UNS UM SO HÖHEREN Wert, als es eine der geringsten Pflanzungen des Hellenismus ist, ja eigentlich nicht hellenistisch, sondern gräzistisch, nicht eine Hellenenstadt im Auslande, sondern eine hellenisierte Barbarenstadt. Von der Weltstadt Alexandria ganz abgesehen, die fortlebend sich fort und fort veränderte, blühte ja das hellenistisch verfeinerte Leben ganz anders in Capua oder gar Bajael. Wäre uns nun Bajae statt Pompeji erhalten geblieben, wir besäßen zweifellos eine größere Fülle bester hellenischer Bilderwerke (welch einen Schatz an Freudel), wir hätten einen zweiten üppigeren Palatin von Kaiserpalästen, wir sähen den protzigen Prunk

*Muther: Die Kunst. Band XXXVIII.*

B

von Ehren-Trimalchio; aber wir wüßten nicht, was der Hellenismus dem Leben der großen Menge zu geben vermocht hat. Selbst Herculaneum, das in seinem vulkanischen Grabe noch manche Überraschung des Entzückens für spätere Geschlechter aufbewahrt, selbst das reiche Herculaneum hellenischer Gründung kann für unsere Kenntniss des alten Lebens nicht wesentlich mehr bedeuten als Pompeji.

Pompeji war eine Provinzstadt von etwa 30 000 Seelen, ein rühriger Ort, aber kein reicher. Die Seeluft seiner freien Klippenlage verlockte wohl einen Cicero, sich dort eine Villa zu erwerben, und er ist nicht der einzige geblieben — aber die großen Häuser sind in Pompeji durchaus vereinzelt. Die Stadt hatte zwei Theater und einen Zirkus, aber es lebte dafür auch in „Bühnengemeinschaft“ mit seinen im Hinterlande gelegenen Nachbarorten, deren Hafen es war. Pompeji mag ein behagliches Dasein des Wohlstandes geführt haben, aber für Luxus war da kein Raum; für teure Kunstwerke hatten die braven Bürger kein Geld, aber die ganze Kunst war ihrem Herzen teuer.

Nicht die große Kunst, die um das Parthenon als unvergänglichen Kranz den Fries des Pheidias wand oder den olympischen Altar in Pergamon errichtete, sondern die kleine Kunst ist die Kunst Pompejis. Nicht in großen Werken, wie sie in den Heiligtümern von Hellas gestanden hatten, nur den ganz großen Räubern zur Beute, sondern in den kleinen Dingen des häuslichen Lebens zeigt Pompeji den Adel der hellenistisch-gräzistischen Kunst, im Bereiche und Vermögen eines jeden. Nicht ursprüngliche Schöpfungen namensgewaltiger Künstler aufzunehmen, unterfing sich Pompeji, sondern es wandte sich bescheiden an Geringere, die für billiges Geld das zu leisten vermochten, was im Kleinen stetige Freude bereitete. So schaffte Pompeji die großen Werke nach, mit denen Rom sich putzte, aber das war möglich, nur weil dem Vorbilde auf gutem halben Wege der eigene sinnfrohe Drang entgegenkam. Es war eben das Be-



dürfnis jedes einzelnen, in greifbaren Gestalten das eigene Empfinden bestätigt zu sehen, und diese Empfindungen bildnerisch zu gestalten lag im Vermögen vieler kleiner Meister: Handwerksmeister, oftmals; aber wie noch in der Renaissance war auch in Hellas der bildende Künstler äußerlich ein Gewerbetreibender. Vielleicht stammt gerade daraus der frische Natursinn jener Künstler, wie zugleich der Adel jenes Kunstgewerbes; weil die Kunst es nicht verschmähte, auf dem festen Boden des Gewerbes zu bleiben, so entfernte sich auch das Gewerbe weniger von der Kunst.

Den Anblick eines Kunstgewerbes von reifer Feinheit: das ist es also, was uns Pompeji bietet. In der unmittelbaren Freude, die jene kleinsten Kunstwerke bereiteten und bereiten, spricht sich der Geist des Hellenentums aus; in dieser billigen Kunst des Durchschnittslebens liegt ein wuchtigeres Zeugnis jener Welt und ihrer Werte als in vielen hohen Schöpfungen. Es ist keine Kunst der Ausnahme, der reichen Käufer, die vielleicht bloß mit dem gezahlten Preise prunken wollen, sondern der bescheidenen kleinen Leute; nicht Werke einzelner, die als Persönlichkeiten über Zeit, Milieu und Rasse emporragen, sondern wiederum vieler Kleinerer, in denen sich gerade der Geist ihres Blutes, ihrer Umwelt, ihrer Zeit offenbart. Daß diese kleinen und kleinsten Leute überhaupt nach Kunst verlangten und sie erlangten, das ist das wesentliche, erfreuliche und vorbildliche.

Unzählige Berichte über Bräuche und Lebensumstände der alten Welt hat uns der gelehrte Sammler Athenaios hinterlassen, aber wo sein Wort uns vor dunkle Rätsel stellt, da hilft die Anschauung, die uns Pompeji gegeben, zu lebendigem Verständnis. Für den empfänglichen Sinn ist die Lebensstimmung des Hellenentums und seiner nächsten Abkömmlinge nicht mehr fremd: seine tiefe Quelle, die olympische Weltanschauung, ist uns in den Werken der Dichter erhalten, sein unmittelbares Wirken steht unseren Sinnen in Pompeji offen.

*„Tretet ein: denn hier sind Götter!“*

Das reife hellenistische Kunstgewerbe, in dem Pompejis Wert beruht, heißt den Blick immerzu von fesselnden Einzelheiten weg sich auf das Gesamtbild des pompejanischen Lebens richten, dessen Zeuge es ist. Wie in einem Brennpunkt vereinigt, klein aber vollendet, findet sich dies pompejanische Leben in der pompejanischen Häuslichkeit. Pompeji als Stadt in der Phantasie wiedererweckt, bot des reizvollen genug: die halbhohe Lage am Meere, von den nahen und doch nicht erdrückenden Bergen des Neapeler Golfes umrissen; malerische Tore, vor denen sich die Reihen ansehnlicher Grabdenkmäler dehnten; stattliche Plätze, säulenumstanden, schöne öffentliche Gebäude — Tempel, Theater, Thermen, Gerichtshallen; in den Straßen das ungezwungene Leben des Südens: überall durfte der offene Sinn sich von der Kunst natürlicher Bilder anregen lassen.

Aber all das tritt hinter der Anmut zurück, die das pompejanische Haus atmet. Noch aus den Mauerresten und Gemäldespuren haucht uns etwas von durchdringendem Leben an, und wirklich ist das Haus damals von höherem Werte für das Gemeinleben gewesen, als es heute das unsere ist. Das lebhaftere und umfassendere Gemeinleben jener Kultur erdrückte doch nicht das häusliche Leben, hatte es vielmehr zur Voraussetzung — nur in innerlicherer und daher fruchtbarer Form. Die Gesamtheit kann eben nur da ein ethisch-kosmisches Vorrecht erwerben, wo sie sich nicht von außen und oben dem einzelnen aufzwingt; aus freien, kleinsten Bildungen, von unten und innen emporwachsend: so allein wird das Gemeinleben aus vielköpfiger Ungeheuerlichkeit zu reichgegliederter, natürlicher Einheit; einzig so bietet es dem einzelnen einen Zweck, der seinem Wesen entspricht — die volle Verwertung seiner sprühenden Tatkraft. Die blinde Großstaaterei enteignet jede Selbständigkeit und kann daher Verbindungen nur dulden, soweit sie wirtschaftliche sind; die grenzenlosen Weltreiche

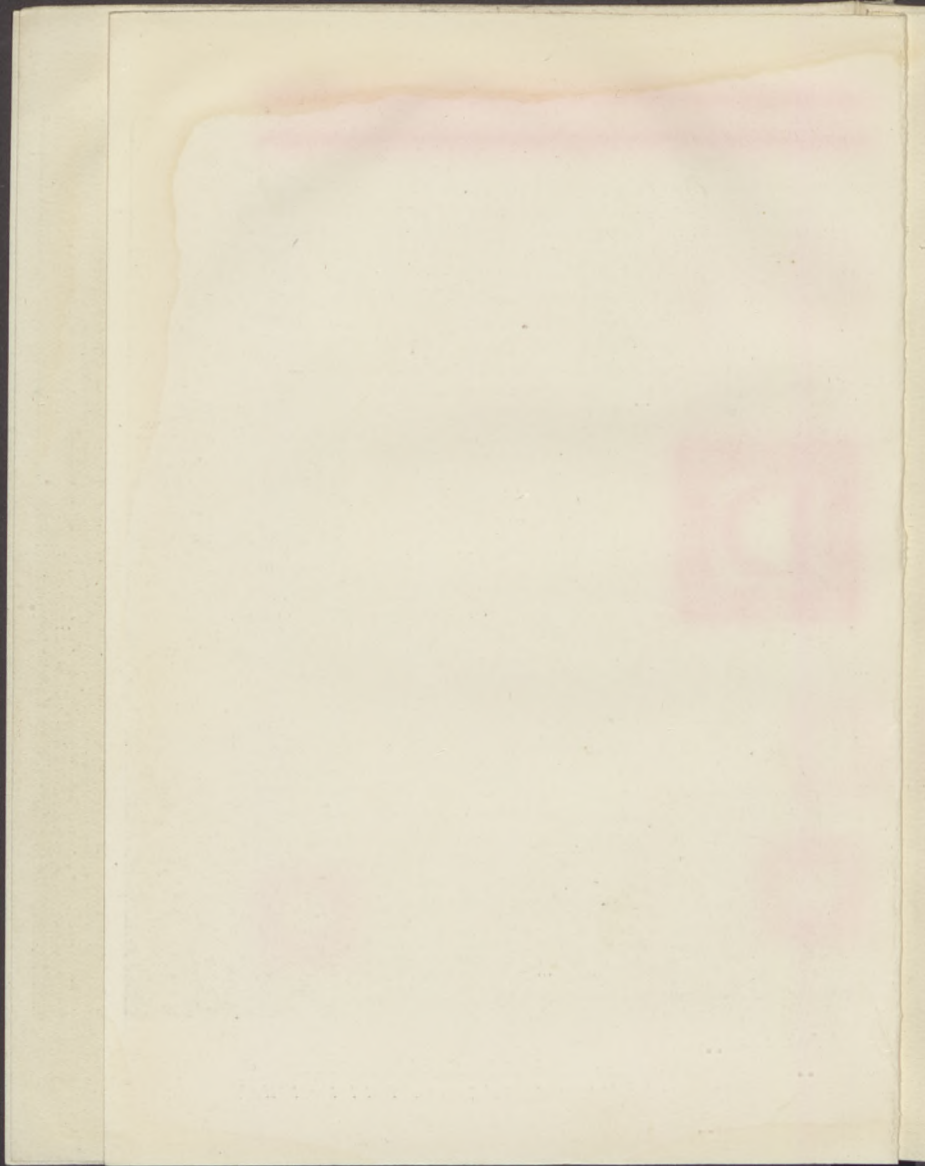


Aufnahme Sommer

HAUSEINGANG DER „CASA DI PANSA“

[jenseits des Atriums sind Tablinum und Peristylon sichtbar]





haben durch die ungeheure Massenmacht der Menge die unmittelbaren Menschheitsbildungen entwertet, entkräftet, zerbröckelt. Die Kultur der Vorzeit jedoch erwuchs organisch aus dem schollenständigen Leben: der Staat war wenig mehr, als ein Stadtgebiet, der enge Raum setzte dem Übergewichte der Gemeinde eine natürliche Grenze, und lebendig, selbständig blieben die sozialen Zellen: Persönlichkeit, Familie, Freundschaft.

Diesen sozialen Zustand verkörpert das Haus der alten Welt; diese Welt lernen wir im pompejanischen Hause kennen, dessen Hausplan ein Lebensplan ist.



AS HAUS, WIE ES UNS IN POMPEJI entgegentritt, ist ein organisches Gebäude: eine klare Grundempfindung findet hier baulichen Ausdruck und schafft einen echten Stil, notwendig, innerlich und daher bedeutend. Es ist das Atrium, das alle übrigen Räumlichkeiten um sich gliedert: nicht mathematisch, doch ideell der Mittelpunkt des Ganzen. Der alte „dunkle“ einzige Raum der Bauernhütte hat sich hier zu freierer Behaglichkeit entwickelt. Nicht mehr zugleich Schlaf-, Wohn- und Eßstube, ist das Atrium doch das geistig ethische Hauptgemach geblieben, wo die heiligen Ahnenbilder in den „Alae“, seinen Seitenflügeln, stehen und der kleine Familienschatz in bronzener Truhe verwahrt wird. Zunächst mag die Verbesserung dem Rauche des Herdes einen geraderen Ausweg geschaffen haben, als die Tür es war, und dann das Loch in der Decke gegen den Regen durch ein vierspitziges Dach geschützt haben, aber diese „Schildkröten“ genannten Dächer sind doch wieder verschwunden. Die nun freie Regenöffnung des „Impluviums“ verwandelte das Atrium in einen anmutigen Lichthof, den später die Galerie des zweiten Geschosses auf sicheren

Säulen umkreisen sollte; und der Regen fand wohl unten im Compluvium ein Gärtchen vor, das seiner harnte.

Aber so das Atrium veredeln konnte nur seine Entlastung durch Anbau neuer Räume: das Wohn- und Speisegemach drängte in die Tiefe als offene, nur rückwärts geschlossene Erweiterung, als Nische; die Schlafräume legten sich rechts und links, und als sie weiter wuchsen, reckte sich die Tür zu einem Gange aus. Dann ging die Umbildung weiter und zog den Garten hinter dem Hause ins Haus hinein. Das Wohngemach öffnete sich nun als „Tablinum“ auch auf den Gartenhof mit seinen Säulen; und diesen Porticus (das „Peristylon“) umfriedigten rings die neuen Baulichkeiten für die alten Zwecke: Speisesaal und Küche, das eheliche Schlafgemach und die Gesindestuben, und den alten Nutzdienst der Gemüsezucht übernahm ganz hinten gelegen das schmale Gärtchen, der „Xystos“. Um Peristyl und vor allem Atrium ging dann das Leben im pompejanischen Hause; gerade weil solche freie Plätze Luft, Licht und Sonne in das Haus zu Gast luden, mußte das Haus den Hausgenossen höchlich genügen und ein behagliches Innenleben wecken. Hier mündeten alle Räume, hier trafen sich alle Glieder des Hausstandes, keiner wohnte nur neben den anderen, sondern alle lebten miteinander. Die Anlage des Hauses erzog denn die Insassen zu wirklich gemeinsamem Leben und faßte die einzelnen zu einer Ganzheit zusammen: ein Beweis wie die Baukunst ebenfalls Lebensformen schafft, sobald sie auf die wirklichen Empfindungen und Bedürfnisse ein- und von ihnen ausgeht.\*) So kann eben der „Stil“ nicht bloß ein beliebiges Kulturgut sein, sondern ein Kulturwert, nicht bloß Ergebnis der menschlichen Tätigkeit, sondern Erzeuger und Förderer menschlicher Entfaltung.

Das Haus war von innen aufgebaut, so hatte es denn auch keinen Grund, sich zugleich dem Äußeren zuzuwenden; ohne die Außenwelt klosterhaft abzuweisen, konnte

Vgl.: „Die Lebensgesetze der Kultur“, Kap. XXV.



es doch sich gegen sie abgrenzen. Dieser wesentliche Innenstil des pompejanischen Hauses läßt es denn auch nach außen ganz unansehnlich erscheinen. Ein ungegliederter Mauerring umgürtet die innere Mannigfaltigkeit; selbst Fenster waren vom Überfluß, da die Räume aus den Innenhöfen Licht und Luft empfangen. Wir finden denn auch im Erdgeschoß kaum ein erwähnenswertes Fenster zur Straße hinaus; wohl aber gibt es Fenster im Inneren des Hauses, und sie verwandeln die Gemächer in halboffene Hallen. Das Obergeschoß — wo es, selten, erhalten geblieben — weist hingegen kleinere Außenfenster auf; die landschaftlichen Gemälde gar zeigen oft Gebäude mit völlig entsprechenden, ja stattlichen Fenstern. Das sind allerdings dann Häuser in freier Ländlichkeit; das pompejanische Haus ist aber ein Stadthaus.

Also nicht, weil den Menschen jener Zeiten ein Ausblick ins Freie ein unbekannter Genuß gewesen wäre, fehlen dem pompejanischen Hause Fenster in unserem Sinne, sondern weil sie keinen nachbarlichen Einblick in Frieden oder — Unfrieden der Häuslichkeit wünschten. Die Grundempfindung ist hier die Souveränität des persönlichen Lebens und seiner natürlichen Bildungen; daraus quillt das Bestreben, unbefugter Beaufsichtigung und einer vielleicht verletzlichen Öffentlichkeit zu entgehen und möglichst im Innern sich zu entfalten. Baulich ausgedrückt ist das: Innenanlage des Hauses und, dadurch ermöglicht, ein entsprechend abweisenderes Äußere; unnötig bei verstreuter Siedelung auf dem Lande wird es ein soziales Erfordernis und daher Stil in den Gemeinsiedelungen der Städte.



EIN HEIM IST MEINE BURG — KONNTE der Hellene in tieferem Sinne sagen als der Engländer, auch ohne sein Haus nach außen wehrhaft zu gestalten, wie eine Stadtburg des Mittelalters. Das Recht des Hausfriedens kann eben mehr sein, als Schutz vor polizeilicher Willkür; wo der Altar des „hegenden“ Zeus Herkeios stand und die Penaten waiteten,

da war das Zusammenwohnen ein religiöser Dienst. Das eingeborene unverletzliche Recht solcher Lebensgemeinschaft quoll aus der ursprünglichen Frömmigkeit, welche die Hausgenossen verband, jede Eigenart als natürlich achten hieß und in lebendiger Duldung dem ganzen Maß und Gestaltung verlieh. Diesem Ideal der Hausgemeinde widerspricht auch die väterliche Gewalt nicht und nur scheinbar die Haussklaverei. Die väterliche Gewalt, obschon an sich kriegerisches Herrenrecht, mildert sich durch den natürlichen Herzensanteil des Vaters an seinen Kindern; in Rom zwar blieb es hart, aber Rom lauerte auch immer sprunghaft auf Raub. Das heranwachsende Geschlecht stand so nun wohl unter einem festen Willen, aber diesem Willen lag es fern, die natürliche Entfaltung zu unterbinden; so klappte denn auch kein Mißtrauen zwischen Unterdrückung und Widerstand auf. Die Sklaven waren gewiß von den Ihrigen getrennt, aber als Erwachsene hätten sie in der Regel so wie so auf eigenen Füßen zu stehen gehabt; ihnen fehlte die Freiheit der Selbstbestimmung, aber meistens als Hausgenossen, gut behandelt, verbitterte ihnen kaum etwas den Dienst veranlagter Folgsamkeit. Das änderte sich erst, als mit übermäßigem Reichtume das Haus zum Palaste erwuchs, als das Gesinde zu einem Sklaventrost answoll, als die Häuslichkeit vom Schaugepräge erstickt wurde, als das Großstadtleben der Großstadtsittung sich entwickelte: in Alexandria und Rom. Aber eben da verfiel das Haus, weil es vom einseitigen Großgemeinleben außer Wirksamkeit gesetzt worden war. Das Haus als Kulturwert ist aber nur da, wo ein Mit-einanderleben der Einwohner stattfindet.



NATÜRLICH GIBT ES IN POMPEJI ALLE möglichen individuellen Abweichungen von dem sozialen Grundplan des Hauses; aber das Wesentliche verliert sich nicht. Es gibt kleine Wohnungen von drei Räumen: der schmale Eingang führt an der Werk- und der Wohnstube vorbei zum Atrium,

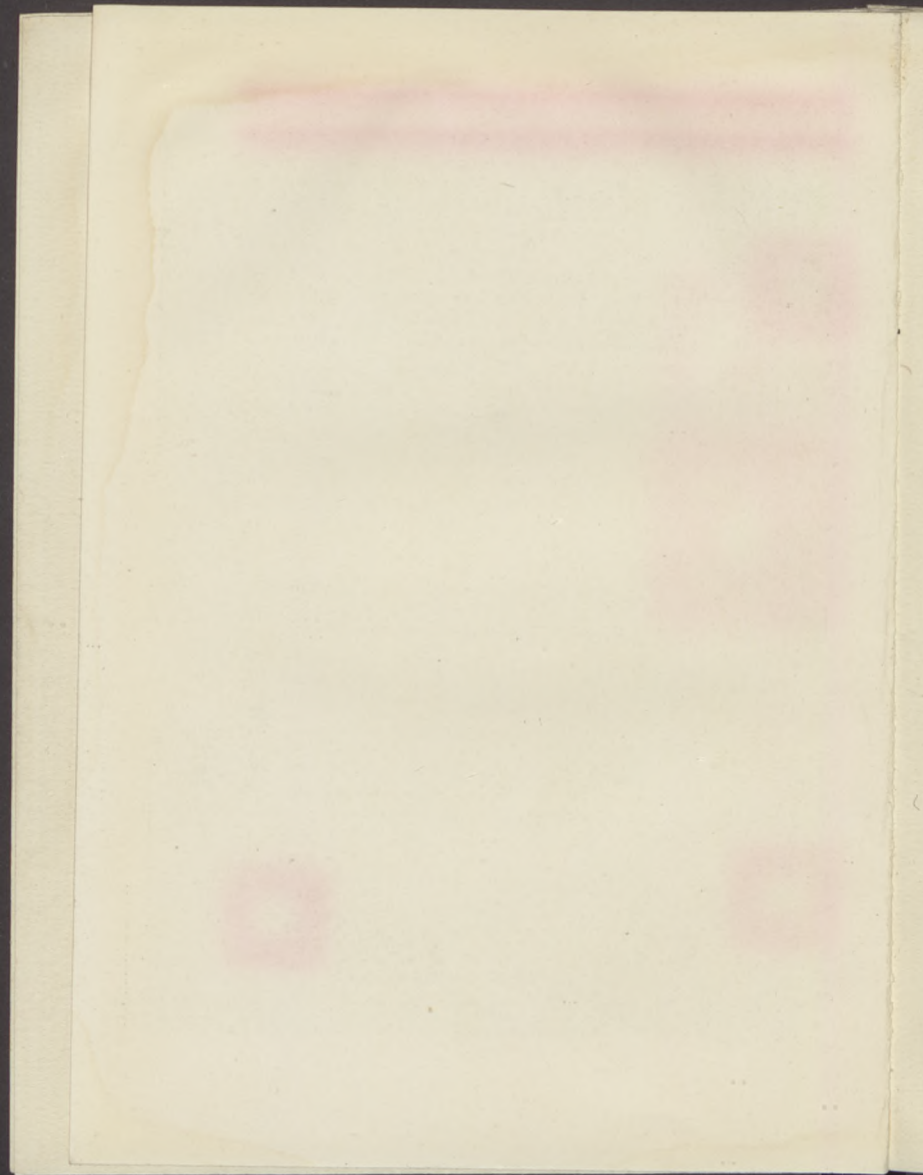


Aufnahme Sommer

ATRIUM IM HAUSE DES CORNELIUS RUFUS

[durch das Tablinum geht das Blick auf das Peristylum]





das auch zugleich Hof und Garten ist, mit einer kleinen Nische, den Laren geweiht. In den Häusern, die an der Küste drei, vier Stockwerke hinabsteigen — ein häufiges Bild der italienischen Riviera —, gab es wahrscheinlich Mietswohnungen; vermietbar mögen die vom Innenhause gesonderten Oberstübchen gewesen sein, zu denen eine Treppe aus dem Verkaufsladen hinaufführte. Dann gibt es aber auch stattliche Häuser, vielleicht aus mehreren Häusern verschiedener Bauzeit verschmolzen — wie Baustoff und Stileinzelheiten verraten; geräumig für mehrere Familien haben sie doch nur einen Hausstand enthalten. Die „Casa del Fauno“ mit mehrfachem Eingang, mit doppeltem Atrium, mit kleinem und ganz großem Perystil ist ein solches Beispiel des Reichtums, dem die organische Anlage des Hauses geopfert worden ist. Aber wer sein Tablinum mit dem großen Alexandermosaik zieren konnte, besaß rollender Schätze genug, um sich über die alte, engere, doch echtere Grundlage erhaben zu fühlen.

Auch sonst bestimmten Geschmack und Verhältnisse des einzelnen über Verteilung, Zahl und Abmessung der Räume. Der eine Hausherr konnte eine kleine Zubuße zu seiner Haushaltung wohl brauchen und vermietete die Vorderräume an Handwerker, Händler oder Wirte, oder genehmigte ein duldsames „Chambregarnie“; ein anderer betrieb in seinem Hofe ein Gewerbe — etwa Bäckerei oder Tuchwalkerei — und hieß seine Sklaven die Waren an der Straße feilbieten; oder die Gemüse des Gartens wurden so abgesetzt. Selbst manch wohlhabender Herr ließ wohl den Wein seines Landgutes im eigenen Hause verkaufen, in der „cantina“, modern-italienisch gesprochen. So belebte sich denn die Straßenseite der Häuser mit jenem bunten Treiben der Garküchen, Läden, Werkstuben, wie wir es noch in Neapel miterleben können. Aber mancher wünschte keinen Verkaufsladen an seinem Hause, oder das stillere Stadtviertel hatte so wie so wenig Umsatz: dann ging die Gasse zwischen den hohen Mauern dahin und jeder konnte seine Aufmerksamkeit den ak-

tuellen Aufschriften widmen, die eingekratzt oder gemalt, pathetisch oder witzig oder ernst das öffentliche Leben begleiteten: nachbarliche Häkeleien, Lustbarkeiten, Wahlen, Notstände.

Doch das beschränkte sich auf die Oberfläche der Hauswand. Jeden störenden Eindringling, der nicht vielleicht nur vor dem Regen in der Vortür Schutz suchte, wies der Türwart weg, ein mosaikener Kettenhund — „cave canem“ — gab auch dem Wunsche des Hauses nach Ruhe unmißverständlichen Ausdruck. Und gegen die finstere Magik des bösen Willens und Blickes schützte ein verehrtes Lebenssymbol — das Zeugungsglied, in das Pflaster gemeißelt, in die Mauer gefügt oder an der Türwand mit roter, glückbringender Farbe gezeichnet; oder ein gemalter Schlangenalter stellte den Ort unter den Schutz dieser alten geheimnisvollen Dämonen — ein zierlicher Knabe stellte wohl noch den Genius des Ortes leibhaftig dar.

Durch die Adern der Straße pulste das öffentliche Leben hin zum Markte, zum Theater, zum Tempel; die zurückeilende Woge brandete dann an der Schwelle des Hauses. Sie überschreitend zog sich der Bürger auf sich selbst zurück, angeregt und bereichert durch die Berührungen, Erlebnisse, Ereignisse der Außenwelt, und konnte in der ruhigen Veste seines Hauses sich sammeln und klären. Ob sein Atrium schlicht war oder von prächtigen, bunten Säulen umstanden; ob sein Peristylon in künstlerischen Terrassen aufstieg, wie bei Marcus Lucretius, und schöne Teiche und Pflanzen es schmückten, oder er sich mit einem gemalten Garten in der Hofecke und einer kleinen Muschelfontäne begnügte; ob er gesonderte Speisesäle für Sommerhitze und Winterkühle besaß oder die gemauerte Galgenbank seines Tricliniums mitten im Hofe stand: immer war der Pompejaner in seinem Hause ein König in seinem kleinen Reiche, Selbstherr in einer zur Natur gewordenen Umgebung, die nicht bloß baren Bedürfnissen Rechnung trug, sondern fort und fort einer Veredlung — einheitlicher Durch-



bildung — der in ihr lebenden Menschen diene. In Wahrheit: das pompejanische Haus war eine Kulturstätte.



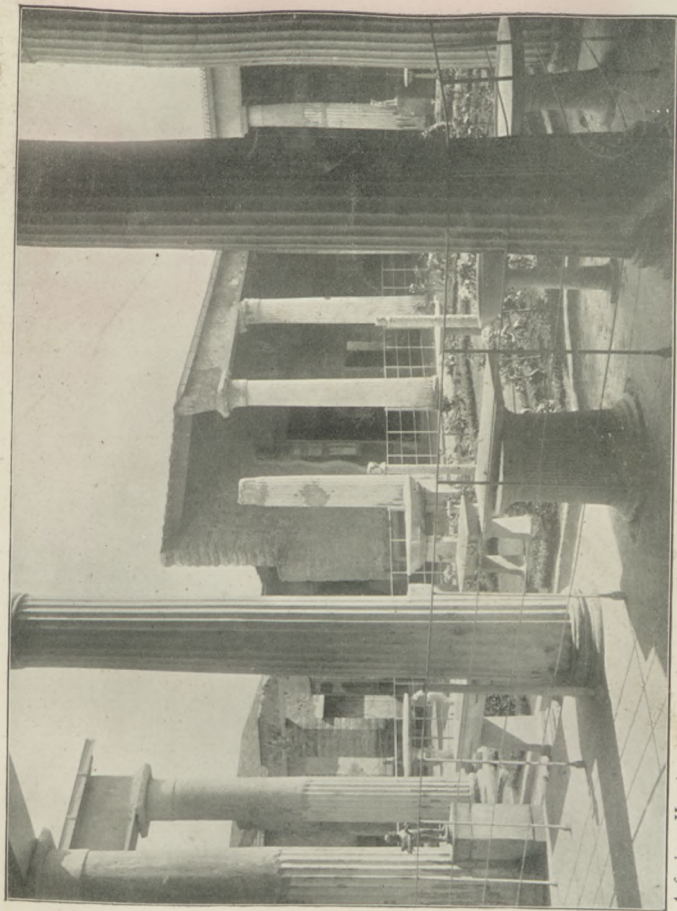
ANZ HELLENISCH IST DAS POMPEJANISCHE Haus nicht mehr, sondern eben schon italisch-gräzistisch. Nahverwandt waren denn die Lebensempfindungen doch, und so ist die Verteilung der Räume wesentlich ähnlich; aber ihre soziale Aufgabe ist verschieden. Und das wird durch die Stellung der Frau bedingt.

Daß die Frauen in der alten Welt überhaupt eine geringere Stellung eingenommen haben, ist ein Ammenmärchen: schon daß sie Priesterinnen sein durften, zeugt dawider. Schließlich kommt es aber auf die Maßstäbe an: für die ehrliche alte Welt bedingten einander Leib, Seele und Geist als gleiche Werte. Es war daher keine Mißachtung, wenn dem Weibe die Hauptaufgabe als Geliebte, Gattin und Mutter zufiel, und keine Zurücksetzung, wenn sie sich auch um Küche und Kleider zu kümmern hatte, statt ihren frischen Geist durch Gelehrsamkeit abzustumpfen. Und überwog bei einer der Geist, so wußte sie ihn schon zur Geltung zu bringen: Corinna, Sappho, Diotima, Aspasia, Hypatia sind nur die ersten unter vielen Namen. Der Notstand unserer Überbevölkerung mag dem Mädchen jede Ausbildung wirtschaftlich anraten: dazumal wäre es eine Vergeudung ihrer Kräfte gewesen, eine Benachteiligung. Zwischen Hellas und Rom nun ist aber der Wertunterschied der Frau ein feinerer und im Grunde eine Form der verschiedenen Erziehungs-ideale, ein Ausdruck auseinandergehender Lebensziele. Wir finden dies im Gegensatz des hellenischen und des römisch-pompejanischen Hauses niedergelegt.

Das pompejanische Tablinum, die Empfangshalle, ist die innere Grenze des Hauses: das Diesseits stand nach Gastrecht den Besuchern offen; aber was jenseits der „schlund“artig schmalen Seitenkorridore, der „fauces“, lag, war der Außenwelt verschlossen. Auch das hellenische

Haus hatte diese Zweiteilung: sie schied aber nicht Familie und Gemeinleben, sondern Frauen- und Männerwelt; um den größeren Gartenhof in der Tiefe lag das Gebiet des Weibes, vorne waltete der Mann, und er war der Berührungspunkt des öffentlichen mit dem privaten Leben. Wenn der Knabe, sieben Jahre alt, aus dem Gynaikeion ins Andreion aufgenommen war, fiel der weibliche Einfluß weg und er wurde Mann unter Männern. Früh dem Gemeinleben — in der Palästra — gegenübergestellt, ward der Knabe doch noch lange vom Paidagogen, dann in freundschaftlichem Bunde vom Liebhaber gehütet und gefördert. Das Mädchen, dessen Spiele und Träume meist im Gynaikeion blieben, ward ihrerseits von weiblicher Freundschaft erzogen, in Sparta sogar gymnastisch. Traten sich dann die jungen Leute entgegen, jeder in sich gefestigt, so suchten und fanden sie aneinander Genossen und Freundschaft, statt die wechselseitige Komödie von Herr und Sklavin, Sklave und Herrin aufzuführen. Bei den Italikern war die Persönlichkeit seltener und daher die Freundschaft weniger bewertet und geschätzt: die Sippe allein galt als soziale Zelle. Da blieb der Knabe im ungetrennten Hause lange unter der Frauen Obhut, er erstarkte nicht am Manne. Wenn es da nicht zu pruder Verbildung gekommen, so war die allgemeine naturfrische Lebensauffassung darum verdient — aber ist das Zufall, daß unter den Italikern jener freie Schwung der hellenischen Persönlichkeiten nirgends fühlbar ist?

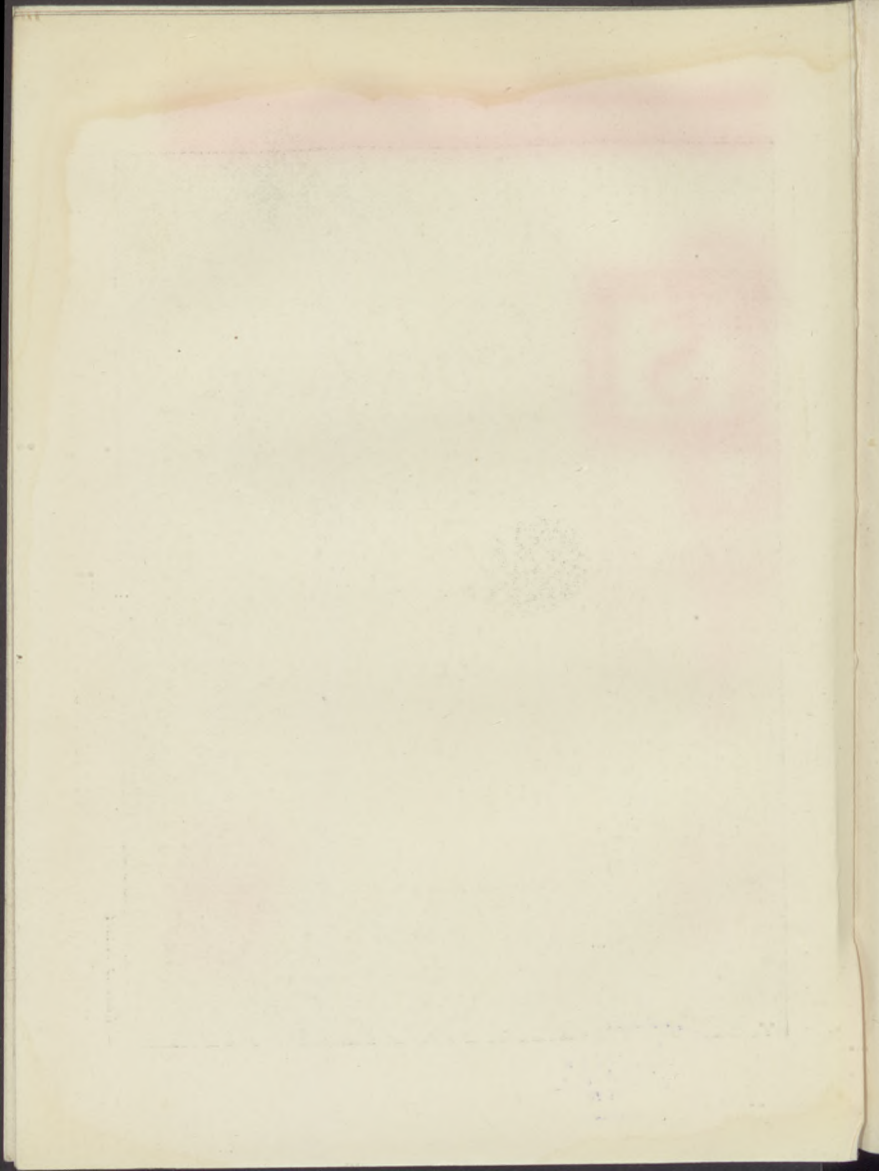
Nun, Pompeji hat allerdings keine großen Persönlichkeiten geboren, aber das pompejanische Haus spricht uns umsomehr von der natürlichen Behaglichkeit des Durchschnittslebens. Das Leben der Persönlichkeiten ist mehr oder minder immer ein Martyrium, das Wesen der großen Persönlichkeiten ist unübertragbar und unnachahmbar, doch ihre Rolle im Menschenwerke ist auch eine besondere; das kleine erreichbare Glück aber setzt sich aus den Alltagsmächten der Erde zusammen. Daß es erreichbar ist, daß es mindestens möglich ist, Ver-



*Aufnahme Mauri*

PERISTYLON DES HAUSES DER VETTIER





nunft und Schönheit in das tägliche Dasein zu bringen, davon zeugt halbverschüttet, halbertrümmert noch das pompejanische Haus.



SCHON REIN BAULICH IST DAS pompejanische Haus ein Werk echter Kunst; aber es hat einen um so höheren Wert, als es selbst wiederum nur der Rohstoff abermals erhöhten menschlichen Schaffens wurde. Der Geist, der sich in dem Grundgerüste der Mauern und Raumzellen verkörpert hatte, konnte nicht damit versiegen: lebendigem Empfinden stets neu entstehend brachte er es ferner zum Ausdruck. Er überkleidete mit feinem Schmucke das Innere des Hauses: Fußböden und Decken, aber, mit weniger genickbrecherischem Prunk als die Renaissance, vor allem die Wände. Diese, auf die sich der Blick unwillkürlich, also zwang- und mühelos richtete, wurden das Feld, auf dem die Zierkunst lustig grünte und blühte.

Für den Pompejaner war seine Wand nicht ein totes Mauerstück, sondern verwandelte sich in einen Spiegel seines Empfindens. Die Wand gliederte sich ihm und drängte so zu vertiefter Belebung. Nur einseitig erscheint das als architektonische Regel; in Wahrheit wurzelt solcher Stil in der Lebensauffassung und diese in unfaßbaren Tiefen des individuellen Wesens. Es ist nur natürlich, daß eine Welt, wie die alte, die im Leibe den höchsten Beweis für die Seele erkannt hat, ein überaus feines Empfinden für den Raum besaß, in dem dieser Leib sich bewegt, und für die Bewegung des Leibes, die den Raum überhaupt erfüllt. Keine dürre, kalt erklügelte Symmetrie des Zollstockes ließ den Hellenen in jeder Kunst das innere Gleichgewicht aller Teile finden, sondern das Ebenmaß, das aus dem Zusammenwirken aller Sinne erwächst, war die untrügerische Magnetnadel

des Schaffens. Der Heldengesang der Ilias war wie der Parthenonfries ein Gesamtbild. In abgewogenem Rhythmus steigt, fällt und wächst der Anteil jeder Gestalt, jeder Bewegung, jeder Tat; das Wuchtige und Bedeutende baut sich auf dem Geringeren und Ruhigeren auf, um selbst im Größten zu gipfeln: der brausende Festzug im Zwölfgöttermahle, der wechselvolle, immer opferreichere Kampf vor Troja in der Totenfeier, mit der Achilleus seinen Freund ehrte; hier Kampf und Leid um Liebe, dort Rüstigkeit und Schönheit im Dienste der Gottheit — der eine lebendige Mittelpunkt ordnet alle Teile zu notwendiger, unvergänglicher Gestaltung. Jedes hellenische Bildwerk insbesondere spricht von der lebenszeugenden Macht, die vom Künstler ausging und die Trägheit des Erzes und des Marmors so beseelte, daß der ruhige Zusammenklang der Gliedmaßen doch nur verhaltene, schwellende Kraft verkündet; und die hellenischen Tempel und Theater beweisen im ganz Sinnfälligen, daß die Schönheit der Form nur die Überlegenheit innerer Gestaltung offenbart. Und dasselbe gilt von der Architektur der hellenistischen Wandkunst.

In den Frühstufen ist auch die große, religiöse Kunst nur eine Form der Ornamentik, dann geht sie ihren eigenen steilen Weg; zuletzt aber lohnt sie der alten Nährmutter wieder durch Hergabe ihres Formenschatzes zum leichten Spiel der Zierkunst. Künstlerischer Wand schmuck war in der Blütezeit des Hellenentums wohl nur den Tempel- und Amtshallen vorbehalten, die Haus- und Zimmerwand blieb einfach, wenn auch farbig, und erst das reiche hellenistische Kaufmannstum schuf hierin Wandel. Nur daß der Geist des Hellenentums, wie er durch den Hellenismus den Gräzismus erweckte, nicht lange bei dem kostbaren, marmornen Wandprunk stehen blieb, sondern zurückgreifend eben Bilder aus dem Leben für das Leben an die Wände zauberte und die Weihe des Tempels so in das Haus zurücktrug: eine nur zu verständliche rückläufige Bewegung des sozialen Instinktes in Zeiten sozialer Lockerung. Ihre größte Form fand die





hellenische Baukunst in den Tempeln des VI. und V. Jahrhunderts, als das Gemeinleben am kraftvollsten war, die hellenische Bildkunst erreichte ihre Vollendung vom halben V. bis zum Schlusse des IV. Jahrhunderts, als die Entfaltung der Persönlichkeiten die reichste war; die hellenische Hauskunst erfüllte sich selbst aber erst, als das große Hellas zerbröckelt war, im Auslande, und in der pompejanisch-gräzistischen Wandkunst haben wir denn diese Nachblüte des hellenischen Geistes zu bewundern.



DER ÄLTESTE DER POMPEJANISCHEN Wandstile\*) lehnt sich noch an den Reichtum Alexandreias an und strebt der gleißenden Marmortäfelung durch Inkrustation nach; das Verlangen nach solcher mondänen Augenweide war zu groß, aber das teure Gestein war nicht leicht zu erschwingen, und so mußte der Pinsel alle die bunten Sprenkelungen und Äderungen nachzeichnen. Die ganze Wand aber konnte wie aus wirklichen abgeschrägten Quadern zusammengesetzt erscheinen, und diese Künstelei wie Kunst. Doch dann tritt ein gesunder Rückschlag ein, und die Wandkunst will durch die Farbe allein wirken und bevorzugt einfache Gegensätze, rot gegen grün, gelb gegen blau, oder stimmt sich gar auf einen Ton: rot, schwarz. Und an dieser ruhigen, strengen Kunst schult sich nun die eigentliche und echte, die pompejanische Wandkunst kurzweg. Das Raumgefühl brach sich erneut Bahn und begann die Wand zu begreifen.

Das Auge des Beschauers entschied sich für den Mittelgrund der Wandfläche als den bequemsten Ort, und so mußte er zum Kern der ganzen Verzierung werden; was höher oder tiefer, rechts und links lag, wurde Nebestück und Rahmen. Senkrecht und wagerecht, in doppelt dreifacher Gliederung zerfiel nicht, sondern verviel-

\*) Die Mau so klassisch geschieden hat.

fältigte sich die Wand in neun Felder. Dazu kommt, daß diese Felder nicht von kalten Richtlinien zugeschnitten sind, sondern ihre Grenzen werden selbst zu Schmuckstreifen; auch teilen sich hin und wieder die Seitenfelder ihrerseits: eine Fülle darstellerischer Gelegenheiten! Daß sie nur selten mißbraucht worden sind, daß nur selten eine Überladung den Genuß stört, spricht nicht zuletzt für die reife Feinheit der hellenistischen und gräzistischen Kultur. Es kam ihr nicht auf Schau-  
stellung ihrer Mittel an, sondern auf Verwirklichung ihres Zieles: die Sinne anzuregen und zu erfrischen, nicht sie abzustumpfen; nicht durch Unmaß zu zersplittern, sondern in Ebenmaß zu vereinigen. Und daher wirken die acht Randfelder der pompejanischen Wand doch nur als vier Glieder: Sockel, Sims und zwei Pfeiler, zur Erhöhung des Herzstückes.

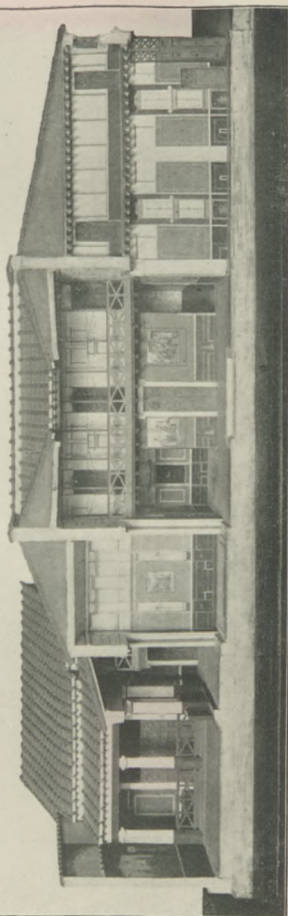
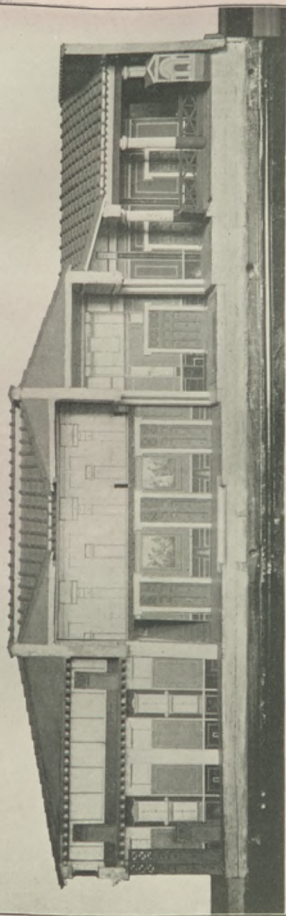
Nah liegt es ja, daß diese innere Architektonik des pompejanischen Wandschmuckes wiederholt in die äußere Baukunst hinüberlangt, zur Nachbildung, auch Nachahmung baulicher Formen; da wirkt wohl auch noch der erste Dekorationsstil nach. Auch mit Stuck ließ sich der weiße Glanz des Marmors erstreben und die ganze Wand wurde dann etwa zu einer halberhabenen Ansicht eines Palastes: die Wand teilend flanken da hohe Säulen Ausblicke in stattlich gewölbte Säle, Pavillons und Hallen; daneben steigen Treppchen an, und geöffnete Türen zeigen das Treiben des Gesindes. Aber auch diese Scheinarchitektur wird mannigfaltiger durch die Malerei erbaut, und da türmen sich Galerien, Terrassen, Treppen und Bogen mit barocker Kühnheit — des phantasievollen Pinsels. Dieser, den letzten Zeiten Pompejis eigene Stil ist aber eigentlich nur ein Widerschein des zäsarischen Bautaumels, wie er drüben, jenseits des Golfes, in Bajae sich zeigte und dessen Höhepunkt an Ungeschmack im goldenen Hause des Nero zu sehen ist. Wie die Pracht der Hochrenaissance unmittelbar in das Barock übergeht, so hat sich auch die hellenische Kunst zuletzt wiederholt zu

*Vestibulum*

*Atrium*

*Tablinum*

*Peristylon*



*Peristylon*

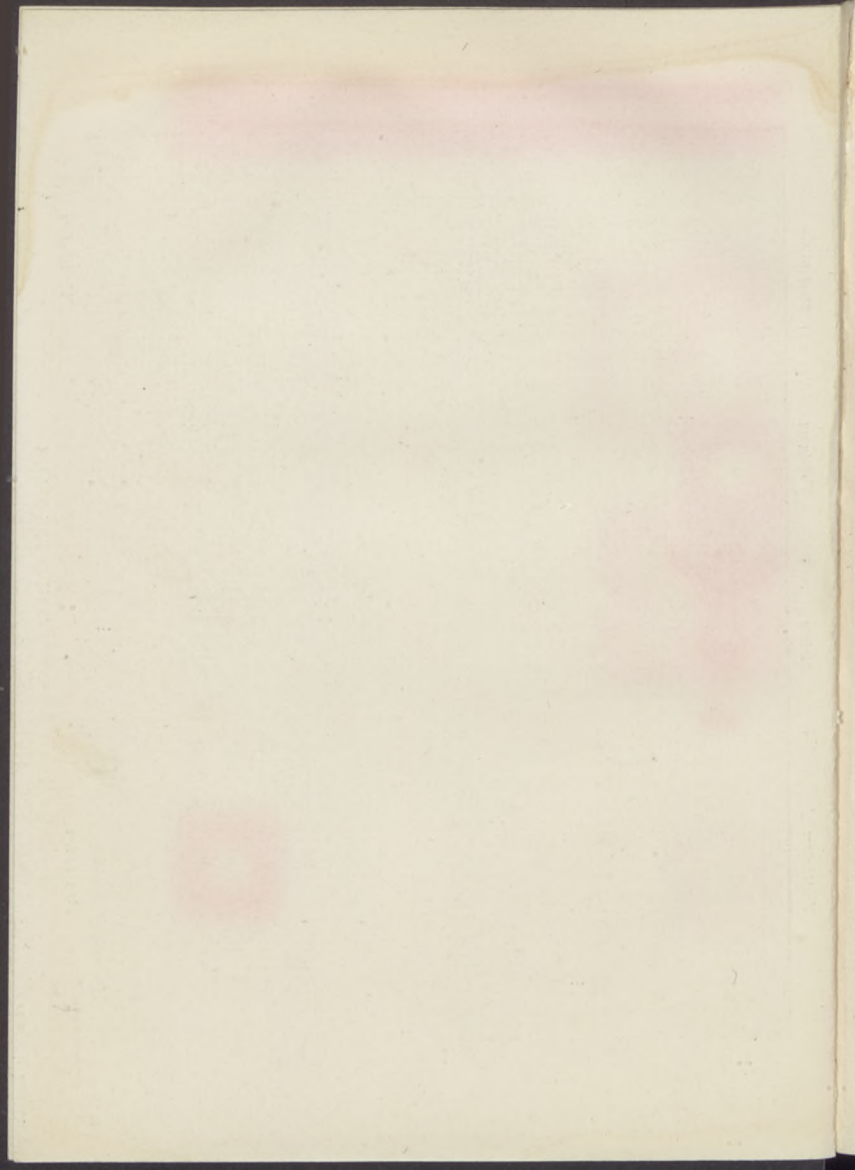
*Vestibulum*

# REKONSTRUIERTES HAUS

[Haus des Holzernen Diningsaal]

Aufnahme Sommer





überschwänglichen Kraftproben hergegeben: Laokoon oder der farnesische Stier; gar in Diensten diadochischen und römischen Hofprunkes mußte sie ihre Selbstbesinnung einbüßen.

Die Vollendung der künstlerischen Mittel verführt dazu, mit den Formen der einen Kunst den Inhalt der anderen darzustellen: technische Künstelei überreifer Zeiten; zugleich hascht dann aber der satte, müde Sinn nach absonderlichen Überraschungen: er greift, unbekannt, zum Kindisch-Barbarischen zurück, zu den Urstufen, da die Kunst, noch ungeschult und undifferenziert, plumper Zierat war. Schmuck mäzenatischer Launen, Spielereien für einen Augenblick, blendende Schaustücke für den engen Standort eines Zuschauers: das sind die Opernherrlichkeiten der Barockkunst aller Zeiten.

\*



MMERHIN NICHT EBEN VORWIEGEND findet sich doch auch in Pompeji solche Architekturmalerei; nur mutet sie, vielleicht ungewollt, oft wie eine Ironie an, wie ein überlegenes Lächeln: die Bogen wölben sich zu ungeheuren Schnörkeln, die Gesimsfiguren führen die tollsten Tänze und Kämpfe auf,

die Säulen sind unsagbar überschlang, und gab es vielleicht solch goldene Säulchen in den römischen Palästen — hier stützen sie sich gar nicht auf feste Bodenplatten, sondern auf die Köpfe von Genien und fabelhaften Meerwesen, auf Pflanzen und absonderliche Schmuckstücke; und bestenfalls stellen sie noch zierliche Kandelaber dar. Wo in Rom die ernste Kunst zum Dekorateuren entwürdigt wurde, da machte das gräzistische Pompeji mit einem fernen Nachhall attischen Witzes wirklich mit dem Schmücken Ernst; es wollte am Ende gar nichts weiter, als das hauptstädtische Unwesen spöttisch übertrumpfen, und spannte ein lustiges Netz von

Zieraten gaukelnd über seine Wände, dem eigenen Sinn zur Erheiterung. Und die leichte Anmut dieses Gebäudels beweist, daß es eben nicht provinzierisch plumpe Kopistenübertreibung war, sondern Geistesfreiheit und technische Feinheit.

Daneben lehrt diese Überlegenheit in der Formsprache doch, daß es nicht angeht, jedes Beiwerk einer antiken Darstellung als lebensgetreues Abbild anzusehen, wie manche Eiferer wollen, die, umgekehrte Naturalisten, jenes ferne Leben strengstens nach den Bildern begreifen wünschen. Gewiß schöpften die hellenischen Künstler, Priester der Natur, unmittelbar aus der Umgebung der Wirklichkeit; aber ihre Werke waren eben religiöse Taten, und so bringen sie denn Lebensideale zur Anschauung. Sie versündigten sich nicht an der Natur, sondern heiligten sie, wenn sie die reiche natürliche Schönheit jener Menschheit auch wirklich nur in auserlesener Form verewigten, und sie wiesen nur auf die großen Ziele hin, wenn sie sich über den Zufall stellten, dessen Götzendienst heute allein als Naturtreue gilt. Gar die Zutaten des äußeren Kulturlebens — Kleider, Geräte, Gebäude — hatten nie eine peinliche Gewissenhaftigkeit zu verlangen; und so dürfen wir uns an der pompejanischen Phantasiearchitektur ergötzen, gerade weil sie, weder naturalistisch noch klassizistisch, von Freiheit künstlerischen Empfindens und dem scherzenden Spiele launiger Unbefangenheit zeugt.



ORGE FÜR DIE UNGEZWUNGENHEIT der Betrachtung hatte die große Einteilung der Wand bestimmt. Nun waren die Zielinien um das Mittelfeld gegeben; ernsterer Aufgaben entlastet,\*) weil nicht wie bei freien Geräten an deren Zweck gebunden, konnte die Ornamentik den bun-

\*) Vgl. in den „Lebensgesetzen der Kultur“, S. 169 ff.



ten Faden ihres Geplauders spinnen. Spielend befolgt sie hier die Gebote ihres Wesens und weiß den Sinn durch Stetigkeit zu lenken, durch Wechsel anzuregen, und die Gliederung der Wand erleichtert ihr eine gefällige Symmetrie, die wieder beruhigt. Da tragen die senkrechten Linien den Blick leicht empor, ob nun Säulen einander übersteigen oder Halmbäume schlank in die Höhe wachsen; die wagerechten Leisten führen den Zuschauer durch Landschaften, oder Jagdszenen sprengen an ihm vorbei. Die Ecken aber sind keine toten Punkte, sondern offenbaren den rhythmischen Fluß einer Phantasie, die überall Leben sah. Da steht wohl ein beflügelter Knabe und trägt auf seinem Haupte eine Pflanze, die weiter oben zur Säule wird und in neue bunte Gewächse übergeht; der Fuß des Genius läuft aber in die zierliche Schneckenlinie eines noch knospigen Akanthusblattes aus, das mit seinen Windungen den starren Bruch des Winkels ausfüllt und den Blick aus der Höhe in die Breite überführt. Dann geleitet den Blick etwa ein Zug sich tummelnder Seegreife, bis er an dem aalförmigen Leibe eines Seepferdes oder Delphins wieder aufstrebt und von neuem hinanklettert. Immerzu findet das Auge neue Ermunterung: da streckt sich ein gefiederter Seitenast aus, oder ein farbiges Band, von Vögeln im Schnabel getragen, verlockt zu einem Seiltanze; oder der Baum wird zum Kandelaber, dessen mannigfaltige Knäufe, Riefen und Platten ebenso viele Sprossen sind, auf denen der Blick unermüdet hinanstiegt.

Von der unendlichen Abwechslung dieser Gestaltungen, von den zahllosen Gruppen und Szenen kann nur das schauende Auge sich staunend überzeugen; die Zunge ist da ein schlechter Vermittler. So zeigt ein einziger marmorner Türrahmen eine umlaufende Ranke von Akanthusspiralen, und alle vierunddreißig sind verschieden! Dazu lebt zwischen den Blättern, Stengeln und Stacheln eine kurzweilige kleine Welt von Vögeln und Käfern, von Hasen, Mäusen, Eidechsen und Schnecken: das fliegt und hüpf und kriecht, das pickt und nagt

und schnappt, das jagt und verbirgt sich, keinmal wiederholt, im Labyrinth des vielgestaltigen Gewächses.

Phantasie — ja! aber mehr noch war das ein ursprüngliches Mitleben des Menschen mit der Natur, das ihm so ungesucht Schätze an Natürlichkeit, Anmut und Laune einbrachte. Nur ein so reichgebildetes und williges Auge, nur ein so fein pulsendes Empfinden durfte es denn wagen, über die Natur hinauszugehen und Formen zu verbinden, die sie getrennt hatte. Nur der naturfromme Sinn, dem jede Form innere Bewegung enthüllte und dem jede Bewegung zur Gestaltung führte, konnte aus Mensch und Tier die Faune, Kentauren, Tritonen und Nereiden schaffen, konnten Seepferde und Seegreife zum Dasein wecken, konnte aus Blumenkelchen zarte Kindergestalten hervorwachsen lassen und Ranken auf menschliche Gliedmaßen pflanzen. Diese Unmöglichkeiten, die pompejanische Kunst zeigt sie als wirklich; diese Fabelwelt, sie lebte an der pompejanischen Wand und zauberte in die kahlen Gemächer eine Laube von Girlanden, geflochten aus allem, was hübsch und bunt und lustig war.

Was ist unsere Wand daneben! Das Mittelalter behing die Mauern mit Waffen und Wappen, die Renaissance allein begriff wieder vorübergehend ihren Wert und schuf darauf ihre glänzendsten Werke. Das Gobelin ist schon nur Surrogat und endlich die Tapete! Welch ein Ungeschmack entgleister Ornamentik hat uns anderthalb Jahrhunderte mit dem Alpdrücken der Zufallsfratzen plagen dürfen, die aus dem eintönigen Wust der verzerrten Blumensträube grinsen. Da war die düstere Täfelung und die kalte Tünche doch noch weniger schlimm, denn ein schönes Bild konnte sie beleben; aber die Tapete mit ihrer Unkunst schlägt jedes Bild tot. Selbst der frische Drang des neuesten Kunstgewerbes tastet noch, und der Dreiklang seiner Schnörkel, die echte Stilisierung der verwendeten Lebeformen hat noch erst den Ausweg zur Kunst zu finden: nicht etwa in Nachahmung pompejanischer oder hellenistischer Formen, sondern in der unbeschränkten Erfassung unserer Lebensbedingungen



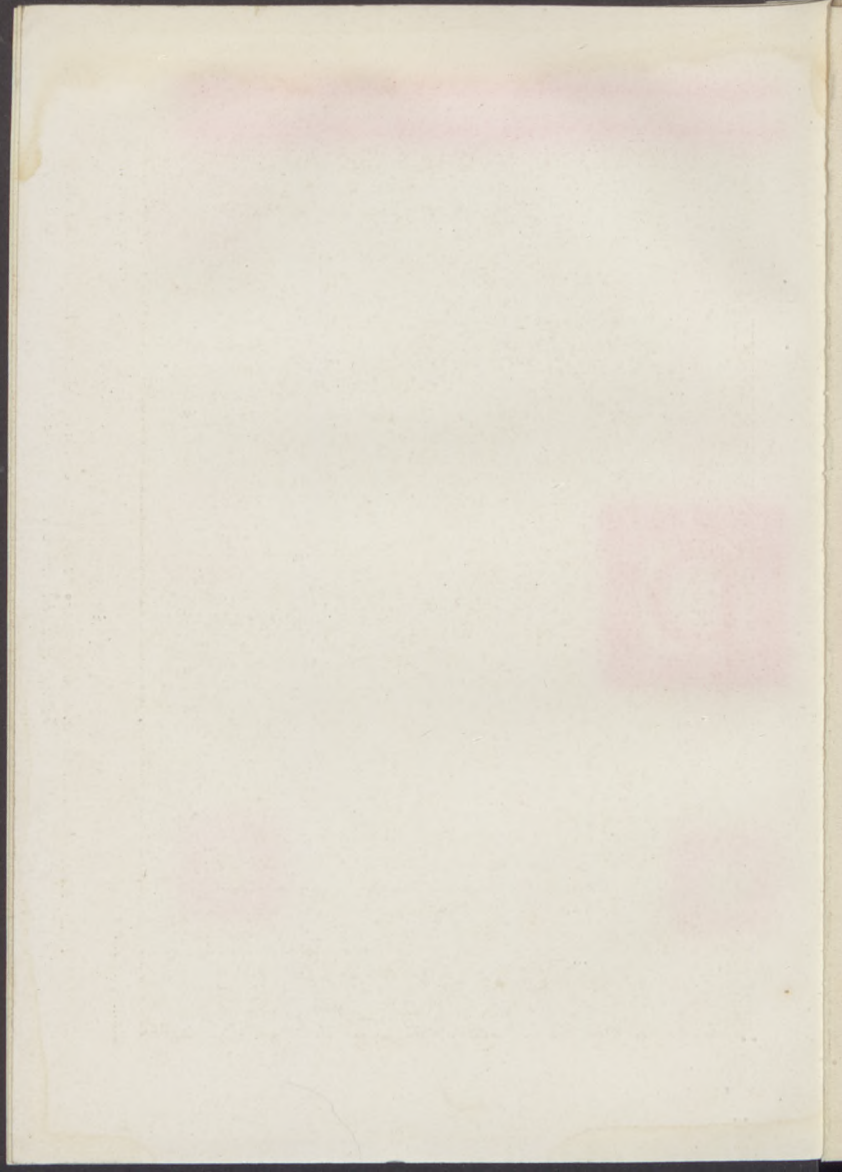
Aufnahme Alinari

Napoli: Museo Nazionale

# WAND MIT STUCKRELIEF UND FRESKEN

In der Mitte: Der trunkene Silen von Faunen gestützt (Stuck), links: Priesterin mit der Opferschale, rechts: Priesterin mit Opferkrug (Fresken)





und unserer Sinnesempfindungen; dann werden unsere Räume nicht mehr geschmacklos geputzt, sondern geschmückt sein. Wahrscheinlich hat bei uns in Anbetracht unseres besten Kunstgewerbes, der graphischen Reproduktion, nur die musterlos einfarbige Wand, etwa mit landschaftlichem Friesstreifen, die Aussicht, als künstlerischer Erzieher zu dauernder Bedeutung zu gelangen.

Nicht ein entbehrlicher Putz war dem Pompejaner seine verzierte Wand, sondern eine zweite Haut, durchblutet von seinen Empfindungen; nicht ein abstumpfendes Etwas, sondern die Oberfläche seiner Seele und immerzu ihr Bildner. Dieser durchbildete Schmucksinn des Pompejaners stellt dem Gräzismus, wieviel mehr dem Hellenentum das Zeugnis, daß unter seiner Herrschaft Menschenwerk und Kultur einmal im Einklang gewesen.



IE ZIERKUNST DER SCHMUCKEN pompejanischen Wand würde doch nur eine Äußerlichkeit sein, wäre sie die einzige Betätigung der pompejanischen Sinnenfreude gewesen; der Ruf des vollsaftigen Lebens müßte schwach gewesen sein, wenn es keinen anderen

Widerhall geweckt hätte als das leichte Spiel der Ornamente. So aber zeugen die pompejanischen Wände durch die Gegenstände ihrer Darstellungen von dem Pulsschlag der Empfindungen, Wünsche und Bilder, die den Pompejaner beseelten.

Die pompejanische Malerei ist achselzuckend als „Illustration“ bezeichnet worden, als einigermaßen kühler und belangloser Anschauungsunterricht in den heiligen Geschichten der hellenischen Welt; da das erste und letzte denn doch das greifbare Leben ist, wäre es wahrlich auch kein schlechtes Lob für die hellenische Malerei, „Erleuchtung“ und „Belichtung“ des Lebens gewesen zu sein. Aber kühl, belanglos ist sie jedenfalls nicht, und ihre besten Werke reden, auch ohne daß es nötig

wäre, die Fabeln zur Erklärung heranzuziehen; über die Fabel und den Inhalt mancher Gemälde ist langer Streit gegangen: Freude hat aber schon ihr erster Anblick gewährt.

Allerdings läßt die abweichende Technik die Gemälde der neuen Zeit andere Wirkungen erreichen — und erstreben; aber die hellenische Malerei ist auch in Freilicht und Freiluft des Südens erwachsen, Hand in Hand mit der Bildhauerei — beide das Spiegelbild der palästrischen Nacktkunst. Weil vor allem das Ebenbild der Göttlichkeit, ihr edelster Tempel, der Leib gefeiert werden sollte, hatten jene Künstler wenig Grund, ihren Pinsel zu verfeinern, um in hundertstel Tönen der Farbe zu zeigen, wie sich etwa in feuchtem Baumschatten oder im Halbdunkel eines verglasten Gemaches Gewand und Körper zusammenstimmen lassen. In den dunstigen Niederlanden hatte das weiche Öl verschwimmende, aufgelöste Umrisse wiederzugeben, und das Geburtsland der Ölmalerei ist auch das Rembrandts; in der Wasserstadt Venedig konnten Tizian, Tintoretto und Veronese die Kunst der Farben d ä m p f u n g aufs höchste steigern: dafür preisen wir sie ja auch als Meisterkoloristen; im klaren Hellas wollte aber die Farbe gar nicht verflimmern, sondern pralle Glieder zeichnen. Was droben steif, klobig und unlebendig erscheinen müßte, wurde hier unten zu freier, natürlicher Schlichtheit, und die strenge Schule\*) konnte sogar als künstlerische Farben nur rot, gelb, weiß und schwarz ausrufen, violett, blau und grün aber verbannen: und doch fanden ihre Werke die höchste Bewunderung. Noch die Frührenaissance, wie auch etwa van der Goes oder selbst der Erfinder der Ölmalerei, van Eyck, verlangten nach der Wucht der Farbe, nach dem Vollklange lebhafter Töne; Michelangelo, der Bildhauer und Künstler des Nackten, verachtete die Ölmalerei als weibisch-dilettantisch und

\*) Dass der Streit um die antiken Farben seine Lösung in der Psychologie ästhetischen Raffinements findet, ist eine Bemerkung des französischen Philosophen Frank Abauzit.



Lionardo, der doch den Zauber des Helldunkels beherrschte, suchte nach der Technik der polygnotischen Kunst; wie wieder Böcklin neue Kraft in den älteren Mitteln zu finden wußte.

Gewiß hat die pompejanische Malerei Grenzen, und ihre Eigentümlichkeiten stammen auch daher, daß sie nicht auf Leinwand oder Holz, auch nicht auf dem eiligen Kalkbewurf des neueren Fresco schuf, sondern daß ihr nahezu die ganze Wand, durch die Vorbehandlung der Schichtung, die Farbe in Ruhe aufzunehmen gestattete; aber die herbere Technik ist schließlich doch nur das Werkzeug eines gefestigten Geistes. Denn die hellenische Malerei ist die Malerei der Linie, sofern eben die Linie die Form und in der Form das innere, bewegte Leben offenbart; sie ist aber doch auch Kunst der Farbe, weil das Blau des Himmels, das Grün der Bäume, das Rot der Wangen den Hellenen allzu lieb war, als daß sie darauf ganz verzichtet hätten. Die farbigen Trachten, die bunten Tempel, die bemalten Bildwerke beweisen ihre Hochschätzung der Farbe, die durch die Verwitterung der pompejanischen Farbtöne nicht widerlegt wird. Einzig da, wo blasse Müdigkeit, vergrämte Geistigkeit und nordischer Nachtspek durch das zitternde Spiel gebrochener Farben und Lichter zu interessanter Lebendigkeit gesteigert werden soll, da muß die hellenische Malerei sich bescheiden: deswegen ist ihr doch längst nicht die Darstellung schwankender, keimender, halber Gefühle versagt, die heute für das wahre, weil allein geduldete, Seelenleben gelten.



ALL DAS SPÄTERE STOFFGEBIET UMfaßt auch die pompejanische Malerei: nur das Porträt war damals fast ausschließlich dem Bildhauer überwiesen und tritt hier ganz zurück: die Bilder des Ehepaares Paquius Proculus mögen genannt sein. Sonst aber gibt es Stilleben und Genre, Landschaft und Tierstücke, vor allem aber die „Historien“-malerei,

die hier eigentlich in der religiösen aufgeht. Die architektonische Gliederung der Wände, auf denen alle diese Arten vertreten sind, sondert sie nun nach ihrer inneren Würde — am Menschen gemessen. Das Stilleben, das Genre, Landschaft und Tierstücke, soweit sie allein den Inhalt ausmachen, sind fast durchweg auf die Rahmenfelder beschränkt, und selbst die beiden großen Nebenerfelder rechts und links sind für bedeutendere Bilder bestimmt. Vorwiegend sind es also die wagerechten Schmuckstreifen, wie die ideellen Gesimse und Sockel, die im engen Anschluß an die reiche Ornamentik dem Klein- und Stilleben, den Tieren und Bäumen Unterkunft gewähren. Diesen Wertunterschied verstärkt es auch nur, daß die Nebenbilder sorgloser ausgeführt sind.

Zweifellos steht im Mittelpunkt der hellenischen Kunst der Mensch, und die außermenschliche Natur hat im wesentlichen ein Recht auf Beachtung nur, weil sie eben den Menschen umgibt; da sie ihn nun aber ja umgibt, so empfängt sie auch von ihm seinen Lebenssinn, und Tiere wie Pflanzen führen in der so begriffenen Natur ein bewußtes Dasein: wodurch ihr menschlicher Wert dann wieder wächst. Es ist denn auch falsch, der hellenischen Kunst das Verständnis für die „Landschaft“ abzusprechen: schon der Glaube an den Ortsgeist, den „genius loci“, an die Quellnymphen, Baumdryaden, an die Wald- und Wassergottheiten beweist das Gegenteil. Aber vermenschlicht, polytheistisch, wurde sie davor bewahrt, Selbstzweck zu werden. Wiederum ist es hier erst der niederländische Sinn gewesen, der für die moderne, mitteleuropäische, nebelkalte Gesittung in den Triften, Baumgruppen, Waldwinkeln Kunstwerte an sich entdeckte, und die Sentimentalität eines menschenflüchtigen Pantheismus erwarb dann der einsamen Natur immer weitere Verehrung. Der Hellene, als Südländer, nahm aber die Natur als Fassung des Menschen, und gerade mit und an ihm gewinnt die Landschaft ihre schauerliche Größe oder enthüllt ihren anmutigen Frohsinn: so wird, bei Homer, der Sturm auf dem Meere dop-

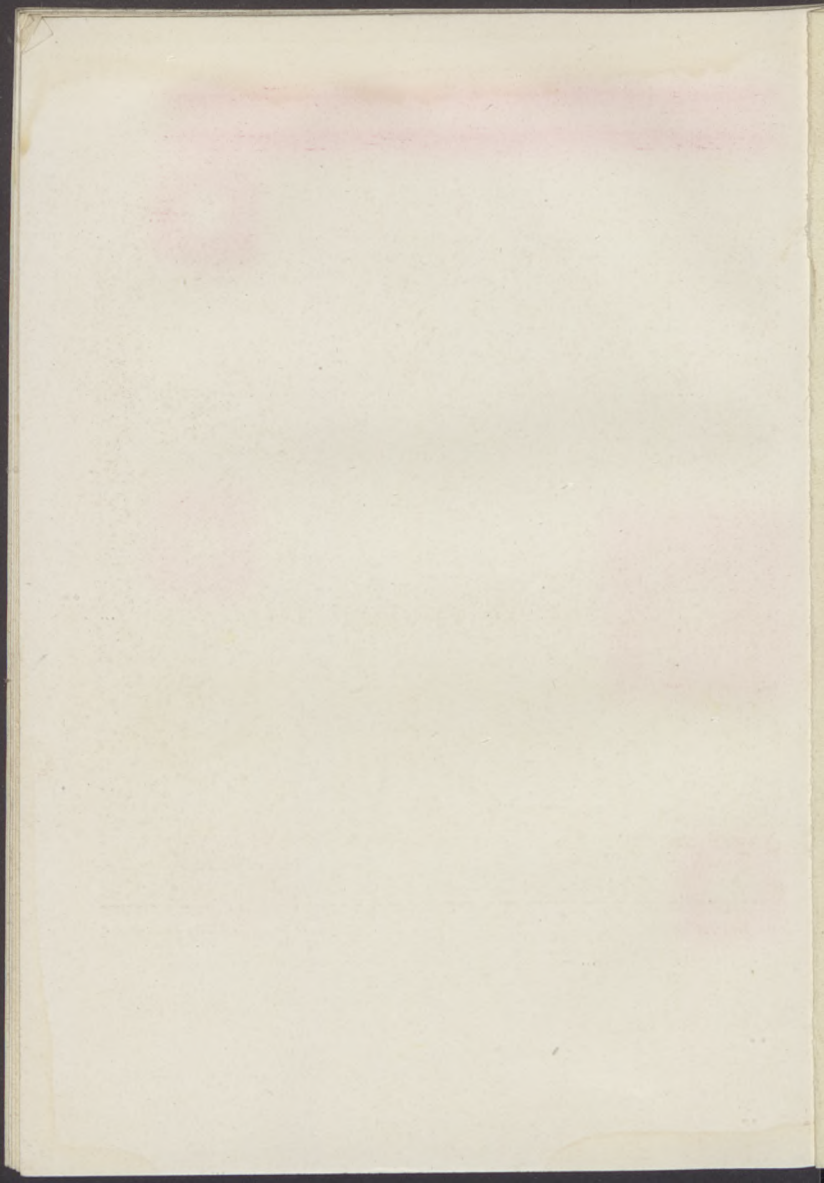


*Aufnahme Aïnari*

*Neapel: Museo Nazionale*

DER CENTAUR CHEIRON UNTERRICHTET ACHILLEUS  
IM LAUTENSPIEL





pelt furchtbar und lebendig, weil er Odysseus auf seinem Wracke peitscht, und bei Theokrit steigt der Duft der Erde, der Weinberge und Ölbäume gerade zwischen den Scherzen und Sorgen des Hirtenvolkes auf.

Die Malerei, wie wir sie aus Pompeji kennen, begnügt sich nun zwar in den wichtigeren Gemälden die Landschaft bloß anzudeuten. Doch ist das im Grunde eine Verdichtung, wenn das Gebirge von einem Felsen und der Wald von einigen Bäumen dargestellt wird: denn die menschliche Szene, der wahre Inhalt des Bildes, spielt sich ja doch auf kleinstem Raume ab, und die Schilderung der weiten Landschaft würde bloß, den Blick zerstreugend, den Menschen entwerthen. In den kleineren Darstellungen hingegen kommt sie, wie billig, zu selbständigem Recht. Da geht ein Wanderer an einem ländlichen Heiligtume vorüber, ein altertümlicher Hermes weist ihm den Weg, an den steilen, zerklüfteten Bergen, die das Tal umschließen, steigt aber ein durchsichtiger Zypressenwald empor: wie der Dreikönigszug des Benozzo Gozzoli in der medizäischen Hauskapelle solchen Wald auf toskanischen Hügeln zeigt. Oder wir sehen einen Altar mit steinernem Säulenpaar: durch den Galgen des Friesbalkens ist der mächtige Seitenast einer gegabelten Eiche gewachsen; wie sich auch sonst öfters prächtige Steineichen finden in gut durchgeführtem Baumschlage, oder Platanen. Dann erblicken wir inmitten ferner Bergketten eine Meeresbucht, in die sich eine Landzunge reckt, ein Tempelchen tragend. Tempel, Kapellchen, Götterbilder sind sowieso nicht selten und auch Ruinen — eine Gabe der Bürgerkriege — fehlen hin und wieder nicht, Säulenstümpfe, verfallende Hallen und Gänge: also wirklich landschaftlich-romantische Stimmung! Wir begegnen ländlichen, schlichten Häusern, stattlichen Gebäuden und gar einer ganzen reichen Hafenstadt, wie denn das Wasser des Neapeler Golfes augenfällig auf die Darstellung einwirkt.

---



IN LANDSCHAFTLICHEN GRUND SIND wiederholt die Tiere gesetzt, zu gegenseitigem Vorteil: kommt doch später in den Tierstücken von Jordaens sein Mithelfer Rubens gerade auch als Landschaftler zur Geltung. So geht die Jagd an der Peristylwand der „Casa della Caccia“ in einem Walde vor sich. Aber wie die Landschaft phantastisch wird, werden auch die Tiere unbeholfen, wo die Anschauung — die lebendige Empfindung — ausgeschlossen war: in den Nilbildern, wo Zwerglein gegen Flußpferde und Krokodile kämpfen. Hingegen sind von echter Naturtreue die einheimischen Tiere: die Katze, die eine Wachtel würgt, der Hase, der an Trauben nascht, die Fische, die Hunde, Wölfe, Hirsche, Eber. Die Rosse auf dem Mosaik der Alexanderschlacht sind voll Leben, und selbst der Löwe auf einem großen Orpheusbilde — obschon trotz der zirzensischen Tierhetzen schwerlich geschaut — hat wenigstens jene stilisierte Natürlichkeit der hellenischen statuären Löwen. Wenn die Tierbilder dazwischen nicht genügen oder konventionell erscheinen — wie die Schlange an den Hausaltären — so liegt die Schuld in der Regel wohl daran, daß den ästhetisch-religiösen Bedürfnissen der meisten Pompejaner doch nur die Kunstfertigkeit biederer Handwerker zu Gebote stand. Doch jedenfalls ist es noch erfreulicher, die Tiere verkünstelt, die Menschen aber lebendig geschildert zu sehen, als, wie auf japanischen Gemälden, die Tiere und Blumen von staunenswerter Treue und Lebendigkeit zu finden, die Menschen aber in steifer, gespreizter Herkömmllichkeit.

Die weiteste Verwendung findet das Tierleben doch in einer höheren Ornamentik, und hier ist eines der beliebtesten Bilder der fliegende Schwan, wohl auch paarweise, als Gegenstücke, vertreten: aber dieser Flug ist kein gestreckter Zug, sondern ein Aufstieg, der den Blick lenken soll und in der Beugung des langen Halses den Übergang zu flatternden Zierketten findet. Und dann geht die Darstellung der Tiere fast unmittelbar in das



Genre über: Jagden, Kämpfe und Wettrennen zwischen Tieren und Genien sind ein häufiger Anblick; aber da sind die Genien schon bald die Hauptsache. Vorzüglichkeit der bildnerischen Menschentreue zeichnet dieses Genreleben aus, das hier besser Genienleben hieße; was bei uns verhutzelte Heinzelmännchen, greise Erdgeisterlein und bärtige Wichtel sind, waren dort liebreizende Knabengestalten.

Knabenmut und Knabenlust atmet so aus all diesen kleinen Gestalten der pompejanischen Wand, den Putten der Renaissance verwandt, aber doch oft um eine Stufe erwachsener, reifer, freier. Wir belauschen diese heiteren Geister in ihrem ganzen Treiben und Wirken: sie musizieren und laufen und schreiten zierlich einher, in immer neuen, überraschend verschiedenen Stellungen, doch unausgeklügelt reich, wie die Natur selbst; auf den Sportplätzen könnte sich unser Auge wieder an diese bewegte Schönheit gewöhnen. Eine Stuckdecke aus dem nahen Gagnano leistet hierin in ihren Kassetten das höchste. Anderswo sehen wir diese Genien-Knaben, und manchmal auch Mädchen, beim Blumen- und Traubenpflücken; wir finden sie — gleich ihren fernen Genossen im Köln von ehemals — zimmern und schmieden, walken und keltern, oder sie kämpfen putzig mit Ungeheuern. Stets gegenwärtige Schutzengel begleiten sie das ganze Leben und rufen sich dem Pompejaner von seinen Wänden immerzu tröstend ins Gedächtnis. Wo sind sie hin, die freundlichen Kobolde?! Das neugierige Weib des Bürgermeisters von Köln ist ein Symbol! Selbst zersetzt und unfähig zu schöpferischer Lebensgestaltung, haben wir die Dinge zerfasert und zersplittert, bis uns das letzte Atom zu einer Summe von Nichtsen wurde; blind für den Kern unseres eigenen Wesens, entgeistet übergeistig, haben wir, den Bauern im Haslital gleich, den blühenden Ast als unnütz abgesägt, auf dem die winzige Götterwelt der Naturmächte guter Dinge saß und uns zulächelte. Nun fronen wir, aus Habsucht verarmt, allesamt dem Alleingotte Mammon.

Das Hellenentum, obschon es in der olympischen Sittenreligion einen Menschenhimmel erklommen hatte,\*) hat sich doch nie von der Natur entfernt, und die Erde ihres Himmels bildete die alte Naturfrömmigkeit, die überall individuelle Lebensmächte erkannte. Ihnen zollte er denn auch Dank und Verehrung, wenn er als ihre lichteste Offenbarung knabenhafte Genien in seine Gegenwart bannte, in den Gemälden, im Schmuck seiner Wände. Und wenn dieser Glaube nicht mehr getan hätte, als durch seine anakreontisch-lieblichen Verkörperungen das Auge zu erfreuen und den Sinn zu erfrischen, so ist er schon ein Segen und ein Lebenswert gewesen, den wir wohl brauchen könnten.



RUNDLEGEND TIEF, STREIFT ALSO IN Pompeji die Genremalerei das Kleinlich-Läppische ab, was ihr als Art eigentlich anhaftet; die Belanglosigkeit des netten Zufalls- und Zustandsbildes weicht einem Netz feiner und fester persönlicher Beziehungen, und der Inhalt wächst dem Ernste des Religiösen, Heroischen und Erotischen entgegen: der Knabe wird Ephebe, die kleinen Händel der Genien werden zu den Heldentaten der großen Vorzeit und das lockere Band ihres Einflusses wird zum innigen Gefühls-austausch zwischen den Göttern und den Menschen. So leitet in der pompejanischen Kunst die Genienmalerei unmittelbar zur großen über.

Dieselben Genien treten zunächst noch auf, aber es sind nun herrliche Jünglinge, die fackeltragend den blauen Himmel durchheilen, fleischgewordene Lichtstrahlen; oder sie sitzen in der Gestalt ihres Herrn und Meisters Eros am Wasser und helfen der Liebesgöttin beim Angelfang; oder sie schreiten als Musen einher und stehen gar, sich einem apollinischen Sonnengotte nähernd, da, die Sonnenscheibe in der Hand und eine

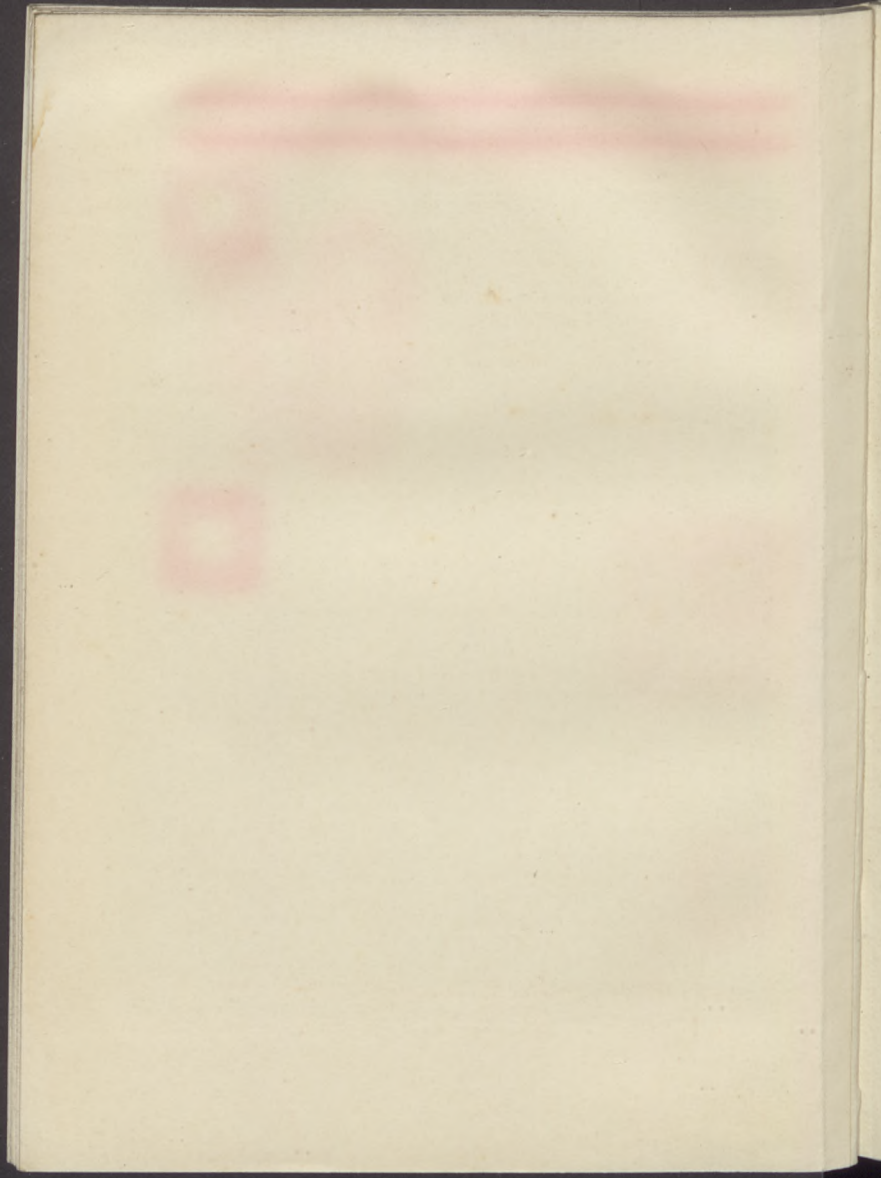
\*) Vgl. „Lebensgesetze der Kultur“, Kap. XVIII.



*Neapel: Museo Nazionale*

ZEUS UND HERA





flammende Korona um das Haupt. Wie die Genien sich so zu den großen Göttern erheben, räumen sie andererseits auch geringeren Geistern den Platz, jenem derberen Elf- und Nixenvolke der Faune und Tritonen, diesen wilden Schößlingen der Natur; oder es sind Bakchantinnen, die sich im Rausche des dionysischen Mysterienreigens wiegen, und an diese reiht sich gar die schwere Reiterei der Kentauren und Kentauren an, die in ausgelassener Liebeslust dahersprengen; oder Nereiden, die auf dem Wellenrücken der Seerosse dahinziehen, vertreten die geringeren, älteren, erdständigeren Gottheiten.

Sehr oft sind diese geringeren Mächte aber nur die Begleiter eines größeren Gottes und finden dann auf den Seitenfeldern der Wand ihren angemessenen Platz, indes das Hauptfeld dem Mächtigeren vorbehalten ist: so sind die Faune, Hermaphroditen, Satyrn, die Bakchantinnen auf den Nebenbildern nur scheinbar selbständig, in Wirklichkeit aber das Gefolge des Dionysos, der im Mittelbilde dasteht. So werden auch Priesterjünglinge und Jungfrauen in der nächsten Nähe der Gottheit abgebildet, der sie zugehören, und dann wird die ornamentale Teilung der Wand fast nur eine Kulisse, hinter der zusammen, in plastischer Reihe, die Teilnehmer des geschilderten Ereignisses sich befinden.

Eine wahre Grenzlinie ist aber doch da, wo alle diese Gestalten nicht mehr bloße Typen und Gattungsbilder sind, sondern persönlich werden, als Namen und Charaktere in das große Pantheon der Mythologie einrücken, und so zum Beschauer von persönlichem Leben und Erleben sprechen, mag dieses auch ewig-allgültigen Inhalt haben. So lieblich, reizvoll, fesselnd die vorerwähnten Gestalten und Bilder in der frischen Formengebung wirken, sie übertrifft doch weit der Schauer, der den Sinn beim Anblick eines solchen persönlichen Bildes packt; als ob tatsächlich Leben aus diesen verblaßten Farben und bald ganz verwitterten Linien strömte! Ein wehmütiger Stimmungszauber weht den einsamen Beschauer an, ein Weihegefühl ergreift ihn, das nüchterne

Worte nie wiederzugeben vermögen; aber es kommt zu lebendigem Ausdruck in dem feintrhythmischen Liede „Ein Wiedersehen“:

Der Himmel blaut ins rote Gemach herein,  
im mosaiknen Estriche spriesst das Grün  
und mählich wächst der Sonne Schatten.  
Raschelnd die scheuen Lazerten huschen.

Welch Bildnis grüsst mich dort von der Wand so hold?  
Mit weichen Händen hält er die Flöte fest,  
die volle Lippe streift die Rohre,  
bräunliche Locken sein Haupt umwallen.

Er zieht die dunklen Brauen zur Schläfe hoch,  
die grossen Augen lächeln mich schelmisch an;  
nun lächeln auch geschwellt die Wangen,  
senkt sich das Haupt Melodien folgend.

Es ist so still — ich höre nun wohl dein Spiel,  
den leisen, süssen Ton deiner Syrinx — ja . . .  
wo kommst du her, mein Knab Olympos?  
Lebst du denn? Find ich dich hier auf Erden?!

Die Lippe kräuselt sich und das Auge lacht:  
Er spielt und spielt und redet kein Wort zu mir,  
und Röte färbt die braunen Wangen.  
Kenn ich dein Lied doch, dein Lied ist ewig . . .

(Aus „Auferstehung“, Irdische Gedichte von Elisär von Kupffer.)

An der Wand eines kleinen, einsamen Hauses, dem des Lucius Cornelius Diadumenos im Vico del Balcone Pensile findet sich dieses wertvolle, wenig beachtete Bild; zum Rot der Wand stimmt fein das olivgrüne Rund, aus dem der lächelnde, gebräunte Lockenkopf des Schalmeien-spielers blickt. Aber das ist nicht bloß ein hübscher Hirtenknabe Campaniens, der eine Rohrpfeife bläst, nicht bloß das Bild eines dem Maler oder Hausherrn lieben Lebenden, sondern dem Pompejaner war es eben auch das Bild des schönen Olympos, um den einstens Marsyas oder gar Pan selbst geworben — wie das die schöne Neapeler Marmorgruppe verherrlicht. Hier ist er allein, aber der ganze Sagenkreis, dem er angehört, lebte dem Verständnisse der Zeit, die das Bild geschaffen, und des Mannes, der es sich stets vor seine Augen gewünscht. Und doch wiederum ist es nicht bloß der Held einer



fernen Fabel, sondern die menschengewordene Schelmerei der Lebenslust, die sich ihres Liebreizes freut und im Spiel der Kunst eine höhere Offenbarung sucht, ein tönendes „Ja“ seines Daseins.

Diese umfassende Bedeutung der mythischen Darstellungen darf nicht außer acht gelassen werden. Halb Dichtung, und als solche naturreligiöses Evangelium, halb ursprüngliches Menschenleben, das jeden Tag seine Wiedergeburt feiert und in der Freude, die es erzeugt, seinen ewigen Adel findet — das war dem Hellenentum die Mythologie in der Kunst, das ist die ganze Kunst. Und wesentlich nicht unähnlich haben die Renaissance-maler — darin echte Naturkinder der Sinnenfrische — die heiligen Geschichten, die ihnen gelehrt worden waren, mit dem Blute persönlichen Empfindens belebt, und haben das fromme Schauspiel immer wieder auf die Bühne ihrer Gegenwart versetzt, die heilige Familie als Italiener in italienische Landschaft, die eigene Geliebte wurde Gottesmutter, der eigene Herzensfreund ein jugendlicher Heiliger. Aber echte Kunst kann ja gar nicht anders: was einmal wahr gewesen, als göttlich tiefe Form des Menschenlebens, muß immer wieder in neuer Gestalt das alte Mysterium bestätigen; das ist das letzte Wesen der Kunst. Als Ewigkeitsbilder, die die Menschennatur umfassen und bis in den letzten Urgrund widerspiegeln wollen, unterstehen also die Mythen gar nicht der einseitigen Logik des Gehirns; dieses darf hier wohl, empfangend, schauen und ahnen, hat aber nicht tiefe, uralte Zusammenhänge unbescheiden an der kurzlebigen Mosaik seiner Vorstellungen nachzurechnen. Nur so gefühlt ist die Kunst mehr als eine technische Kunstfertigkeit, die sonst wahrlich nicht die Teilnahme verdiente, die ihr die Menschheit gezeigt hat, weiser als praktisch-abstrakte Buchstabenklugheit. Die Kunst ist lebendige Naturreligion, oder sie ist nichts.



ERVORRAGEND IST DIE Rolle, die auf den pompejanischen Gemälden der bakchische Kreis einnimmt. Obschon vorolympisch, hatte sich im Hellenentum der dionysische Dienst doch auch in seiner älteren Form erhalten; diese verehrte nicht bloß die Freude als den dionysischen

Geist, und schuf sich nicht bloß in dem Drama eine erhabene Gestalt, sondern sie feierte auch die Freude in der rauschhaften Steigerung des Menschentums bis zu seiner verückten Vereinigung mit den göttlichen Mächten: im Wein, im Tanz, in der Musik, im Liebesgenuß. Naturgemäß kam diese ältere Empfindungsschicht, die bei allen Mystikern wieder erwacht, beim persischen Sufi, wie beim christlichen Mönche, dann zu neuverstärkter Geltung, als die olympische Religion mit dem Untergang des Hellenentums wurzelkrank wurde. Aber da im römischen Weltreich alle Kulte sich mischten, so trübte sich jeder einzelne Gottesdienst, und gar der dürre Geist vom Kapitol stempelte zu Orgien, was ehemals ein Festzug gewesen: das Festspiel begeisterter Gottesdiener wurde zum lebemännischen Bakchanal. Jedoch, was im Leben nun schon so entwertet war, fand in der Kunst doch noch den alten Glanz, die alte Weihe, und leuchtet uns von den pompejanischen Wänden entgegen. Nicht daß in Pompeji solche Bilder fehlten, die in kleinlicher Zustandsmalerei nur lukianisch kitzeln wollen — aber damals paßten sie schon beinahe dorthin, wo wir sie finden, ins öffentliche Haus, das längst nicht mehr ein feierlicher Tempel der Freude war mit Freudenpriestern und -priesterinnen, sondern nur eine halbgeheime Stätte eines

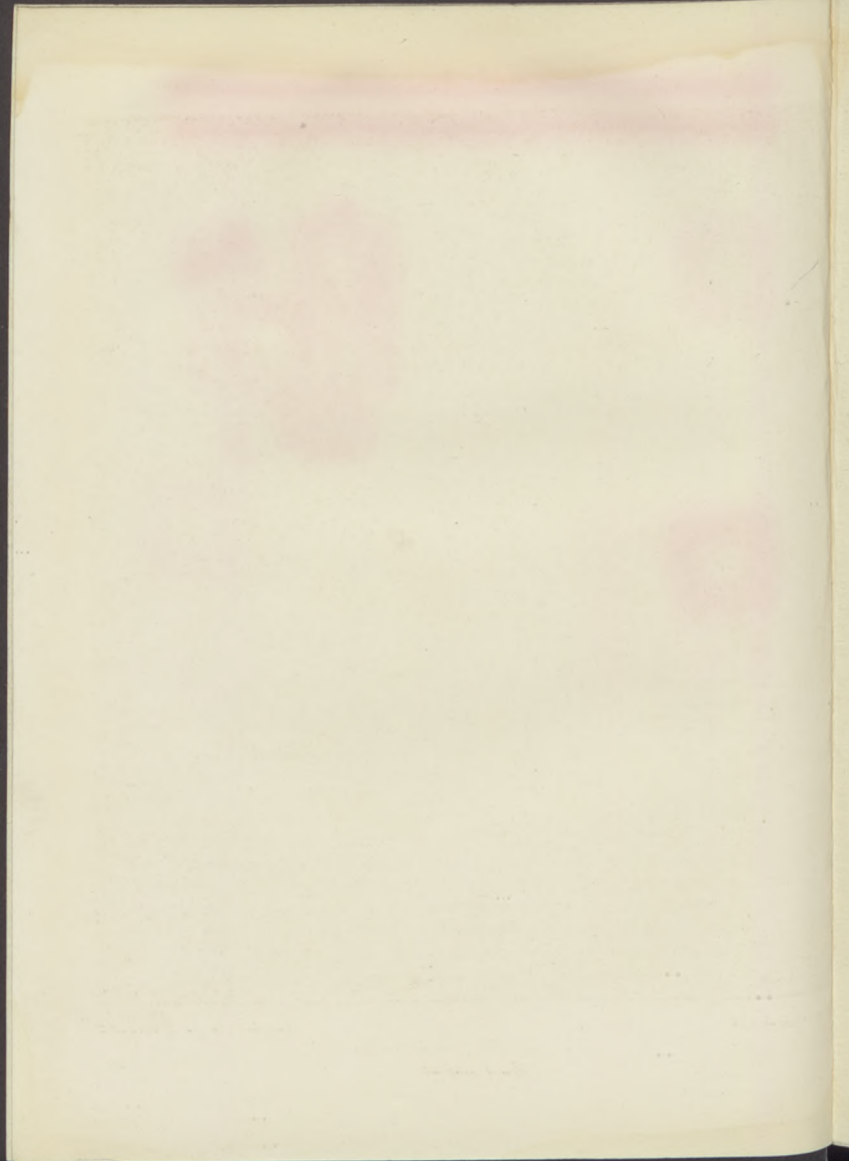


Aufnahme Brogi

Neapel: Museo Nazionale

APHRODITE UND ARES  
Wandgemälde





unveredelten Triebes. Ganz anderen Geistes sind aber die echten bakchisch-erotischen Gemälde, und nur posierende Prüderie kann an einem entblößten Silen Anstoß nehmen, oder selbst eine Darstellung von solch überraschender Naturfeinheit als lüstern verharren, wie den im Eingange des Vettierhauses doppelt verschlossenen Zeugegott Priapos mit der fruchtbeladenen Wage.

Der Hauptheld dieser bakchischen Gemälde ist natürlich Dionysos selbst. Seine jugendliche, bekränzte Gestalt sehen wir denn allein oder in Begleitung seines Panthers, dem er zu trinken gibt; oder auf seinen Liebling Ampelos gestützt; oder er steht in hermaphroditischer Schönheit, da, indes Silen die Leier spielt. Dann wieder naht er sich der schlafenden Ariadne, deren Schleier von kecken Faunen weggezogen wird; oder der Gott und seine Geliebte fahren im festlichen Zuge einher. Daher gehören hierher engstens die sehr häufigen Ariadnebilder, die uns die verlassene Jungfrau zeigen, wie ihr vom Erosknaben das Schiff des Theseus auf hoher See gezeigt wird.

Um diese beiden Hauptgestalten reiht sich das ganze Gefolge des bakchischen Zuges, die Faune und Bakchantinnen, deren Abbildungen die Genienmalerei in die höhere hinüberleiteten. Aus dem lärmenden Schwarm hebt sich das Paar Pan und Olympos heraus, von denen uns Pompeji zwei schöne Darstellungen übermittelt hat: mit zartem Freimut naht der Knabe seinem Liebhaber, gelhrig sitzt er neben ihm, um das Flötenspiel zu erlernen, oder (auf der Neapeler Marmorgruppe) lauscht seinen zärtlichen Worten. Das eine Bild von Pan und Olympos hat ein Gegenbild besessen, und beide zierten sie ein ganz einfaches Haus: dieses andere Bild stellt den Kentauren Cheiron dar, der den jungen Achilleus im Leierspiel unterrichtet. Und nicht nur diese Äußerlichkeit einer Doppelgruppe verbindet die Bilder, sondern ein tieferer ethischer Gefühlsstrom: Silen und Dionysos, Pan und Olympos, Cheiron und Achilleus . . . Sokrates und Alkibiades — es ist der große, Mythos und Geschichte

durchhallende Doppelklang von Erotik und Pädagogik, von dem Hölderlins Spruch gilt:

„Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,  
Und es neigt am Ende der Weise dem Schönen sich.“

Das „Achilleus- und Cheiron“-Bild hat auf eine hellenische Marmorgruppe zurückgeführt werden sollen, die „Pan und Olympos“ gegenüber tatsächlich sich in Rom befunden hat. Nun ist allerdings der Hintergrund unseres (aus Herculaneum stammenden) Gemäldes architektonisch aufgefaßt, als eine Hallenwand, vor der beide Gestalten ständen. Aber das dies nun eine Nachahmung wäre, ist ein Unding. Maler wie Besteller mögen durch die berühmte Bildgruppe in Rom darauf gebracht worden sein, den wohlvertrauten Vorwurf zu wiederholen, und die Darstellung mag auch an die Bildgruppe haben erinnern sollen; aber die Gestalt des Achilleus ist so völlig aus dem unmittelbaren Leben geschöpft, so durchaus geschaut und an sich eine so vorzügliche bildnerische Leistung, daß das nimmer das Werk kühler, kluger Nachahmung ist, sondern die Schöpfung eines echten Künstlers. Und wahrlich! Derjenige ist der hellenischen Kunst am fernsten, der ihr durch äußere Nachtastung schmeicheln wollte, wo nur quellendes Empfinden von innen heraus Verwandtes schaffen kann. Die leichte Haltung, der anmutige Stand des Jünglings, die Wendung des Kopfes und der seelenvolle Blick, aus dem grenzenloses Vertrauen, auf Liebe gegründet, spricht: sie sind so nachgefühlt und zwingen das Gefühl. Zumal dieser Blick sollte die blöde, alte Behauptung totschiagen, die hellenische Kunst habe den schönen Leib, die christliche die „schöne“ Seele geschaffen.

Wenn die Seele nicht im Leibe ist, wo steckt sie dann? Und wenn sie sich nicht in den feinsten Bewegungen der Glieder und Züge äußerte, wie wüßten wir, ob unsere Mitmenschen nicht nur seelenlose Automaten sind? Vor allem aber ist Seele mehr als Geist und geistreiches Antlitz, sie ist das Formgebende, und ein anziehender, ebenmäßiger, also



schöner Leib, gar in freier, anmutiger Bewegung, zeugt von kraftvoller, wertvoller Seele, mag sie auch nicht für alle Verhältnisse passen; solch ein Leib ist aber Urbild und Maßstab der Schönheit. Wahr ist nur, daß die christentümliche Kunst die Seele einseitig hat pflegen müssen, weil ihr der Leib zum Greuel gemacht worden war, und da galt denn eine leidenzerrissene Seele, ein schmerzverzerrter Leib als ewiges Ziel, also „schön“. Das Hellenentum hat diese naturwidrige, unfromme Spaltung nie anerkannt, und die großen Künstler der Renaissance haben sich überlegen wieder darüber hinweggesetzt, zu unserem Heil. Aber immer noch spukt das Mittelalter in dem Irrwahn, Formenschönheit wäre oberflächlich, tief nur die Häßlichkeit: ein Selbstlob unserer chaotischen, antikosmischen Unkultur.



**V**IELFACH NOCH WIRD DIE GROSSE EROTIK, die der alten Welt heilig war, auf den pompejanischen Gemälden gefeiert. Zunächst ist es Zeus, den wir auf dem Berge Ida sitzen finden, und ihm naht sich Hera; das Bild ist leider so verstümmelt, daß die Heragestalt allein für den lebendigen Geist des Ganzen zeugen muss. Dann hockt Er als Adler auf einem Baum, dem schönen Schläfer Ganymedes gegenüber; oder Leda liebkost ihn als Schwan. Dem Ganymedesbilde zum Gegenstücke sehen wir wohl einen anderen schönen Schläfer, Endymion, zu dem die halbmondgekrönte Artemis über den Berg herabsteigt: ein mehrfach wiederholtes Bild. Apollon eilt der fliehenden Daphne nach, Apollon sitzt bei seinem Liebling Kyparissos, der um seinen verwundeten Hirsch bangt. Aphrodite steht betrübt hinter dem verblutenden Adonis, dessen Arm von Erosen gestützt wird, und sie verbinden auch klagend seine Schenkelwunde: der innere Schmerz, das nahende Todesgefühl, die Erschlaffung durch den Blutverlust und der angeborene zarte Sinn des schönen Jünglings sind in den Zügen zu lebendigem Ausdruck gelangt. Hier vergeblich

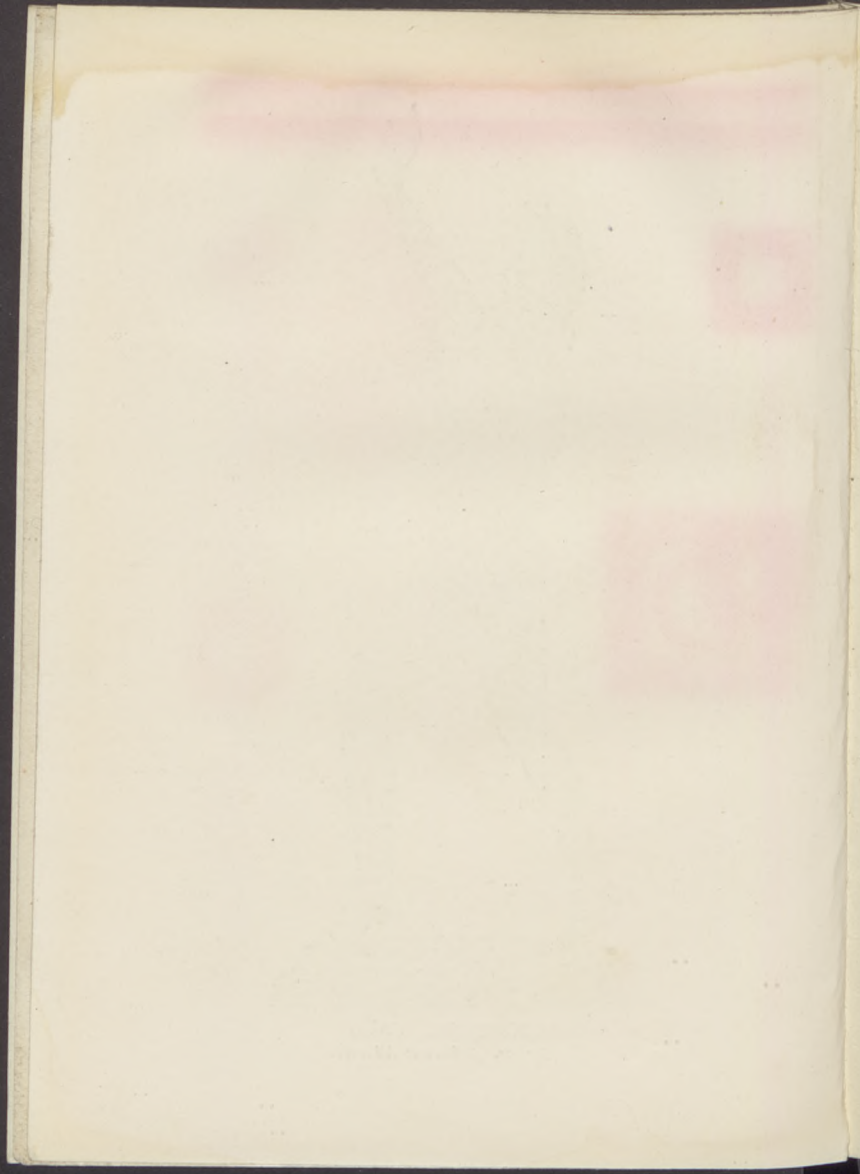
werbend, finden wir die Liebesgöttin sonst von Ares liebkosend umworben, und die Eroten haben sich seiner Waffen bemächtigt.

In der „Casa di Adone“ war noch ein Bild, das Adonis ausgesprochen hermaphroditisch darstellte, und Aphrodite mit ihrem Gefolge waren dabei, ihn zu schmücken; seine spröde Weigerung gegen das Werben der Göttin wurde so tiefer, mystisch zugleich und biologisch, begründet. Und dieses Bild des hermaphroditischen Adonis führt innerlich zu einem anderen Mythos über, der dem Pompejaner überaus lieb war, dem des Narkissos. Diese zugleich warnende und doch auch positiv-ethische Sage vom Jüngling, der allem Liebeswerben taub, von der eigenen Schönheit ergriffen, sich in Selbstverlangen verzehrte und zur Blume wurde —; diese Aufforderung, sich der menschlich warmen und bereichernden Liebe nicht eigensüchtig zu verschließen, und doch die höchste Feier der den Sinn zwingenden Schönheitsmacht —; diese intensiv hellenische Lebensanschauung, die so unausschöpfbar ist: sie finden wir wieder und wieder an den Wänden Pompejis verkörpert, in ausgezeichneten und wieder ganz kunstlosen Darstellungen, im Hause des Reichen, wie des Armen, vom Künstler wie vom Handwerker ausgeführt. Der schöne Jüngling sitzt da auf felsigem Ufer und schaut zu seinem Spiegelbilde hinab, oder er steht, auf einen Stab gestützt, in einem Walde mattgrüner Binsen und beugt sich mit sehnsüchtigem Blick zum Wasser über. Zuweilen blickt hinter dem Gestein die Nymphe Echo hervor, die von Narkissos geflohen, ihn rufend suchte, und vom eigenen Widerhall genarrt wurde, wie jener vom eigenen Widerschein; sonst steht wohl eine Votivsäule da, mit einem bunten Bande und Weihgaben geschmückt, und vertieft noch den Eindruck der Einsamkeit, vielleicht weil sie den modernen Beschauer an die stillen, verfallenen Zierbauten römischer Villen oder alter Schloßparke gemahnt. Eine unendliche Wehmut um eine tote Welt erfaßt ihn, und die Ahnung, daß die Schönheit der Form das höchste und umfassendste Ideal ist, das



TANZENDER FAUN  
[Bronze. Aufnahme Altinari]





wahre, kosmische Lebensziel für Mensch und Natur, so nah und doch so fern, wie die Ewigkeit.



LEBENDIG WAR DEM POMPEJANER DIE hellenische Welt: das zeigt sich auch außer in diesen Heiligenbildern in den Darstellungen aus der großen Heldenzeit.

Der hellenische Sagenkreis war dem Italiker durch den hellenischen Vasenhandel früh nahegerückt; die Töpferwerke in Apulien und Campanien wiederholten und verbreiteten die hellenischen Darstellungen, sie schulten den italischen Sinn an dem freien Linienfluß der hellenisch empfundenen Figuren; und die plumpen etruskischen Aschenurnen beweisen, wie vertraut selbst da oben die Heroenwelt geworden war. Später kam der Einfluß der ins Ausland wandernden Dichtungen hinzu, und so kann es nicht Wunder nehmen, daß in der so stark hellenisierten Gegend Campaniens die Taten des Heldenzeitalters geläufig genug waren, um an den Wänden Platz zu finden. Herakles begegnet uns, wie er als Kind die Schlangen erwürgt, wie er den erymanthischen Eber dem feigen Eurystheus darbringt, wie er, neben Deianeira stehend, mit seiner Keule den Nessos bedroht, der hoch und teuer seine Unschuld beschwört. Orpheus singt im Gebirge seine Hymnen, und die wilden Tiere lauschen gebannt. Theseus steht neben dem erlegten stiernäuptigen Minotauros, und die befreiten Opfer küssen seine Hand: ein vielfach wiederholtes Bild; oder er findet das Schwert seines Vaters. Hermes schläfert den Argos ein, der die Jo bewacht (in Herculaneum); Jo landet in Ägypten, von Isis empfangen. Perseus befreit Andromeda. Medea sinnt auf die Ermordung ihrer Kinder, die neben ihr spielen; oder sie brütet über ihr Schicksal, das Schwert an die Brust gepreßt, und im Antlitz kämpfen der nagende Zorn, die finstere Ahnung der sich ihr aufzwingenden Tat und der Schrecken über den grausigen Entschluß. Wir sehen die Marter des Ixion, die grausame Bestrafung

der Dirke, das Geschick des Ikaros; Aktäon wird zerrissen, Pasiphae bewundert bei Daidalos den Stier; Leda weist dem Tyndareus ein Nest mit den kleinen Zeusgeborenen.

Und vor allem die Ilias mit den anschließenden Sagen zeigen, wie auch die Pompejaner an der hellenischen Vergangenheit persönlichen Anteil nahmen. Da schildert ein Bild, der feinsten eines, den Abschied der Chryseis vom Zelte des Agamemnon: er sitzt mit verhülltem Antlitz da, sie hat den Blick in die Ferne gesenkt, und in die Wangen steigt der innere Kampf, zwischen dem Geliebten und dem Vater entscheiden zu müssen, zu dem das Schiff am Ufer sie bringen soll. Wäre uns von der hellenischen Malerei nichts erhalten geblieben, als diese entzückende Schamröte des Mädchen- gesichtes und der Achilleuskopf des Cheironbildes, wir wüßten genug von der Höhe ihrer Seelenschilderung. Ein anderes Bild, einst mit diesem zusammen im sogenannten Hause „des tragischen Poeten“, erzählt, wie Briseis dem Achilleus weggeführt wird. Dann gibt es ein Bruchstück eines Bildes, augenscheinlich Patroklos, der von Achilleus die Erlaubnis zum Kampfe erbittet; nur dieser, sitzend, ist noch ganz erhalten, aber der Blick dieses Goethekopfes, der die Welt so groß und tief und rund schaut, gibt dem Bilde einen hohen Wert. Wiederum finden wir Achilleus, wie er von Odysseus in seinen Mädchenkleidern in der Gesellschaft der Deidameia erkannt wird, und bezeichnenderweise ist auf dem Schilde, nach dem der junge Held greift, er selbst mit Cheiron abgebildet. Odysseus selbst sehen wir, von Penelope unerkannt, dieser von ihrem verschollenen Gatten Bericht abstaten. Endlich sei, da es unmöglich ist, die Fülle zu erschöpfen, nur noch der Orestessage gedacht; Iphigeneia wird geopfert und gerettet, Orestes wird von Elektra erkannt, Orestes und Pylades stehen vor Thoas, dessen Hände mit geistreicher Feinheit geschildert sind; der eine der Jünglinge hat schwermütig den Blick gesenkt, dem Tode ergeben, der ihn erlösen



soll, der andere hofft mit freier Kühnheit noch, den Freund und sich zu retten.

Und das große Alexandermosaik beweist, wie nicht nur die fernen Mythen des Hellenentums in das pompejanische Empfinden hineingegriffen hatten, sondern wie auch die letzten glänzenden Taten seiner Geschichte mit- und nachgefühlt wurden, jener wichtige und folgenschwere Tag, da der Makedonier den alten Heldenkampf der von ihm unterjochten Hellenen gegen die Perser entschied, und nun Hellas in die Barbarenwelt hinaustrug, dem Hellenentum selbst zum Untergange — denn es verblutete an der Diadochenherrlichkeit, fern vom Herzen des Vater- und Mutterlandes, inmitten des Hofstaates minderer Völker —, der übrigen Menschheit aber zu unversiegbarem Segen und Reichtum.

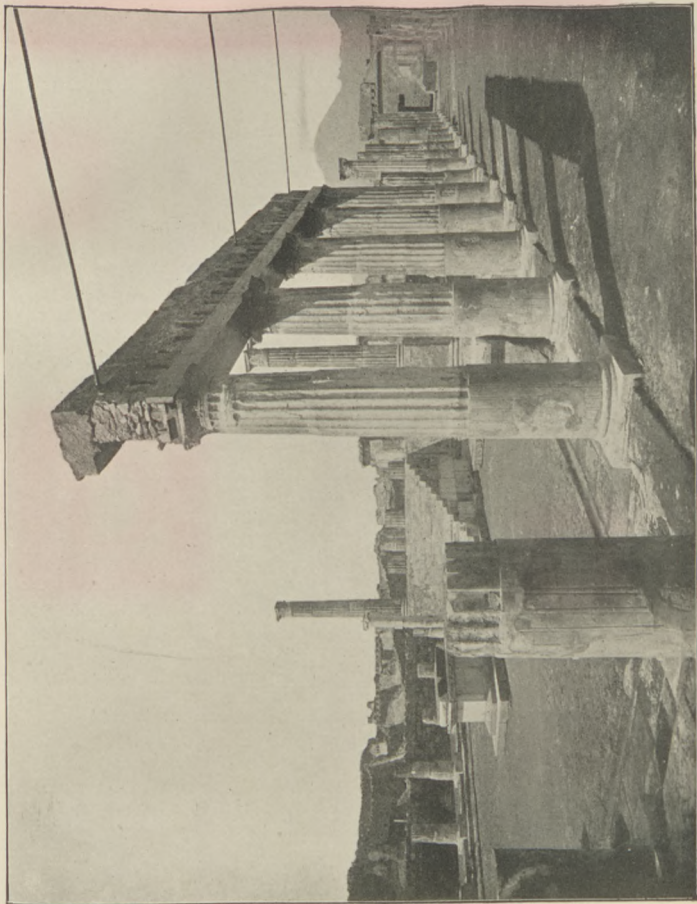


DIE KUNST, DIE UNS POMPEJI SO wertvoll macht, ist die der Wandgemälde; dort, an Ort und Stelle entstanden und kaum von ihr trennbar, zeigen sie wirklich, was dem Geiste der Pompejaner nah und lieb war. Dennoch wäre das Bild ihres künstlerischen Sinnes unvollständig ohne die plastischen Bildwerke, die Pompeji beherbergt hat. Allerdings sind diese beweglich, und nichts spricht zwingend davon, ob ein solcher Einzelfund wirklich dort hingehörte, wo er angetroffen wurde; so gut er weggebracht werden kann, konnte er hingebraht worden sein. Immerhin läßt doch die Gesamtheit auch dieser Funde darauf schließen, woran Pompeji Freude gefunden hat: und in der Freude offenbart sich das tiefste Wesen.

Die plastischen Bildwerke, die in Pompeji ans Licht gekommen, sind fast durchweg kleineren Maües; die schönen, lebensgroßen Bronzen des ruhenden Hermes, des trunkenen Fauns, der Läufer, oder die Marmorgruppe „Orestes und Elektra“ hat das Neapeler Bourbonen-

museum aus Herculaneum empfangen, dessen Reichtum gerade auch dadurch bewiesen ward. Nun haben die Pompejaner nach der Verschüttung ihrer Stadt in der Tat selbst Grabungen veranstaltet; aber was jeder da durch Einbruch in sein ehemaliges Haus zu retten suchte, waren Geldschätze, Kleinodien und kleinere Weihbilder: schwere, große Bildwerke hätten sie ruhig gelassen, wo sie waren — wenn sie da waren, schon weil sie, heimatlos, sie nicht mit auf Irrfahrten nehmen konnten. Ihr Mangel im Schutt beweist ihr Fehlen im lebenden Pompeji, und abgesehen von den Götterbildern in den Tempeln, war die Bildhauerei wirklich fast nur in vielen kleinen Werken vertreten: Pompeji war eben eine kleine Stadt, deren Säckel die großen Kunstwerke nicht zu erschwingen vermochte, deren durch den Hellenismus veredelter, gräzistischer Sinn aber doch nach dem Umgang mit Kunstschöpfungen verlangte, weil sie ihm Lebenslust waren. Dieses bescheidene, aber feine Kunstepfinden, das auch am einfachsten Küchenherde nicht den Bildschmuck missen mochte, ist es, warum wir wieder und wieder den Blick auf Pompeji zu lenken haben, auf das tote, ruinenhafte, wir reichen Lebendigen: denn es weist uns eine ehrliche, ebenmäßige Durchbildung des Lebenssinnes auf, die wir gerne wieder erreichen möchten.

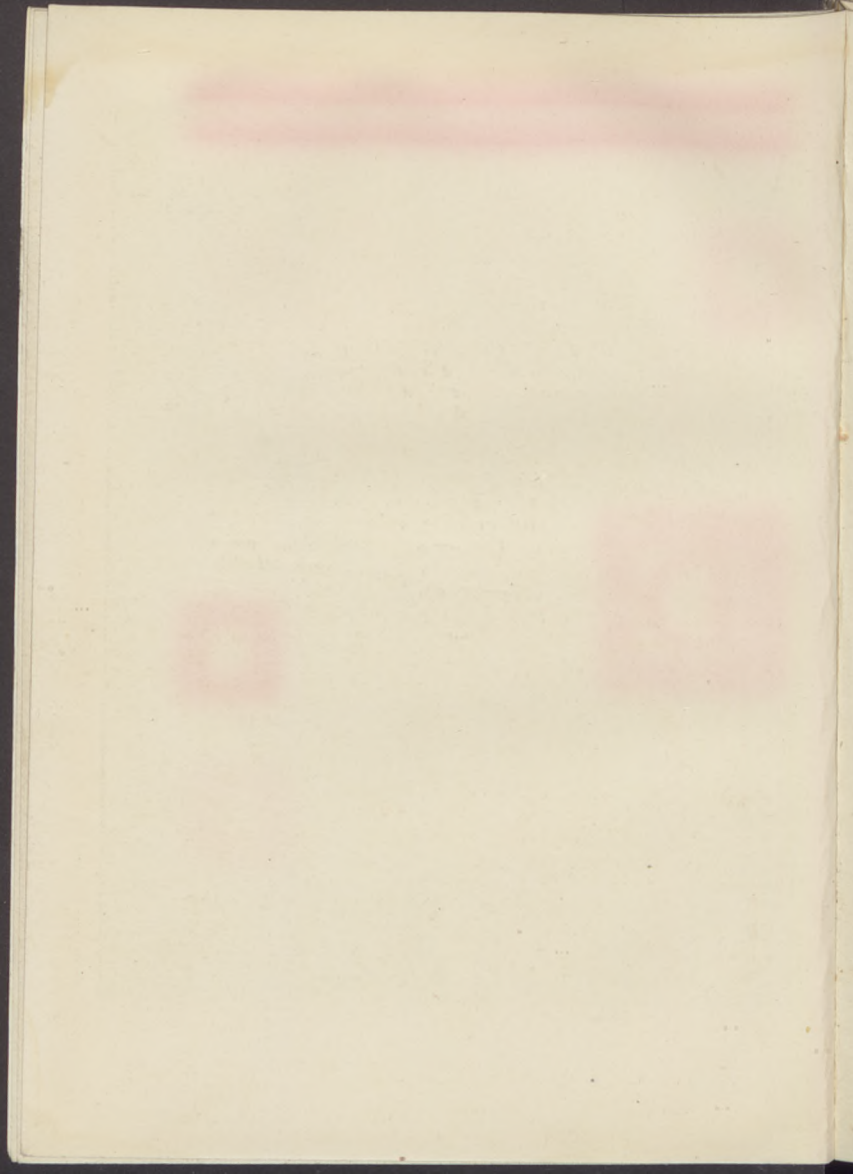
Bei der Bedeutung des Ahnendienstes für alle ununterbrochenen Kulturen kommen auch für Pompeji unter den Bildwerken zunächst die Porträtbüsten in Betracht. Sie standen im alten Herdraum, im Atrium, zur dauernden Erinnerung, wie vorlängst die plumpen Gesichtsturnen mit der verehrten Asche, aber es bedurfte nun wahrlich nicht erst des Todes, um einem Menschen diese Ehre zu erweisen. Wie in den Hauskapellchen über dem Schlangentalter oft zwischen den hausschützenden Laren der Genius des Hausherrn in dessen leibhafter Gestalt gemalt war, so hat, unter anderen, das Hausgesinde des L. Cäcilius Jucundus ihm seine Bronzestatue ins Atrium gestiftet, gewidmet seinem „Genius“; da steht als phallisch verzierte Herme der sprechend häßliche Kopf, eine



*Aufnahme Sommer*

APOLLONTEMPEL MIT SAULENÜMGANG





treffliche Leistung, aber ganz im römischen Geiste rein technischer Vollendung gehalten, wie sie einst im klassischen Lande der Totenverehrung, in Ägypten, so früh erreicht worden war. Für diesen geschäftskundigen Bankherrn, dessen Rechnungen ja erhalten sind, hätte ein idealisiertes Porträt freieren Fluges doch nicht gepaßt! Und was im Eigenhause die Büsten des Besitzers und seiner Vorfahren taten, das stellten im öffentlichen Leben damals schon die Kaiserbüsten dar. Pompeji besaß seine Priesterschaft der Augustalen, und im Tempel des „heiligen“ Kaisers Augustus standen denn auch die Bilder der kaiserlichen Octavia und Marcellus. Büsten, wie die des Drusus oder gar Caligua, zeigen weiter die zur Schau getragene Verehrung für das Kaiserhaus, und zuletzt erhielt noch Vespasian einen Altar. Auch Ortsberühmtheiten, wie dem Holconius Rufus oder der Wohltäterin Eumachia, wurden stattliche Denkmäler zuteil, wenn es auch in Pompeji keiner Familie so glänzend erging, wie den Balbi in Herculaneum, die, Männlein und Weiblein, lebensgroß in Bronze verewigt sind.

Idealeren Beweggründen entstammen hingegen die Büsten berühmter Persönlichkeiten, deren Verehrung die edelste Form des Ahnenkultes ist; schon an sich der derberen, praktischen Realistik der Gegenwart entzogen, sind diese Männer auch großzügiger, überlegener, idealisierter abgebildet. Freilich hat Pompeji kein Werk besessen, wie jenes wundereinzige Homershaupt aus Herculaneum, die Krone aller Büsten; aber auch die geringeren Bildnisse der Helden, Dichter und Denker, die Tablinum und Peristyl der Häuser und die Gänge des Theaters zierten, sprechen von der weiten Geisteswelt, der die Pompejaner den kleinen Flecken ihres Alltagslebens eingeordnet fühlten.

Unter den wenigen größeren Bildwerken der Götter, wie das der Venus Genetrix, der Ahnmutter der Julischen Dynastie, oder des Apollon, des Jupiterkopfes, ist für die Zeitstimmung besonders eine Artemisstatue bemerkenswert. Ihr Gewand ist peinlich gefältelt, ihr Ant-

litz zu jenem angeblich überlegenen Götterlächeln der Äginetischen Giebelfiguren verzogen; jedenfalls ist das, wie jedes Steinmetzenstudio lehrt, ein Merkmal der Anfänglichkeit, und die Artemis könnte für ein altes Werk gelten, wenn nicht der erhobene Hacken des schreitenden Fußes die freie, spätere Entwicklung aufwies. So heißt sie denn auch nicht archaisch-altertümlich, sondern archaistisch-altertümelnd, und zeugt für das Streben jener Tage, unserem Präraphaelitismus und Neuromanismus durchaus verwandt, aus der überladenen Verwirrung zeitgenössischen Kunstgetues zu den ruhigen und selbst steifen Gestalten des ersten Werdens sich zurückzuwenden; was ja weit bequemer ist, als vorwärts das Chaos in neue kosmische Formen zu gießen. Die alexandrinisch-römische, gräzistische Zeit war erschöpft; der „gebildete“ Pompejaner hatte über die Prunkwerke der höfischen Kunstpolitik zu lächeln und ihr ein — gefälschtes Werk vorzuziehen, jenem Etrusker gleich, aus dessen Besitz dasselbe Werk in zweiter Auflage auf unsere Zeit gekommen ist: es muß eine gangbare Ware gewesen sein!



**E** TWA VON HALBER GRÖSSE IST DIESES Artemisbild; die meisten Bildwerke Pompejis gehen aber in den Maßen noch tiefer hinab und gehören geradezu in die Kleinkunst, zumal ihnen in der Regel auch noch eine Aufgabe im Haushalte zufällt. Aber wie klein auch, sind es wahre Werke der Kunst. So der Faun, der einst im Atrium des nach seinem Fund benannten Hauses in bakchischer Begeisterung tanzte, ganz Extase; der übermenschliche Zustand, die Mystik des Rausches, die Sprengung der engen Erdenfesseln sind meisterhaft dargestellt, und jeder Muskel zittert in schönster Bewegung. Nicht bakchisch, sondern apollinisch empfunden ist hingegen ein anderes pompejanisches Bronzewerk, dessen Kleinheit — etwa Drittgröße — kein Hindernis ist, es unter die vorzüglichsten Schöpfungen der hellenischen Kunst zu rechnen, ein Juwel an Feinheit und Lebendigkeit: der sogenannte Narkissos.



Der Jüngling, ein Ziegenfell um Schulter und Handgelenk des linken Armes geschlungen, ist im lässigen Schreiten plötzlich stehen geblieben; er blickt zu Boden, aber sein Bewußtsein ist wo anders: er horcht auf einen fernen Ton, denn mit dem unwillkürlich weisenden Zeigefinger ist seine Aufmerksamkeit nach rechts gelenkt, und das Ohr des eben dorthin geneigten Kopfes will den ganzen Schall in Schärfe auffangen; das unmerkliche Lächeln zeigt, daß er den Urheber des Tones zu erraten glaubt.

Ist das nun Narkissos, der hier der Stimme der sonst gemiedenen Nymphe Echo lauscht? ist's ohne Faunsohren ein junger Faun aus des Dionysos Gefolge, der sich rufen hört? oder ist es gar dieser selbst, Trauben im lockigen Haare, auch ohne sein Pantherfell? Die Frage ist wahrlich müßig gegenüber dem reichen Lebensgehalt der Gestalt, der leichten Anmut der Stellung, der fein gehemmten Bewegung der Beine, der sprechenden Haltung von Hand und Kopf, der ebenmäßigen Bildung und Durchbildung des Leibes in den einzelnen Gliedern und der belebten Haut. Aber noch mehr spricht aus dieser Gestalt, wenn wir in ihr, ob Narkissos oder eben Dionysos, ein Lebensbekenntnis sehen. Dieses kleine Bildwerk ist ja nur eines der unzähligen, die das Hellenentum geschaffen, aber jede Blüte eines Baumes lehrt uns den ganzen Baum kennen; und gar da der „Narkissos“ in einem kleinen Hause Pompejis gefunden wurde, können wir die Wucht und Tiefe dieser Lebensanschauung ermessen. Sie war nicht bloß einzelnen überlegenen Persönlichkeiten gegeben, sondern reichte bis in diejenigen sozialen Schichten hinab, deren Dasein von kleinsten Aufgaben voll ausgenutzt wird. Hier gibt es weder Muße noch Neigung zur Züchtung eines veredelten Empfindens, wenn nicht eben dieses geringe Milieu selbst jeden Keim angeborenen Feinsinnes förderte; erst solche Reife des Einzelnen mit solcher Einheitlichkeit des Ganzen ist wahrhaft Kultur und Menschenwürde.

Wer der Schöpfer dieses Edelwerkes gewesen ist,

weiß niemand; aber ob dies nun hellenische Urarbeit ist oder bloß ein italisches verkleinertes Nachbild, es lebt in ihm jedenfalls praxitelischer Geist: er weist die freiste Höhe der Technik auf, aber diese Vollendung ist einzig williges Werkzeug eines solchen Sinnes, dem es nicht kleinlich um Wissen und Zeigen zu tun ist. Vielmehr soll alles Kleine und Einzelne zur inneren Größe gestalteter Einheit sich zusammenfinden, zur Schönheit der Form. Daß der Urheber gleichwohl kaum Praxiteles selbst ist, macht der subjektive Typus des Gesichtes wahrscheinlich; auch die schlanken Maße sind jüngerer Zeit, aber für Lysippos liegt doch viel zu viel Blutwärme in der ganzen Gestalt.

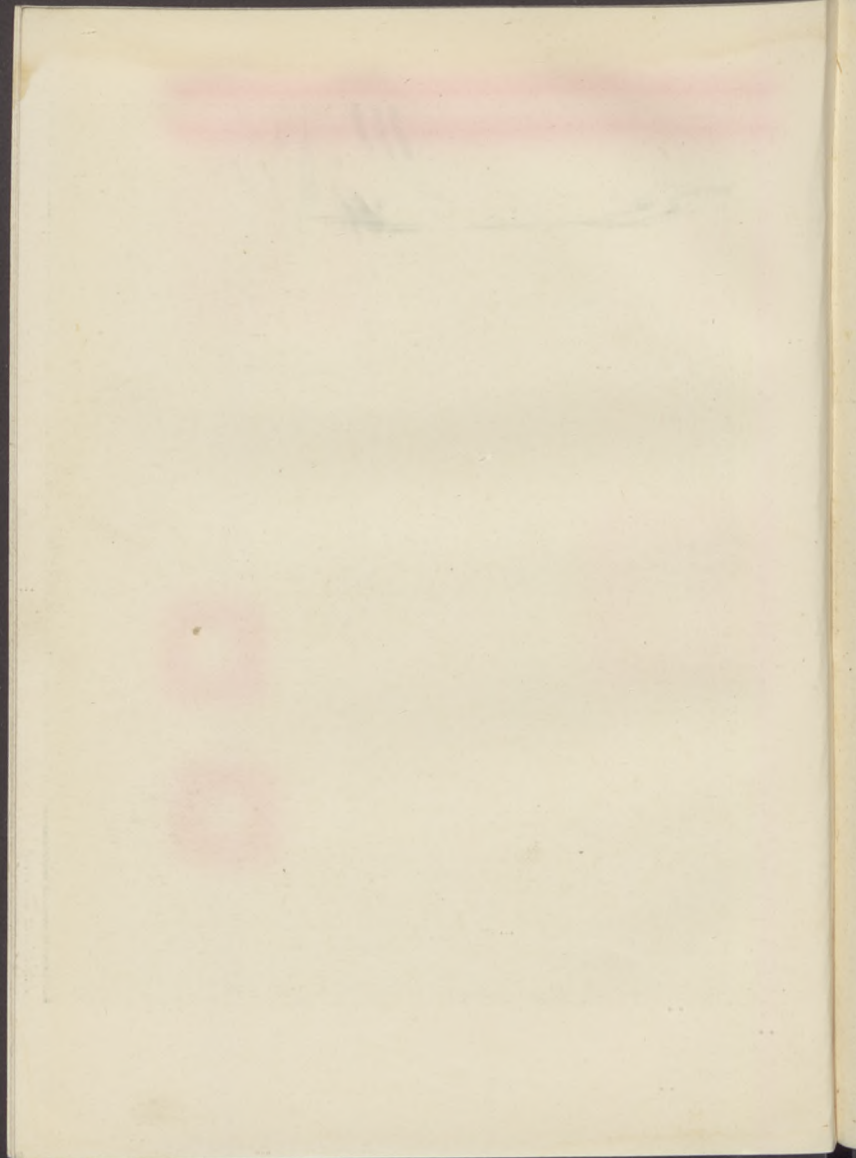
Schönheit der Form! — aber das schönste aller irdischen Gebilde ist doch der Mensch, trotz Pferd, Schmetterling und Seetieren: nur bei ihm ist der schlanke, freie Leib mit runder Fülle der einzelnen Glieder vereinigt, die kraftvolle Bewegung mit der weichen Ruhe; nur bei ihm ist die Haut nicht ein Deckmantel des Körpers, sondern die feinste und innigste seiner Formen, nur bei ihm ist das Haar nicht ein nützliches Fell, sondern ein künstlerischer Schmuck in Locken, Augenbrauen und Wimpern. Das tätigste und überlegenste der Wesen ist auch das geistigste und sinnlich schönste zugleich: ein Beweis, wie samt der Klarheit des Geistes gerade die Pracht der Formen der Ausdruck höchstgesteigerter innerer Lebensmächte ist und der unmittelbare Hinweis auf Ziel und Zukunft der Natur. In der Menschheit ist aber wiederum am schönsten der reife Jüngling.

Durch heute noch nicht nachgerechnete Rassebedingungen hat das hellenische Volk die Nutzteilung der Geschlechter ästhetisch wett gemacht; alle Bildwerke lehren es, und die ethnologischen Beobachter finden es noch im neuen Griechenland wieder, daß die hellenischen Mädchen kräftiger, die hellenischen Jünglinge zarter gebildet sind, als sonst ihre Geschlechtsgenossen. Innerlich empfunden und äußerlich geschaut, sucht denn bei den Hellenen der tiefe Kultgedanke des Androgynismus seine



Aufnahme Sommer





Darstellung in den Bildwerken, in den ausgesprochen hermaphroditischen, wie in den Amazonengestalten und vor allem in den Ephebenbildern.

Eben im Epheben, dem Jüngling von 18 Jahren ab, ist der Ausgleich der beiderlei Formen vollkommen; er vereinigt die herbe Kraft des eng Männlichen mit der weichen Anmut des Weiblichen — wie der „Narkissos“ zeugt: er hat nicht die vorladenden Schultern des Mannes, noch die vortretenden Hüften des Weibes, sein Rumpf ist völlig rund und doch schlank, Brust und Bauch sind ebenmäßig gewölbt, Rücken und Lenden von edlem Schwunge der Linien, Arme und Beine kraftvoll geschwellt und doch nicht athletisch überspannt, denn das alles umgibt und begrenzt die feste, geschmeidige Haut. Anakreon hat so seinen Bathyllos beschrieben, und so stehen der Alkamenessche Diskoswerfer und der Praxitelische Faun da, so die besten Dionysos- und Apollonbilder (zu denen „der von Belvedere“ nicht gehört): kann die Göttlichkeit denn menschlich überhaupt besser dargestellt werden als in umfassender Schönheit, ihrer wahren Schöpfung und nächsten Annäherung! Auch der Michelangelosche Christus in S. Maria sopra Minerva ist so nicht nur sein vollendetstes Werk, sondern zugleich jenes erlauchte Zukunftsbild der Göttlichkeit, Christus als Olympier und Herrscher des „dritten“ Reiches.

Nicht mit Unrecht verknüpft der willkürliche Name das pompejanische Jünglingsbild mit der Narkissossage. In ihr hat, wenn schon in irdisch-halbtragischer Form, der Schönheitsgedanke sich restlos ausgesprochen: denn Urbild und Maßstab aller Schönheit ist der Leib, und keinen Zweck hat die Schönheit, als den der Freude und Liebe. Schönheit: das ist nicht geputzte Spiegelglätte, sondern innere Kraft, die Formen schafft, ist Lebensfülle, die sich in Gestaltung offenbart, seelenvolle Leiblichkeit; das ist die Sprache der Weltfreude, die den ganzen Sinn des Menschen weckt und wärmt und bereichert, die wahre Macht der Göttlichkeit, die ihn zur Nachfolge zwingen möchte.

... Das ist  
die Freude des Olympos, die zwecklos rein  
sich selbst genießt, weiss, dass sie schön und weiss  
es wieder nicht ...

(»Narkissos« aus »Irrlichter« von Elisar von Kupffer)

Die Menschheit soll fühlen und erkennen, daß das Lebensziel des Menschen, wie das Weltziel der Natur nur in jenem höchsten Reichtum liegt, der Einheit heißt. Einheit ist aber stetige, maßhafte Form; zu Formen ordne sich die Natur, und das ist Schönheit, zum Maße strebe der Mensch, denn dies schafft Freude. So sind, wesentlich, Ethik und Kosmik eins, und das Hellenentum hat dies verwirklichen wollen. Bei ihnen galt ja nicht die sündentrübe Skala der Lust: Unterdrücktwerden, Maßlosigkeit, Unterdrückung — sondern nur die stetige Vollentfaltung und einheitliche Betätigung des eingeborenen Wesens; bei ihnen durfte ja nicht erst der sieche verkümmerte Leib sein Anrecht geltend machen, sondern der gesunde und junge sollte seine erzieherische Aufgabe an dem schauenden Sinn erfüllen.

Den religiös-ethischen Wert des Leibes haben die Hellenen erkannt, und all ihre Töchterkulturen haben das nicht vergessen können: all die pompejanischen Kunstwerke beweisen es. In diesem Sinne ist die Narkissosstatue, der nicht umsonst einstimmige Bewunderung zu teil geworden ist, wirklich der Geist Pompejis, der Geist der alten Welt, der Geist der schönen Erde.



**F**RISCH UND FROMM, DER ER WAR, wünschte sich der pompejanische, gräzistische Sinn die Erde so schön und heiter wie möglich; das zeigte sich in dem Wandschmucke, das zeigt sich besonders in der Belebung der kleinen Nutzdinge. Von den Gegenständen des Gottesdienstes aufmerksam zu denen des Alltags hinabsteigend, empfinden wir nun aber, daß auch auf der untersten Stufe die plastische Kleinkunst nicht müßige Spielerei war, sondern naturfromme Beseelung der Dinge und immerfort eine

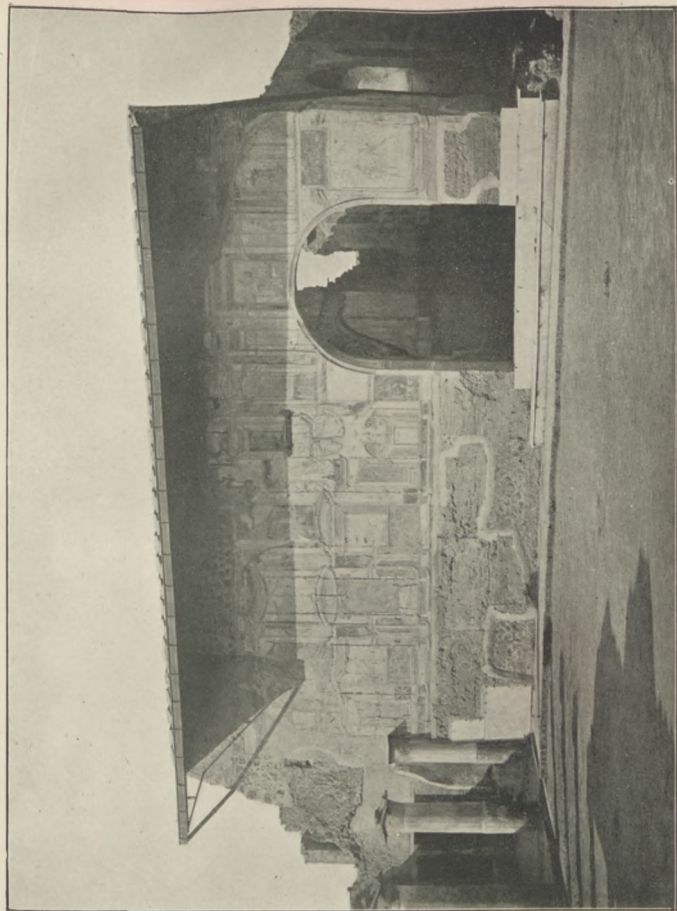


Erziehung des schauenden, tastenden Sinnes. Nicht daß der gewerbliche Künstler die Natur eigentlich nachahmt! er gestaltet nur ihre geringeren, zufälligeren Formen nach dem Bilde der notwendigeren und höheren um, und enthüllt so für den Menschen die leise, innere Bewegung der starren Massen; dadurch zwingt er das Gefühl der Allbelebung auch dem stumpferen Empfinden auf. Wenn im Isistempel Pompejis die drei Füße des bronzenen Weihwassergestells in ityphallische Satyrn verwandelt sind und ihre zur Abwehr vorgestreckten Hände die charakteristische Stellung noch verstärken, so war hier natürlich zunächst ein „*procul estote profanae*“! im Sinne des Isis-Mutterdienstes ausgesprochen; aber doch klingt auch die schlanke Dynamik der Leiber mit der Statik der tragenden Stützen voll zusammen, diese wird belebt, jene ruhiger. Wie die leichten Obersäulen des Erechtheions zu den schönen Jungfrauengestalten der Karyatiden wurden, hat überall die Kunst, und so auch in Pompeji, die scheinote Ruhe solcher architektonischer Glieder umzuwandeln gesucht. Die Tischfüße in Greifen- oder Löwenform oder gar als löwentätziger Silen wollen die durchgängige Verwandtschaft alles Seienden betonen und sind, mit den Mitteln reifster Technik dargestellt, doch nur Gestaltungen der ursprünglichen und grundlegenden Geistesstufe; scheinbar „nur“ Schmuck und Spiel, begründen sie doch immer neu und festigen sie die „fetischistische“ Naturanschauung, dank welcher der Mensch überhaupt dazu gekommen ist, einen Steinstumpf in ein Götterbild zu verwandeln.

Eine reizvolle Verwendung begünstigten besonders die laufenden und springenden Brunnen: bald sind es einfach Löwenhäupter oder Satyrmasken, dann ist's ein Faun mit einem Weinschlauch oder ein gedrungener Silen hält eine gewundene Schlange hoch, und diesem Ringe entfließt das Wasser; oder die athletische Figur nimmt lachend den Einfall des „Mannekenpis“ vorweg. Oder ein jugendlicher Bakchos steht da, und seinem Mischkrüge entströmte der dionysische Urtrank, das „göttliche Nass“

des frischen Quells. Weniger unmittelbar verbunden, doch nicht weniger anziehend sind die Lampenfiguren, wie die des Genius, der sich im Schweben umwendet, auch der pausbackige Faun, dessen Mund die Öffnung bildet, ist ein hübsches Scherzstück eines flammenspeienden Ungetüms; und kaum eine der Lampen hat nicht wenigstens ein Bildchen aufgestempelt. Die Lampenträger sind, wie naheliegend, bald als Säulen gebildet, bald als knorriger Baum, unter dem wohl ein trunkener Silen schlummert, recht im Schatten der verzweigten Lampenarme; oder es ist eine Herme, deren Kopf die Leuchte stützt oder die Flügel einer Sphinx tragen die Lampe. Und nicht nur diese Gegenstände, die auch unser Kunstgewerbe nicht außer acht gelassen, nicht nur, wie begreiflich, die Toilettengeräte, sondern selbst die Werkzeuge des geschäftlichen Lebens sind mit in den Kreis der Kunst gezogen, wie die einarmigen Wagen, deren verschiebbares Gewicht nicht ein plumper Block ist, sondern mindestens eine Eichel oder gar ein feingebildetes Frauen-, Krieger- oder Imperatorenhaupt. Und in gleicher Weise ist kaum ein Knauf an den Dingen des pompejanischen Kleinlebens, der nicht zur Pflanze verwandelt worden wäre, kaum ein Leuchter- oder Sesselfuß, der nicht die Formen des tierischen Lebens aufwiese, der Wegweiser ist ein Phallos und kleine Doppelhermen, Dionysos-Ariadne, stehen als weiße Säulchen im Garten. Jede Linie, jeder Bogen wird als Glied höherer Gestaltung begriffen und einer solchen eingeordnet.

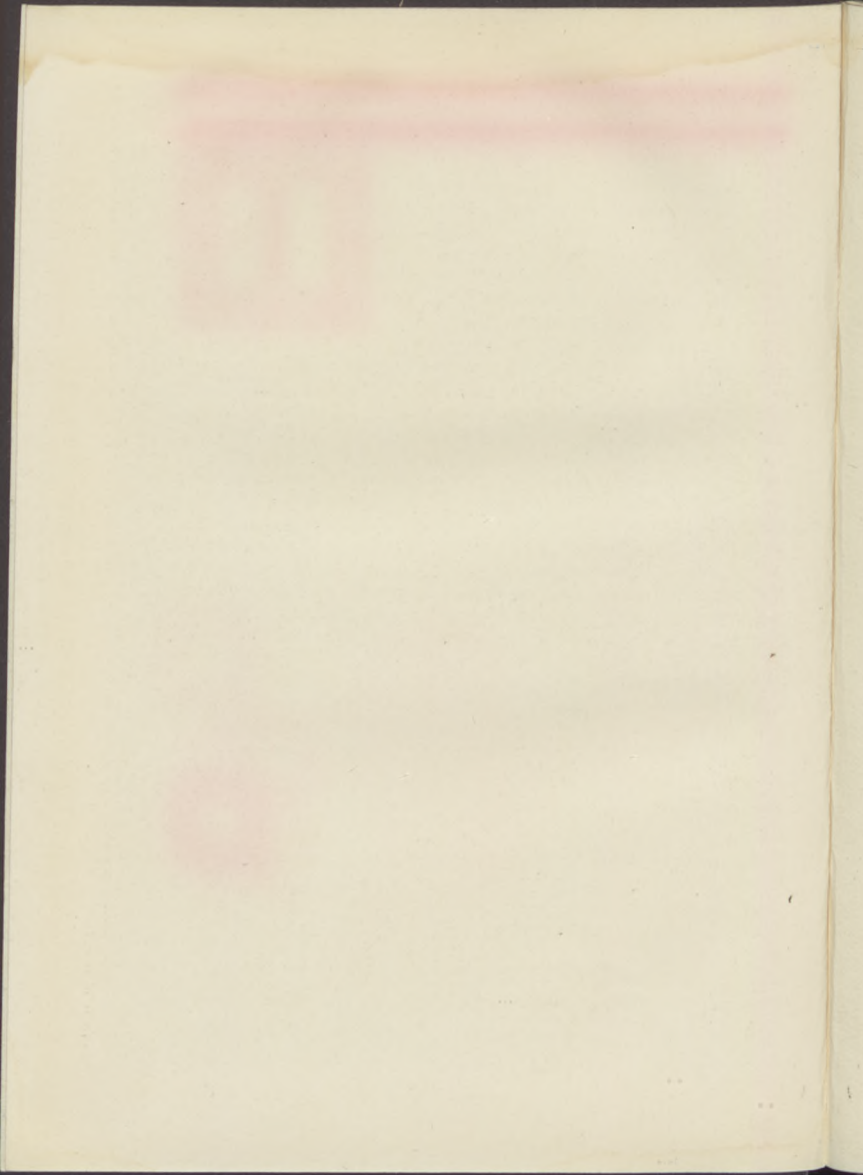
Solch durchbildeter Schmucksinn ist ein erfreuliches Zeichen der Kultur, denn er zeugt für die Einheitlichkeit der Lebensempfindung, für die das Höchste im Geringsten wurzelt und im Kleinsten das Größte keimt. Die Kunst ist hier kein Prunk, mißbar und entfernbar, sondern ein zweites Dasein; jedes Ding will und soll die Sinnensfreude wecken; geistiges und sinnliches Leben durchdringen und erhöhen einander. Der Schmuck will gar nicht als Wertmesser des Besitzes gelten, sondern soll in der edleren Sprache der Kunst das Walten geheimnis-



Aufnahme Brogi

PALÆSTRA DER STABIANER THERMEN  
[Im Hintergrunde das Schwimmbad]





voller und doch nah vertrauter Mächte verkündigen; einst fetischistischer Spuk, dann ein feines Werkzeug der Liebeszauberei, wird er schließlich zum Diener einer Religion, die in der Freude die Gegenwart des Göttlichen begriffen hat. Freilich ist das kein Glaube, der in steifer Dogmenwürde zum Autodafé schreitet, sondern ein untrügliches Lebensgefühl, das wie ein fröhliches Lachen den Ernst des Daseins umsonnt; freilich ist das keine unehrliche Verneinung des Menschentums, sondern die unerschütterliche Zuversicht, daß der Mensch nur in der seelisch-leiblichen, geistig-sinnlichen, tätig-freudigen Vollentfaltung seiner göttlichen Aufgabe und Abkunft gerecht wird.

Unser Kunstgewerbe ist eine reiche Hoffnung; und wenn es auch noch sucht und sich toll überschlägt: es kann dennoch ein Sämann guter Zukunft sein. Was in Pompeji die Frucht einer hellen Lebensanschauung war, vielleicht kann es bei uns, als ein Kern jener hellenischen Frucht, der Keim eines neuen Baumes werden, dessen Genuß nicht mehr Falle ist und Verhängnis wird, sondern den Beginn eines neuen Zeitalters bedeutete, des der Freude. Utopie hin, Utopie her! — einmal ist es Wirklichkeit gewesen, und dieses Bewußtsein einmal erreichter Menschenwürde darf uns nicht verloren gehen: es erhalten und nähren, das kann aber gerade, als letzter Sonnenstrahl des Hellenentums, das kleine Pompeji.



INMITTEN EINER KLEINEN WELT von Kunst und Freude lebte der Pompejaner, und seine Sorgen und Leiden wurden mindestens nicht durch Unduldsamkeit und Häßlichkeit der Umgebung verschärft; daheim weitete sich doch seine Brust, und wenn er den stillen Kreuzgang seines Peristyls verließ, dann trug er in sich neue, innige Kraft in das Gemeinleben hinaus.

Das Leben eines Ortes hat zwei organische Mittelpunkte, den religiösen der Kultstätte und den wirtschaftlichen des Marktes (und wohl noch den äußerlichen dritten, politischen, des Herrensitzes). Welcher den Vorrang hat, hängt von der individuellen Geschichte ab, gar, ob sie getrennt sind, ob sie zusammenfallen, oder, beim Anwachsen und Zusammenwachsen der Ortschaften, sich vervielfältigen und so an mehreren Stellen partikularistische, neidische Nachbarzentren entstehen, die Quartiere oder Sestiere (wie in Genua) oder Gemeinden, die sich zu Schutz und Ehren des Kirchenpatrons befehlen: eine oft unterschätzte sozialpsychologische Macht. Pompeji hat so zwei Mittelpunkte: an der Küste sprang das ältere Forum Triangulare vor, wo ein dorischer Tempel aus dem VII. Jahrhundert prangte; an den schönen Säulenumgang stößt die kleine Palästra und das größere, hellenische Theater — Kultstätten auch diese. In nächster Nähe ist der Tempel des lächelnden Zeus „Meilichios“, und später siedelt sich hier das Gotteshaus der Isis an, deren Dienst wir auch bildlich dargestellt finden, Zeuge des ägyptischen Einflusses; ein kleines, bedecktes Theater kommt hinzu, und dicht unterhalb profaniert gar der Säulenhof der Gladiatorenkaserne die ehrwürdige Gegend und die schlichte Heiterkeit der eigenen Bauart.

Vielleicht hat nach und nach die stetige Versandung der Bucht das Hafenleben weiter nordwestlich gedrängt, jedenfalls ist bei dem „Seector“ der neuere Mittelpunkt Pompejis gelegen, das Forum Civile; vielleicht war hier

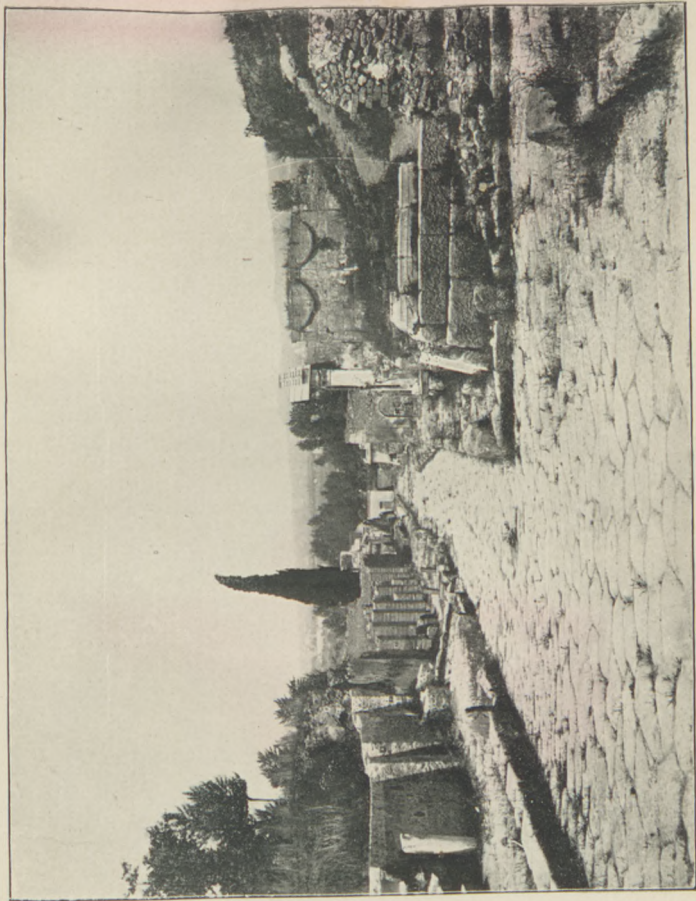


von altersher eben der Markt gewesen, wie dort der Tempel, aber mit dem städtischen, gewerblichen Aufschwunge strömte alles hier zusammen. Ein späterer, zweigeschossiger Säulengang dieses alten „Markusplatzes“ verband die wichtigsten Gebäude miteinander: in der Nordhälfte die neuen Tempel des Jupiter, des Apollon, des Kaisers Augustus (und unfern war der der Fortuna), im Süden die dreifache städtische Amtshalle mit dem westlich anstoßenden Marktgericht, der „Basilika“, dahinter der Venustempel, an der Ostseite das „Gewandhaus“ der Eumachia und die Markthalle des „Macellums“. Weit im Osten war noch ein dritter öffentlicher Punkt, der Viehmarkt und Zirkus nachbarlich vereinigte. Dieses barbarische Totenhaus, das abschreckende Gegenstück des hellenischen Theaters, zeugt nur allzu sehr von dem ungünstigen Boden rohen Italikertums, auf dem hier hellenische Kultur gesät worden war; daß sie auch nur solche Früchte, wie die pompejanische Kunst, hat bringen können, spricht unendlich für sie, auch wenn es ihr natürlich nicht gelingen konnte, die Rasse selbst umzuschaffen. Daß der Zirkus immerhin erst eine Segnung des aufsteigenden Römergeistes war, zeigt die Lage am Stadtrand, also die späte Gründung (etwa 80 v. u. Z.), zwar früher, als Rom selbst eine ständige Metzgebude besaß, aber doch nach dem sullanischen Siege; und unterhielten nicht die Römer im nahen Capua ihre große Gladiatorenschule? Daß in Campanien der Gladiatorenkampf als Lustbarkeit früher als in Rom blühte, trotz dessen Nähe und kultureller Lehnspflicht zu Etrurien, erklärt sich unschwer aus den großen inneren und äußeren Kämpfen, die den Blutsinn der Römer schon sowieso ständig warm hielten und befriedigten; als die innere Einigung und das Söldnertum der ausländischen Kriege ihnen die Waffen aus der Hand nahm, stellte sich sofort das Bedürfnis nach Bestimmungsmensuren — wollte sagen nach den Gladiatorenspielen — ein. Selbst der gewiß rohe, altüberkommene Faustkampf der Hellenen ist ein Kinderspiel neben diesen römischen Menschen-

opfern, und auch ihn verboten die Gesetze den kriegerrischsten und männlichsten der Hellenen, den Spartanern; wie trotz scheinbarer Ähnlichkeiten der Praxis da die idealen Ziele, also das Volksempfinden, von Italikern und Hellenen auseinanderklaffen, kann nicht besser bewiesen werden; und den Wertunterschied kann sich jeder da nach eigener Neigung ablesen.

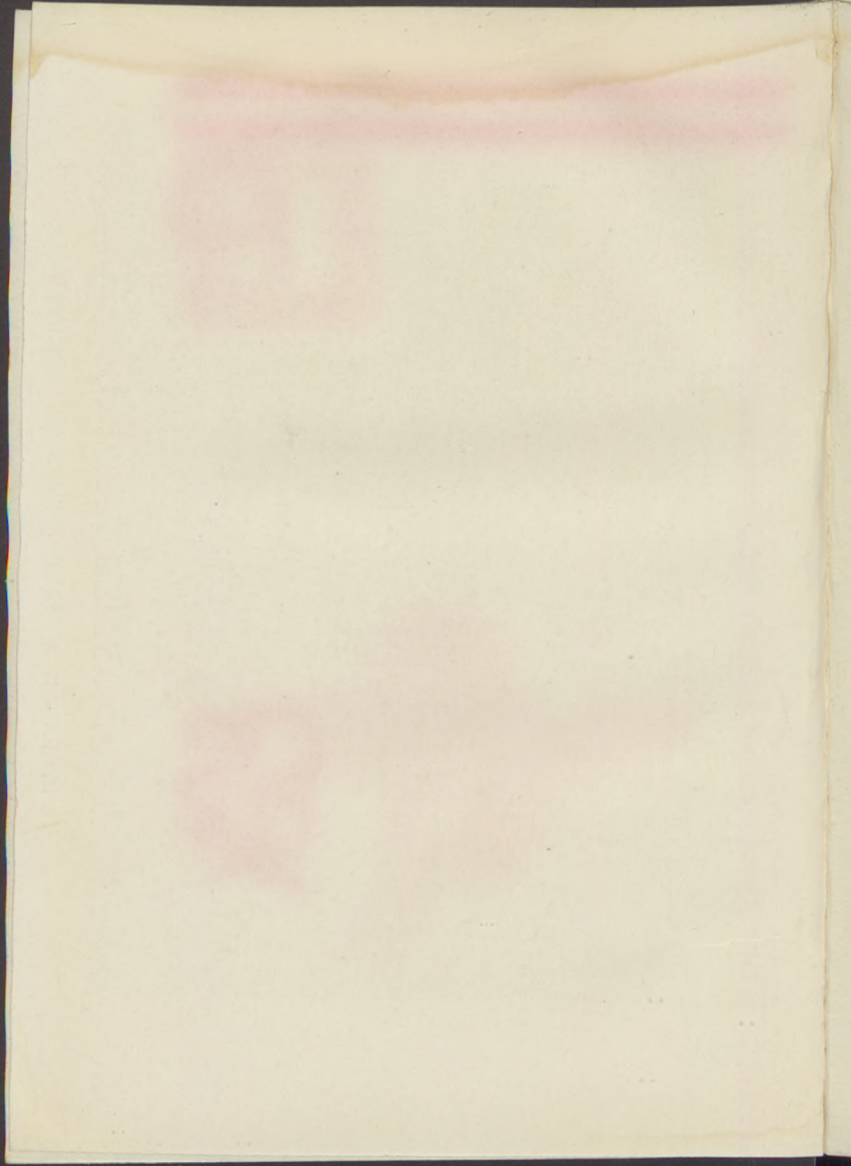
Die Tempel Pompejis, mit Ausnahme des sehr alten dorischen auf dem Forum Triangulare, sind römisch, auf halbhochem Unterbau mit kleiner Säulenvorhalle, wohl noch von einem Säulenhof umgeben, wie der Apollontempel. Die Säule ist ja überhaupt die Charakterform der südlichen Architektur: für sie sind schattige und doch durchlichtete Freiräume Bedingung; nicht nur die religiösen Gebäude, auch die gewöhnlichen können ihrer nicht entraten. In Pompeji hat jedes Haus seinen Säulenhof, wie natürlich sind denn erst recht die öffentlichen Plätze und Hallen von Säulen bestanden; und sie dringen bis in jene Orte vor, die der alten Welt den Stempel aufdrücken. Hatten sie Tempel, wir haben Kirchen, hatten sie Basiliken und Curien, wir haben Rathäuser, ihr Theater fristet mindestens bei uns ein gleißendes Dasein fort; aber ihre Bäder haben nichts Verwandtes in unserer Gesittung: das Bad war damals nicht eine Entschmutzung, sondern Pflege und Kult des Leibes; und darum ist mit dem Bade die Palästra organisch verbunden, der Tempel der Nacktkunst, jede ein kleines Olympia.

Mancher wohlhabende Pompejaner hatte sein eigenes schmuckes Bad, aber von sozialer Bedeutung sind nur die großen öffentlichen Anstalten, nicht *Chambres séparées* der Ängstlichkeit, sondern eine Stätte freien Lebensaustausches. Als Pompeji unterging, war ein großartiges Bad an der Nolaner Straße gerade im Bau: die beiden bestehenden genügten dem Andrang offenbar nicht. Das eine, kleinere, liegt hinter dem Jupitertempel, dicht beim Forum, allen seinen Besuchern leicht zugänglich; weit größer ist das ältere an der alten Straße nach Stabiae-



DIE GRÄBERSTRASSE VOR DEM HERCULANER TOR





Castellamare, ebenfalls unfern des Mittelpunktes. Und diese öffentlichen Bäder boten nun alles zur Leibeszuucht. Für Frauen und Männer getrennt, und zwar für jene schlichter und kleiner, sind da: die Auskleideräume, das Laubad des Tepidariums mit der großen Wanne, das trockene Schwitzbad des Caldariums mit dem vom heißen Dampf unterströmten hohlen Boden, das runde Kaltbad, Frigidarium, zu dem Stufen hinabführen; und daneben der Sandhof, klein wie ein Gärtchen beim Forum, stattlich bei dem Stabianer Bade, und ein riesiger Sportplatz bei den unvollendeten, neuesten Thermen. Und das alles hat edelste Form.

Eben, weil das Bad nicht nur hygienisch, sondern gerade ethisch empfunden ward, mußten die Räume künstlerisch geschmückt sein, doch nicht mit schwerem Prunk, sondern mit leichter Feinheit. So werden die Kleidernischen des einen Männerbades von athletischen Tragefiguren getrennt; so hat das Kaltbad beim Forum unter der Kuppel einen umlaufenden Fries, ein Wettrennen, weißer Stuck auf rotem Grunde, und an der Wand sind Pflanzen gemalt, Vögel flattern zwischen den Binsen, als wäre der Ort im freien Grün. Sonst werden in den feuchten Gemächern die Gemälde zweckmäßig durch Stuckreliefs ersetzt, und wir finden da in den Eingangs-, Kleider- und Badehallen das kassettierte Tonnengewölbe mit entzückenden Geniengestalten geziert. Die senkrechten Wände weisen wohl, wie in den Häusern, eine künstliche Architektur auf, hier in Relief, und zwischen den Säulchen, Girlanden und Trophäen begegnen wir Faunen oder einem gefesselten Prometheus oder dem olympischen Adler mit Ganymedes.

Von höchstem Reize ist aber eben die Palästra, heute ein stiller Hof, einstens der Tummelplatz von Lust und Kraft. Da dehnt sich die Sandfläche, aber keine munteren Gestalten beleben sie mit dem Wurfe der Steinkugeln; da steht der Altar des Hermes, aber das Götterbild ist nicht da, und niemand wäre da, es zu bekränzen. Das Salbengemach hört keine triumphierenden Reden der

Ringer mehr, und im Schwimmbecken ist das Geplätscher und Gelächter verstummt. Die Gemälde an der Wand, bunt und bedeutsam, verwittern, in dem Säulengange vernimmt nur der Träumer gespenstische Nachklänge der lebendigen Geselligkeit, die hier weise gescherzt, von keiner verlogenen Kleidung eingezwängt. Hier entfaltete sich der Leib und mit ihm die Seele, die freie Ehrlichkeit des Empfindens, der erdenfrische Sinn, dem auch der blaue Sonnenhimmel immer nah und vertraut ist. Hier, aus diesem Geiste, schöpfte die alte Welt die Kraft heiteren Lebens und heiteren Sterbens. Wer so sich selbst hatte leben dürfen, unbehinderte Seele-Persönlichkeit und geförderter Leib-Schönheit, der ging aus dem Leben, als ob er ein Mahl verlasse. \*) Stoizismus ist nur ein einseitiger Name des alten Geistes; wenn einige Tyrannen vor dem Tode geangst haben, — der Tod des lebemännischen Petronius beweist, daß selbst solche späte Bakchanten des Genusses würdig zu sterben wußten, wie vielmehr die meisten, die in Maß ihr Leben erfüllt: die Todesfurcht war ihnen unbekannt, weil sie das Leben nie gescheut hatten. Und war die Bitterkeit des Daseins durch heroisches Maßhalten in Heiterkeit überwunden, dann wartete des Toten draußen vor dem Tore ein ehrendes Grab.



BEI LEBZEITEN HATTE DER POMPEJANER sich selbst gehört, im Tode gehörte er allen. Wenn er sich nicht mehr vom Theater, Forum und Bade in sein Haus zurückzuziehen hatte, dann war seine Stätte an aller Wege. In heiliger Scheu waren die Toten aus der Gegenwart der Lebenden entfernt worden, aber die

\*) Vgl. hierzu den »Thanatos« der berühmten italienischen Akademikerin Gräfin Ersilia Caëtani-Lovatelli: eine feinsinnige Arbeit über den Wandel der Todesanschauungen.



Lebenden selbst zogen ihnen nach; die Stadt wuchs über ihre Mauern hinaus, und das Leben und Treiben da draußen, der Verkehr mit dem grünen Lande der Felder und Pflanzungen ging durch die Reihe der Gräber. Da standen die Denkmäler ausgezeichneter Bürger, die stattlichen Gräber der Begüterten, die Familienstätten, wo die Urnen des ganzen Geschlechts und seines Gesindes Unterkunft fanden; da blickten aus dem Boden die kopfähnlichen, gesichtslosen Denksteine, Cippus genannt, eine älteste Form von Bildwerken. Ein ummauerter Hof gehört einem Priesterkollegium — einer „arconfraternità“ nach italienischen Begriffen —; vor manchem Grabe steht eine halbrunde Steinbank für die Angehörigen, aber sie ladet auch den fremden Wanderer zur Ruhe, wenn die große, öffentliche Schutznische vielleicht gerade besetzt sein sollte. Und die Gräber reden alle von dem verflossenen Leben, von den Ämtern, Ehren, Wohltaten, die es einst erfüllt: ein Sessel im Relief erzählt, daß der Tote einstens im Theater den Ehrendoppelplatz des „biselliums“ innegehabt, ein Schiff mit geblähten Segeln mahnt vielleicht an kühne Kauffahrten, eine Inschrift der Naevoleia Tyche stiftet das Grab sich und ihren Freigelassenen und spricht von dem menschlichen Sinne auch der „sklavenhaltenden“ Zeit. Wir freilich haben nur freie Menschen, die alles dürfen — außer ehrlich ihrem Selbst zu leben. In Wahrheit! aus den pompejanischen Gräbern klagen keine verhungerten Seelen wider eine engherzige Welt; die Gräberstraße vor Pompejis Toren ist kein Widerspruch, sondern ein Abschluß des Lebens, das innerhalb der Tore in Heiterkeit und Schönheit geschaffen und genossen hat, Werte der Kunst und des Lebens erzeugt und sie fromm auf dem Altare der Naturmächte dargebracht.

---



ROTZDEM WIR DIE POMPEJANER BE-  
dauern, so plötzlich vernichtet worden zu sein,  
könnten wir mit der Selbstsucht der Lebenden  
den Lauf der Dinge preisen, der Pompeji ge-  
rade zu Ende des I. Jahrhunderts u. Z. in Aschenschlamm  
und Bimssteingeröll hat verschüttet werden lassen. Zwei  
Jahrhunderte früher war ein großer Teil der hellenischen  
Kunstschätze noch auf dem heimatlichen Boden, dann  
begannen bald die grossen Raubzüge und Kauffahrten in  
den hellenischen Bildwerken den hellenischen Geist mit  
herüberzubringen, und er befruchtete bald das italische  
Leben. Nur äußerlicher Prunk in Rom, wo die Kunst  
nie heimisch geworden ist, belebt der Hellenismus im  
rohen, doch eigenartigen Etrurien die Kunst zu erfreu-  
licheren Werken — der Tempel von Lunae (jetzt in Florenz)  
ist des Beweis; und später fand die Renaissance doch  
mindestens Anknüpfung an die alte, technische Tradition.  
Am segensreichsten wird der hellenische Einfluß aber  
dort, wo er schon längst gewirkt hatte, in der groß-  
griechischen Gegend der Neapolis Parthenopaia. Das  
war die Kulturarbeit des letzten vorchristlichen Jahr-  
hunderts. Wäre Pompeji dann, zur Zeit des Augustus,  
untergegangen, wir hätten kein Urteil, ob der Hellenis-  
mus, wenigstens dort, wo er einmal Wurzeln geschlagen  
hatte und Gräzismus geworden war, die Belastungsprobe  
des römischen Zäsarismus zu bestehen vermochte. Jetzt  
wissen wir es, denn Pompeji zeigt uns im Durchschnitt  
der Verhältnisse die erfreuliche Lebensgestaltung der An-  
tike: diesen falschen Sammelnamen hier ein letztes Mal  
gebraucht, wo wir Hellenentum und Nichthellenentum  
in organischer Verbindung finden.

Und schon pochte in dem zusammengeflackten Ge-  
mäu der Römerstaates der Totenwurm; hinter dem  
religiösen Fasching aller Gottesdienste tauchte das Ascher-  
mittwochsgespenst auf. Unweit Pompeji, wo in Puteoli der  
Tempel des Osiris-Apis stand, beim Serapäum von Pozzuoli,  
war der große Schriftgelehrte von Tarsos gelandet, Paulus

— der Loyola des Urchristentums, der die uralte, mit Christus neugeborene Freudenbotschaft der Gotteskindschaft des Menschen in ein tyrannisches Gebot der Selbstentwertung zurückverwandelte, ein Prätorianer der Religion. In Rom fielen bald die ersten Christen einem barbarischen Tollhausfeste zum Opfer. Noch hundert Jahre und Pompeji hätte Kirchen und Katakomben, Bischöfe und Märtyrer besessen, und der christentümliche Geist hätte auch hier begonnen, die Werke der frohen Heidenkunst nachahmend umzuwerten, umwertend zu entstellen, entstellend zu verleumden. So aber bietet uns Pompeji das Bild einer vom Christentümlichen unberührten, ursprünglichen Gesittung, die noch so viel irdische Mißstände und menschliche Mängel haben mochte, aber von dem großen inneren Widerspruche frei war, an dem unsere Weltepoche krankt.

In Pompeji erwacht für uns ein Spätsommertag der offenherzigen, alten Welt. Als es vom Antlitz der Erde schwand, lebte diese alte Welt noch: der menschenfreundliche Kaiser Titus lenkte sie. Aber die Blut- und Kultur-mischung des Römerreiches war schon allzu weit gediehen, als daß noch lange auch nur ein Schein einheitlichen Lebens aufrecht zu erhalten gewesen wäre. Knapp fünfzig Jahre später schließen die Tage Hadrians die alte Welt ab: Antinous ist wirklich ihr letzter Gott, weniger durch kaiserlichen Erlaß als kraft des schwer-mütigen Zaubers dieser Jünglingsgestalt. Zwar erst Theodosius schließt die Tempel, aber schon Marcus Aurelius ist beinahe ein Christ, — wie trübe blicken nicht alle seine Bildnisse, wie müde sind nicht seine grübel-rischen Selbstbetrachtungen, fragen und verzweifeln an der Antwort. Die römische Alleinherrschaft hatte der Alleinherrschaft Jahwes redlich vorgearbeitet: diese ent-eignete Welt wollte nur noch blind gehorchen. Wie in allen Übergangszeiten flammt das Alte noch einmal leidenschaftlich empor — hier bakchisch in dem Phallos-dienste des Hermaphroditen auf dem Kaiserthron, Helio-gabals, des so lange verlästerten, erst neuerdings billig



begriffenen. \*) Dann bekämpft Decius im Christentum einen ebenbürtigen Feind, und Constantin unterzeichnet mit dem Duldungserlaß die unterwürfige Abdankung des Heidentums.

Von all dem Wirrwarr, von all der Halbheit spricht uns Pompeji nichts; wenn wir in Pompeji sind, sehen wir weder den Christusgedanken sich zur Fratze verzerren, noch das Heidentum greisenhaft-kindisch werden. In milder Heiterkeit feiert ihre Auferstehung eine Welt der Schönheit und Ehrlichkeit: eine Ruine, ja, ein Torsol aber selbst zersplittert noch ein Werk der höchsten, der  
Lebenskunst.

---

\*) Was sich aber von dem Roman »L'Agonie« von Jean Lombard nicht sagen läßt: er ist brutal und doch – unwahr, als Charakteristik Heliogabals historisch, psychologisch und biologisch falsch.



# NAMEN- UND SACHREGISTER

	Seite		Seite
<b>Achilleus</b>	18, 37, 38, 42	<b>Argos</b>	41
<b>Adonis</b>	39, 40	<b>Ariadne</b>	37
<b>Aegineten</b>	46	<b>Artemis</b>	39
<b>Aegypten</b>	4, 45, 54	<b>Artemisstatue</b>	45
<b>Agamemnon</b>	42	<b>Aschenurne</b>	41, 44, 58
<b>Ahnenbilder</b>	9, 44	<b>asiatische Gesittung</b>	4
<b>Ahnendienst</b>	44, 45	<b>Aspasia</b>	15
<b>Akanthus</b>	23	<b>Athenaios</b>	7
<b>Aktäon</b>	42	<b>Atrium</b>	9, 10, 12, 13, 44, 46
<b>Alae</b>	9	<b>Aufschriften</b>	14
<b>Alexandermosaik</b>	13, 43	<b>Augustalen</b>	45
<b>Alexandreia</b>	5, 12, 14, 46	<b>Augustus</b>	45
<b>Alkibiades</b>	37	<b>Auskleideraum</b>	56, 57
<b>Amazonen</b>	49	<b>Marcus Aurelius</b>	61
<b>Ampelos</b>	37	<b>Bäckerei</b>	13
<b>Amtshalle</b>	18, 54	<b>Bad s. Thorman</b>	
<b>Anakreon</b>	49	<b>Bajae</b>	5, 20
<b>Andreion</b>	16	<b>Bakchantin</b>	33, 37
<b>Androgynismus</b>	48	<b>bakchisch</b>	36, 37, 46
<b>Andromeda</b>	41	<b>Bakchos, s. Dionysos</b>	
<b>Antinous</b>	61	<b>Balbi</b>	45
<b>Aphrodite</b>	39, 40	<b>Barock</b>	20, 21
<b>apollinisch</b>	21, 46	<b>Basilika</b>	8, 54, 56
<b>Apollon</b>	39, 45	<b>Bathyllos</b>	49
" von Belvedere	49	<b>Baukunst</b>	10, 19, 20
<b>Apollontempel</b>	54, 56	<b>Baum</b>	29, 52
<b>Apulien</b>	41	<b>Baumschlag</b>	29
<b>Architektonik der Wand</b>	20	<b>Bildhauerei</b>	26, 27, 44
<b>Architekturmalerei</b>	21, 22	<b>Bildkunst</b>	19
<b>Ares</b>	40	<b>Bisellium</b>	59

	Seite		Seite
Böcklin	27	Dekorationsstil	19, 20
Briseis	42	Denkmäler	8, 45, 58
Brunnen	51	Diadochen	21, 43
		dionysisch	33, 36
<b>C</b> aligula	45	Dionysos	37, 47, 51
Caldarium	56	Diotima	15
Campanien	4, 41	Dirke	42
Capua	5, 55	Dorer	4
Casa di Adone	40	dorischer Tempel	54, 55
„ della Caccia	30	Dreikönigszug	29
„ di L. Cornelio		Drusus	45
Diadumeno	34		
„ del Fauno	13, 46	<b>E</b> cho	40, 47
„ di L. Cecilio		Elektra	42, 43
Giocondo	44	Endymion	39
„ di M. Lucrezio	14	Ephebe	32, 49
„ del poeta tragico	42	Erechtheion	51
„ dei Vettj	37	Eros	32
Cave canem	14	Erotik	32, 38, 39
Cheiron	37, 38, 42	erymanthischer Eber	41
christentümlich	39, 60, 61	Etrurien	55, 60
Christusgedanke	60, 62	Etrusker	4
Christusstatue	49	Etruskisch	4, 41
Chrysaïs	42	Eumachia	45, 55
Cicero	6	Eurystheus	41
Cippus	59	van Eyck	26
Compluvium	10		
Constantin	61	<b>F</b> arbe	19, 26, 27
Corinna	15	farnesischer Stier	21
Curie	54, 56	Fauces	15
		Faun	24, 33, 37, 46, 47, 49, 51, 52
<b>D</b> aidalos	42	Faustkampf	
Daphne	39	Fenster	11
Decius	61	Fetischismus	51, 53
Deianeira	41	Fortunatempel	54
Deidameia	42	Forum Civile	54, 56



	Seite		Seite
Forum Triangulare	54, 55	Hellenentum	3, 4, 5, 25, 32, 39, 42, 50, 60
Frau, Stellung der	15, 16	Hellenismus	5, 44, 60
Frauengemach s. Gynaikeion		Hera	39
Fresco	27	Herakles	41
Frigidarium	56	Herculanum	6, 38, 41, 43, 45
<b>G</b> anymedes	39, 57	Hermaphrodit	33, 40, 49, 61
Garküche	13	Hermes	44, 52
Garten	10, 13, 52	Hermes	29, 43, 57
Genien	21, 23, 31, 32, 57	Historienmalerei	27
Genre	27, 28, 31, 32	Homer	28
Genius loci	14, 28	Homerbüste	45
Geräte	22, 52	Hypatia	15
Gerichtshalle		<b>J</b> agd	23, 30
s. Basilika		Japan	3, 30
Gladiatoren -Kaserne	54	Ikaros	42
" -Schule	55	Ilias	18, 42
" -Spiele	55	Impluvium	9
Gobelin	24	Inkrustation	19
van der Goes	26	Innenstil	10, 11
Benozzo Gozzoli	29	Jo	41
Gräber	8, 58, 59	Joner	4
Gräzismus	4, 18, 25, 60	Jordaens	30
gräzistisch	4, 5, 15, 46, 50	Iphigeneia	42
Gynaikeion	16	Isis	41
<b>H</b> adrian	61	" -Dienst	51, 54
Häuslichkeit	8, 10, 12	" -Tempel	54
Haus	8 ff.	Italiker	4, 16, 55
" -Altar	30	italisch	15
" -Kapelle	44	L. Caecilius Jucundus	44
" -Kunst	19	Jupitertempel	54, 56
" -Sklaverei	12, 59	Ixion	41
Helioabab	61	<b>K</b> andelaber	21, 23, 25
Hellas	3, 15, 19, 26, 43	Karyatiden	51
Hellenen	28, 48, 50, 55		

	<i>Seite</i>		<i>Seite</i>
Kentauren	24, 33, 37	Muschelfontäne	14
Kleidung	22, 27, 57	Musen	21
Küche	10, 44	Mystik	36, 46
Kultstätte	54	Mythos	35
Kunstgewerbe	7, 24, 25, 53	Mythologie	33, 35
Kyparissos	39		
<b>Lampen</b>	52	<b>Nacktkunst</b>	26, 56
Lampenträger		Naturalismus	22
s. Kandelaber		Narkissos	40, 46, 47, 49
Landschaft	11, 23, 27, 28, 30	Neapel	8, 29, 60
Laokoon	21	Nereiden	24, 33
Laren	13, 44	Nero	20
Latiner	4	Nessos	41
Leda	39, 42	Niederlande	26, 28
Linie	27, 52	Nilbilder	30
Lionardo da Vinci	27		
Lunae	60	<b>Octavia</b>	45
Lupanar	13, 36	Odysseus	29, 42
Lysippos	48	Oelmalerei	26
		olympische Religion	8, 32, 36
<b>Macellum</b>	55	Olympos	34
Männergemach s. Andreion		Orestes	42, 43
Malerei	25	Ornamentik	
Mannekenpis	51	s. Schmuck	
Marcellus	45	Orpheus	41
Markt	14, 54	Osiris	60
Marmortäfelung	19, 20	Osker	4
Marsyas	34		
Medea	41	<b>Pädagogik</b>	16, 38
Meerwesen	21	Palästra	16, 26, 54, 56, 57
Michelangelo	26, 49	Pan	34, 37
Mietswohnung	13	Pantheismus	28
Minotaurus	41	Paquius Proculus	27
Mittelalter	24, 39	Parthenon	6
Mittelmeerkultur	3	Pasiphaë	42
		Patroklos	18, 42

	<i>Seite</i>		<i>Seite</i>
Paulus	60	Satyr	33, 51
Penaten	11, 44	„ -Maske	51
Penelope	42	Schildkrötendach	9
Pergamon	6	Schlafgemach	9
Peristylon	10, 13, 14, 16, 45, 53	Schlangenaltar	14, 30, 44
Perseus	41	Schmuck	17, 18, 21, 24, 51, 52
Petronius	58	„ -sinn	25, 52
Phallos	14, 44, 52, 61	„ -streifen	20
Pheidias	6	Schutznische	59
Polygnot	27	Schwimmbecken	57
Polytheismus	28	Seegreif	23, 24
Porticus s. Peristylon		Seepferd	23, 24
Porträt	27, 44	semitische Kultur	4
Pozzuoli	60	Serapäum	60
Präraphaelitismus	46	Silen	37, 51
Praxiteles	48, 49	Sokrates	37
Priapos	37	Sonnengott	32
Priester	22, 33	Spartaner	16, 55
„ -Collegium	45, 59	Speisesaal s. Triclinium	
„ -innen	15, 33	Sphinx	52
Prometheus	57	Steinbank	59
Pylades	42	Stilleben	27, 28
<b>Raumempfinden</b>	17	Stoizismus	58
Rembrandt	26	Stuck	20, 31, 57
Renaissance	7, 17, 20, 24, 26,	Sulla	4, 55
Römertum	4, 21 [31, 35, 39		
römisch	44, 46	<b>T</b> ablinum	10, 13, 15, 45
Rom	4, 6, 12, 36, 38, 55, 60, 61	Tapete	24
Rubens	30	Technik	21, 26, 27, 35, 51, 60
Holconius Rufus	45	Tempel	8, 14, 19, 27, 54, 55, 56
Ruinen	29	Tepidarium	56
<b>Säule</b>	10, 20, 21, 23, 29, 40,	Theater	8, 14, 45, 54, 55, 58
Samniten	4 [54, 55, 56	Theodosius	61
Sappho	15	Theokrit	29
		Thermen	8, 56, 57, 58
		Theseus	41



	Seite		Seite
Thoas	42	Vespasian	45
Tiere	23, 28, 30	Viehmarkt	55
Tierstücke	27, 30	Vortür	14
Tintoretto	26		
Titus	61	Wage	52
Tizian	26	Wand	17, 24, 25
Tore	8, 57, 58, 59	„ -kunst	18, 19
Triclinium	10, 14	Wasser	29, 40
Trimalchio	6	Weihwassergestell	51
Triton	24, 33	Werkstube	13
Tuchwalkerei	13	„ -zeuge	52
Türwart	14		
Naevoleia Tyche	59	Xystos s. Garten	
Tyndareus	42		
Väterliche Gewalt	12		
Venedig	26	Zeus	39, 45
Venus Genetrix	45	„ Herkeios	11
„ -Tempel	54	„ Melichios	54
Verkaufsladen	13	Zierkunst	17, 26
Veronese	26	Zirkus	6, 30, 55



# LÜBKE-SEMRAU

## GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE

---

Fünf Bände, jeder Band für sich abgeschlossen und  
vornehm in blau Ganzleinen gebunden einzeln käuflich

**I. ALTERTUM** 13. Auflage · Mit 411 Textabbildungen  
und 5 farbigen Tafeln 7 Mark

**II. MITTELALTER** 13. Auflage · Mit 436 Textabbildun-  
gen und 5 farbigen Tafeln 8 Mark

**III. RENAISSANCE IN ITALIEN UND  
IM NORDEN** 12. Auflage · Mit 489 Textabbildungen  
und 8 Tafeln 12 Mark

**IV. BAROCK UND ROKOKO** 12. Auflage  
Mit ca. 400  
Textabbildungen und 7 Tafeln 8 Mark

**V. HAACK, XIX. JAHRHUNDERT**  
Mit 270 Textabbildungen und 5 Tafeln 10 Mark

Luxusausgabe in grün Leder mit mattgoldener  
Plakette pro Band Mk. 2,50 mehr

Eine Sonderausgabe von Band V in rot Leinen nach Entwurf von  
Professor PANKOK gebunden erschien gleichzeitig zu demselben Preise

---

PAUL NEFF VERLAG (CARL BÜCHLE)  
STUTTGART

# DIE LITERATUR

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Herausgegeben von

GEORG BRANDES

*Bisher erschienen:*

- Band I Unterhaltungen über literarische Gegenstände von Hugo von Hofmannsthal  
Band II Aristoteles von Fritz Mauthner  
Band III Die galante Zeit und ihr Ende (Piron, Abbé Galiani, Rétif de la Bretonne, Grimod de la Reynière, Choderlos de Laclos) von Franz Blei  
Band IV Maxim Gorki von Hans Ostwald  
Band V Die japanische Dichtung von Otto Hauser  
Band VI Novalis von Franz Blei  
Band VII Selma Lagerlöf von Oscar Levertin  
Band VIII Die Kunst der Erzählung von Jakob Wassermann  
Band IX Schauspielkunst von Alfred Kerr  
Band X Gottfried Keller von Otto Stössl  
Band XI Nordische Porträts aus vier Reichen (Bang, Hamsun, Obstfelder, Geijerstam, Aho) von Felix Poppenberg  
Band XII Charles Baudelaire von Arthur Holitscher  
Band XIII Fünf Silhouetten in einem Rahmen (Bodmer, Wieland Heinse, Sturz, Moritz) von Franz Blei  
Band XIV Richard Wagner als Dichter von Wolfgang Golther  
Band XV Das Ballett von Oscar Bie  
Band XVI Heinrich von Kleist von Arthur Eloesser  
Band XVII Die griechische Tragödie von Hermann Ubell  
Band XVIII Theodor Fontane von Josef Ettlinger  
Band XIX Annette von Droste-Hülshoff von Gabriele Reuter  
Band XX Anatole France von Georg Brandes

Weitere Bände in Vorbereitung

Jeder Band in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen,  
Faksimiles und Porträts, kartoniert . . . . . Mk. 1.25  
in Leinwand gebunden . . . . . Mk. 1.50  
ganz in echt Pergament gebunden . . . . . Mk. 2.50

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 62



*Einige Urteile der Presse über*

# DIE LITERATUR

Herausgegeben von

GEORG BRANDES

*Wilhelm Michel in »Freistatt« vom 20. August 1904:*

„Die Literatur“ herausgegeben von Georg Brandes. Ein aphoristisches Zeitalter, in dem wir leben! Ein Zeitalter, das nach pikanten Epigrammen, wie nach seinem Lebensbrot hungrig ist und mit dem grössten Raffinement Persönlichkeit herauskitzelt, wo sie nur immer verborgen liegen mag. Der Aphorismus beherrscht die Philosophie, die pointierte Lyrik die Dichtung, die „short story“ die Erzählungskunst, der pikante Einakter das Drama — Persönlichkeit und Epigrammatismus allenthalben, feine gewürzte Kost für den wählerischen Gaumen der Zeit und ihrer Menschen! Was Wunder, wenn diese Zeitströmung sich auch der geschichtlichen Behandlung der Künste bemächtigt? Sie tut es seit Jahren mit sichtlichem Erfolg, sie setzt uns an die Stelle der systematischen Kunstgeschichte die elegante Monographie; sie ist in dem oben angezeigten Unternehmen von Georg Brandes, das wie die Sammlungen „Die Kunst“ und „Die Musik“ im Verlage Bard, Marquardt & Co. zu Berlin erscheint, gerade daran, auch die schwerfällige Literaturgeschichte in pikante, sehr persönliche Essays aufzulösen, geschmackvolle hors d'oeuvres, an denen sich anmutig und unterhaltend gabeln lässt. Wie zeitgemäss der Gedanke sein muss, beweisen die mehr eiligen als geschickten Nachahmungen, die den Editionen des angeführten Verlages von anderer Seite zu teil geworden sind. Welche Vorteile er aber im einzelnen bietet, hat Georg Brandes selbst im Vorwort zu dem eben erschienenen ersten Bändchen der „Literatur“ trefflich auseinandergesetzt. Die systematischen Literaturgeschichten, führt er aus, sind niemals Werke aus einem Gusse, weil die Liebe des Verfassers sich unmöglich gleichmässig auf alle darin behandelten Gegenstände verteilen kann. Auf diese Weise entstehen tote, leere Stellen in Menge, Stellen, an denen die Teilnahme des Verfassers erlahmt, die er nur aus Pflicht und Müssen niedergeschrieben hat. Der Essay ist frei von diesem Füllsel. „Der Autor geht hier keine Vernunfthe mit seinem Thema ein.“ Mit einem Wort: Der Essayist hat unter allen Umständen zu seinem Stoffe ein prägnantes, persönliches Verhältnis, und das gibt seiner Arbeit in allen ihren Teilen Leben, Farbe und Feuer. Wer seinen Stoff liebt, wird auch das meiste aus ihm herausbringen können, denn die Liebe ist nicht nur nicht blind, sie sieht sogar mehr und Schöneres als der Hass oder die kalte Gleichgültigkeit.

*Georg Jacob Wolf in »Münchener Neueste Nachrichten« vom 28. Juli 1904:*

Anschliessend an die beiden vielgerühmten Zyklen „Die Kunst“ und „Die Musik“ lässt der rührige Verlag Bard, Marquardt & Co. in

Berlin nun eine neue Sammlung illustrierter Monographien „Die Literatur“ folgen. Geling es ihm schon für die früheren Monographienreihen in Richard Muther und Richard Strauss anerkannte Oberleiter zu gewinnen, so hat er diesmal einen besonders glücklichen Griff getan, indem er eine Autorität von europäischem Ruf, den genialen dänischen Essayisten Georg Brandes mit der Herausgabe der neuen Bändchen betraute. Dass jede Mittelmässigkeit ferngehalten wird von einer Sammlung, die von einem Mann wie Brandes geleitet wird, liegt auf der Hand. Man wird darum schon um des Herausgebers Namen willen in jedem der schmucken Bändchen eine literarisch wertvolle Gabe erblicken dürfen. Dem ersten Band hat Georg Brandes eine kurze, gehaltvolle Einleitung vorausgeschickt, die in grossen lapidaren Zügen das Programm der „Literatur“ entwickelt.

„Das Unpersönliche sollte von dieser Sammlung verbannt sein. Bei aller Gründlichkeit gestattet die moderne Form des Essays der persönlichen Freiheit in der Behandlung des Stoffes viel Spielraum. Wer eine ganze Literaturgeschichte schreibt, kann sich nicht gleichmässig für alle darin vorkommenden Erscheinungen interessieren. Vieles muss darin stehen, weil es dahin gehört, wird aber nicht aus Lust, sondern aus Notwendigkeit dargestellt und beurteilt. Während der Verfasser sich con amore auf die Partien konzentriert, die, seinem Wesen entsprechend, seine Teilnahme in Anspruch nehmen, nimmt er anderes als unvermeidliches Gefüllsel mit, um nicht der Unwissenschaftlichkeit oder der Unvollständigkeit geziehen zu werden. In dem Essay gibt es kein Gefüllsel. Der Autor geht hier keine Vernunftsche mit seinem Thema ein.

Das sind ein paar Sätze aus dem Programm, das doch zugleich auch kein Programm ist. Denn das will Brandes: unbedingte Persönlichkeit. Und ich sehe darin den besonderen Wert der neuen Sammlung. Nur das nachzusagen, was in hundert Literaturgeschichten und alten Scharteken zu lesen ist, ist keine Kunst. Aber eine dichterische, schöpferische Persönlichkeit, ein literarisches Problem so in sich aufzunehmen, durchzudenken, durchzuleben, so mit seinem eigenen Geist und Herz zu durchtränken, dass es schliesslich ein eigenes Geschöpf, eine eigene Tat wird, das ist die Kunst. Der rezeptive Kritiker, der immer etwas Negatives in der Literatur bedeutet, soll produzierender Schöpfer werden. „Positive Kritik“ ist das Schlagwort, das man über die neue Sammlung als Motto schreiben könnte. Gelingt es Georg Brandes, die genügende Schar tüchtiger, ausgereifter Persönlichkeiten in seinen Mitarbeitern zu gewinnen und fügen sie sich bei aller Individualität in das Programm, das eben wieder Individualität, Individualität der Gesamtheit, bedeutet, so wird sich jeder Freund der Literatur über die neue Sammlung herzlich freuen dürfen.

#### »Berliner Tageblatt« vom 5. August 1904:

„Literatur“. Über diesen Titel, der eine Perspektive nach dem Wolkenkuckucksheim weltfremder Caféhausliteratur zu eröffnen scheint, könnte man rechten. Aber der Herausgeber Georg Brandes beugt in seinem feinen Vorwort dieser Auslegung vor und verspricht, dass „das Unpersönliche von dieser Sammlung verbannt sein“ soll. Die Durchsetzung des Textes mit Illustrationen, ihre glückliche Auswahl, die vollkommene Art der Reproduktion, überhaupt das Zusammenweben von Inhalt und Schmuck, das alles erzeugt einen überaus sympathischen und im besten Sinne vornehmen Eindruck.

# DIE MUSIK

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Herausgegeben von

**RICHARD STRAUSS**

*Bisher erschienen:*

- Band I: BEETHOVEN von AUGUST GÖLLERICH  
Band II: INTIME MUSIK von OSCAR BIE  
Band III: WAGNER-BREVIER herausgegeben von  
HANS VON WOLZOGEN  
Band IV: GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN  
MUSIK von ALFRED BRUNEAU  
Band V: BAYREUTH von HANS VON WOLZOGEN  
Band VI: TANZMUSIK von OSCAR BIE  
Band VII: ZUR GESCHICHTE DER PROGRAMM-  
MUSIK von WILHELM KLATTE  
Band VIII: FRANZ LISZT von AUGUST GÖLLERICH  
Band IX: DIE RUSSISCHE MUSIK von ALFRED  
BRUNEAU  
Band X: HECTOR BERLIOZ von MAX GRAF

## Weitere Bände in Vorbereitung

*Jeder Band in künstlerischer Ausstattung mit Kunst-  
beilagen in Tonätzung kartoniert . . . . . Mk. 1,25  
in Leinwand gebunden . . . . . Mk. 1,50  
ganz in Leder gebunden . . . . . Mk. 2,50*

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 62



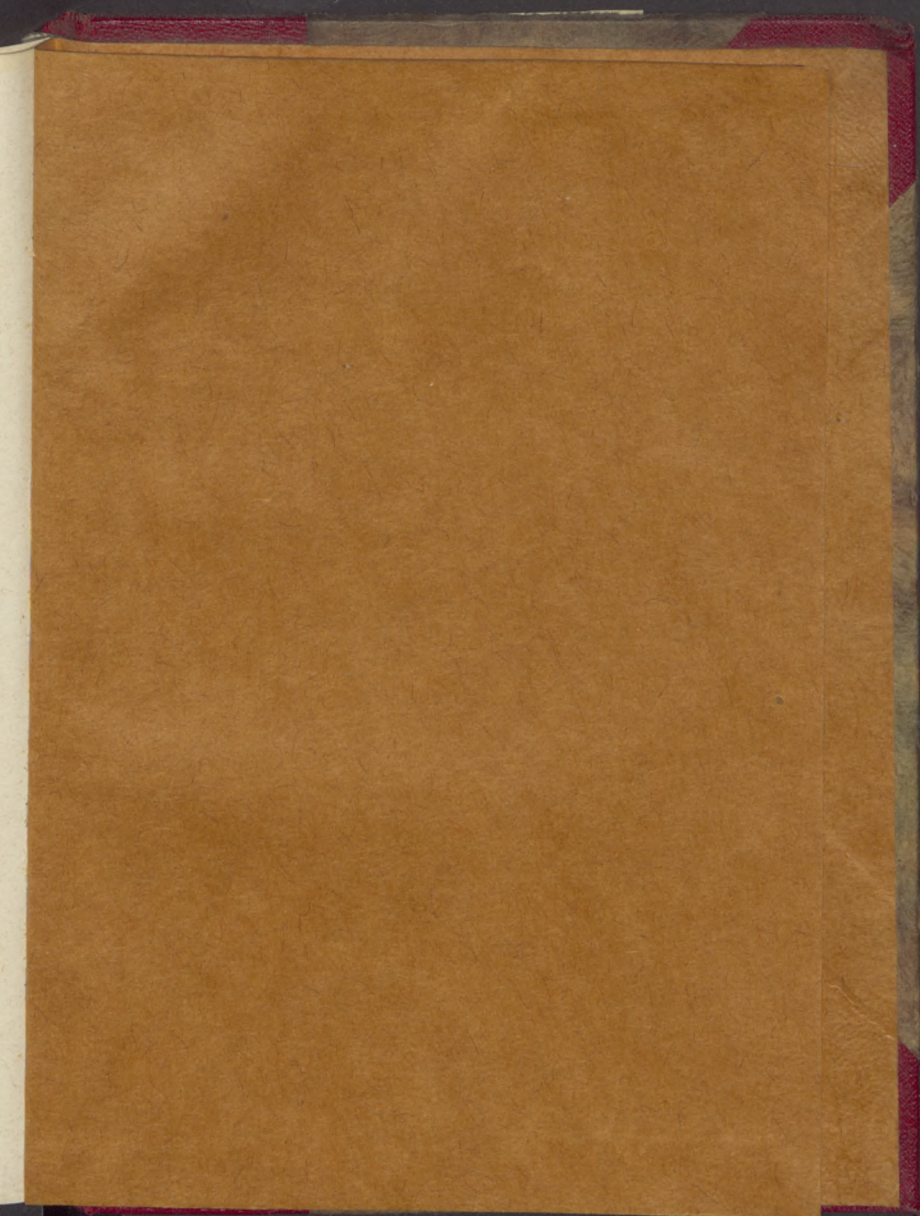
Biblioteka Główna UMK



300001538384



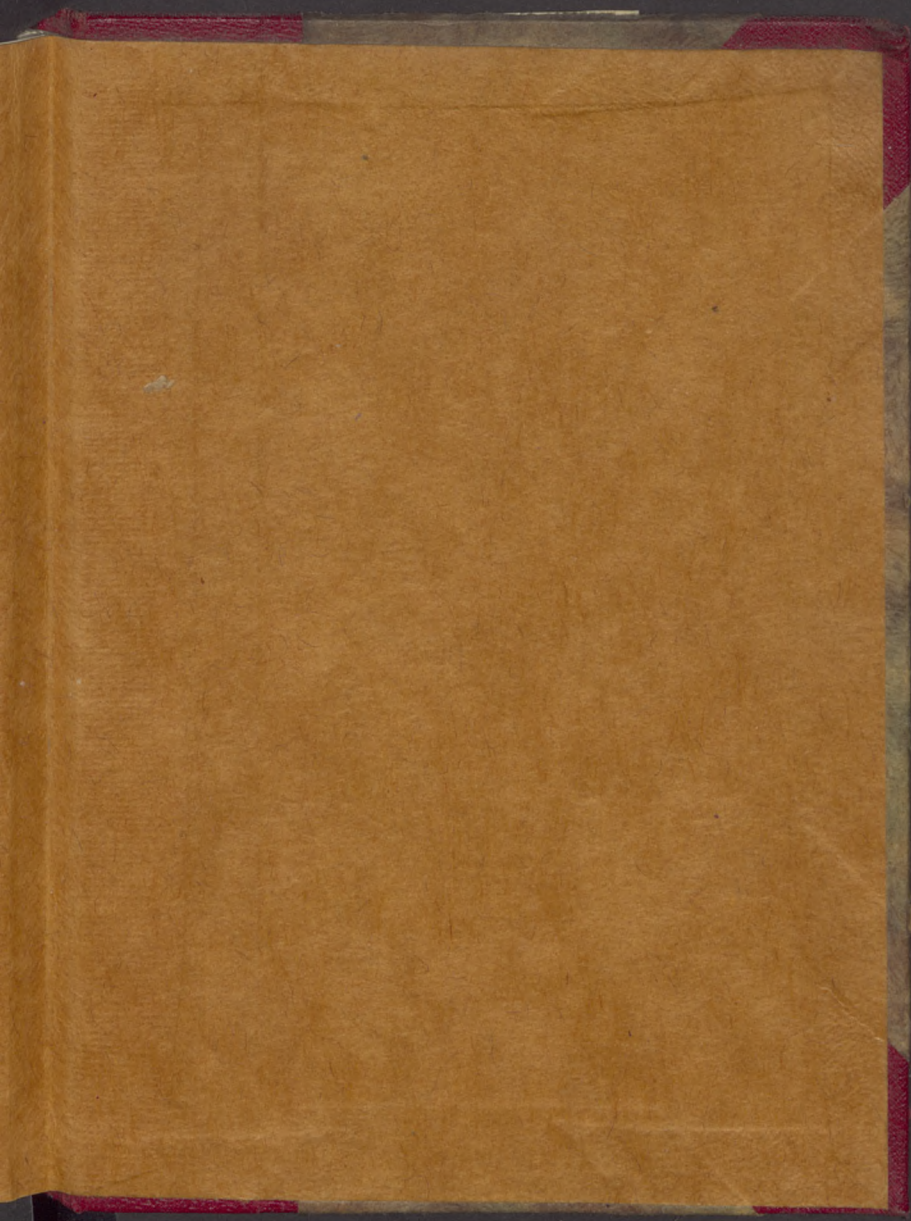
Deutsche Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Zossen.



1000

Epebbc





*Handwritten:* 41

Biblioteka  
Główna  
UMK Toruń

695084



Biblioteka  
Główna  
UMK Toruń

695084

xrite

colorchecker CLASSIC

