

# Pompejanische Malerei — Sinn und Ideengeschichte\*)

Von K. Schefold.

Die bisherige Forschung hat sich vor allem mit zwei Problemen der in den Städten am Vesuv erhaltenen Wandmalereien beschäftigt: mit der Frage nach den griechischen Vorbildern und mit der nach der stilistischen Entwicklung der römischen Dekorationen. Die Zusammenstellung der Bildmotive in den Zimmern galt als sinnlos, besonders unter dem Einfluß des bedeutenden Pompejiforschers August Mau. Und doch sind die Gemälde in den Wandmitten der pompejanischen Zimmer bewußt antithetisch einander gegenübergestellt, und die umgebenden religiösen Motive sind so geheimnisvoll, daß sie den Betrachter geradezu auffordern, nach dem Sinn der geheimnisvollen Bildverbindungen zu fragen.

Die Lösung dieses Problemes war dadurch erschwert, daß man bei den Ausgrabungen in den Städten am Vesuv bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts die Hauptbilder und andere interessanten Dekorationsmotive aus den Wänden herausschnitt und wie Tafelbilder im Neapler Museum aufhing. Das Übrige überließ man dem Verfall, ohne Rücksicht darauf, daß die Dekoration jedes Raumes ein künstlerisches Ganzes bildete. Seit der Ausgrabung des Hauses der Vettier aber (1894/5) versucht man alle wichtigeren Gebäude in Pompeji in einem großartigen Freilichtmuseum zu erhalten. Mit besonderer Liebe werden auch die Gärten gepflegt, die, wie wir sehen werden, für das Verständnis der pompejanischen Wohnkultur eine besondere Bedeutung haben. So ist jeder der pompejanischen „Stile“ oder besser Dekorationssysteme, die Mau unterschieden hat, wenigstens durch ein hochbedeuten-

---

\*) Nach einem am 14. Dezember 1952 für die Gießener Hochschulgesellschaft gehaltenen Vortrag, der die Thesen meiner „Pompejanischen Malerei“ (Basel 1952) noch schärfer zu bestimmen versuchte.

des Beispiel in Pompeji vertreten, und der Besucher tut gut, sich zunächst einmal auf das Studium dieser Hauptbeispiele zu beschränken und dann erst die Bilder im Neapler Museum und andere Häuser in Pompeji anzusehen. Ein einziger Besuchstag sollte aber eigentlich nur auf diese Hauptbeispiele verwendet werden. Die Anlage eines Hauses ‚Ersten Stils‘ kann man am besten im ‚Haus des Faun‘ kennen lernen. Die Räume sind weit und geben reizvolle perspektivische Durchblicke frei, besonders um die beiden großen von Säulenhallen umgebenen Gärten. In einem besonders ausgezeichneten, nach beiden Gärten geöffneten Saal lag das berühmte Mosaik mit der Alexanderschlacht, das ins Neapler Museum verbracht wurde. So herrliche Fußbodenmosaiken, die große Gemälde nachbilden, gibt es nur im ‚Ersten Stil‘ der Jahrzehnte um 100 v. Chr. Damals verzierte man die Wände nur mit Quadermustern, wie das in Griechenland üblich gewesen war, denn die Griechen lebten zu bescheiden, um das Privathaus mit Wandmalereien zu schmücken. Als nun die Bewohner Pompejis im ‚Ersten Stil‘ das Bedürfnis empfanden, ihre Häuser mit Nachbildungen klassischer Gemälde zu verzieren, konnten sie diese nur als Fußbodenmosaiken anbringen, denn in Fußbodenmosaiken hatten auch die Griechen, allerdings bescheidene figürliche Verzierung verwendet. Dieser enge Anschluß an griechische Sitte ist bezeichnend für den Ersten Stil.

Ein herrliches Beispiel ‚Zweiten Stils‘ ist die sogenannte Villa Item mit dem berühmten Mysterienfries. Nun sind die Räume kleiner, aber der Wandschmuck befreit sich vom griechischen Vorbild, lockert die Wand illusionistisch auf und zaubert in gemalten Wandfassaden und Figurenfriesen eine höhere Welt um den Bewohner, die in bewußtem Kontrast zur Kleinheit der Räume steht. Erst seit kurzem gibt es auch ein wohlerhaltenes bedeutendes Beispiel ‚Dritten Stils‘ in Pompeji zu sehen. Bei der Bombardierung Pompejis 1943, die viel Schaden angerichtet hat, wurde auch das kleine Museum Pompeji zerstört. Beim Neubau fand man 1947 darunter eine Folge großer Säle mit wohlerhaltenen Dekorationen, auf die der Besucher ganz besonders hingewiesen sei, weil er sich nur hier eine Vorstellung von der kühlen feinen Strenge dieses Dekorationssystems bilden kann, das in der Spätzeit des

Kaisers Augustus geschaffen wurde. Den ‚Vierten Stil‘ findet man im Haus der Vettier, und zwar seine frühere, unter Nero ausgebildete Phase im Atrium und im Hauptsaal am Peristyl, während die anderen Räume am Peristyl schon den Übergang zum vespasianischen Stil zeigen. Diese klassizistische Reaktion auf den neronischen Illusionismus ist in Pompeji besonders reich erhalten, weil sie der Zerstörung durch den Vesuvausbruch im Jahr 79 n. Chr. unmittelbar vorausgeht; man lernt sie am besten im Haus des Menander kennen.

Die rätselhafte Verbindung der verschiedensten Dekorationsmotive an den pompejanischen Wänden läßt sich nur geschichtlich verstehen. Das Haus war für den antiken Menschen wie das ganze Dasein von göttlichen Mächten durchwirkt; insbesondere verehrten die Römer Laren und Penaten an Altären, die sich vielfach im Atrium befinden, weil hier seit alters das Herdfeuer brannte. Mit dem Herdfeuer wandert das Heiligtum aber auch in die Küche, oder es wird in den Garten übertragen, weil der Garten seit dem zweiten Jahrhundert zu einem Heiligen Hain ausgestaltet wird. Diese eigentümliche Auffassung des Gartens hat P. Grimal (*Les jardins Romains... Paris 1943*) zu verstehen gelehrt. Seit der Niederwerfung der griechischen Staaten im zweiten Jahrhundert war Rom die Hauptstadt des Mittelmeergebiets. Die römischen Aristokraten fühlten sich als Nachfolger der hellenistischen Herrscher; weit verbreitet war das Ideal des Kreises der Scipionen, ‚griechisch‘ zu leben. Nun war bis dahin Italien kulturell von Griechenland abhängig gewesen und hatte einen provinziellen Charakter. Man konnte das Ideal also nicht in den hergebrachten Lebensformen verwirklichen, sondern römische Große schufen auf ihren Villen ein kleines Griechenland, so wie später noch Kaiser Hadrian in seiner berühmten Villa bei Tivoli Nachbildungen aller griechischen berühmten Stätten vereinigte. Gerade für Campanien sind uns Villen römischer Vornehmer bezeugt, und so wundert es uns weniger, auch in Pompeji schon im zweiten Jahrhundert Paläste wie das oben geschilderte Haus des Faun zu finden. Ihr unmittelbares Vorbild kann nicht in Griechenland gestanden haben, denn die Säulenhöfe der griechischen Häuser kennen jenes Motiv

des Heiligen Haines nicht; man wohnte ja in der Nähe hellenischer, von Hainen umgebener Tempel.

Zur Ausbildung der römisch-campanischen Gartenkultur hat gewiß auch das altitalische Naturgefühl beigetragen. Man hat in Pompeji Altäre an Bäumen gefunden. Überall standen dionysische Weihgeschenke, denn die Welt des Dionysos war schon im archaischen Italien zum Inbegriff der Glückseligkeit geworden. Dazu kamen gemauerte Betten für Gelage zu Ehren der Götter, wie sie seit alters im Mittelmeergebiet üblich waren, ferner Heiligtümer der Quellnympfen und Bilder von Tiergärten und Jagden, weil die Herrschaft über die Tiere ein uraltes Symbol des Herrschers als des Stellvertreters der Götter war. Die Bedeutung des Motivs des Heiligen Haines ist so groß, daß wohl die Mehrzahl der Wandsockel in Pompeji mit Pflanzen verziert ist. Aber auch in die oberen Wandteile dringen Motive des Tiergartens, des Haines überhaupt ein, und die bacchischen Motive sind in der Wanddekoration ganz allgemein. Dahinter stehen die Mysterienreligionen, die an den hellenistischen Höfen gepflegt worden waren, aber auch die altitalischen orphisch-dionysischen Mysterienvorstellungen. Man darf diese Mysterienmotive nicht zu wörtlich nehmen, unmöglich können alle Bewohner Pompejis eingeweiht gewesen sein. Aber sie wurden für den Gebildeten jener Zeit, der an den hergebrachten Religionsformen kein Genüge fand, zum Ausdruck einer weihevollen Verklärung des Daseins. Man legte sich gewöhnlich nicht auf eine bestimmte Lehre fest, sondern versuchte alles Überkommene zu einem Neuen zu verschmelzen.

Formal fand diese Verschmelzung ihren Ausdruck in der Schöpfung des ‚Zweiten Stils‘ der Wanddekoration unter Sulla, der damals im Fortunaheiligtum von Praeneste-Palestrina die erste jener gewaltigen axialsymmetrischen Anlagen mit Terrassen und Blickpunkten schuf, die bis in die Gegenwart für alle klassizistischen Anlagen vorbildlich geblieben sind. In den gebauten und gemalten Fassaden der Wände wird das Leben mit der Illusion einer höheren Welt, dem Zauber entrückender Traumbilder umgeben. Neben den Mysterienmotiven, unter denen die der Isis eine immer größere Bedeutung gewinnen, findet man Bilder hellenistischer Herrscher, denn der Vornehme ist wie diese ein Soter,

ein Glückbringer, und der Eifer staatlichen Handelns macht, wie Cicero sagt, unsterblich. Dazu kommen Zyklen aus der mythischen Vorgeschichte Roms, aber erst im Übergang zum ‚Dritten Stil‘ unter Augustus andere Sagenbilder. Denn der griechischen Sage hatte man vielfach skeptisch gegenübergestanden, ihre uralten märchenhaften Züge allenfalls allegorisch verstehen können. Erst Horaz macht den ganzen Umfang der griechischen Sage wieder zum Besitz des Gebildeten und zum Ausdruck der ethischen und religiösen Ideale des Kaisers Augustus.

Damit muß es zusammenhängen, daß nun im ‚Dritten Stil‘ die Friese verschwinden, die den zweiten charakterisiert hatten. Dafür treten die Sagenbilder in den Wandmitten, an die jeder zuerst denkt, wenn er sich an pompejanische Malerei erinnert. Diese Sagenbilder sind Nachahmungen von Tafelgemälden; die ganze Dekoration solcher Zimmer wird zur Nachahmung der Pinakotheken, wie sie die Griechen in ihren Heiligtümern, die römischen Vornehmen seit dem zweiten Jahrhundert in ihren Villen und Palästen besaßen, weil man für den musisch gebildeten ein höheres Dasein erwartete. Die Mysterienvorstellungen werden durch das neue dichterische Element veredelt zur Idee poetischer Unsterblichkeit im Sinne von Horaz und Ovid. Auch formal ist die Veränderung groß: der gemalte Wandaufbau wird streng disponiert, die illusionistischen Elemente zurückgedrängt, das Ganze macht einen eigentümlich feierlichen übernatürlichen Eindruck. Die entrückenden Phantasien des Zweiten Stils werden zur eigentlich wahren verpflichtenden höheren Welt, ganz ebenso wie die Traumwelten der vor- und frühaugusteischen Dichtung durch Horaz und Vergil zur höheren verpflichtenden Wahrheit umgewandelt werden.

Schon unter Tiberius, vor allem aber in der Zeit der Kaiser Claudius und Nero, geht diese Strenge verloren. Mysterienvorstellungen treten wieder in den Vordergrund, Bilder und Wände werden wieder tieferhafter, illusionistischer dekoriert, wenn auch zunächst das System des ‚Dritten Stils‘ herrschend bleibt. Erst um 60 n. Chr. wird es zum ‚Vierten Stil‘ umgebildet, der in seiner ersten, neronischen Phase die illusionistische und impressionistische Auflösung der Wand, die barocke Steigerung der Formen zu

den kühnsten Konsequenzen führt, während seine zweite Phase unter Vespasian wieder eine Verfestigung bringt. Für die claudisch-neronische Zeit ist die Selbstvergottung der Kaiser bezeichnend. Die höhere Welt ist nicht mehr wie unter Augustus verpflichtende Wirklichkeit, aber auch nicht mehr eine geträumte, entrückend wie im ‚Zweiten Stil‘, sondern Rausch und Ekstase. Die Zusammenstellung der Sagenbilder an den Wänden verliert den ethischen Sinn; all diese Bilder von Liebesrausch, Liebestod und Heldentum werden zu Beispielen der Apotheose. Hatte der augusteische ‚Dritte Stil‘ etwa am Beispiel der Medea das Verhängnis verbrecherischer Liebe exemplifiziert, so zeigt der spätere ‚Dritte Stil‘ sie in seliger Verklärung schwebend.

Die Zeit Vespasians fordert anstelle dieses schwärmerischen Enthusiasmus strenge Bildung und treuen Anschluß an klassische Vorbilder. Nun erst gibt es einige wenige genaue Kopien griechischer Gemälde, so eine Medea, die in der Qual ihrer Verlassenheit die Hände verkrampft und auf ihre Kinder blickt, in rasender Eifersucht sie umzubringen fast entschlossen. Solche gewaltigen griechischen Bilder hatten Grunderfahrungen der göttlichen Schöpfung gestaltet und die Wirklichkeit in ihnen gebannt, während sie in den römischen Bildern regelmäßig gedanklich ausgedeutet werden. Diese Ausdeutung erkennt man meist schon an der formalen Gestaltung, bei den genaueren Kopien vespasianischer Zeit aber an den umgebenden Dekorationsmotiven, die wenig Verständnis für den tieferen Gehalt der griechischen Bilder verraten und die alten Mysterien- und Bildungsideen in einer trockeneren, oft etwas hausbackenen Weise vortragen.

So wirken etwa sieben Motivkreise an der komplizierten Erscheinung der pompejanischen Wanddekoration mit: die Vorstellung vom Haus als Heiligtum (Penatenbilder schmücken oft das Atrium und seine Umgebung); vom Garten als dem Heiligen Hain, dem Kleinen Griechenland; vom Herrn des Hauses als Nachfolger der hellenistischen Herrscher, der wie sie Tiergarten und Kunstschätze besitzt; von der Erhöhung des Daseins durch Mysterien, die zur Schöpfung des ‚Zweiten Stils‘ führt; von der ethischen Bindung des Lebens, die in den Sagenbeispielen und Pinakotheken des ‚Dritten Stils‘ gepredigt werden; von der Verklärungsstimmung

ein Glückbringer, und der Eifer staatlichen Handelns macht, wie Cicero sagt, unsterblich. Dazu kommen Zyklen aus der mythischen Vorgeschichte Roms, aber erst im Übergang zum ‚Dritten Stil‘ unter Augustus andere Sagenbilder. Denn der griechischen Sage hatte man vielfach skeptisch gegenübergestanden, ihre uralten märchenhaften Züge allenfalls allegorisch verstehen können. Erst Horaz macht den ganzen Umfang der griechischen Sage wieder zum Besitz des Gebildeten und zum Ausdruck der ethischen und religiösen Ideale des Kaisers Augustus.

Damit muß es zusammenhängen, daß nun im ‚Dritten Stil‘ die Friese verschwinden, die den zweiten charakterisiert hatten. Dafür treten die Sagenbilder in den Wandmitten, an die jeder zuerst denkt, wenn er sich an pompejanische Malerei erinnert. Diese Sagenbilder sind Nachahmungen von Tafelgemälden; die ganze Dekoration solcher Zimmer wird zur Nachahmung der Pinakotheken, wie sie die Griechen in ihren Heiligtümern, die römischen Vornehmen seit dem zweiten Jahrhundert in ihren Villen und Palästen besaßen, weil man für den musisch gebildeten ein höheres Dasein erwartete. Die Mysterienvorstellungen werden durch das neue dichterische Element veredelt zur Idee poetischer Unsterblichkeit im Sinne von Horaz und Ovid. Auch formal ist die Veränderung groß: der gemalte Wandaufbau wird streng disponiert, die illusionistischen Elemente zurückgedrängt, das Ganze macht einen eigentümlich feierlichen übernatürlichen Eindruck. Die entrückenden Phantasien des Zweiten Stils werden zur eigentlich wahren verpflichtenden höheren Welt, ganz ebenso wie die Traumwelten der vor- und frühaugusteischen Dichtung durch Horaz und Vergil zur höheren verpflichtenden Wahrheit umgewandelt werden.

Schon unter Tiberius, vor allem aber in der Zeit der Kaiser Claudius und Nero, geht diese Strenge verloren. Mysterienvorstellungen treten wieder in den Vordergrund, Bilder und Wände werden wieder tieferhafter, illusionistischer dekoriert, wenn auch zunächst das System des ‚Dritten Stils‘ herrschend bleibt. Erst um 60 n. Chr. wird es zum ‚Vierten Stil‘ umgebildet, der in seiner ersten, neronischen Phase die illusionistische und impressionistische Auflösung der Wand, die barocke Steigerung der Formen zu

den kühnsten Konsequenzen führt, während seine zweite Phase unter Vespasian wieder eine Verfestigung bringt. Für die claudisch-neronische Zeit ist die Selbstvergottung der Kaiser bezeichnend. Die höhere Welt ist nicht mehr wie unter Augustus verpflichtende Wirklichkeit, aber auch nicht mehr eine geträumte, entrückend wie im ‚Zweiten Stil‘, sondern Rausch und Ekstase. Die Zusammenstellung der Sagenbilder an den Wänden verliert den ethischen Sinn; all diese Bilder von Liebesrausch, Liebesheldentum und Heldentum werden zu Beispielen der Apotheose. Hatte der augusteische ‚Dritte Stil‘ etwa am Beispiel der Medea das Verhängnis verbrecherischer Liebe exemplifiziert, so zeigt der spätere ‚Dritte Stil‘ sie in seliger Verklärung schwebend.

Die Zeit Vespasians fordert anstelle dieses schwärmerischen Enthusiasmus strenge Bildung und treuen Anschluß an klassische Vorbilder. Nun erst gibt es einige wenige genaue Kopien griechischer Gemälde, so eine Medea, die in der Qual ihrer Verlassenheit die Hände verkrampft und auf ihre Kinder blickt, in rasender Eifersucht sie umzubringen fast entschlossen. Solche gewaltigen griechischen Bilder hatten Grunderfahrungen der göttlichen Schöpfung gestaltet und die Wirklichkeit in ihnen gebannt, während sie in den römischen Bildern regelmäßig gedanklich ausgedeutet werden. Diese Ausdeutung erkennt man meist schon an der formalen Gestaltung, bei den genaueren Kopien vespasianischer Zeit aber an den umgebenden Dekorationsmotiven, die wenig Verständnis für den tieferen Gehalt der griechischen Bilder verraten und die alten Mysterien- und Bildungsideen in einer trockeneren, oft etwas hausbackenen Weise vortragen.

So wirken etwa sieben Motivkreise an der komplizierten Erscheinung der pompejanischen Wanddekoration mit: die Vorstellung vom Haus als Heiligtum (Penatenbilder schmücken oft das Atrium und seine Umgebung); vom Garten als dem Heiligen Hain, dem Kleinen Griechenland; vom Herrn des Hauses als Nachfolger der hellenistischen Herrscher, der wie sie Tiergarten und Kunstschätze besitzt; von der Erhöhung des Daseins durch Mysterien, die zur Schöpfung des ‚Zweiten Stils‘ führt; von der ethischen Bindung des Lebens, die in den Sagenbeispielen und Pinakotheken des ‚Dritten Stils‘ gepredigt werden; von der Verklärungsstimmung

der claudisch-neronischen Zeit und endlich von der strengen Bildung der verspasianischen. Dabei haben der ‚Zweite‘ bis ‚Vierte Stil‘ gemeinsam illusionistische Elemente, welche die ganze Periode als die eines illusionistischen Symbolismus zu bezeichnen erlauben.

Erst im zweiten Jahrhundert folgt der Umschlag zu einem strengen Klassizismus, der alles Illusionistische zurückdrängt und allegorisch von der höheren Welt kündigt, zu der man das Dasein erheben möchte und die ewiges Leben verheißt. Auf den Sarkophagen können wir am besten beobachten, wie der Gebrauch der Sagenbeispiele nun zu einer allegorischen Bilderschrift vertrocknet. Doch kann das transzendierende Verlangen und die Erbschaft alter Meißelkunst auch diesen Werken noch eine eigene Schönheit verleihen; der Klassizismus wird gleichsam transparent, ideal, man könnte von einem transparenten Symbolismus sprechen. — Die christliche Antike zieht dann die letzten Folgerungen aus den transzendierenden Elementen der römischen Kultur und bildet eine transzendente Formenwelt aus, in der sich ein streng theologisch-dogmatischer Gehalt äußert, wie ihn die ältere Antike nie gekannt hatte. Man kann die spätere abendländische Kultur nur aus den hier geschilderten römischen Wurzeln verstehen. Aber noch kostbarer ist uns die pompejanische Malerei, weil sie Motive und Kopien echter griechischer Malerei bewahrt. Je besser wir das Römische verstehen, desto reiner können wir die griechischen Kleinodien herausheben, die es umschließt. Ihr unmittelbares Zeugnis von der göttlichen Schöpfung rührt uns mehr ans Herz als alles römische Allegorisieren.

Und doch haben uns die ideellen Gehalte der römischen Malerei etwas Aktuelles zu sagen. Damals war die Kunst nicht nur Dekoration des Lebens wie heute, nicht nur ein unverbindliches Spiel, sondern sie verrät, daß das öffentliche Leben in einer Weise von Ideen bestimmt war, die uns neidisch machen kann. Man hat sich die Römer bisher als treffliche Straßenbauer und Politiker vorgestellt, weil man bei ihnen das bloße Zweckdenken voraussetzt, das uns ins Chaos der Gegenwart gestürzt hat. Wenn bei uns die Künstler vereinsamen, die großen Dichter vergessen werden,

das öffentliche Leben verroht, und wenn wir in den Reden der Staatsmänner und Priester die geistige Kraft vermissen, mit denen Staatsmänner anderer Zeiten ihre Völker erzogen haben, dann bedeutet uns die Ideengeschichte der antiken Kunst mehr als bloße Erkenntnis. Sie ruft uns zu der Umkehr auf, an die seit Goethe große Dichter immer wieder gemahnt haben. Realpolitik müßte heute Realisierung dieses geistigen Auftrags heißen.