

Vorwort

Die Jahresmappen „Meisterwerke der Kunst“ erscheinen 1999 in der 47. Folge. Der den Bildmappen beiliegende Text unterstützt den Leser bei der Bildbetrachtung und erleichtert ihm den Weg zu einem eigenen Bildverständnis.

Seit Folge 24/1976 erfolgt die Bildauswahl dem Leitfaden eines Themas, das für die jeweilige Mappe festgelegt wird.

Um zusätzliche Textquellen zu erschließen, werden beginnend mit der Folge 26/1978 zusätzlich „Quellen und Texte“ zur jeweiligen Kunstmappe herausgegeben, die den Textteil der Kunstmappe gezielt ergänzen:

- Selbstzeugnisse des Künstlers
(zum Bild, zur Zeit und evtl. zur Gruppe, in der er arbeitete)
- Texte zu Person und Werk eines Künstlers
(von Autoren aus seiner Zeit und aus heutiger Sicht)
- Zeugnisse zur Epoche
- Texte zur Erhellung des historischen Hintergrunds und
- Hinweise auf Parallelererscheinungen (in Literatur und Musik).

Das vorliegende Heft umfasst nur einige der o. a. Inhaltsbereiche. Die getroffene Auswahl mag willkürlich erscheinen. Aber wir meinen, dass die ausgewählten, teilweise sehr langen Textzitate die Aussagen der Kunstmappe ergänzen und den Lehrer bei seiner Unterrichtsvorbereitung spürbar zu stützen vermögen.

Die zusätzlichen Texte sind vor allem für die Hand des Kunsterziehers gedacht, als Handreichungen für den Unterricht.

Die Oberstufe in den Gymnasien ermöglicht in Grundkursen und insbesondere in Leistungskursen eine intensivere Auseinandersetzung der Schüler mit Kunstwerken. Dafür ist Arbeitsmaterial erforderlich. Das Bildmaterial und der Textteil der Kunstmappen bieten sich an als Arbeitsmaterial in allen Schularten. Darüber hinaus können im Unterricht der gymnasialen Oberstufe auch die Quellenhefte als Schülertexte verwendet werden; in ihnen werden Wissen und Einsichten vermittelt: Sie enthalten kontrastierende Stellungnahmen, sie regen zu weiterem Lesen und Arbeiten an und sie vermögen das Werk des Künstlers oder die Epoche der Entstehung des Werkes unter verschiedenen Perspektiven zu erhellen.

Zur Arbeit der Schüler mit den Texten sollten aber vom unterrichtenden Lehrer Arbeitsanleitungen (z. B. in Form von Fragen) gegeben werden, so dass der Schüler den Quellentexten nicht hilflos gegenübersteht und sie nur liest, sondern mit ihnen zu arbeiten lernt.

Im Sinne einer knappen, das Wesentliche betonenden Zusammenfassung wurden innerhalb längerer Originaltexte manchmal Kürzungen bzw. Auslassungen vorgenommen. Aus Gründen der Lesbarkeit wurden diese Stellen nicht jeweils besonders gekennzeichnet.

1 Zur pompejanischen Wandmalerei

1.1 Bernard Andreae: *Pompejanische Wandmalerei*

Pompejanische Wandmalerei ist ein Begriff geworden wie griechische Vasen oder persische Teppiche. Wie man bei jenen an die Einheit von funktionaler Gefäßform und Figurenmalerei in dem schönen Gegensatz von rötlichem Tongrund und schwarzem Glanzton denkt oder bei diesen an die geknüpften florealen und geometrischen Muster in Fond und Bordüre, so hat man bei pompejanischer Malerei die Assoziation von glänzend roten oder vielfarbigem Wandflächen mit großen Architektursystemen und phantasievollen Figurenkompositionen, ein unerschöpflicher Schatz dekorativer Motive, die sich in beliebiger Mischung zu immer neuen Gebilden zusammenfügen lassen. Die vorherrschende Meinung über die pompejanische Malerei ist die von ihrem dekorativen Charakter. Dabei ist die Malerei, die man zuerst in Pompeji kennengelernt hat, die aber, wie man jetzt weiß, von der Hauptstadt ausging und über das ganze römische Reich verbreitet war, ein ungemein komplexes Gebilde.

Es gibt wenigstens drei Gesichtspunkte, unter denen man römisch-kampanische Wandmalerei (so könnte man die gewöhnlich pompejanisch genannte Wandmalerei richtiger bezeichnen) betrachten sollte. Außer ihrer unbezweifelbar ersten Aufgabe, als Wandschmuck in römischen Häusern zu dienen, d. h. außer ihrer unmittelbar erfreuenden Buntheit und Vielgestaltigkeit, hat sie eine nicht zu unterschätzende Bedeutung als Ausdrucksform der Zeit, in der sie sich entwickelt hat, also der Zeit von der römischen Koloniegründung in Pompeji 80 v. Chr. bis zum Untergang der Vesuvstädte 79 n. Chr. Darüber hinaus ist sie drittens bedeutungsvoll als Überlieferungsträger der im Altertum hochberühmten, aber fast völlig verlorenen großen griechischen Malerei. So wie die Hauptwerke griechischer Plastik nur in römischen Kopien bekannt sind, so kann man auch von der großen Malerei nur durch Nachahmungen auf den Wänden Pompejis und anderer römischer Städte eine Vorstellung gewinnen. Die auf vergänglichem Material gemalten Vorlagen sind verloren. Die Nachahmungen in Fresko, von Aschenschichten geschützt, blieben erhalten. Man muß sich aber hüten, die pompejanischen Nachahmungen griechischer Gemälde vordergründig für diese selbst zu nehmen. Interessanterweise hat man dies in der mehr als 200 Jahre alten kunstgeschichtlichen Betrachtung der seit der Wiederentdeckung Pompejis im Jahre 1748 bekanntgewordenen Bilder auch nicht versucht. Man hat diese Bilder niemals mit derselben Unreflektiertheit den griechischen Vorbildern gleichgesetzt wie die römischen Kopien griechischer Plastiken. Man spürte bei den Wandmalereien deutlicher, daß die Bilder bei der Einfügung in den römischen Kontext stärker verändert werden mußten, als die nach dem Dreipunktverfahren kopierten Statuen. Pompejanische Wandbilder sind nicht in gleichem Maße isolierbar wie römische Statuenrepliken.

Das wird verständlich, wenn man sich die grundsätzliche Bedeutung der Wandmalerei in der römischen Kunst in ihrer historischen Entwicklung vergegenwärtigt.

Um die Zeit, als die Römer unter Sulla im 2. Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts vor Christus den letzten Widerstand in Griechenland gebrochen und sich zu Herren der ganzen zivilisierten Welt um das Mittelmeer aufgeschwungen hatten, übernahmen sie auch die Führung im kulturellen Bereich und setzten die Entwicklung der Kunst und im besonderen die der Wandmalerei mit neuen Impulsen an der Stelle fort, bis zu der die späthellenistischen Griechen sie getrieben hatten. Die Situation, in der die Künstler sich befanden, wird klarer, wenn man bedenkt, daß die Griechen die Aufgabe, Körper und Raum darzustellen, in vollendeter und unübertroffener Weise gelöst hatten. Es konnte nicht die Aufgabe der Römer sein, die Darstellung im Raum bewegter Körper zum Mittelpunkt ihrer künstlerischen Bestrebungen zu machen. Ihre Aufgabe scheint es viel mehr gewesen zu sein, die die Natur unterwerfende, ordnende und organisierende Kraft des menschlichen Geistes anschaulich zu machen. So wie die Römer in der Architektur durch gewaltige Terrassenanlagen, durch Brückenbauten und freitragende Gewölbe einen die natürlichen Gegebenheiten unterjochenden Herrschaftsanspruch offenbar machen, so ließen sie in den ausgemalten Häusern eine künstliche Welt entstehen, in der alles seinen dem System unterworfenen Platz hat. Diese Wandmalerei könnte starr und festgefügt erscheinen, wenn sie nicht von einer überschwenglichen Phantasie belebt wäre und von einem nie versiegenden Einfallsreichtum zeugte, wenn diese künstliche Welt nicht von einem sicheren künstlerischen Temperament getragen wäre.

Ausgangspunkt der Entwicklung der Wandmalerei war die Nachahmung einer aus Steinquadern gefügten Wand mittels plastisch aufgesetztem Wandverputz. In der griechischen Architektur war bei den Wänden das Verhältnis von tragenden und lastenden Kräften dadurch zum Ausdruck gebracht worden, daß die Wand einen niedrigen Sockel besaß, auf dem hochgestellte Platten sog. Orthostaten standen, die ihrerseits die querlaufenden

Quaderschichten trugen. Diese schlossen oben mit einem durchlaufenden Gebälk, Architrav und Fries, ab. Auf diese Dreiteilung der Wand in tragende Basis, lastende Quaderschichten und abschließendes Gebälk, ist die horizontale Dreiteilung fast aller pompejanischen Wände in Sockel unten, hochrechteckige Paneele in der Mitte und durchlaufende Oberzone zurückzuführen. Am Beginn der römischen Wandmalerei steht die mit dem Pinsel ausgeführte Nachahmung der Quaderwand. Das neue Verfahren eröffnete sofort die Möglichkeit, nicht nur Quadermauern sondern auch architektonischen Schmuck der Räume, wie Säulenreihen vor der Wand und vorspringende Gebälke nachzuahmen, ja, da die Malerei nicht an räumliche und statische Gegebenheit gebunden ist, und eine gemalte Architektur auch unvergleichlich viel billiger ist als eine gebaute, brauchte man den eigenen Wünschen keinen Zwang aufzuerlegen, man konnte den engen, betretbaren Raum der Häuser optisch erweitern, konnte die Architekturen ständig bereichern und schließlich sogar Wandöffnungen in Malerei ausführen, durch die man wie durch ein Fenster in eine weite Landschaft jenseits der Wand blicken zu können glaubt. Dies war ein folgenschwerer Schritt, der der Entwicklung eine ganz bestimmte Richtung gab. Gemäß der römischen auf axiale Durchblicke angelegten Architektur, wurden diese Durchblicke in die Mitte der Wände in eine axialsymmetrisch angelegte Scheinarchitektur eingefügt. Die Ausblicke in die Landschaft gaben eine Kunstwirklichkeit wieder, bei der der Künstler danach trachten mußte, eine bildmäßige Wirkung des gerahmten Ausschnittes aus dem hinter der Wand angenommen räumlichen Kontinuum zu erzielen. Man kann schrittweise verfolgen, wie der Durchblick in die Landschaft besonders durch das Eindringen von mythologischen Staffagefiguren immer mehr zum Anblick, zum Bild wird und wie zunächst Figuren, die aus griechischen Tafelbildern stammen, in die ausschnitthaft wiedergegebene Landschaft gesetzt werden und schließlich mehr oder weniger genau wiederholte griechische Figurenbilder an die Stelle des Durchblicks treten. Das »Bild« hatte seinen festen Platz in der Mitte der Wand gefunden, die Scheinarchitektur diente als dekorativer Rahmen, der entsprechend der irrealen und nicht mehr eine Illusion erweckenden Kunsthaftigkeit der Bilder an Volumen und Greifbarkeit verlieren und zu reinem Flächenschmuck mit neuartigen Ausdrucksmöglichkeiten werden mußte. Hatte man zunächst versucht, den Betrachter die dargestellte Architektur mit ihren Durchblicken für wirklich halten zu lassen, so war man nun der künstlerischen Wirklichkeit, der Aussagekraft des neuen Stiles auf der Spur. Es gab ein System proportional gegliederter Flächen mit trennenden senkrechten und waagerechten Bändern, die rudimentär ihre Herkunft von Säulen und Gebälken noch erkennen ließen. Minuziöse Säulenbasen und Kapitelle erinnerten daran, die querlaufenden Streifen boten noch den Aspekt von Friesen und Architraven, aber insgesamt war die Wand zur Malfläche geworden, war nicht mehr die Stelle, wo der Realraum in den Bildraum einer illusionistisch den Raum erweiternden Scheinarchitektur übergang. Die als Malfläche erwiesene Wand reizte nun die Phantasie der Maler zu immer neuen Kombinationen von Wandsystemen und bildlichen Elementen, für die im Rahmen der Wandkonstruktionen auch immer neue Stellen ausfindig gemacht wurden, ohne daß die Figurenbilder das dekorative System jemals überwuchert hätten. Vielmehr wird der eigentliche Inhalt der Bilder, ihre Aussage erst durch ihren Bezug auf die übrigen Bildelemente der Wand offenbar. Die künstlerische Aussage wird ermöglicht durch eine Unterordnung der auf verschiedene Vorlagen zurückgehenden Bilder unter einen einheitlichen, zeitgenössischen Stil. Seit der bahnbrechenden Untersuchung des deutschen Archäologen August Mau von 1892 unterscheidet man vier Stile, die von der neueren Forschung in mehrere Phasen unterteilt werden konnten. Diese Stile werden nach der Art der Konstruktion der dekorativen Wandsysteme benannt. Der erste Stil drückt den Wandaufbau in plastisch vorspringendem Wandverputz aus, es ist der sogenannte Inkrustationsstil. Er ist veristisch und haptisch (greifbar) und bezeichnet die späthellenistische Phase der römischen Kunst. Der zweite Stil gibt Architekturen, die man auch bauen könnte, mit rein malerischen Mitteln illusionistisch wieder; es ist der sogenannte Architektur- oder Illusionsstil. Er ist realistisch und optisch und entspricht der spätrepublikanischen Phase der römischen Kunst, der Zeit Sullas und Caesars. Der dritte Stil entwickelt sich in der beschriebenen Weise allmählich aus dem Architekturstil durch Verdünnung und Flächigwerden aller Elemente. Da die Säulen zu stengelartigen Kandelabern werden, heißt er auch Kandelaberstil. Er ist harmonisch und goldschmiedehaft fein und wird deshalb gewöhnlich auch klassizistisch genannt. Sein Höhepunkt liegt in augusteischer und julisch-claudischer Zeit (ca. 30 v. Chr. bis 50 n. Chr.). Unter Claudius gegen die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. zeichnet sich ein Durchbruch der Phantasie ab, der unter Nero und den flavischen Kaisern im vierten und letzten Stil pompejanischer Wandmalerei zu barocken, irrealen, rein malerischen Architekturgebilden führt, deren Reiz im Gegensatz zu den Scheinarchitekturen des zweiten Stils gerade darin beruht, daß sie nicht die Illusion wirklicher Architektur erwecken, sondern der realen Welt eine Kunstwelt gegenüberstellen. Der vierte Stil heißt daher auch Phantasiestil.

Wenn man die Fragmente und Ausschnitte von Fresken nicht nur unmittelbar genießen, sondern verstehen will, dann muß man sich bemühen, ihnen ihren künstlerischen Ort in einem Wandsystem zweiten, dritten oder vierten Stils zurückzugeben, weil man erst so voll würdigen kann, ob die Bilder in der Sehweise des optischen Realismus der späten Republik oder des harmonisierenden Klassizismus der frühen Kaiserzeit oder aber des phantasiebe-

stimmten barocken Impressionismus ersonenisch-flavischer Zeit wiedergegeben sind. Erst über die Erkenntnis des Stils wird man zur vollen historischen Aussage der Bilder auch im sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen und politischen Sinn vordringen und in ihnen nicht nur den Charakter dekorativer Zierlichkeit und spielerischer Unverbundlichkeit wahrnehmen, der allzuleicht als hervorstechender Wesenszug pompejanischer Malerei hingestellt wird.

Dieser Wesenszug soll keineswegs geleugnet werden. Es sind bezaubernde Figürchen, die mit raschen Pinselschlägen über den bunten farbigen Wandgrund ausgestreut sind. Man wird nicht satt, den übersprudelnden Einfällen der Maler zu folgen, die voller Humor und guter Laune die Wände mit zarten Ranken, bewegten Szenen und anmutigen Wesen gefüllt haben. Aber der Kunstwissenschaft genügt heute nicht mehr das dichterische Urteil, das einst J. J. Winckelmann über die Bildchen Kat. Nr. 216 und 218 abgegeben hat: »Die allerschönsten sind die Figuren der Tänzerinnen und der Centauren, von etwa einer Spanne lang, auf einem schwarzen Grund, welche von einem großen Meister Zeugnis geben: denn sie sind flüchtig wie ein Gedanke, und schön, wie von der Hand der Grazien ausgeführt.« Man fragt nach dem Zusammenhang, in den sie gehören, und nach der Aussage, die sie über die Menschen machen, die ihre Zimmer auf solche Weise dekoriert haben wollten.

In den großen ausgemalten Räumen des Zweiten Stils tritt uns die spätere republikanische aristokratische Gesellschaft gegenüber, die den Luxus und die Pracht hellenistischer Fürstenthöfe nachahmt. Eine Gemeinde vornehmer Gutsbesitzer, die eingeweiht ist in die Mysterien des Dionysos, begeht das Leben als Fest. Andere, wie Fannius Synistor, der Besitzer der Villa von Boscoreale, stellen sich große historische Gestalten vor Augen.

In augusteischer Zeit wird die Gesellschaft homogener. Die flächige Form der Malerei erlaubt eine feinere Ordnung mit goldschmiedhaften Details. Unter Augustus wurde Ägypten römische Provinz und alexandrinischer Geschmack fand in Rom Eingang. Nil Szenen wurden beliebt und der Iskult breitete sich so stark aus, daß Augustus ihn verbieten lassen mußte.

Da Pompeji im Jahre 62 von einem schweren Erdbeben weitgehend zerstört wurde und der Wiederaufbau zur Zeit der Verschüttung im Jahre 79 noch in vollem Gange war, stammen die meisten Wandmalereien aus der Zeit des Vierten Stils, des sogenannten Phantasiestils.

Quelle: Bongers, Aurel, *Pompeji – Leben und Kunst in den Vesuvstädten*, Recklinghauser Verlag 1973 (S. 149 ff.)

1.2 Hans-Ulrich Schmincke: Die Monte Somma-Eruption 79 n. Chr.

Für die betroffenen Menschen sind sie eine Katastrophe, für die Archäologen ein Glücksfall: die großen explosiven Vulkaneruptionen.

Bei den sogenannten effusiven Eruptionen lassen relativ langsame Lavaströme den Menschen zwar meist Zeit zu flüchten, zerstören aber die Siedlungen, die dann unwiederbringlich unter dem harten Gestein begraben sind.

Bei den explosiven Eruptionen dagegen – zu denen auch der Ausbruch des Mte. Somma im Jahre 79 n. Chr. gehört – wird das glutflüssige Magma durch rasche Ausdehnung von Gasen in kleine Teile zerrissen und als Asche (Kristalle und poröse, erstarrte Magmateilchen unter 2 mm Durchmesser) und Lapilli (poröse, erstarrte Magmateilchen und Gesteinsbruchstücke mit einem Durchmesser von 2 bis 64 mm) an die Oberfläche gefördert. Diese werden zunächst in die Höhe geblasen und zum Teil vom Wind verdriftet, um sich dann entweder als heiße Decken aus der Luft auf das Land zu senken oder als tödliche Glutlawinen (pyroklastische Ströme) die Vulkanhänge hinabzustürzen. Außerdem verwandeln oft starke Gewitterregen (größenteils atmosphärisches Wasser, das sich an Staubeilchen der Eruptionswolke kondensiert) die Aschen in Schlammströme, die Siedlungen vollends unter sich verschwinden lassen. Die durch diese verschiedenen Transportmechanismen entstandenen Ablagerungen aus Asche und Bims bewahren die von ihnen begrabenen Siedlungen vor dem normalen zeitlichen Zerfall und sind gleichzeitig weich genug, um spätere Ausgrabungen möglich zu machen.

So lassen die großen explosiven Eruptionen einzigartige Momentaufnahmen vergangener Lebensweisen entstehen: Santorin in der Ägäis und Pompeji, Herculaneum und Stabiae am Fuß des heutigen Vesuvs sind die berühmtesten Beispiele.

Nun ist die Vulkankatastrophe von Pompeji ganz unabhängig von ihrer archäologischen Bedeutung die berühmteste Vulkaneruption überhaupt. Dies verdankt sie zwei Briefen, die Plinius der Jüngere 28 Jahre später an Tacitus