

Universitätsbibliothek Wuppertal

Unteritalien

Baedeker, Karl

Leipzig, 1911

Zur Geschichte der antiken Kunst

Nutzungsrichtlinien Das dem PDF-Dokument zugrunde liegende Digitalisat kann unter Beachtung des Lizenz-/Rechtehinweises genutzt werden. Informationen zum Lizenz-/Rechtehinweis finden Sie in der Titelaufnahme unter dem untenstehenden URN.

Bei Nutzung des Digitalisats bitten wir um eine vollständige Quellenangabe, inklusive Nennung der Universitätsbibliothek Wuppertal als Quelle sowie einer Angabe des URN.

[urn:nbn:de:hbz:468-1-5461](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:468-1-5461)

Zur Geschichte der antiken Kunst

von

Reinhard Kekule v. Stradonitz († 1911).

*„Wir tragen
die Trümmer ins Nichts hinüber
und klagen
Über die verlorne Schöne!“* Goethe.

Der Reisende, welcher den Schätzen des Museo Nazionale zu Neapel, den über Unteritalien und Sizilien zerstreuten Resten des Altertums — wenn es das Glück will, vielleicht den ehrwürdigen und schönen Trümmern auf dem Boden Attika's — seine Aufmerksamkeit zuwendet, hat meist schon in Rom seinen Sinn geschärft und Vorkenntnisse gesammelt, an die er, was sich seinen Augen Neues bietet, gern anknüpft. Aber auch ein frisch beginnendes Eingehen und Sichvertiefen in das Erbe des Altertums, das die gesegneten Fluren Campaniens und Sizilien bewahren, verspricht dem, der Früchte solcher Art zu kosten weiß, eine reichliche und köstliche Ernte.

Das Museo Nazionale hat in manchen Abteilungen einen ähnlichen Charakter wie der Vatikan mit seiner Statuenwelt; auch fehlt es nicht an Marmorwerken, die von Rom aus dahin übergeführt wurden, wie die aus Farnesischem Besitz. Einem aufmerksamen Beobachter werden manche Statuen auffallen, die er in Rom schon in anderen Exemplaren gesehen hat. Sie gehören zu der großen Klasse von Kopien berühmter Meisterwerke, welche in römischer Zeit in den Häusern gebildeter und wohlhabender Familien nicht fehlen durften. Aber schon unter den Marmorwerken verraten manche durch Fülle und Weichheit einen besonderen, den Anwohnern des Golfs, über welchen die Natur ihr Füllhorn von Glück und Genuß ausgeschüttet hat, eigenen Geschmack. Die schönen griechischen Münzen erinnern daran, daß wir in dem Lande sind, das einst eine blühende und beneidete Stätte griechischer Kultur war; die Unzahl von Dreifüßen, Kandelabern, Lampen, Feuerbecken, Töpfen, Kannen, Kästchen, Spangen, Nadeln, Haus- und Küchengeräten aller Art, die Krieger- und Gladiatorenwaffen, die vielen großen und kleinen Bronzefiguren, vor allem die einzig dastehende stattliche Reihe von vielen Hunderten von Wandgemälden weisen greifbar genug darauf hin, daß sich hier die Ergebnisse von Ausgrabungen ansammeln, die mehr als sonst das antike Leben in einem vollen und reichen Bilde spiegeln, daß wir in nächster Nähe der vom Vesuv begrabenen Städte Pompeji, Herculaneum, Stabiae sind.

Der erste reingriechische Eindruck, den der Nordländer in Italien empfängt, ist *Paestum*. Die Fahrt durch die einsame öde Gegend, die malerische Schönheit der Trümmer und der Landschaft mit dem in naher Ferne glänzenden Meer, die wehmütige Erinnerung, daß diese stolzen Tempel, ehe sie zerfielen, auf eine glückliche blühende hellenische Stadt in lachender Natur herabschauten statt auf eine fieberschwangere Einöde — dies alles steigert die Empfänglichkeit des Besuchers; die Wirkung der Trümmer, vor allem des Poseidontempels, erlangt eine Gewalt, von der auch das Bild des römischen Forums verblassen muß. Dort imponierte die Größe, Solidität und Pracht der Bauten, der überschießende Reichtum ihrer Formen, ihrer skulptierten Ornamente. Hier erscheint die Architektur arm an äußerlich zugefügtem Schmuck; ärmer als sie ursprünglich war. Der feine feste Stucküberzug, welcher den löcherigen Kalkstein der Glätte des Marmors nahe brachte, ist zerrissen und verwittert; die Formen selbst haben vielfach gelitten; Wind und Wetter haben den farbigen Anstrich der Triglyphen, der Tropfenleisten und Hängeplatten und allen Reichtum der bunten Ornamente, welche die kleinen Gliederungen des Baues zierten, hinweggenommen. Aber gerade in solcher Schmucklosigkeit und Einfachheit, in welcher nur das Notwendige und Wesentliche zur Geltung kommt, erscheint dieser strenge dorische Tempel mit den dicht gereihten mächtigen Säulen, dem schweren hohen Gebälk, dem weit vorspringenden Kranzgesims, in seiner einfachen und klaren Anordnung der Massen, den ersten kräftigen Verhältnissen, der schönen und deutlichen Profilierung wie eine Offenbarung des Geistes griechischer Architektur, in welche man sich immer von neuem bewundernd vertieft. Wer die Ruinen Paestums gesehen hat, wird um so lieber auch weniger glänzende Zeugen der griechischen Epoche der dem Poseidon geweihten Stadt betrachten — die schönen Paestaner Grabgemälde im Museo Nazionale in Neapel: Krieger Abschied nehmend, um in den Kampf zu ziehen, aus dem sie nicht zurückkehren sollten.

Den Poseidontempel in Paestum setzen Koldewey und Puchstein in die Mitte des v. Jahrh. vor Chr. Weit früher noch hebt das merkwürdige Stück Kunstgeschichte an, das wir in *Selinunt* verfolgen können; freilich nicht ohne weiteres auf dem Trümmermeer an Ort und Stelle. Leichtere Arbeit der Vervollständigung hat die Phantasie bei den schönen Tempelruinen in *Segesta* und *Girgenti*. In Selinunt hat die Zerstörung durch Erdbeben so sehr gewütet, daß ein deutliches Bild der Tempel nur mit Benutzung der Aufnahmen und Studien der Architekten zu gewinnen ist; die zu den Tempeln gehörigen Skulpturen, die man bisher ausgegraben, befinden sich im Museum zu Palermo.†) Der älteste Tempel, abgesehen von dem

†) Alle sizilischen Altertümer umfaßt das große Werk von *Serradifalco* (S. 357), *Le Antichità di Sicilia*. Die beste Publikation der Metopen

säulenlosen Megaron der Demeter, ist derjenige auf der Akropolis, den man mit dem Buchstaben *C* zu bezeichnen pflegt. Er gehört vielleicht dem Apollon als hilfreichem Gott an und ist bald nach der Gründung der Stadt, in der ersten Hälfte des vi. Jahrh. vor Chr. errichtet worden. Wenig jünger ist der ihm benachbarte nördlichste Tempel der Akropolis, *D*, vermutlich ein Heiligtum der Athena. Von dem ersteren (*C*) rühren die drei Metopenreliefs her, welche durch ihre altertümliche Roheit den Beschauer zunächst zum Lachen reizen und wenig Verwandtschaft mit griechischer Schönheit zu verraten scheinen. Und doch geben sie lehrreiche Aufschlüsse über die Anfänge der griechischen Skulptur. An ihrer richtigen Stelle oben zwischen den Dreischlitzen des dorischen Frieses, umrahmt von kräftigen und klar gezeichneten Baugliedern, werden die Reliefs weniger abschreckend gewirkt haben. Aber es ist merkwürdig zu beobachten, wie dieselbe Kunststufe, die in der Architektur ein im wesentlichen festes System, einen wenn auch altertümlich strengen und schweren, doch harmonischen Eindruck der Vollendung erreicht hat, in der figürlichen Darstellung, die sie gerade zum höheren Schmucke der Architektur verwenden will, kindisch beschränkt und ohne sichere Norm ist; wie dasselbe Auge, welches über der gesetzmäßigen Gliederung und Proportion, der feinen Ausführung der Profile und Ornamente des Baues wachte, sich mit den Darstellungen mythischer Szenen zufrieden gab, die, wie es uns scheint, kein anderes Verdienst haben, als das einer rücksichtslosen und gewaltsamen Deutlichkeit und einer karikierten Lebhaftigkeit — Vorzüge, denen das, wie man meinen sollte, natürliche Bedürfnis, die menschliche Gestalt unverdreht zu lassen, zum Opfer fällt, derentwegen selbst der Versuch naturgemäßer Proportionen fast vergessen wurde. Und doch liegt in diesen Vorzügen der Keim einer großen Zukunft, in dem religiösen Enthusiasmus, der den Künstler beseelte, als er danach rang, die heilige Geschichte, die er zu erzählen hatte, deutlich auszusprechen, in der Selbständigkeit und Unmittelbarkeit, mit der er jenen Inhalt in Formen faßte. Nicht als ob gerade er zum ersten Male diese Szenen dargestellt hätte. Er mochte sie oft in früherer Zeit an anderen Orten gesehen haben. Aber er hatte sie danach neu und selbständig zu gestalten, ohne unmittelbares Vorbild und ohne daß seiner Hand die Darstellungen durch häufige Wiederholung schön geläufig gewesen wären; nur das Haupt der Medusa, dieser uralte bildliche Ausdruck des Verderbens und Entsetzens, hatte seine feste nicht zu verfehlende Gestaltung. Den Zeitgenossen wie dem Künstler selbst blieb die Mangelhaftigkeit seiner Leistung verborgen; die

von Selinunt ist die von *Benndorf* (Berlin 1873). Über die griechischen Tempel Unteritaliens und Siziliens haben *Koldewey* und *Puchstein* ein großes Werk veröffentlicht (Berlin 1899).

Nachkommen stellten bald genug andere Forderungen. Wenn uns ein gütiges Geschick die Einzelstatue des jugendlichen Gottes, die im Heiligtum stand, aufbewahrt hätte oder noch künftig schenken sollte, so würden wir vermutlich über die Verschiedenheit des Götterbildes und der Reliefs in Stauern geraten. Zur Zeit, als diese Reliefs noch möglich waren, hatte die griechische Kunst für die statuarische Darstellung der menschlichen und göttlichen Jünglingsgestalt schon eine bestimmte Norm gewonnen, altertümlich steif, aber in Proportionen und Formen, welche der Gesetzmäßigkeit der Natur entsprachen und durch beständiges Vergleichen mit dem Vorbild der Natur immer reiner und lebensfähiger gerieten. Derselbe Prozeß hat die Reliefbilderei, in welcher Fehler gegen Proportion und Zeichnung leichter übersehen werden, als bei einem lebensgroßen Rundwerk, und bei welcher die Teilnahme am Inhalt der bildlichen Erzählung die Empfindung des Auges leichter vergessen läßt, nach und nach veredelt. Es ist der große Vorzug der Monumente von Selinunt, daß wir an ihnen beobachten können, was an Ort und Stelle aus jenen Anfängen geworden ist. Von der Tempelgruppe auf dem östlichen Hügel steht der Tempel *F* denen des Apollon Paian und der Athena auf der Akropolis der Zeit nach am nächsten. Es folgen der gleichfalls dem Apoll geweihte Tempel *G*, dann der der Hera, *E*, und endlich der auf der Akropolis gelegene Tempel *A*. Noch in das vi. Jahrh. vor Chr. gehört *F* und der Beginn des Baues des Apollotempels *G*, der später fortgeführt wurde. Das Heraion *E* und der Tempel *A* gehören in die erste Hälfte des v. Jahrh. vor Chr. Man hat bisher zwei halbe Metopenplatten aus dem Boden gezogen, die den Tempel *F* schmückten (ein Gott und eine Göttin im Kampf gegen Giganten) und vier Metopenplatten vom Heraion, welche so weit erhalten sind, daß sie eine genügende Vorstellung gestatten (Zeus und Hera, Artemis und Aktäon, Herakles und die Amazone, Athena im Gigantenkampf).

Bei den beiden *Metopen von F* fällt zunächst wieder die außerordentliche Deutlichkeit und Lebhaftigkeit in die Augen. Das gewaltige sieghafte Vorwärtsdringen der Göttin, die Hilflosigkeit, der peinigste Todesschmerz des gesunkenen Giganten, mit dem krampfhaft zurückgeworfenen Haupt, dem grinsend geöffneten Mund, sind mit einem Ungestüm, mit einem Aufwand von Mitteln zum Ausdruck gebracht, welche, wie es uns scheint, über den zur Deutlichkeit nötigen Grad weit hinausgehen und das Gefühl für Schönheit nicht befriedigen, sondern verletzen. Die beiden Kunststufen, welchen diese Reliefs und die naiv-rohen vom Apollotempel der Akropolis angehören, bieten eine gewisse Analogie. Beidemale sind alle verfügbaren Mittel rücksichtslos und übertrieben angewendet, nur sind diejenigen, über welche der jüngere Künstler gebot, unendlich reicher und vollkommener;

während sein Vorgänger die Kunstformen überhaupt noch nicht beherrscht, hat er eine gewisse Herrschaft über sie erlangt. Aber er hat seine Herrschaft erst eben mühselig errungen; sie ist ihm noch zu neu und ungewohnt, als daß er sie nicht mißbrauchen sollte. Einen wundervollen Gegensatz dazu bilden die *Metopen vom Heraion*, welche die archaische Kunst zur Reife entwickelt, ihrer Ausdrucksmittel sicher, durch feinen Schönheitssinn veredelt zeigen. Am glücklichsten offenbaren sich diese Eigenschaften in den beiden Kompositionen, welche die Liebesbegegnung des Zeus und der Hera auf dem Ida und Artemis' Strafe an Aktäon darstellen. Über der ersten Szene schwebt eine göttliche Feierlichkeit und Heiterkeit, welche sie vor ähnlichen Darstellungen alter und neuer Kunst hoch erhebt; in der zweiten ist die klar ausgesprochene Wildheit des Gegenstandes dennoch durch das Maß in den Bewegungen und die Raumauffüllung zu einer Art von Sanfttheit gebändigt, welche kaum weniger Bewunderung verdient. Eigentümlich ist die in diesen jüngsten Metopen angewendete Technik. In den altertümlichen Vasenbildern mit schwarzen Figuren auf rotem Grund pflegen die Männer schwarz, die Frauen, so weit der Körper selbst sichtbar ist, weiß zu erscheinen. Die Beobachtung der helleren und dunkleren Karnation der beiden Geschlechter hat hier zu einem äußerlichen Notbehelf der Charakteristik geführt. Aber auch die vollendete Kunst war gewohnt, diesen Unterschied der Karnation zu betonen: auch in den pompejanischen Gemälden bilden die bräunlichen, sonnverbrannten männlichen Körper einen wirksamen Gegensatz zu den weiblicheren, zarten Frauengestalten. Etwas Gleichartiges findet sich bei den Metopen vom Heraion. Sie sind in Kalktuff ausgeführt, wie die Tempel aus Kalktuff bestehen. Wegen der Zerrissenheit und Ungleichförmigkeit des Materials mußte bei der Architektur ein Überzug von Stuck angewendet werden, auf dem die Ornamente bunt aufgetragen wurden. An den Reliefs sind die nackten Teile der Frauen in weißem Marmor angesetzt. Durch reichliche Anwendung von Farbe mußte die Harmonie der verschiedenartigen Teile der Reliefs wieder hergestellt werden; sie war auch durch die umgebende Architektur gefordert.

Mit jedem neuen Funde, wie sie die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte so reichlich gebracht haben, treten die Skulpturen von Selinunt mehr aus der Vereinzelung heraus, in der sie für die ersten Entdecker fast rätselhaft erscheinen mußten. Die altertümlich rohen Reliefs vom Tempel *C* erinnern in ihrem geschnittenen Formenvortrag an die merkwürdigen Porosskulpturen, welche auf der athenischen Burg zutage gekommen sind; ihre Färbung war ohne Zweifel ebenso auffällig und stark, wie die dieser Porosskulpturen. Die gewaltsamen Reliefbilder vom Tempel *F*, welche

die Kraft der Kämpfenden aufs äußerste angespannt zeigen, stellen sich dem Gigantenkampf am Schatzhaus der Megarer in Olympia zur Seite. Die schönen Metopen vom Heraion sind den Skulpturen des Zeustempels in Olympia nahe verwandt. Es ist ihnen vielleicht eine glücklichere und reizvollere Anmut zuteil geworden, als den olympischen Werken; aber in der Gewöhnung der Komposition, in der naiven Lebendigkeit des künstlerischen Sinnes, auch in der Auffassung der Natur ist dieselbe Kunstweise unverkennbar, welche sich aus der Gemeinsamkeit der gleichen Kunststufe heraushebt und beispielsweise von den Ägineten sehr deutlich absondert. Mit dieser Kunstart der Skulpturen des selinuntischen Heraions sind die Funde vom ionischen Tempel in Loeri (S. 67) als nicht weit abliegende Spielart zu vergleichen.

Neben allen diesen dekorativ gedachten Originalskulpturen wird die vorzügliche Kopie eines ausgezeichneten Werkes aus nicht viel jüngerer Zeit durch die strenge Erhabenheit und gebundene Energie der Formen seinen Wert behaupten — der mächtige Kopf der sogenannten *Hera Farnese*, welcher unmittelbar an die Artemis vom Heraion erinnert. Winckelmann unterscheidet an einer berühmten Stelle seiner Kunstgeschichte zwei Arten vollkommener Schönheit, wie er sich ausdrückt eine doppelte Grazie. Die eine ist freundlich; „sie läßt sich herunter von ihrer Höhe und macht sich mit Milde ohne Erniedrigung denen, die ein Auge auf dieselbe werfen, teilhaftig: sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern, nicht unerkannt zu bleiben.“ Die andere „scheint sich selbst genug und bietet sich nicht an, sondern will gesucht sein“, „mit dem Weisen allein unterhält sie sich und dem Pöbel erscheint sie störrisch und unfreundlich; sie verschließt in sich die Bewegungen der Seele und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur, von welcher sich die großen Künstler, wie die Alten schreiben, ein Bild zu entwerfen suchten“. Wer zu suchen weiß, dem wird sich auch in dem farnesischen Kopf dieser störrische Ernst bald genug zu einem großartigen Bild göttlicher Ruhe und Majestät erklären.

An die Skulpturen des olympischen Zeustempels und des selinuntischen Heraions klingt in der Bewegung die, einst auf dem athenischen Markt aufgestellte, Gruppe des *Harmodios und Aristogeiton* an, welche uns die Marmorkopie im Museo Nazionale kennen lehrt. Aber wir meinen in diesem Werke des KRRROS und NESIROS doch eine etwas anders geartete Kunst zu spüren. Die beiden Mörder des Hipparchos stürmen im Angriff vor, der jüngere, Harmodios, mit dem zum Schlag erhobenen Schwert; der ältere (der Kopf ist nicht zugehörig, er war bärtig) ist zunächst bestrebt, den kühnen Genossen zu schützen, sobald es nötig, für ihn einzutreten. Auf diese Figuren läßt sich anwenden, was der vorhin angeführte große Lehrer von den Kennzeichen des strengen Stils sagt: „Die Zeichnung war nachdrücklich, aber

hart, mächtig
die Schönheit
Gerechtigkeit
Tod setzte.
ähnlich wie
Kampf, der
ruchlos neben
der Staatsgr
Die attische
Nationale dar
treten. Orph
wieder hinauf
sich gewinne
die Bedingun
in sanfter gen
auf neue zum
in dieser ein
eine ganze Re
das Vorschreit
vertraute Zusam
gehens, und au
bleibt kein Zwei
Kunst heftig
dennoch mit erg
mit wie beschide
mit stille Größe
und diese Komposit
Villa Albani es
Kopie Exemplar
lich stammen, un
breite Inschriften
nicht aus dem Alter
Die berühmte
Mitte des v. Jahrh
Verfa, nach der att
verpörrigen Ideal von
spezieller. Ein Ne
Näher in Pompei
appropos Kunst
ist die jüngere Gr
erwünschte große
Älteren. Was gep
zu dem zweiten
in die angeme
zu der Gestalt
nicht mit einem

hart, mächtig, aber ohne Grazie. Der starke Ausdruck verminderte die Schönheit. . . . Die Kunst war streng und hart wie die Gerechtigkeit dieser Zeiten, die auf das geringste Verbrechen den Tod setzte.“ Die Gewaltbarkeit, das Feuer der Bewegung ist ähnlich wie im Westgiebel des olympischen Zeustempels. Aber der Kampf, der in diesem auf und ab wogt, scheint unschön, wild, fast zuchtlos neben der gebundenen Kraft, der schönen Linienführung der Statuengruppe des Kritios und Nesiotes.

Die attische Kunst aus der Mitte des v. Jahrh. ist im Museo Nazionale durch das *Orpheusrelief* in glücklichster Weise vertreten. Orpheus sollte seine Gattin Eurydike aus der Unterwelt wieder hinauf zum Licht der Sonne führen dürfen, wenn er es über sich gewinne, sie auf dieser Reise nicht anzuschauen. Er hat die Bedingung nicht erfüllt. Der Totenführer Hermes ergreift in sanfter gemessener Bewegung die Hand der Eurydike, um sie aufs neue zum Reich der Schatten hinabzuführen. Wir empfinden in dieser einfachen schönen Komposition mit aller Lebhaftigkeit eine ganze Reihenfolge der Momente von Hoffnung und Schmerz: das Vorschreiten des Zuges, das Sichumwenden des Orpheus, das vertraute Zusammensein der Gatten, das Innehalten des Vorwärtsgehens, und auch über die sofortige Zurückführung der Eurydike bleibt kein Zweifel. Hier müssen wir bewundern, wie die antike Kunst heftige Affekte in milder Schönheit, wie gedämpft und dennoch mit ergreifendem Ausdruck, darzustellen wußte, und mit wie bescheidenem Aufwand von Mitteln sie diese „edle Einfachheit und stille Größe“ fühlbar zu machen verstand. Auch im Altertum muß diese Komposition Ansehen genossen haben, da sich Repliken in Villa Albani zu Rom und im Louvre zu Paris befinden. Das Neapler Exemplar ist das schönste und strengste der vorhandenen; doch stammen, um dies beiläufig zu bemerken, die darauf angebrachten Inschriften, wiewohl sie die richtige Deutung angeben, nicht aus dem Altertum.

Das berühmte Haupt der argivischen Schule in der zweiten Hälfte des v. Jahrhunderts war POLYKLER. Er hat vielfach ältere Werke, auch der attischen Kunst, benutzt und nach einem bewußt ausgeprägten Ideal von Formenschönheit und rhythmischer Wirkung umgeändert. Ein Beispiel seiner Kunstart bietet das aus der Palästra in Pompeji herrührende Exemplar des *Doryphoros*, der vielgepriesenen Musterfigur des Meisters.

Auf die jüngere griechische Kunst geht wie in Rom, so in Neapel die weitaus größte Zahl der Skulpturen zurück. Zu dem großen athenischen Weihgeschenk des Königs Attalos von Pergamon, von dem einzelne Figuren in Venedig und Rom sind, gehören die im Tode ausgestreckt daliegende *Amazonen*, ein *sterbender Perser*, ein *toter Gigant* und der *verwundete Gallier*, der an seiner Ähnlichkeit mit einem Meisterwerk der pergamenischen Schule, dem

sterbenden Gallier im capitolinischen Museum (dem sog. sterbenden Fechter), leicht kenntlich ist.

Mehr in die Augen fällt die kolossale *Gruppe des sog. farnesischen Stiers*, welche die rhodische Schule glänzend repräsentiert. Der Eindruck der mächtigen Gruppe würde noch größer sein, wenn die Restauration, besonders an der ruhig stehenden weiblichen Figur, glücklicher geraten wäre. Zwei kräftige Jünglinge sind damit beschäftigt, eine hilflose Frau an einen wütend sich aufbäumenden Stier festzubinden. In bacchischem Taumel den Kithäron durchschwärmend, wollte Dirke die von ihr verfolgte Antiope töten: sie befahl den beiden jungen Hirten, sie an den Stier festzubinden, damit sie zu Tode geschleift würde. Die Jünglinge erkennen noch zeitig in Antiope ihre Mutter; statt an ihr, vollziehen sie an Dirke die Strafe. Dem antiken Beschauer war diese Fabel durch eine berühmte Tragödie des Euripides vertraut; das Nebenwerk an der Basis, die reicher als sonst im Altertum üblich mit der Andeutung der Landschaft und der Kreatur, die in ihr lebt, ausgeschmückt ist, der mit bacchischem Efeu bekränzte Berggott Kithäron, die bacchische Ciste am Boden halten ihm alle Nebenumstände ins Gedächtnis zu rufen. Aber die Bravour, das künstlerische und technische Können des Urhebers dieses Marmorwerks, das sich so kühn und gewaltig in die Höhe baut, der lebensvolle Ausdruck der Szene, die Virtuosität der Ausführung werden stets auch beim modernen Beschauer Bewunderung finden. Wir haben oben die farnesische Gruppe der rhodischen Schule zugesprochen. Sie zeigt eine Weiterbildung jener Richtung auf das Dramatische, welche im iv. Jahrhundert der attischen Kunst eigen war und in der Niobidengruppe vor unseren Augen steht; diesen dramatischen Zug zum hoch Pathetischen und Effektivollen zu steigern blieb der Kunst der Diadochenzeit vorbehalten, aus der der farnesische Stier höchst wahrscheinlich hervorgegangen ist. Die Künstler selbst waren aus Tralles in Kleinasien und hießen APOLLONTIOS und TAURISKOS. Denn der römische Schriftsteller Plinius gibt an, daß eine von diesen Künstlern herrührende Gruppe desselben Gegenstands aus Rhodos nach Rom gebracht worden sei; in der Neapeler, in Rom gefundenen Gruppe ist uns eine lange für das Original gehaltene Wiederholung dieses Werkes erhalten. Der Adoptivvater der beiden Künstler ist vielleicht identisch mit dem am pergamenischen Altar beschäftigten Menekrates. Der rhodischen Schule pflegt man auch die Kolossalgruppe eines Mannes, der mit einem toten Knaben auf der Schulter dahinschreitet, zuzuschreiben. Doch wird man darin nicht, wie vermutet worden, Hektor mit der Leiche des Troilos erkennen dürfen. So kann nicht ein Bruder den im Kampfe geretteten Leichnam eines geliebten Bruders anfassen, nur ein roher Sieger, triumphierend, den gemordeten Gegner, etwa *Neoptolemos* den Leichnam des *Astyanax*.

Die beide
Renaissance
Richtung d
Beispielen ve
auch, und be
und ähnlich
haft ist, ob si
wiederholen o
die Orest und
Schule zugeho
sich altertüm
vollen Wieder
des Werk aus
Überhaupt
das reichste
Kunstgeschic
Aus sehr frü
Jünglingsgr
als Bruchstü
den Kreis de
auch Phidias
lehrt — mit
Herculaneu
früher falschl
Kunst die unte
statuette; alth
tanzende Fau
ist der Kopf, i
sint wird man
genau und erfol
chronis der M
der eilenden Ar
zwischen An
Willbegier gere
Pompeji und de
Die Geschic
beides Proble
Volk, das den
wie Myron und
Kenntniswertes g
Aber es fehlt a
einziges Gemälde
geordnete Produ
einem einzigen.
Der größte M
größten Künstle

Die beiden Kunstweisen, welche man öfters als eine antike Renaissance bezeichnet hat, die neuattische Schule und die Richtung des Pasiteles, lassen sich in Neapel in lehrreichen Beispielen verfolgen; die erstere in der *Vase des Salpion*, aber auch, und besser, in der *Aphrodite von Capua*, der sog. *Psyche* und ähnlichen Werken, die letztere, bei der es freilich sehr zweifelhaft ist, ob sie mehr leistete als ältere Werke modernisierend zu wiederholen ohne viel eigene Erfindung hinzuzutun, in der Gruppe, die Orest und Elektra genannt zu werden pflegt. Die früher dieser Schule zugetheilte Bronzefigur eines leierspielenden Apoll, in der sich altertümliche Schlichtheit mit einer überaus treuen und liebevollen Wiedergabe der Natur verbindet, ist vielmehr ein bedeutendes Werk aus der ersten Hälfte des v. Jahrhunderts.

Überhaupt ist das Museo Nazionale an großen Bronzefiguren das reichste Museum der Welt, und fast alle Stufen der griechischen Kunstgeschichte lassen sich in diesen großen Bronzen wiederfinden. Aus sehr früher Zeit ist der durch die angelöteten Locken auffällige *Jünglingskopf*, den der kluge Sammler der herculanischen Villa als Bruchstück einer Statue erworben und aufgestellt hatte. In den Kreis der selinuntischen und olympischen Skulpturen, in dem auch Phidias — wie die in Athen gefundene Kopie der Parthenos lehrt — mitten inne stand, gehören die sog. *Tänzerinnen* aus Herkulaneum. Den Formvortrag auf der Stufe des Myron lehrt der früher fälschlich *Plato* genannte bärtige Kopf kennen, die spätere Kunst die unter dem falschen Namen *Narciss* bekannte Dionysosstatuette; altberühmt sind der *ruhende Hermes* und der lustig tanzende *Faun*; ein prachtvolles alexandrinisches Dichterporträt ist der Kopf, in dem man ehemals *Seneca* erkennen wollte. Auch sonst wird man die in Rom begonnenen Porträtstudien in Neapel gerne und erfolgreich fortsetzen. Die Gewohnheit der antiken Polychromie der Marmorstatuen wird man sich für die ältere Zeit an der eilenden *Artemis*, für die spätere an einer *Venusstatuette* klarzumachen Anlaß haben. Aber vielleicht am lebhaftesten wird die Wißbegier gereizt durch die neue Erscheinung antiker Gemälde aus Pompeji und den andern verschütteten campanischen Städten.

Die Geschichte der **griechischen Malerei** ist ein schwer zu lösendes Problem. Von dem Aberglauben freilich, daß dasselbe Volk, das den Parthenon baute, das Volk, unter dem Bildhauer wie Myron und Lysipp erstanden, in der Malerei überhaupt nichts Nennenswerthes geleistet habe, ist man zum Glück zurückgekommen. Aber es fehlt uns das, was wir vor allem ersehnen. Nicht ein einziges Gemälde eines großen Meisters ist uns erhalten, nur untergeordnete Produkte der Kunst und des Handwerks und nur aus einem einzigen, späten Zeitabschnitt.

Der größte Maler der älteren Zeit — und vermutlich einer der größten Künstler aller Zeiten — war **POLYGNOTOS**, aus Thasos

gebürtig, aber meist in Athen lebend, wo ihm auch das Bürgerrecht verliehen wurde, ein älterer Zeitgenosse des Phidias. Wie diesen Perikles liebte und beschäftigte, so war, wie es scheint, Polygnot ein Schützling des Kimon. Zwei große Gemälde des Polygnot hat noch der griechische Reiseschriftsteller Pausanias (zur Zeit der Antonine) in Delphi gesehen und ihren Inhalt ausführlich angegeben. Das eine stellte die Zerstörung Troja's dar, das andere die Unterwelt. Bei der Zerstörung Trojas sah man in der Mitte die Troerin Kassandra, an der Aias gefrevelt hatte, am Boden sitzend, das Bild der in ihr beleidigten Athena in den Händen, um sie die griechischen Helden über Aias richtend. Daneben die Mauern der troischen Burg; der Kopf des hölzernen Pferdes ragte herüber; sein Werkmeister Epeios war daran, die Mauer einzureißen. Unterhalb dieser beiden Gruppen und weiter nach den Seiten hin folgten andere Szenen der Zerstörung: Haufen von Leichen, der wilde Neoptolemos auch jetzt noch fort mordend, gefangene Weiber, erschreckte Kinder. Aber auch an milderer Szenen fehlte es nicht. Neben den gefangenen Troerinnen sah man die Freilassung der Aethra, welche der Helena als Sklavin zugehörte. Am rechten Ende des Gemäldes wurde das Zelt des Menelaos abgebrochen und sein Schiff zur Abfahrt gerüstet. Am andern Ende war das von den Griechen geschonte Haus des Antenor kenntlich; er selbst mit seiner Familie bereitete sich, aus der zerstörten Heimat in die Fremde zu wandern. — Auch die Schrecken der Unterwelt, die berühmten Helden und Heldinnen, die dort ein schattenhaftes Dasein führen, Odysseus, der zu den Toten hinabsteigt, hatte Polygnot zu einem reichen Bilde vereinigt, in dem Höllenstrafen und Frieden, dämonische Größe und milde Anmut sinnvoll wechselten; aber weit schwieriger als bei der Zerstörung Trojas ist es hier, Anordnung des Ganzen und einzelnen aus der Beschreibung zu erraten. Polygnot hat in diesen Bildern den mythischen Stoff, wie er ihm durch die religiösen Vorstellungen, durch Epos, Volkssage und Volkswitz, sowie durch ältere Darstellungen der bildenden Kunst überliefert war, nicht nur gestaltet und mit sprechenden, die Phantasie des Betrachters ergreifenden Motiven ausgestattet, sondern er hat, wie sich noch erkennen läßt, malend selbst gedichtet und Neues erfunden. Die technischen Mittel, welche Polygnot zu Gebot standen, waren beschränkt und altertümlich einfach, aber er verstand damit so deutlich, so erhaben und edel zu reden, daß ihn Aristoteles als einen Maler rühmt, dessen Gestalten einen edleren und großartigeren Charakter offenbarten, als er im Leben gewöhnlich ist, während der Maler PAUSON die Menschen schlechter als sie sind, Dionysios sie so wie sie sind dargestellt habe.

Während Polygnot's und seiner Genossen Ruhm hauptsächlich auf große, sich friesartig an den Wänden hin erstreckende Kompositionen begründet war, wollten spätere Kritiker erst diejenigen

unter sein
durch selb
erster Mal
was er be
aus Epl
Kentauren
Lucians, d
hat. Von
Schilderun
metrie, d
erkanntes
heit und A
des Haares
gewesen s
Kolorit ge

Die So
tizen über
der hell
und die de
die von Sik
angegeben
die helladi
und die att
die attisch
Schulen set
Maler der
Goethe's an
auch der ge
Werk ist die
umgeben vo
Charakter un
Schmerzes
sein Haupt
Anstrich, d
der Heroen
Unter den B
Frau, bei de
näherte sich d
zu lesen glau
Der glänzend
Sikyon Unterr
Altertums ist
der unübertr
menden Jagd
entstehenden
ken des Meist

unter seinen Nachfolgern als wirkliche Maler gelten lassen, welche durch selbständige Tafelbilder malerische Effekte erreichten. Als erster Maler in diesem Sinne wird der Athener APOLLODOR genannt; was er begonnen, führten ZEUXIS aus Heraklea und PARRHASIOS aus Ephesos zur Vollendung. Von einem Bilde des Zeuxis, der Kentaurenfamilie, haben wir noch eine anschauliche Beschreibung Lucians, die Genelli zu einer geistreichen Zeichnung Anlaß gegeben hat. Von den Bildern des Parrhasios ist uns leider keine solche Schilderung erhalten. Ihm wird nachgerühmt, daß er zuerst Symmetrie, d. h. vermutlich ein von den späteren Kunstrichtern anerkanntes Proportionssystem, in die Malerei eingeführt, zuerst Feinheit und Anmut in der malerischen Darstellung des Antlitzes und des Haares angewendet und in der Führung der Konture Meister gewesen sei. Aber auch Parrhasios galt künftig für einfach im Kolorit gegenüber Apelles.

Die Schriftsteller, auf welche die meisten uns erhaltenen Notizen über die Maler zurückgehen, sonderten verschiedene Schulen; der helladischen Schule rechnete man die athenischen Maler und die des übrigen griechischen Mutterlandes zu, zunächst auch die von Sikyon. Aber wegen der Bedeutung, welche Sikyon, wie angegeben wird, durch den Maler Eupompos erhielt, spaltete man die helladische Schule in zwei Abteilungen, die man die *sikyonische* und die *attische*, oder, wegen einiger ihr angehörigen Künstler, die *attisch-thebanische* nannte. Dieser, oder diesen helladischen Schulen setzte man die asiatische (ionische) gegenüber. Ein Maler der sikyonischen Schule ist PAUSIAS, dessen Name durch Goethe's anmutiges Gedicht bekannt ist; ihr ist, wie es scheint, auch der geistreiche TIMANTHES zuzurechnen. Sein bekanntestes Werk ist die Iphigenie. Sie stand am Altar, um geopfert zu werden, umgeben von den griechischen Helden, in denen man, je nach Charakter und Art der Zugehörigkeit, die verschiedenen Grade des Schmerzes ausgedrückt finden wollte; Agamemnon selbst verhüllte sein Haupt. Zur thebanisch-attischen Schule gehören NIKOMACHOS, ARISTIDES, der auch als Bildhauer große EUPHRANOR, der Meister der Heroendarstellung, und NIKIAS, der Freund des Praxiteles. — Unter den Bildern des Aristides befand sich eins, auf dem eine Frau, bei der Eroberung der Stadt verwundet, stirbt; ihr Kind näherte sich der Brust der Mutter, in deren Zügen man die Furcht zu lesen glaubte, das Kind möge mit der Milch Blut saugen. — Der glänzendste Maler der ionischen Schule, wiewohl er auch in Sikyon Unterricht genoß, überhaupt der berühmteste Maler des Altertums ist APELLES, der Zeitgenosse Alexander's des Großen, der unübertroffene Maler der Anmut. Von der mit den schwärmen den Jagdgenossinnen dahineilenden Artemis, von der dem Meer entsteigenden Aphrodite und den vielen anderen gepriesenen Werken des Meisters haben wir bisher keine irgendwie deutliche Vor-

stellung. Glücklicher sind wir bei zwei etwas jüngeren Malern AETION und TIMOMACHOS. Von Aëtions Alexanderhochzeit besitzen wir wieder eine meisterhafte Schilderung des Lucian, die durch Sodoma's schöne Komposition in der Villa Farnesina in Rom bekannt ist; des Timomachos Medea ist in einer Reihe von Nachbildungen oder Reminiszenzen nachweisbar, vor allem in einem verstümmelten Bild aus Herculaneum, dann einem vollständigen aus Pompeji.

Der Dienst, den uns für Timomachos die campanischen Städte tun, erregt die Erwartung, daß er auch für andere große Meister sich wiederholen werde. In der That hat man nicht ohne Wahrscheinlichkeit in pompejanischen Darstellungen der Befreiung Andromeda's durch Perseus den Einfluß eines Bildes des Nikias gefunden; man hat sich häufig bemüht, durch mehr oder minder kühne Vermutungen und Kombinationen Kopien der Gemälde berühmter Meister zu gewinnen, und wenn sich, dem allem zum Trotz, dennoch nicht viel der Art ergeben wollte, den Grund darin gesucht, daß uns eben von zu wenig berühmten Kabinetstücken Nachricht erhalten sei. Man wird sich entschließen müssen, den guten Glauben an die pompejanischen Bilder zu mindern. Sie sind unschätzbar als eine Quelle der Kenntnis für viele Eigenschaften, welche alle antike Malerei gleichmäßig besessen haben wird, unschätzbar, weil sie infolge der festen und gleichmäßigen Tradition der alten Kunst, welche ein einmal angeschlagenes Thema bis in die letzten möglichen Variationen auszubilden pflegte, sicherlich eine reiche Fülle von Motiven und Zügen, die mehr oder minder nahe mit den Werken der großen Meister zusammenhängen, enthalten. Aber es ist nicht wunderbar, daß sich so wenige Kopien berühmter Tafelbilder aus der Blütezeit nachweisen oder wahrscheinlich machen lassen; es wäre wunderbar, wenn dies gelänge.

Demosthenes mahnt seine Landsleute in strafenden Worten daran, wie in der großen Zeit Athens die herrlichsten Bauten den Göttern errichtet wurden, aber die Wohnhäuser auch der ausgezeichnetsten Athener so einfach und unscheinbar wie die ihrer Nachbarn waren. Schon damals als der Redner sprach, hatte sich eine Wendung im griechischen Leben vollzogen. Die Kunst hatte mildere und weichere Göttergestalten neben die strengen und erhabenen Bildungen einer früheren Zeit gestellt, sie verschmähte es nicht mehr, in die menschlichen Wohnungen einzukehren. Der Schmuck, der die Heiligtümer verherrlichte, wanderte jetzt auch in die Privathäuser. Was zuerst eine kühne Neuerung, eine Ausnahme war, wurde bald allgemeines Bedürfnis. Von der durch Alexander eingeleiteten Kulturepoche an ist die künstlerisch schöne und reiche Ausschmückung des Wohnhauses durch Plastik und Malerei, die sinnige Ausformung und Verzierung aller Geräte eine selbstverständliche Voraussetzung; und wenn in Athen und Hellas der Aufwand mäßig blieb, so wetteiferte die Erfindungsgabe der

Künstler un-
sitzenden,
Antiochia in
immer mög-
und den Röm-
Fußböden, v-
geteilt und
sich die Aus-
lebenden Re-
beschränkt
den übrigen
Häuser über-
diese Dekor-
weiter gefül-
daß sie sich
Vorbilder i-

Der le-
aller Leben-
sten Adern
nur ein sch-
starken und
Von der früh-
Einflüsse stat-
sprache; die
muß man bes-
die Erinnerun-
Führer nehme-
eindruck wird
Erdbeben von
79 ausgeführt
des Geschmack-
Als der Röm-
buen, wird
Häuser wurden
is nicht gering-
denken können,
mit ihren Gesse-
einander ausge-
Zimmer und W-
nutzten diese M-
minder genau;
wurden ihnen so
mit ungläublich-
sich je zu beson-
ihren bunten Ta-
Und anmatig ge-

Künstler und Handwerker mit dem Reichtum und Luxus der Besitzenden, die neuen Weltstädte, wie Alexandria in Ägypten oder Antiochia in Syrien, auch in den Wohnhäusern so glänzend wie nur immer möglich auszustatten. Die Pläne selbst wurden erweitert und den Beschäftigungen und allem Genuß des Lebens anbequem. Fußböden, Wände und Decken wurden in immer neuen Weisen eingeteilt und verziert. Zur Dekoration in Stuck und Malerei gesellte sich die Ausbildung des Mosaiks, das auch den Fußböden den belebenden Reiz der Malerei verleihen sollte und bald nicht auf diese beschränkt blieb. Von der griechischen Welt hat die römische mit den übrigen Elementen der Kultur auch die Ausschmückung der Häuser übernommen, und wie niemals Stillstand statthat, ist auch diese Dekorationsweise in römischer Zeit auf dem begonnenen Wege weiter geführt worden. Wir dürfen nach aller Analogie annehmen, daß sie sich dabei von der Reinheit und Harmonie der griechischen Vorbilder immer mehr entfernte.

Der letzte Nachklang jener spätgriechischen Durchdringung aller Lebensbedingungen mit Schönheit und Kunst, bis in die feinsten Adern hinein, ist für uns das Gesamtbild Pompeji's; freilich nur ein schwacher Nachklang, so sehr wir auch hier noch den starken und vollen Wohlklang des Hellenentums zu hören meinen. Von der früheren Zeit Pompeji's, in der unmittelbare griechische Einflüsse stattfanden, ist nicht viel erhalten, das deutlich zu uns spräche; die älteren Wände und Bilder aus der Augusteischen Zeit muß man besonders aufsuchen. Wer aus Rom kommt, wird dabei die Erinnerung an die Farnesinabilder im Thermenmuseum zum Führer nehmen und sich reich belohnt finden. Aber der Gesamteindruck wird durch die Dekoration bestimmt, welche nach dem Erdbeben von 63, in den 16 Jahren bis zur Verschüttung des Jahres 79 ausgeführt worden ist, nach dem neuesten in Rom herrschenden Geschmack, aber gemäß den Mitteln einer Provinzialstadt. Als der römische Senat gestattet hatte, die Stadt wieder aufzubauen, wird der Gewinn Handwerker genug herbeigelockt haben: die Häuser wurden so rasch als möglich wohnbar gemacht, die meisten in nicht geringerer Eile dekoriert. Man wird sich nicht anders denken können, als daß eine verhältnismäßig geringe Anzahl Meister mit ihren Gesellen weitaus die meisten Häuser sehr rasch hintereinander ausgemalt hat. Sie hatten ihre Modellbücher für ganze Zimmer und Wanddekorationen wie für einzelne Bilder; sie benutzten diese Modellbücher je nach Bedürfnis und Laune mehr oder minder genau; die beliebtesten Gestalten und Motive waren und wurden ihnen so geläufig, daß sie sie so gut wie auswendig wußten; mit ungläublicher Sicherheit und Flüchtigkeit der Hand, und ohne sich je zu besinnen oder um Mittel verlegen zu sein, hatten sie bald ihre bunten Tand und Flitter über die kahlen Wände gestreut. Und anmutig genug ist die Welt von Formen und Wesen, die ihnen

so gehorsam zu Gebote stand. Architektonische Prospekte von schlanken phantastischen Formen, mit Girlanden und Binden geschmückt, täuschen über die Enge des Raumes hinweg; durch diese zierliche Scheinarchitektur schreiten schöne Gestalten herbei oder sehen, auf der Brüstung der leeren Fensteröffnung sitzend, in das Zimmer herein. Zierleisten, Palmetten- und Blätterstreifen, Girlanden beleben und teilen anmutig die Wände; mitten auf den weiten Flächen heben sich vom farbigen dunkeln Grund glänzend hell Einzelfiguren und Paare, stets gleich frei und leicht auf- und abschwebend, ob sie unbeschwingt oder beschwingt sind. Schöne Mädchen tanzen durch die Luft; Eros klimpert in den Saiten der Lyra, die Psyche hält; Erosen und Psychen, Satyrn und Nymphen, Kentauren und Mänaden, Frauengestalten mit Kandelabern, Blumen und Früchten bevölkern dies luftige Reich der Phantasie. Dazwischen fesseln abgeschlossene Bilder das Auge, sie erzählen von dem schönen spröden Narkissos, von dem früh verlorenen Liebbling der Aphrodite Adonis, den die Göttin mit den Erosen beweint, von Phädra's alle Sinnen durchbrechender Leidenschaft zu Hippolytos, von der Liebe Apoll's zu Daphne, der des Ares und der Aphrodite, von Artemis und Aktäon, von Ariadne, die von Theseus verlassen wurde, von Leda, vom Leben und Treiben des Dionysos und seines Gefolges, wie der Gott die verlassene Ariadne findet, wie die Satyrn den Nymphen nachstellen. Auch andere und schrecklichere Szenen fehlen nicht: Dirke an den Stier gefesselt, Medea über den Mord der Kinder sinnend, das Opfer der Iphigenie. Aber fast allen tragischen Szenen ist genug reizende Schönheit der sinnlichen Erscheinung beigemischt, um sie der umgebenden Welt von Heiterkeit und blühendem Leben gefällig einzufügen. Wo sich Leidenschaft ausspricht, ist es die des Moments; die Gewalt der Liebe in Glück und Mißlingen, die Schönheit der menschlichen Gestalt, die Augenblicke oder das Dasein des Glücks in dem Leben irdischer und überirdischer Wesen — das ist das Thema, das immer wiederkehrt. Auch die kleinen Landschaften, ein paar Häuser und Bäume, oder Felsen und Bauten über dem Meer deuten auf idyllisches Behagen. Und um diese auffälligeren Bilder gruppiert sich eine Unzahl gleichsam akkompagnierender kleiner Fries- und Nebenbilder, Ernst, Humor, Stilleben, Tiere, Jagden, Pygmäen, Masken, frische Früchte, Geräte.

Den heitersten Eindruck machen die besten Beispiele der Wände mit den frei schwebenden Gestalten. Die meiste Neugier erregen die abgeschlossenen Bilder — das ist es, was wir von der Historienmalerei der alten Welt übrig haben. Aber es genügt nicht, um über diese ein Urteil zu fällen. Es könnte doch nur als seltene, durch Zufall und Laune veranlaßte Ausnahme gelten, wenn sich auf den Wänden Pompeji's direkte und genaue Nachbildungen berühmter Tafelgemälde der Blütezeit

finden. Die
63 ihre Arbeit
jene Gemälde
selben vor
Tätigkeit her
übertragen
setzen und
die Vorlagen
ständigen K
der Erfindun
freier Fläche
der sie auch
wie diese al
sie verraten
sowohl die
kleinliche
Wandteile
welche wir
letzten Aus
nahe ist de
großen grie
ob er oft z
Gestalten u
Zeiten griech
Anwendung
Epoche Alex
mein üblich g
und benutzt w
aus den versch
tionen samt fr
und neue Must
müssen voll re

+) Über die
ritten. Die En
0. Donner gege
schütteten Stä
aus die größte
si fresco, d. h. s
sahmsweise und
richtigste Entsch
handeln von w
wo der neu zube
kommenst. Ein
antiken dadurch
die Feuchtheit in
deshalb gestatte
Genau Untersu
ihre Zeit hat A. M
malerei in Pompej

fänden. Die paar Malerbanden, welche nach dem Erdbeben von 63 ihre Arbeit so flott und munter förderten, hatten doch weder jene Gemälde selbst noch große und ausreichende Kopien derselben vor Augen, sondern die Skizzen ihrer Modellbücher. Tüchtig handwerksmäßig geschult, verwerteten sie diese Skizzen, übertrugen sie in die nöthige Größe, ließen Figuren aus und setzten andere zu, vermischten, zerpfückten und modifizierten die Vorlagen je nach Bedürfnis, Belieben und Grad des selbständigen Könnens. Die abgeschlossenen Bilder, die in Anmut der Erfindung und Ausführung oft genug von den Gestalten auf freier Fläche übertroffen werden, können von der Gesamtdecoration, der sie auch der Technik nach angehören — sie sind ebenso wie diese al fresco ausgeführt †) —, nicht getrennt werden. Auch sie verraten, trotz allem Schönen und Bewundernswürdigen, ebensowohl die Spuren der Entartung, wie die aus der Zierlichkeit ins kleinliche und barocke fallende wirkliche wie Scheinarchitektur, Wandeinteilung und Ornamentik Pompeji's, — eine Entartung, welche wir der ersten und ursprünglichen Dekorationsweise, deren letzten Ausläufer wir hier sehen, nicht zutrauen dürfen. Also nicht nahe ist der Weg von den pompejanischen Wandbildern zu den großen griechischen Malern, sondern weit; und man darf zweifeln, ob er oft zu finden sei. Manche der auf freier Fläche schwebenden Gestalten und Gruppen mag im ersten Ursprung in die glücklichsten Zeiten griechischer Kunst zurückreichen; auch mögen bei der ersten Anwendung eingerahmter auf die Wände gemalter Bilder in der Epoche Alexanders, oder wann sonst sie aufgekommen oder allgemein üblich geworden sein mag, berühmte Tafelbilder nachgeahmt und benutzt worden sein; die Zeichner der Modellbücher können aus den verschiedensten Quellen geschöpft haben, ganze Dekorationen samt freien Figuren und abgeschlossenen Bildern als alte und neue Muster übernommen und zusammengestellt haben. Sie müssen voll gewesen sein von Gedanken und Motiven der voraus-

†) Über die Technik der pompejanischen Gemälde hat man lange gestritten. Die Entscheidung ist durch die Untersuchungen des Malers O. Donner gegeben worden (bei Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868). Danach steht fest, daß weitestens die größte Zahl der Bilder ebenso wie die Wanddecoration überhaupt al fresco, d. h. auf frischem nassem Grund gemalt sind, und nur ausnahmsweise und zur Aushilfe auf trockenem Grund gemalt wurde. Der wichtigste Entscheidungsgrund ist das von Donner nachgewiesene Vorhandensein von sogen. Fresconüthen, d. h. von Ansätzen an den Stellen, wo der neu zubereitete Grund mit dem vorher trocken gewordenen zusammenstößt. Einen Vorteil vor den modernen Frescomalern hatten die antiken dadurch, daß der außerordentlich sorgfältig zubereitete Grund die Feuchtigkeit länger hielt, als dies jetzt gewöhnlich ist, und ihnen deshalb gestattete größere Flächen ohne Unterbrechung zu vollenden. — Genauere Untersuchungen über die in Pompeji angewendeten Stilarten und ihre Zeit hat A. Mau (S. 139) angestellt („Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji“, Berlin 1882).

gegangenen Kunst, wie es auch die Musterbücher für die Sarkophagreliefs waren. Und da die Wandmalerei der hohen Kunst so viel näher und gleichartiger ist, fällt es schwer, der Hoffnung zu entsagen, daß es geduldiger Forschung gelingen könne, öfter als bisher in dem unendlichen Hinüber und Herüber sich kreuzender Einflüsse nicht die Bilder, aber die Spuren der großen Meister aufzuweisen, die wir so lebhaft ersehnen. Indes Pompeji selbst mahnt zur Vorsicht.

Es gibt eben dort Beispiele einer weit älteren Dekorationsweise als die eigentliche „pompejanische“, auch als die der Augusteischen Zeit es ist. Niemand kann die stolze und ernste Eigenart verkennen, durch welche die *Casa del Fauno* aus der Masse der pompejanischen Häuser hervorsteht, mit den vollen und schönen Formen der Säulen und Kapitäl, Gesimse und Kassetten, mit dem marmorartigen Getäfel der Wände, die des bunten Tandes der phantastischen Scheinarchitekturen wie der aufgemalten Bilder entbehren. Die reiche Familie, die dies Haus bewohnte, mag sich des Besitzes manches kostbaren Tafelbildes erfreut haben. Aber als das Haus errichtet wurde, war es noch nicht Sitte oder dem Bauherrn nicht genehm, der neuen Mode zu folgen. Statt dessen bildeten den mit dem Hause selbst zusammengehörigen Schmuck eine ganze Reihe der schönsten Mosaiken, die zum Teil noch an Ort und Stelle sind. Hier fand man die berühmte *Alexanderschlacht* — eine mächtige Komposition. Goethe fühlte sich durch sie unwiderstehlich an Raffaels Konstantinsschlacht erinnert; vielleicht mit noch mehr Recht führt Carl Justi als einen passenden Vergleich mit Velazquez' berühmtem Gemälde der „Übergabe von Breda“ das Alexandermosaik an. In der That bezeichnen diese drei gewaltigen Schilderungen großer Kriegstaten drei Höhen der Kunst, welche aus der Jahrtausende langen, niedrigeren Reihe bildlicher Erzählungen von Kampf und Krieg auffällig hervorleuchten. Sie sind einander nahe verwandt durch den mächtigen Zug der Bewegung, durch die großartige Wirkung, vor allem aber durch die untrennbare Einheit, in welcher die künstlerische Phantasie die führenden Helden inmitten der Heeresmassen und dennoch diese Massen überragend und beherrschend so glücklich erfaßt und gestaltet hat. Die ältere griechische Kunst hat, wie es scheint, sehr selten Massenkämpfe als solche darzustellen versucht; meist sind die Schlachten in kleine Gruppen von Einzelkämpfen aufgelöst und auch die Führer nicht sehr stark hervorgehoben — es würde vielleicht auch beides den Griechen der älteren Zeit etwas asiatisch despotisch vorgekommen sein. In der Schlacht von Issos sind gewaltige Heeresmassen aufeinander geprellt. Alexander drang persönlich auf Dareios ein; dessen Bruder Oxathres warf sich mit seinen Reitern dazwischen, die edelsten Perser fielen, Dareios ist in der äußersten Gefahr. Das ist der Moment, den das Mosaik zeigt.

Aber der König
und Einsetzen
deckenden fall
Alexander her
Helm vom
persischen O
er das dargebo
ten des Alex
die ersten, die
den Wagenlen
zur Flucht tr
gesprungen,
atemloser Sp
hoben und k
von Pferden
kraftvoll fan
hellen gelbli
einzelstehen
Wie eine wil
Beschauer vo
beobachtet hi
Figuren nur
können, und
ist, in paralle
einer Linie von
halb dieser Gr
überwunden: d
sicher, die Wi
der attischen S
und alles dies
des Gemäles in
Das Mosaik bes
Man hat gegla
1374516 Stüfe
welche das Haupt
hin. Vielleicht
wir von hier au
sischen Maler so
und großartige
Wandgemälden.
nehmen durch Sch
einen loben Ran
technik muß es de
pompejanischen Bildet
und vollkommener
ken, Girlanden, K

Aber der König denkt nicht an Rettung, sondern er sieht, in Schmerz und Entsetzen verloren, auf die ihn mit den eigenen Leibern deckenden fallenden Freunde. Mit unwiderstehlicher Kraft ist Alexander herangesprengt — im Sturm der Bewegung ist ihm der Helm vom Kopfe gefallen, seine mächtige Lanze durchbohrt den persischen Offizier auf seinem zusammengebrochenen Pferde, bevor er das dargebotene andere Pferd besteigen kann. Die drei Gestalten des Alexander, des fallenden Offiziers und des Dareios sind die ersten, die der Beschauer sieht und versteht, dann gewahrt er den Wagenlenker, der in hoffnungsloser Verzweiflung die Pferde zur Flucht treibt, und den Perser, der, im Augenblick herabgesprungen, sein Pferd dem Offizier darbietet — eine Szene voll atemloser Spannung und Erregung. Diese Erregung wird gehoben und klingt nach in der wirren wild bewegten Umgebung von Pferden und Menschen, gesunkenen und unverletzten. Die kraftvoll farbigen Gestalten lösen sich in klaren Massen von der hellen gelblichen Luft ab. Die Landschaft ist fast nur durch einen einzelstehenden großen dünnen Baum und einen Felsen angedeutet. Wie eine wilde Jagd zieht die langgestreckte Kampfszene vor dem Beschauer vorüber. Der Augenpunkt ist, wie schon Otfried Müller beobachtet hat, ziemlich niedrig genommen, so daß die hinteren Figuren nur wenig mit ihren Köpfen über die vorderen vortreten können, und er rückt, wie dies ebenso bei den antiken Reliefs üblich ist, in paralleler Richtung mit den Figuren vorwärts, so daß er sich zu einer Linie von der Länge des ganzen Bildes ausdehnt. Aber innerhalb dieser Grenzen ist keine Schwierigkeit gescheut und jede überwunden: die Zeichnung ist völlig frei, kühn und unfehlbar sicher, die Wirkung der vier ausschließlich verwendeten Farben der attischen Schule, schwarz, rot, weiß, gelb, stark und wohlthuend und alles dies muß bei der grenzenlos mühseligen Übertragung des Gemäldes in die Mosaiktechnik staunende Bewunderung erregen. Das Mosaik besteht aus unzähligen überaus kleinen Steinstitfen. Man hat geglaubt, ausrechnen zu können, daß an dem ganzen Bild 1374516 Stifte nötig gewesen seien. Die zierlichen Nebenbilder, welche das Hauptbild umsäumen, weisen nach Alexandria in Ägypten hin. Vielleicht war dort das Vorbild entstanden. Jedenfalls können wir von hier aus rückschließend ahnen, was die großen hellenistischen Maler selbst in ihren Werken geleistet. Eine ganz andere und großartigere Kunst offenbart sich in diesem Mosaik, als in den Wandgemälden. Auch die übrigen Mosaik desselben Hauses nehmen durch Schönheit, Bestimmtheit und Klarheit der Zeichnung einen hohen Rang ein, und bei der Mühseligkeit der Mosaiktechnik muß es doppelt nachdenklich machen, daß unter allen pompejanischen Bildern sich vielleicht keines findet, das an wirklicher und vollkommener Meisterschaft der Zeichnung den Streif von Masken, Girlanden, Blättern und Früchten der Casa del Fauno oder

die mit dem Künstlernamen des Dioskurides bezeichneten Mosaik übertrifft. Aber freuen dürfen wir uns der heiteren Sinnlichkeit, der leichten Anmut der pompejanischen Bilder, des vielen alten und köstlichen Besitztums griechischen Lebens und griechischer Schönheit, das spätgeborene leichtlebige Enkel so sorglos über die bunten Wände verstreut haben.

Mit leichter Mühe kann auch der Laie die wichtigsten Eigentümlichkeiten und Verschiedenheiten der griechischen Bauweisen sich aneignen. Im dorischen Stil stößt der Säulenschaft (ohne Basis) unmittelbar auf den gemeinsamen Tempelboden auf, im ionischen ist unter den Schaft eine besondere Basis eingeschoben; die dorische Säule zeigt die vertikalen Furchen (Kanneluren) scharfkantig, die ionische Säule läßt zwischen je zwei Furchen einen breiten Steg stehen; das dorische Kapitäl besteht aus einem von unten nach oben ausladenden Kessel (Echinus) und einer auf dem Kessel aufruhenden viereckigen Platte (Abacus); das Wahrzeichen des ionischen Kapitäls sind die an beiden Seiten hervorragenden Voluten (Schnecken), das des korinthischen die Akanthusblätter. Das Gebälk über den Säulen beginnt im dorischen Stil mit dem einteiligen, im ionischen und korinthischen mit dem dreiteiligen Architrav, darüber sind im dorischen Stil vertiefte Felder (Metopen) und dreigeschlitzte kurze Pfeiler (Triglyphen), im ionischen ein ungeteilter, oft mit Figuren in Relief geschmückter Fries angebracht. Die sog. toskanische oder altitalische Säule hat ein dem dorischen verwandtes Kapitäl, dessen Kessel jedoch kleinlicher ist; der Schaft ist ohne Furchen; er steht auf besonderer Basis. Aus der archäologischen Terminologie ist ferner zu bemerken: Tempel, bei welchen Säulen zwischen den Endpfeilern (Anten) der vorspringenden Seitenmauern des Tempelhauses (Cella) stehen, heißen *Antentempel*; bei welchen Säulen bloß vor die Stirnseite gesetzt sind: *Prostylos*; wo beide Giebelseiten von Säulen getragen werden: *Amphiprostylos*; wenn 6 Säulen die Front bilden, *Hexastylos*; Tempel mit allseitigem Säulengange: *Peripteros*. Die Ecksäulen werden in der Front wie Seitenreihe mitgezählt, so daß ein Tempel mit 6:14 Säulen einen Umgang von im ganzen 36 Säulen hat.

Zur Geschichte des Königreichs Neapel.

Das Gebiet des ehemaligen Königreichs Neapel hat ungefähr 10 000 000 Einw. und zerfällt in 23 Provinzen (darunter 7 auf Sizilien). Es umfaßte im Altertum *Volsker*, *Samniten*, *Osker* und *Campaner*, *Apuler*, *Lucaner*, *Calabrier*, *Bruttier*, *Siculer* und eine Reihe kleinerer Volksstämme, welche alle die größte Verschiedenheit in Sprache und Sitte zeigten. Die oskische Sprache war die verbreitetste; sie herrschte in Samnium, Campanien, Lucanien und Bruttium. An den Küsten, im S. und im SW., ließen schon früh Griechen sich in solcher Menge nieder, daß Süditalien den Namen *Großgriechenland* (*Magna Graecia*) erhielt. Nach dem Kriege gegen Pyrrhus von Epirus, im III. Jahrh. vor Chr., wurden die Römer Herren des Landes. In keinem Teil Italiens war die einheimische Bildung durch griechische Sitte in solchem Grade veredelt und ver-

feinert worden, wofür unter anderm auch die aufgegrabenen oskischen Städte *Herculaneum* und *Pompeji* Zeugnis ablegen. Nach dem Falle des Westreiches herrschen *Ostgoten* und *Langobarden*, dann wieder *Oströmer* im Kampfe mit *arabischen Scharen*, die zur See immer drohender nahen, bis sie im xi. Jahrh. der Macht der aus Nordfrankreich einwandernden *Normannen* weichen. Auf diese folgen 1194-1266 die *Hohenstaufen* (S. 282). *Karl von Anjou* bemächtigte sich 1266 Neapels und gründete dort eine Herrschaft, welche durch die Gefangennahme und Hinrichtung des letzten Hohenstaufen *Konradin* 1268 befestigt, doch durch die *Sizilianische Vesper* (31. März 1282) auf Neapel beschränkt, in der Folge durch Sittenlosigkeit und Verbrechen im königlichen Hause, sowie durch Kriege mit Sizilien, das den Aragoniern gehorchte, bald furchtbar sank. *Karl VIII. von Frankreich* unternahm 1495 als Erbe der Anjou einen Zug nach Neapel und eroberte binnen wenig Tagen das Reich, ohne es jedoch behaupten zu können. Sein Nachfolger *Ludwig XII.* vereinigte sich mit *Ferdinand dem Katholischen* von Spanien zur Eroberung Neapels, mußte jedoch, als Zwist deshalb entstand, nach dem Siege *Gonsalvo da Cordova's* am Liris 1503 weichen, und Neapel gehorchte nun, wie Sizilien und Sardinien, bis zum J. 1713 den Spaniern. Es war die Zeit der spanischen Vizekönige, beginnend mit *Gonsalvo da Cordova*, deren manche, wie *Don Pedro de Toledo* unter Karl V. (1532-54), viel taten für die Blüte und Sicherheit des Landes; aber es kamen besonders im xvii. Jahrh. unter diesen spanischen Vizekönigen auch harte Zeiten, bezeichnet durch den Aufruhr des *Masaniello* in Neapel, 1647. Im Utrechter Frieden 1713 trat Philipp V. von Spanien aus dem Hause Bourbon Neapel und Sizilien an das Haus *Habsburg* ab, welche dann nach langen Streitigkeiten 1734 seinem Sohne *Karl* als „*Königreich beider Sizilien*“ wieder zufielen. Seitdem herrschten die Bourbonen in Neapel trotz der Revolutions-Unruhen zu Ende des Jahrhunderts. Im J. 1806 erhob Napoleon I. seinen Bruder *Joseph* zum Könige von Neapel, dem 1808 sein Schwager *Joachim Murat* folgte. Im Juni 1815 kehrte König *Ferdinand*, der sich mit englischer Hilfe unterdessen in Sizilien behauptet hatte, und mit ihm die bourbonische Dynastie, zurück. Joachim Murat wagte eine Landung bei Pizzo in Calabrien, wurde ergriffen und kriegsrechtlich am 13. Oktober 1815 erschossen. Doch die Unzufriedenheit dauerte fort, und so brachen 1820 in Neapel und Sizilien Aufstände aus. Dieselben wurden 1821 gedämpft von Österreichern unter Frimont, welche bis 1827 das Land besetzt hielten. Auf König Ferdinand I. war 1825 sein ältester Sohn *Franz I.*, auf diesen 1830 *Ferdinand II.* gefolgt, dessen Regierung ein fortlaufendes Gewebe von Unruhen war, bald in Neapel, bald in Sizilien, besonders jedoch seit 1848. Als im Frühling 1859 in Norditalien der Krieg zwischen Sardinien und Österreich ausbrach, welcher durch den Frieden von

Villafranca Italien eine ganz neue Gestalt geben sollte, starb König Ferdinand II. Sein Sohn *Franz II.* (vermählt mit *Marie von Bayern*) mußte den unruhigen Bewegungen der Zeitgeschichte weichen. Garibaldi's Sieges- und Triumphzug durch Sizilien und Calabrien (S. 283) von Mai bis August 1860 endete in Neapel, nachdem inzwischen auf Cavour's Betreiben auch die piemontesischen Truppen in das Königreich eingetrückt waren. Am 1. Oktober unterlag Franz II. in dem Gefecht am Volturno. Am 21. Oktober fand das Plebiscit statt, welches Neapel mit dem neuen Königreich Italien verband. Am 7. November zogen König *Viktor Emanuel* und Garibaldi unter ungeheurem Jubel der Bevölkerung gemeinschaftlich in Neapel ein. Franz II. ward vom 4. November 1860 bis 13. Februar 1861 in Gaeta belagert und begab sich, zur Übergabe genötigt, unter französischem Schutz nach Rom.

In einem Lande, dessen Geschichte, wie sein vulkanischer Boden, stets bewegt und wechselvoll erscheint, wo die verschiedensten Völker nacheinander die Herrschaft besaßen, ist ruhige Entwicklung mehr als anderswo erschwert. Indes läßt sich nicht verkennen, daß die jetzige Regierung durch Hebung des Volksunterrichts, energische Bekämpfung des Brigantaggio in den Provinzen, der Camorra und der früher arg berüchtigten Diebesbanden in der Hauptstadt überhaupt durch eine Reihe wohlthätiger Reformen bereits vieles erreicht hat.

Die wichtigsten Daten der Geschichte des Königreichs Neapel sind (vgl. S. 283 ff.):

I. PERIODE, 1042-1194: die Normannen. 1042 *Wilhelm*, Sohn Tankred's von Hauteville, comes Apuliae. — 1059 *Robert Guiscard* (d. h. der Schlaue), dux Apuliae et Calabriae. — 1130 *Roger* wird König nach der Eroberung von Neapel und Amalfi, und vereinigt ganz Unteritalien und Sizilien. 1154-66 *Wilhelm I.* (der Schlechte). — 1166-89 *Wilhelm II.* (der Gute). — 1194 *Wilhelm III.*

II. PERIODE, 1194-1268: die Hohenstaufen. 1194-97 Kaiser *Heinrich VI.* — 1197-1250 Kaiser *Friedrich II.* — 1250-54 *Konrad*. — 1254-66. *Manfred*. 1268 *Konradin*.

III. PERIODE, 1266-1442: das Haus Anjou. 1265-85 *Karl I.* von Anjou. Von 1282 bis 1442 ist Sizilien unter dem Hause Aragon unabhängig. — 1285-1309 *Karl II.* der Lahme. — 1309-43 *Robert der Weise*. — 1343-81 *Johanna I.* (vermählt mit Andreas von Ungarn). — 1381-86 *Karl III.* von Durazzo. — 1386-1414 *Ladislaus*. — 1414-35 *Johanna II.* — 1435-42 *René* von Anjou, durch Alfons den Großmütigen vertrieben.

IV. PERIODE, 1442-1496: das Haus Aragon. 1442-58 *Alfons I.* der Großmütige; nach seinem Tode werden Neapel und Sizilien wieder getrennt. — 1458-94 *Ferdinand I.* — 1494 *Alfons II.* — 1495 *Ferdinand II.* — 1496 *Friedrich* vertrieben († 1554 zu Tours, der letzte der Aragonesen).

V. PERIODE
Erbfolgekrieg
damit beginnt

VI. PERIODE
Karl III. von
1738, schließt
durch den Friede

VII. PERIODE
Er wird 1759
und Sizilien.
jährigkeit bis
Österreich, un-
ungleich. — 2
General Cham-
vertrieben. F
Bonaparte d
Murat, König
den Titel K
1830-59 *Ferd*

VIII. PERIODE
Napoleon II. — 187

In der biler
allen Zeiten ein
Oberitalien jed
künstlerische P
als die Anjou h
tang für das La
die, obschon nie
sarazenische K
veranlaßten. I
Süderne und
bildung der Ban
von dem Bestre
décoration vorz
gerühmte Bands
architektonisch
brachte. Die
alten Inventar
Cherschranken
reichen Bestand.
Cosmetenwerke
römischen Künst
reichere Verwen
normannische El

V. PERIODE, 1503-1707: spanische Vizekönige. Im span. Erbfolgekrieg 7. Juli 1707 rückt Graf Daun in Neapel ein und damit beginnt die

VI. PERIODE, 1707-1748: österreichische Vizekönige. *Karl III.* von Bourbon wird 1734 in Palermo gekrönt, anerkannt 1738, schlägt die Österreicher bei Velletri 1744, definitiv anerkannt durch den Frieden von Aachen 1748.

VII. PERIODE, 1748-1860: die Bourbonen. 1748-59 *Karl IV.* Er wird 1759 König von Spanien und überläßt seinem Sohn Neapel und Sizilien. — 1759-1825 *Ferdinand IV.* (während seiner Minderjährigkeit bis 1767 eine Regentschaft), vermählt mit Karoline von Österreich, und mithin Schwager Joseph's II., aber diesem sehr ungleich. — 23. Januar 1799 wird die *Repubblica Partenopea* von General Championnet proklamiert. — 14. Juni 1799 die Franzosen vertrieben. Reaktion des Kardinals Ruffo. — 14. Jan. 1806 *Joseph Bonaparte* durch Masséna eingesetzt. — 15. Juli 1808 *Joachim Murat*, König von Neapel. — 1816 *Ferdinand I.* den Titel König beider Sizilien an. — 1825-30 *Franz I.* — 1830-59 *Ferdinand II.* — 1859-60 *Franz II.*

VIII. PERIODE: das Haus Savoyen. 1861-78 *Viktor Emanuel II.* — 1878-1900 *Humbert I.* — Seit 1900 *Viktor Emmanuel III.*

In der bildenden Kunst nimmt der Süden Italiens fast zu allen Zeiten eine Sonderstellung ein, die ihn von Rom, Toskana und Oberitalien jedesmal scharf unterscheidet. Für Neapel setzt die künstlerische Produktion erst nach der Mitte des XIII. Jahrh. ein, als die Anjou hier ihre feste Residenz bezogen. Von großer Bedeutung für das Land ist aber schon die Periode der Normannen, die, obschon nicht selbst schöpferisch, doch die byzantinische und sarazenische Kunst, die sie voranden, zu bedeutenden Leistungen veranlaßten. Die Architektur bringt es nur ausnahmsweise (in Salerno und Amalfi) zu hervorragenden Schöpfungen; die Ausbildung der Bauglieder im tektonischen Sinne wird zurückgedrängt von dem Bestreben, möglichst ungegliederte Flächen der Flachdekoration vorzubehalten. Ganz anders der Südosten, wo der vielgerühmte Bausinn der lombardischen Bevölkerung schlichtere, aber architektonisch selbständigere und bedeutendere Bauten hervorbrachte. Die Kirchen der West- und Ostküste bieten in ihrem alten Inventar an mosaikgeschmückten Kanzeln, Bischofsstühlen, Chorschranken, Ciborien, Fußböden mit Einlegearbeit einen so reichen Bestand, wie selbst Rom ihn nicht aufzuweisen hat; diese Cosmatenwerke (XII./XIII. Jahrh.), wie sie nach einer um 1200 tätigen römischen Künstlerfamilie genannt werden, zeigen in Unteritalien reichere Verwendung von Glaspasten im Mosaik, sarazenische und normannische Elemente in der Flächendekoration und byzantinisches

Ornament im plastischen Teil, während in Rom Marmormosaik und antike Zierformen herrschend blieben. Beide Küsten besitzen ferner die ältesten Erztüren des Landes, sowohl die aus Konstantinopel eingeführten, wie Leistungen einheimischer Kunst (Amalfi, Monte Cassino, Atrani, Salerno, Monte Gargano, Canosa, Troia, Trani, Ravello, Benevent). Die eigentliche Mosaikmalerei war seit der Berufung griechischer Künstler nach Monte Cassino durch Abt Desiderius (1066) an der Westküste heimisch und erlebte in den glänzenden Zeiten der Normannenherrschaft unter Roger II. und den beiden Wilhelm eine höchste Blüte. Daneben wagte das schlichtere Fresco in Zyklen wie dem höchst bedeutenden von S. Angelo in Formis bei aller Anlehnung an die byzantinische Tradition auch die einheimische Kunst nach langer Pause wieder auf den Plan zu rufen. Im Osten erlebte die rein byzantinische Malerei in den Grotten der Basilianerklöster eine stetige, von keinem Neuerungsgedanken unterbrochene Pflege, deren Tradition so stark wirkte, daß die Künstlerfamilie der Bizamanos in Otranto bis ins xvi. Jahrhundert die Heiligenbilder streng orthodox lieferte.

Das Kunstinteresse der Anjou war nicht schöpferisch genug, um eine eigene Neapler Schule ins Leben zu rufen. Florentiner Architekten, Pisaner und Sienerer Bildhauer wurden herbeigerufen; *Giotto* gesellte sich ihnen ebenso gut wie *Simone Martini*. Im allgemeinen darf die Malerei des xiv. Jahrh. in Neapel als Ableger der sienesischen Kunst gelten; das beweisen die Fresken der Donna Regina (S. 61), wie die bedeutenderen der Incoronata (S. 49). Die einheimische Kunst wird durch *Andrea Velletrani* und *Pietro d'Eboli* nicht unwürdig vertreten. Nach der Wende des Jahrhunderts bereitet dann der Mailänder *Leonardo da Besozzo* in seinen Fresken in S. Giovanni a Carbonara (S. 57/58) den Übergang zu einem neuen Formenleben vor. Im xv. Jahrhundert übernehmen die oberitalischen Schulen hier die Führung, wenn auch die flandrischen Vorbilder nicht ohne Einfluß blieben, der namentlich an Antonello da Messina hervortritt. Das wichtigste, leider schlecht erhaltene Werk jener Zeit sind die Fresken in einem Kreuzgang von S. Severino in Neapel (S. 55). Sie rühren von *Antonio Solario*, genannt *lo Zingaro*, her, der höchstwahrscheinlich in Venedig geboren war und unter dem Einfluß Giov. Bellini's, Alv. Vivarini's und Cima da Conegliano's stand. Mit Solario werden gewöhnlich die Brüder *Piero* und *Ippolito Donzello* und *Simone Papa* in Verbindung gebracht; aber wenigstens Piero Donzello hat seine Kunst in Florenz gelernt.

Im xvi. Jahrhundert tritt uns Raffael's Einfluß auch in Neapel entgegen. So bei *Andrea Sabatini* aus Salerno, genannt *Andrea da Salerno*, der um 1480-1545 tätig war. Er arbeitete in Rom bei Raffael und gehört neben dem naturalistischen *Polidoro da Caravaggio* (1495-1543) zu den Begründern der neapolitan.

Schule des
naturalistis
Spanier Gio
Nachfolger
(1538-164
(† 1641)
1656). Aus
Schlichtenm
schafter, Sat
Im J. 1629 k
Erzbischof d
Einfluß aus
nach Frascat
1641. Mit d
nannt Luca
arbeitete, sa

Von geo
Das Halbins
Erde" (Prag
sola Italiana"
1899, 14 A);
(Berlin 1901).
mittels: Victo
Berlin 1900, 7
Schlusse des x
Italien von he
und Sizilien (
4 A); G. Wes
kultureller un
ganz, Sizilien,
Leipzig 1905, 7
etwirt F. G
6 Bände, Leip
1905, 6 1/2 A).
pelt, Sizilien u
1907, je 5 A).
J. V. Widmann
F. W. v. Oest
Von den Zustä
berichtet A. Z
Atas (Stuttgar
historischen Sta

Schule des XVII. Jahrh. — Im XVII. Jahrhundert gewinnt die naturalistische Richtung entschieden die Oberhand. So bei dem Spanier *Giuseppe Ribera*, gen. *lo Spagnoletto* (1588-1656), dem Nachfolger Caravaggio's; bei dem Griechen *Belisario Corenzio* (1558-1643), einem Schüler des vorigen; bei *Giambatt. Caracciolo* († 1641) und seinem tüchtigen Schüler *Massimo Stanzioni* (1585-1656). Aus der Schule des Spagnoletto gingen hervor der Schlachtenmaler *Aniello Falcone* (1600-65), der geistreiche Landschaftler, Satiriker und Tonkünstler *Salvator Rosa* (1615-73) u. a. Im J. 1629 kam *Domenichino* aus Rom nach Neapel, um für den Erzbischof die Cappella del Tesoro auszumalen, ohne jedoch weiteren Einfluß auszuüben; vor den Nachstellungen Ribera's floh er 1635 nach Frascati, kehrte aber 1636 nach Neapel zurück und starb hier 1641. Mit dem Schnellmaler *Luca Giordano* (ca. 1632-1705), genannt *Luca fa presto*, der auch in Rom, Bologna, Parma, Venedig arbeitete, sank die neapolitanische Malerei immer mehr.

Literatur-Verzeichnis.

Von geographischen Werken erwähnen wir: *Th. Fischer*, Das Halbinselland Italien, in Kirchhoff's „Unser Wissen von der Erde“ (Prag 1893), italienische erweiterte Neubearbeitung „La Penisola Italiana“ (Turin 1902, 14 $\frac{1}{2}$ fr.); *W. Deecke*, Italien (Berlin 1899, 14 *M*); *W. Deecke*, Geologischer Führer durch Campanien (Berlin 1901). — Das Verständnis von Land und Leuten vermitteln: *Victor Hehn*, Italien, Ansichten und Streiflichter (10. Aufl., Berlin 1909, 7 $\frac{1}{2}$ *M*); *P. D. Fischer*, Italien und die Italiener am Schlusse des XIX. Jahrhunderts (2. Aufl., Berlin 1901); *A. Zacher*, Italien von heute (Heidelberg 1911, 3 *M* 80); *H. Haas*, Neapel und Sizilien („Monographien zur Erdkunde“; 2. Aufl., Leipzig 1911, 4 *M*); *G. Wermert*, Die Insel Sizilien in volkswirtschaftlicher, kultureller und sozialer Beziehung (Berlin 1905, 12 *M*); *A. Schneegans*, Sizilien, Bilder aus Natur, Geschichte und Leben (2. Aufl., Leipzig 1905, 7 *M*). Vollendete Landschafts- und Geschichtsbilder entwirft *F. Gregorovius* in seinen „Wanderjahren in Italien“ (5 Bände, Leipzig 1857-77; 3. Band, Neapel und Sizilien, 8. Aufl. 1905, 6 $\frac{1}{2}$ *M*). Von neueren Schilderungen seien genannt: *A. Rumpelt*, Sicilien und die Sicilianer (2 Bände, Berlin 1902, Radeberg 1907, je 5 *M*); *M. v. Bunsen*, Sizilien (Berlin 1910, 2 $\frac{1}{2}$ *M*); *J. V. Widmann*, Calabrien-Apulien (Frauenfeld 1904, 3 *M* 60); *F. W. v. Oestéren*, Armes Kalabrien (Wien 1909, 6 *M*, mit Abb.). Von den Zuständen im Lande und den Katastrophen von 1905-08 berichtet *A. Zacher*, Im Lande des Erdbebens, vom Vesuv zum Ätna (Stuttgart 1909, 3 *M*); von Wanderungen an abgelegenen und historischen Stätten *A. Steinitzer*, Aus dem unbekanntem Italien