

Colonia Veneria Cornelia Pompeianorum **Pompeji**

Peter Gerlach

I. Geschichte.

Unsere Kenntnis und Vorstellung von antiker Kultur ist von dem Bild großer Städte geprägt, in denen nicht nur aufwendig monumentale Architektur entstand, sondern ebenso hervorragende geistige Leistungen von Menschen erdacht und niedergeschrieben wurden, die über die Jahrhunderte hinweg bis in unsere Weltvorstellung prägend gewirkt haben. Der Begriff vom Humanismus, die Vorstellung von menschlicher Freiheit als politischer Begriff sind Teile eines derartigen Erbes. Zentren der langfristigen Ausbildung kulturellen Lebens waren die antiken Städte, die über viele Jahrhunderte in der Tat Mittelpunkte geistiger und kultureller Aktivität gewesen sind.

Pompeji ist nicht von dieser Statur (Abb. 1). Die knappen 800 Jahre seiner nachweislichen Existenz nehmen sich nachgerade bescheiden aus. Ebenso seine kulturelle Bedeutung. Die Siedlung blieb von den dürftigen Anfängen eines Marktfleckens an einer Kreuzung der westlichen italischen Küstenstraße mit einer ins Innere der Abruzzen führenden Handelsstraße eine provinzielle Kleinstadt, die in ihrer besten Zeit dieser Phase 2.-2.500 Einwohner auf einer Fläche von ca. 9 Hektar, die von Mauern in einer Länge von ca. 3 km umschlossen war, aufwies. Die Bebauung war dementsprechend dicht, jeder qm ökonomisch voll genutzt. Als sie schließlich römische Kolonie geworden war, schätzt man, lebten in Pompeji und den umliegenden Villen etwa 10.-15.000 Einwohner.



Abb. 1

Die Lage am südöstlichen Abhang des Vesuvs auf dem Rücken eines erkalteten und verwitterten urzeitlichen

Lavastromes, an den Ufern des kleinen, in der Antike dennoch schiffbaren Flusses Sarno, kurz vor dessen Mündung in den Golf von Salerno, machten die Lage dieses Marktflecken attraktiv. Die heutige Küstenlinie ist etwa um 700-1000 m weiter vorgerückt. Die Griechen, die Neapel um 650 v. gegründet hatten, überließen alles weiter im Binnenland Gelegene den Ureinwohnern. Im 6.Jh. stand Pompeji unter dem Einfluß der großgriechischen Kolonien, deren bedeutendere neben Neapel Cumae etwas weiter nördlich war. Pompeji hatte auch damals seine Rolle als Hafenstadt am Sarno für die Verbindung zum Hinterland behaupten können. Diese behielt sie bei, als am Ende des 6.Jh. die Etrusker die Vorherrschaft antraten, die gegen 423/420 endete, als die Samniter über die Etrusker dominierten.

Seit diesem Ende des 5. Jh. datiert man den Beginn der samnitischen Periode. Sie zeigt sich noch heute in Pompeji mit einzelstehenden Häusern aus Sarnostein (Tuffquader), die sich über die alten Grenzen hinaus ausdehnten. Die Samniten kamen aus den Hochtälern der Abruzzen, um über die oskischen Ureinwohner zu herrschen. Diese ursprünglich oskisch-samnitische Siedlung kam nach dem Samniterkrieg von 290 v.Chr. unter die Herrschaft der Latiner Roms, die Kampanien annektierten, das am Ende der republikanischen Periode (also beim Tode Caesars) völlig latinisiert war. Die Römer überließen indessen die eroberten Gebiete der Selbstverwaltung der Städte. Sie siedelten nur einige Militärs an, die in der folgenden Zeit durch den umfangreichen Landbesitz, der ihnen zur Verfügung gestellt wurde, zum reichen Patriziat avancierten. Dennoch beteiligten sich diese Städte Kampaniens 91 v. an einem Aufstand gegen die Vorherrschaft Roms, der 80 v. unter Sulla niedergeschlagen wurde.

Pompeji wurde zu einer römischen Kolonie und die Einwohner erhielten römisches Bürgerrecht. Sulla setzte erneut eine Gruppe römischer Siedler in die Stadt. Ansonsten beließ er ihr aber die Autonomie, allerdings unter einer von Rom gesteuerten Verwaltung, nämlich durch seinen Neffen Publius Cornelius Sulla. Danach entwickelte sich Pompeji zu einer ruhigen, friedlichen Provinzstadt, die wachsenden Wohlstand genoß. In der Hafenstadt, die über das Mündungsgebiet des Sarno direkt an die Küstenschifffahrt angebunden war, entstand ein kleines aber geschäftiges Zentrum des Wein- und Ölhandels. In den örtlichen Handwerksbetrieben wurden Wolle und Wollerzeugnisse verarbeitet, ebenso wie Fischsoßen, Obst, Tuff und Mühlsteine für den Export bereitgestellt wurden.

Seit langer Zeit schon schien der Vesuv erloschen zu sein. Er war tatsächlich, soweit die Erinnerung in historischer Zeit zurückreichte, nie ausgebrochen. Dennoch wußte man, daß aufgrund der Gestalt des Kraters der Berg vulkanischen Ursprungs sein mußte. Ein erstes Warnzeichen, das aber offenkundig kaum jemand wirklich ernst nahm, erfolgte 62/63 n. während der Regierungszeit Neros (54-68 n.). Es führte zur Teilzerstörung der umliegenden Städte, von denen Pompeji durch ein verheerendes Erdbeben am stärksten getroffen wurde. Danach wurde die Stadt im Sinne der universal-römischen Kultur des Kaiserreiches, die auf einer Vereinigung lateinischer und griechischer Elemente beruhte, wieder völlig aufgebaut. Noch vor dem Abschluß erfolgte am Morgen eines strahlend schönen, heißen Tages, des 24. August 79 n., eine unerwartet heftige Explosion. Tage zuvor hatten bereits mehrere Erdstöße Quellen versiegen lassen, aber niemand hatte daraus furchtsam Konsequenzen gezogen.

Über das danach Folgende sind wir teils aus den wissenschaftlichen Analysen der Vulkanauswürfe, die die gesamte Umgebung unter sich begruben, teils durch einen Bericht Plinius des Jüngeren unterrichtet. Er war gerade an diesem Tag bei seinem Onkel, der als Kommandant der römischen Flotte in der Bucht von Neapel, etwa 30 km von Pompeji entfernt lag, zu Besuch.

"... Eine breite schwarze Wolke erhob sich über der Bucht und verdunkelte alles, hatte die Sonne geradezu ausgelöscht. Sie glich in ihrem Umriß einer Schirmpinie, denn sie erhob sich erst wie eine Art Baumstamm zu großer Höhe und verzweigte sich dann in Äste. Ich glaube sie sah so aus, weil sie von der ersten Explosion emporgerissen und dann vom Druck zerteilt oder vom eigenen Gewicht wieder nach unten gezogen wurde, so daß sie sich zerteilte und dabei ausbreitete. Stellenweise erschien sie weiß, teils schmutzig-fleckig, je nach der Erde und Asche, die sie mit sich führte..."

Der Onkel, der eine verzweifelte Botschaft von einer Freundin erhalten hatte, die an der Küste wohnte, ließ die Flotte auslaufen und ankerte an einer Stelle westlich des Vulkans bei Herculaneum. Schlechte Windverhältnisse aber und der niederprasselnde Aschenregen machten eine Landung unmöglich. Deshalb segelte er weiter nach Süden in die Höhe der Sarnomündung. Dort verbrachte er die Nacht in der Villa eines Freundes an der Küste. Am anderen Morgen jedoch geriet er am Strand in giftige Dämpfe, fiel um und starb auf der Stelle an Atemvergiftung. Erst nach zwei Tagen völliger Dunkelheit, die nur von schrecklichen Blitzen und aufleuchtenden Entladungen elektrischer Stürme unterbrochen wurde, konnte sein Leichnam geborgen werden.

Zu diesem Zeitpunkte war Pompeji bereits völlig verschüttet. Seit dem Beginn der Eruption am späten Morgen des 24. August hatte die Aschenschicht bereits eine Höhe von über 2 m erreicht. Die Kruste aus festem Basalt, die seit Menschengedenken die Öffnung des Kraters verschlossen hatte, war in einem gewaltigen Ausbruch von Druck und Hitze aus dem Erdinneren aufgesprengt worden. Eine riesige Menge aus Lava und Geröll wurde hunderte von Metern hoch in die Luft geschleudert und ging dann wie ein dichter Bombenhagel auf die Erde nieder. Dem folgte die von Plinius beschriebene dichte Wolke von glühendem Bimsstein, die auch Pompeji beim Niedergehen zudeckte. Dann aber, in der folgenden Nacht, brachen die Wände des alten Vulkankegels nach innen ein. Das hatte erneut heftige Explosionen zur Folge, die den gesamten Landstrich durch noch heftigere Erdbeben erschütterte. Ein weiterer Strahl aus Dampf, Asche, Schlacke und Staub schoß steil in die Luft und prasselte als zähe, kochende Masse nieder, die den Erdboden mit einer zusätzlichen fast 3 m hohen Schicht bedeckte und alles Leben endgültig erstickte. Erst am 26. August wurde die Dunkelheit von einem fahlen Licht durchbrochen, das nun das unfaßbare Ausmaß der totalen Zerstörung sichtbar werden ließ. (Abb. 2)



Abb. 2

Etwa 10 % der Bevölkerung wurde Opfer des Ausbruchs, immerhin gelang es noch über 10.000 der Einwohner zu fliehen. Die restlichen wurde anfangs von Lava, Gesteinsbrocken und niederstürzenden Mauern erschlagen, wesentlich mehr jedoch erstickten in der Asche oder an Schwefel- und Chlordämpfen, die aus dem Krater strömten. Zahllose Spuren dramatischer Abläufe dieser Ereignisse sind gefunden worden. In das Zimmer eines

Hauses, das mit einem eisernen Laden verschlossen war, hatte sich eine Gruppe geflüchtet, 12 Personen fanden hier den Erstickungstod. Auf der Schwelle eines anderen Hauses lagen die Herrin und drei ihrer Mädchen, Schmuck und Geld um sich verstreut. Bei einem anderen Haus war das obere Stockwerk eingestürzt und begrub sieben Kinder unter sich. Die Priester des Tempels der Iris versuchten sich spät durch Flucht in Sicherheit zu bringen: aber einer nach dem anderen brach an verschiedenen Stellen zusammen. Die wertvollen Dinge, die sie mit sich schleppten, lagen um sie herum verstreut. Die letzten von ihnen, die sich noch auf den Füßen halten konnten, flüchteten in ein Haus, von wo sie versuchten, sich mit einer Axt den Weg durch zwei Mauern hindurch freizuschlagen, doch auch das vergeblich, sie alle kamen um.

Unheimlich sind die außerordentlichen Spuren, die die kleinen Dinge hinterlassen haben. Eier und Fische wurden so gefunden, wie sie zum Verzehr vorbereitet liegen gelassen wurden. In einem Restaurant fanden sich 81 verkohlte Brötchen, sie müssen noch kurz bevor das Haus verschüttete wurde, morgens in den Ofen geschoben worden sein. Nur einige Lasttiere verloren ihr Leben in der Stadt, die meisten wurden erfolgreich zur Flucht verwendet. Aber tote Hunde wurden gefunden, die bei ihren erschlagenen Herren ausharrten. Besonders große Gruppen Toter wurden außerhalb der Stadtmauern gefunden. Auf einem der Friedhöfe an der Ausfallstraße flüchteten vierunddreißig Männer, Frauen und Kinder reichlich mit Lebensmitteln und einer Ziege versorgt in ein Grabgebäude: alle fanden dort den Tod. In den folgenden Tagen wurde aus den Ruinen noch hervorgeholt, was durch die dicke Aschenschicht erreichbar war. Die Besucher dieser erstarrten, toten Stadt hinterließen Inschriften an Wänden, von denen eine - wohl von einem Juden oder Christen verfaßt - lapidarisch lautet: "Sodom und Gomorrhä". Die vom Kaiser Titus angeordneten Hilfsmaßnahmen haben wohl keine Folgen für die Stadt selber gehabt, möglicherweise aber für die Überlebenden der Flucht. Die Stadt geriet in Vergessenheit, kleinere Siedlungen entstanden in den folgenden Jahrhunderten auf der fruchtbaren oberen Schicht der verrottenden Lavaasche.



Abb. 3

Die Ausgrabungen, die sporadisch im 18.Jh., systematisch dann gegen Ende des 19.Jhds. begannen, konfrontieren uns mit der Frage, wie eine solche Stadt, die mitten in ihrer friedlichen Blütezeit abrupt vom Leben abgeschnitten wurde - gerade auch wegen der makabren Details - auf uns wirkt. Sir William Hamilton, der von 1764-1800 britischer Gesandter am Hofe des Königs von Neapel war, sammelte zahlreiche Objekte, die in Pompeji und Herculaneum ans Licht kamen, die er alsbald wieder verkaufen mußte. Eine zweite von ihm angelegte Sammlung versank 1798 mit dem Transportschiff vor den Scilly Inseln. 1975 wurde dieses Schiff geborgen, und die Objekte wurden restauriert. Sie sind heute im Britischen Museum zu bewundern. Erst unter Giuseppe Fiorelli - dem wir auch die Gipsabgüsse der Verschütteten von Pompeji verdanken - hat am Ende des 19. Jh. die systematische Ausgrabung und Sicherung der Gebäude in Pompeji begonnen. Dank seiner

Bemühungen wurde nunmehr das zerstörte Pompeji selber zu einem musealen Ort. Bemerkenswert daran ist auch heute noch - wo vieles schon wieder verfallen ist, was Fiorelli mühsam gerettet zu haben glaubte - die beeindruckende Nähe von Leben und Verfall, Tod und Aufbau, die an diesem Ort ganz dicht und unmittelbar beieinander liegen und unvermittelt Wand an Wand Wirklichkeit und Unwirkliches sichtbar werden lassen.

II. Stadtanlage.

Die Stadt bedeckt ein unregelmäßiges Oval, mit einem ummauerten Umfang von 2,6 km, umgeben von einem Kranz von Villen, vor allem im Westen ausgegraben - an der Straße nach Herculaneum - wegen des Meerblicks - gelegen, am Hang des alten Lavastromes, auf dem die übrige Stadt sich erstreckt. Der ausgegrabene Teil umfaßt etwas über die Hälfte des gesamten Gebietes mit dem Forum, mehreren Tempeln, öffentlichen Gebäuden, dem Amphitheater, zwei Theatern und vielen großen Privathäusern. Die heutige Einteilung in Insulae und die Bezeichnungen der Straßen, Plätze, Gebäude usw. sind modern. (Abb. 4)



Abb. 4

III. Straßen.

Die Straßen sind mit polygonalen Lavablöcken gepflastert und von erhöhten Fußwegen gesäumt. Mehrfach in ihrem Verlauf, besonders aber an den Ecken sind quer über die Fahrbahn hohe Schrittsteine angebracht, die den Fußgängern das Überqueren der Fahrbahn von der einen zur anderen Seite besonders bei Regenwetter erleichterten.

Tief eingegrabene Fahrspuren zeugen von einem regen Verkehr mit schwer beladenen Fuhrwerken und leichteren Fahrzeugen für Personentransport. Unter der Fahrbahn befindet sich ein sorgfältig geplantes und gepflegtes Abwassersystem, in das in regelmäßigen Abständen die Fahrbahn entwässert wurde. Durch diese Kanäle lief das überschüssige Wasser der an den Straßenecken angelegten öffentlichen Brunnen ebenso wie das Abwasser der einzelnen Häuser, deren Zuleitungen aus Blei an vielen Stellen noch umfangreich ausgegraben werden konnten.

Die auf den Außenfassaden der Häuser erhaltenen plakatartigen Schriften und Bilder beziehen sich zumeist auf Wahlen oder sind Werbungen der dort liegenden Geschäfte. Gelegentlich finden sich auch Graffiti höchst privater Natur.

IV. Häuser.

Im Bau von Peristyl-Häusern, Steintheatern, Säulenhallen am Forum geht Pompeji um 200 v. Rom voran. Die Häuser sind fast durchgängig einstöckig und leicht gebaut. Die Wände sind aus kleinen unregelmäßigen, durch Mörtel verbundenen Steinen (opus incertum) errichtet. Ziegel und Hausteine finden sich in der Regel nur an Fassaden, Ecken und als Türpfosten oder -stürze. Fachwerkteile finden sich zumeist nur in den seltenen Obergeschossen.

Die Wohnungen sind vollständig nach innen gekehrt. Ringsum ist das Grundstück, einschließlich des hinter dem Hause liegenden Gartens, durch eine hohe, geschlossene Mauer von der Straße getrennt. Die nach der Hauptstraße geöffneten erdgeschossigen Räume - wenn denn solche vorhanden sind - samt dem zugehörigen kleineren Raum dahinter oder auch oberhalb (die Tabernae) waren an Gewerbetreibende und Handwerker vermietet. An die Stelle von kleinen Grundbesitzern waren Gewerbetreibende getreten, da Italien seit den flavischen Kaisern den Charakter als wirtschaftliche Mitte des Reiches (besonders im Weinbau und -export) verloren hatte und nur noch Hauptimporteur aus den Provinzen war. In ihrer Blütezeit bevölkerten die Stadt 20-30.000 Einwohner. Mit dem zentralen Hafen von Puteoli bei Neapel lag Pompeji auch in dieser Hinsicht nicht schlechter als Rom, dessen Hafen zunehmend zu versanden drohte.



Abb. 5

Pompejis Aufbau nach 62 v. wurde von der Güterverteilung bestimmt. Deshalb wurden in den straßenwärts gelegenen Fassaden Läden abgetrennt, die nicht vom Hausbesitzer betrieben wurden. Nur bei aufwendigeren Häusern liegt zur Straßenseite hin ein überdachtes, mit Säulen begrenztes Vestibulum. In das Haus gelangt man durch einen schmalen, kurzen Flur (fauces), der erst in späterer Zeit zentral angeordnet wurde. In den noch aus samnitischer und früherer latinischer Zeit stammenden Gebäuden findet er sich seitlich angeordnet. Durch ihn gelangt man in den zentralen Hauptraum, eine nach oben offene Halle, das Atrium. (Abb. 5-6)

Das Atrium ist ringsum von einem nach innen geneigten Dach geschützt. Der viereckigen Öffnung in der Mitte, dem "compluvium", entspricht ein in der Mitte darunter gelegenes Bassin, das "impluvium", das Regenwasser aufnehmen und von dort in eine darunterliegende Zisterne weitergeleitet werden konnte. An der linken und rechten Seite dieses Atriums - gelegentlich auch an der Straßenseite - sind kleine rechteckige fensterlose Räume angeordnet, die nach innen zu mit Vorhängen oder leichten Holztüren geschlossen werden konnten. Sie dienten als Schlafräume (cubiculae). Abgeschlossen ist die Raumfolge an beiden Seiten durch einen in ganzer Breite offenen Seitenraum (ala), in dem in den vornehmen römischen Häusern die Ahnenbilder aufgestellt



Abb. 6

waren. Dieser vordere Teil des Hauses war der öffentliche Bereich des Hauses, in dem der Hausherr seine Besucher oder Klienten empfing, Geschäfte tätigte usw.

An der vierten, gartenwärts gelegenen Seite dieses Komplexes öffnete sich der größte Raum, das Tablinum. Dieser zweite, weiter gartenwärts gelegene Teil des Hauses war ausschließlich privater Natur und dem Familienleben vorbehalten. Seinen Mittelpunkt bildet ein gartenartiger Hof, der von einem Säulengang (porticus) eingefasst ist und daher Peristylum genannt wurde.

Daran schloß sich der offene Garten an. Am Peristylum liegen noch Speise- (triclinium) und Gesellschaftszimmer (oecus). Küche und Vorratskeller, Toilette und Bad haben keinen festen Platz im Grundriß und finden sich daher an sehr unterschiedlichen Plätzen. Der obere Stock - soweit er sich durch vorhandene Treppenansätze noch erschließen läßt - bedeckte in der Regel nur den vorderen oder einen seitlichen Teil des Hauses. In ihm waren die Schlafräume der Sklaven untergebracht.

Durchschnittlich erscheinen uns, selbst bei den vornehmsten und aufwendigsten Villenbauten, die Wohnungen eng. Daraus müssen wir schließen, daß sich der überwiegende Teil des Lebens - auch während der Winterzeit - in den offenen Höfen abspielte. Doch ganz geklärt scheint diese Frage noch immer nicht zu sein.

V. Ausstattung.

Von hohem Reiz nun aber ist bis heute die Ausstattung der verschiedenen Räume. Nicht erst seit der Renaissance hat der sogenannte pompejanische Stil - den wir in der Zwischenzeit längst in eine Serie von Stilen zu trennen gelernt haben - die spätere europäische Kunst immer wieder zu Nachschöpfungen angeregt.

Wenn auch die Ausführung in vielen Fällen flüchtig und selbst gelegentlich grob erscheint, standen den Malern dieser Zeit eine Fülle von Motiven und Formen zu Gebote. Statt mit Marmor, der in Privathäusern selten vorkommt, überzog man Wände und Säulen mit einem farbigen Stuck, der nachfolgend bemalt wurde. Lebhaftige Farben herrschen vor, vor allem Rot, Grün und Gelb. Von den Wandgemälden sind in der frühen Ausgrabungsphase zu Beginn des 20.Jhds. die bedeutendsten abgenommen und nach Neapel ins Museum verbracht worden. Bei späteren Ausgrabungen hat man sich bemüht, so viel als möglich am Ort zu erhalten. Indes verfällt noch immer weit mehr, vor allem von den reizvollen kleinen dekorativen Elementen in Gängen und Nebenräumen.

Die Malereien werden in der älteren archäologischen Forschung nach vier aufeinanderfolgenden Stilen geordnet (inzwischen ist dieses System differenzierter, für unsere Zwecke ist aber diese alte, nach wie vor nicht falsche Einteilung, ein durchaus zweckmäßiger Leitfaden).

Der früheste Stil, der an den Wandmalereien von Pompeji nachweisbar ist, ist der sogenannte Inkrustationsstil vom Anfang des 2. Jh. v. bis zur römischen Besetzung gebräuchlich. Diese Wanddekoration besteht aus drei horizontal getrennten monochromen Streifen, durch die eine Wandverkleidung mit farbigen, unterschiedlichen Steinplatten nachgebildet wird. Hierbei entstand die optische Wirkung von Marmor-, Alabaster- oder Porphyrowandverkleidungen. Der untere Streifen, die Mauerbasis wurde meist gelb ausgeführt und durch eine purpurfarbene Linie abgegrenzt. Der mittlere bestand aus den erwähnten Steinimitationen und der dritte Streifen blieb meist grau. Durch Anbringung von Stuck mit den Motiven von Säulen, Gesimsen und Konsolen auf die schon bemalte Wand wurden Motive aus der öffentlichen Architektur in den Innenraum geholt.

Den zweiten Stil setzt man etwa ab der Mitte des 2. Jh. v. an. Man bezeichnet ihn als den Architektur- oder Illusionsstil. Stuck wurde ab da nur noch an Decken und Gesimsen verwendet. Weitläufige Perspektiven von architektonischen Kulissen, ganze Straßenzüge, Häuser, Kollonaden oder Bühnenbilder vermitteln in lebhaftem Rot, Violett, Grün und Gelb eine Weitläufigkeit in den doch zum Teil recht engen Häusern, die deren Räume selber nicht besitzen. Zugleich entstanden vielfältige, kleine Stilleben und ländliche Szenen aus Fruchtgirlanden, Blumenvasen, Statuen, Theatermasken, Vögeln und menschliche Gestalten, die mit eigenem Rahmen auf die Wände, meist sehr symmetrisch angeordnet, eingefügt sind. (Abb. 7).



Abb. 7



Abb. 8

Der dritte Stil, der die Wandmalerei in der Zeit von ca. 27 v. bis 54 n. Chr. prägte, also in die Kaiserzeit fällt, zeichnet sich durch große farbig gefaßte Flächen aus, in die Tafelbilder, gleichsam in den monochromen Feldern schwebend, eingelassen sind, wobei es auch Architekturmotive sein können, wie im Haus des Lucretius Fronto oder in der Villa von Boscoreale an der Westwand des Tricliniums (Abb. 8). Die geschlossene Wand kann ebenso durch gemalte Vorhänge vertreten werden, was durchaus eine Anspielung auf Einrichtungsgewohnheiten sein mag, so daß auch der geschlossene Innenraum als teil-offener, gartenwärts gelegener Raum erscheint. In der oberen Zone wird der Ausblick, für den Zweiten Stil typisch, nunmehr verhängt: Auch hierin sind Anklänge an höfische Gewohnheiten in Rom selber zu sehen, die ab dieser Zeit in der pompejanischen Malerei zu beobachten sind, vor allem, was die Raumerweiterung durch die Malerei

betrifft. So im Haus des Lucretius Fronto oder im Vettier-Haus. Hierbei ist die Basis, also der untere Mauerstreifen, schwarz oder rot, das mittlere größere Feld in der Regel rot und der obere Abschlußstreifen weiß oder in heller Farbe gehalten. Jedes Bild wurde von einem gemalten Rahmen mit schlanken, fast durchsichtigen, kulissenhaften architektonischen Motiven umgeben und die gesamte Wand außerdem mit gemalten Kandelabern und auch hier sehr schmalen, elegant-schlanken Girlanden und Blütenranken als trennende Motive geschmückt. Typisch dafür der Oecus am Atrium und der Gartensaal im Vettier-Haus wie auch einzelne Räume im Haus des Lucretius Fronto.



Abb. 9

Der sogen. vierte Stil wurde von 62 n. bis zur endgültigen Verschüttung entwickelt und praktiziert. Darunter versammeln sich eine Fülle unterschiedlicher Motive. Ihm gehört der größte Teil der in Pompeji gefundenen Wandmalerei an. Die architektonischen Motive, die mit kleinen Figuren und Fabelwesen belebt sind, wurden mehr zum ornamentalen Charakter verfeinert. Idyllische und pastorale Landschaftsszenen wechseln mit ägyptischen Flußlandschaften ab (Ägypten war 31 v. erobert worden), ganze Menagerien finden sich in anderen Beispielen. Die Malweise ist indes auffällig: Bedenkt man, daß nach den Zerstörungen des Erdbebens von 62 v. praktisch jedes Haus repariert, wenn nicht die gesamte Bemalung erneuert werden mußte, kann man sich vorstellen, daß die Maler Hochkonjunktur hatten, selbst die mittelmäßigen hatten alle Hände voll zu tun. Und die Pompejaner waren dabei auch nicht wählerisch. In der Malweise wirkte sich das sehr vorteilhaft aus: Wie mit raschen Pinselzügen phantastisch mythologische Gruppen in den zum Teil winzigen Wandgemälden auf den großen roten Untergrundsflächen zügig gemalt worden sind, hat den Begriff vom Impressionismus ins Spiel bringen lassen (Abb. 9).

Sehr lebendig wirken die Bildnisse, die wohl Porträts der Hausbesitzer und ihrer Familienangehörigen sein könnten, gerade weil sie in diesem flüchtigen Stil ausgeführt wurden. (Abb. 10)



Abb. 10

Hinzuweisen ist auf jeden Fall auf die Fülle der kleineren Motive, die einen Einblick in viele stillebenhaft dargestellte Details des Alltags geben, - sie befinden sich zahlreich im Neapler Museum: Amoretten als Apotheker, mit Larenschrank; Nymphen bei Opferhandlung; Apoll als Pythonbesieger am Omphalos; Diener füttert Perlhuhn; Amoretten beim Wettreiten; Jagdszene; Priapus als Obsthändler; Lararien.

Über die Technik kursieren unterschiedliche Hypothesen. Mit "Fresken" haben wir es auf keinen Fall zu tun, auch die Theorie von der Wachsmalerei (Enkaustik) kann nicht gehalten werden. Neuerdings neigt man zu folgender Überzeugung: Auf den rohen Putz wurde eine Schicht aus Marmor- und Terracottastaub aufgebracht. Um den nötigen Glanz zu erzeugen wurde die Wand daraufhin mit Schlegeln festgeklopft, bemalt und anschließend die Oberfläche mit einem Marmorstab poliert, um sie so glatt wie Glas zu bekommen. Der endgültige Glanz der Oberfläche beim Stuck wie auch bei den Malereien wurde durch das Aufbringen und Glätten einer dünnen Wachspolitur erreicht.

VI. Gärten.

Hatten wir bereits bei der Betrachtung und den Überlegungen zu den Häusern auf die Enge der Straßen und die Abgeschlossenheit nach außen hin hingewiesen, so gilt das in besonderem Maße für die zu den Häusern gehörenden Gärten. Waren sie in der Frühzeit der Händlersiedlung notwendige Versorgungshilfen, also Gemüse- und Obstgärten gewesen, so werden sie in römischer Zeit zunehmend Teil des Wohnbereiches, also Ziergärten, in denen man aber, je nach Größe des Hauses, eher die Zeit mit dem Betrachten der Anlage verbracht haben wird, als in ihnen zu leben. Je nach Größe des Grundstücks und Reichtum des Besitzers unterscheiden wir hofähnliche Anlagen, kleinere ummauerte Bereiche, in denen Pflanzen allenfalls in Kübeln oder Vasen anzutreffen waren, bis hin zu mehrteiligen, architektonisch gefaßten Gärten, deren Hauptbestandteil das Peristyl war, ein an der Außenmauer entlangführender Säulengang also, in dessen Mitte sich der Pflanzen- und Brunnenbereich ausdehnte. Die Pflanzen dienten kaum noch der Versorgung des Haushalts, obwohl häufig Küchenräume und sonstige Räume, die der Vorratshaltung dienten, gerade im hinteren Bereich dieses Teiles der Hausanlage zu finden sind.

Hatten wir bereits beim Betrachten der Anlage der Häuser feststellen können, daß Blickachsen eine nicht unerhebliche Rolle spielen, nämlich, daß Durchgänge und Räume so angeordnet waren, daß nicht der weite Durchblick, eine zentrale Achse, eine fluchtende Weite erwünscht war, dann gilt das erst recht für die Gartenanlagen. Sie waren in der Regel so angelegt, daß sie kaum zum Begehen, sondern vielmehr zum Betrachten geeignet waren. Das beginnt mit der Lage: eng eingeklemmt zwischen den Umfassungsmauern hinter dem Haus findet sich nur selten eine zentrale Achse aus Brunnen- und Wasseranlagen, eine Pergola mit Wein bewachsen oder ähnliches (Abb. 6).

Vielmehr tritt man aus der Mitte gerückt vom geschlossenen Haus auf eine Achse, die um 90 Grad gedreht parallel zur Rückseite des Hauses einen Blick auf ein Nymphaeum öffnet, dessen schmaler, langer Kanal - mit kleinen Marmorbrücken darüber und von kleinen Wasserfällen unterbrochen - mit einem Brunnen an der Umfassungsmauer abschloß. (Haus des Octavius Quartius, Nymphaeum mit Kanal; Haus des Apoll, Brunnen). Das von dort kommende Wasser trat aus einer flachen, aber breiten Öffnung in einem mosaizierten, tempelartigen Gehäuse als breiter Strom auf die darunterliegenden Treppen und plätscherte, vielfältig das Licht

reflektierend, in den Kanal. Daß hierbei an den Nil gedacht worden sein kann, lehren die Tier- und Landschafts-Mosaiken, die sowohl am Brunnenhaus als auch im weiteren Verlauf des Kanals anzutreffen sind. Das gilt selbst bei Häusern, die in einem engen verbleibenden Hof nur mehr für einen gemalten Garten Raum boten. (Haus der Ceii, Haus des kleinen Brunnens, Haus des großen Brunnens, Haus des Labyrinths, Haus des Dichters, Vettier-Haus). Oder der Blick geht vom (Sommer-) Triclinium, also ebenfalls aus der zentralen Achse des Hauses verschoben, auf die rückwärtige Umfassungsmauer, an der sich dann ein großes Wandgemälde oder Mosaik befinden mag, wie im Haus des Octavius Quartio (Loreius Tiburtinus).

Die Bepflanzung richtet sich ebenso nach diesem System des überraschend sich öffnenden Prospektes. Orangen- und Zitronenbäume wie auch Lorbeer ersetzten die älteren Gemüse- und Gewürzpflanzenkulturen, also den Küchengarten. Und dort, wo das Gelände für einen weiten Garten nicht hinreichte, konnte das Peristyl mit den wenigen dort eingepflanzten oder in großen Vasen aufgestellten entsprechenden Pflanzen diese Funktion übernehmen. Dieser Wandel vollzog sich während der frühen Kaiserzeit, etwa um Christi Geburt, also zur Zeit des Augustus. Das wohlhabende Pompeji brauchte die Selbstversorgung nicht mehr im eigenen Haus zu organisieren, man war reich, man konnte sich den Luxus erlauben, nur noch wohlduftendes Strauchwerk, das zudem pflegearm war, anzupflanzen. Wenige Blüengewächse fanden sich dort: wilde Rosen und Veilchen neben Polstern aus aromatischen Pflanzen wie Salbei, Myrrhe, Rosmarin. Trauben gab es selbstverständlich, vor allem weil ihr dichtes Blattwerk Schutz vor der Sonne gewährte. Neben den schon erwähnten Zitronen und Orangen fanden sich Oliven und Kirschen, diese waren erst um 70 v. von Lucullus aus Persien importiert worden. Der Garten wurde aller Wahrscheinlichkeit nach als geheiligter Ort betrachtet, der Meditation über die Mysterien der Natur veranlaßte und Weihegeschenke an die entsprechenden Gottheiten erforderte. Dazu waren die Gärten nicht nur an den Umfassungsmauern mit Malerei und Mosaiken, sondern an vielen Stellen reichlich mit Statuen und freihängenden Reliefs geschmückt.

VII. Götter.

Venus als Göttin der Fruchtbarkeit und somit der Wiedergeburt des Frühlings und Dionysos-Bacchus als der Gott der ungezügelter natürlichen Lust gehörten zu diesem Themenkreis. Schon im Namen der römischen Kolonie "Colonia Veneria Cornelia Pompeianorum" gedachte man dieser Göttin. Dieser volle Name trug, wie es allgemein üblich war, den Familiennamen seines Gründers, des Neffen Sullas. Lucius Cornelius Sulla hatte aber auch noch den Namen der Göttin hinzugefügt, die er ganz besonders verehrte und deren Schutz er sich anvertraute: Venus. Sie hatte seitdem als Venus Pompeiana eine große Rolle unter den Götterkulten der Stadt zu spielen. Ob sie allerdings etwa schon in vorsullanischer Zeit einen hervorragenden Platz unter den Schutzgottheiten Pompejis einnahm, könnte wahrscheinlich erst genauer bekannt werden, wenn dereinst der große Venusbezirk westlich der Basilika seine endgültige wissenschaftliche Aufnahme und Auswertung erfahren haben wird.

Daß man Feste mit Freunden, Bankette und Liebesspiele im Angesicht dieser miniaturisierten und domestizierten Natur nicht im Garten, sondern in Räumen pflegte, die zum Garten hin geöffnet waren, lehren Analysen der Grundrisse der Häuser und die Beschreibungen, die uns in der Literatur erhalten sind, und es wird in manchem der Freskenbilder festgehalten, beispielsweise im Haus der Ceii. Weibliche Gottheiten neben der Venus und mythologische Erzählungen über die Rettung von Unschuldigen sind wohl die beliebtesten Themen der Wandmalereien, jedenfalls sind sie unter den aufgefundenen die am häufigsten anzutreffenden: die drei

Grazien ebenso, wie Andromeda (Haus des Priesters). Die drei Grazien (Neapel, Mus. aus Pompeji), wohl eine der bekanntesten Darstellungen des Themas, das seinerseits wahrscheinlich eine Kopie nach einer plastischen Gruppe sein wird, wie wir sie z.B. aus Siena kennen. Bacchus/Dionysos, eine Naturgottheit wie auch der Gott des Weines und der natürlichen Lust, hatte Vertreter seines Kultes in Pompeji und gab wohl auch deswegen ein ständig wiederkehrendes Motiv in den Wanddekorationen ab (Haus des Fabius Rufus). Dazu gesellten sich Pan und weitere Naturgottheiten, die als Verkörperung von positiven Naturkräften verstanden werden konnten, wie im Haus des Pinarius Cerealis eine Szene mit Atys und Nymphen lehrt.

Das Theater und die Gladiatorenspiele gehörten zu den beliebtesten Unterhaltungen auch in Pompeji. Dafür zeugen nicht zuletzt die entsprechenden Bauten von zwei Theatern und einer Arena, die im Jahre 50 n. Anlaß zu einem wilden Streit zwischen den Anhängern aus Nola und denen aus Pompeji wurde. Wilde Straßenschlachten mit vielen Verletzten waren die Folge, die Nero veranlaßten, die Arena für 10 Jahre sperren zu lassen. Dieser Streit ist in einem kleinen Fresko überliefert. Bemerkenswert an dieser Darstellung ist nun, daß tatsächlich die topographische Gegebenheit, die Form des Amphitheaters, der von Pompeji entspricht. Abgesehen von den Details der Verkaufsbuden und einiger noch Streitender, gab nicht zuletzt dieses Bild immer wieder Anlaß zu der Frage, ob nicht auch andere Architekturdarstellungen in den Wandmalereien reale Bauten wiedergeben, ja, daß wir in vielen der Darstellungen mehr oder weniger genaue Wiedergaben des lebendigen Alltags aus der Stadt erkennen müssen. Von solcher Realistik mögen die vielfältigen Theaterszenen sein, die sowohl als Mosaiken, wie auch als Terracotta-Reliefs erhalten sind.

Wie aber steht es mit heroischen Szenen? Kaum wird man annehmen wollen, daß diese Szenen dem Alltag, sei es dem Theater oder theaterähnlichen Aufführungen im privaten Kreise, entstammen dürften. Man muß also bei der Frage nach der Realistik in der pompejanischen Malerei doch so weitgehend Einschränkungen machen, daß man die Leistungen der örtlichen Künstler mit den Leistungen griechischer Künstler dieser Zeit vergleichen muß, die vor allem in Rom oder für hochstehende, reiche Römer in deren Villen in der Provinz tätig gewesen sind. Unter diesen werden Vorlagenbücher für derartige Wandbilder kursiert sein, durch die motivgleiche Gemälde an sehr unterschiedlichen Orten in Italien entstanden sein können, unter Umständen auch durch die Vasenmalerei über weitere geographische Entfernungen hin sehr schnell Verbreitung gefunden haben. So finden wir z.B. Bodenmosaiken mit Fisch- und Meerestieren fast in allen Teilen des römischen Imperiums verbreitet: Zumal es sich um Arten handelt, die im Mittelmeer verbreitet sind und zum Speisezettel aller anwohnenden Völker zählten. Importe nun, entweder von Bildvorlagen oder den Darstellungs-Objekten können wir bei den Tieren nicht ausschließen. Von Tauben orientalischer Herkunft, einschließlich der Pfauen und Fasane müssen wir annehmen, daß sie nicht nur in Pompeji dargestellt, sondern auch in den Gärten gehalten wurden. Ob indes Nilpferde und Krokodile die Gärten bevölkerten, muß ob der Enge dieser Anlagen bezweifelt werden, indes sind sie häufiges Motiv gerade der Gartendekoration gewesen.

Anders sieht es mit zahlreichen Stilleben aus, die gängiges Geflügel auf dem flachen Wasser schwimmend vorstellen, darunter Schalen von Muscheltieren, was man sich sehr wohl auf den Kanälen der Gartenmöblierung vorstellen kann, ebenso die Katze, die sich über eines der Tiere hermacht.

Gleiches mag für andere Arten von Stilleben gelten, auf denen Gerätschaften unterschiedlicher Art dargestellt sind, wo wir das sorgfältig geordnete metallene Trinkgeschirr auf einem Serviertisch antreffen, das so bei zahlreichen Anlässen präsentiert wurde.

Aus diesen Erwägungen des Nebeneinanders von künstlerischer Fiktion und realistischer Wirklichkeitswiedergabe von Momenten des Alltagslebens ist auch die Überzeugung entstanden, daß es sich bei vielen der Bildnisse um Porträts der Familienangehörigen des Hausbesitzers bzw des Vorstandes selbst gehandelt haben könnte. Leider wissen wir nicht in jedem Fall mehr, aus welchem der Gebäude sie ursprünglich kamen, so daß eine Identifizierung der Personen kaum noch möglich sein wird. Ebenso wird es kaum möglich sein, diesen Jüngling beim Gelage mit einer weiblichen Person und einer Dienerin im Hintergrund je namentlich identifizieren zu können. Allerdings gibt es Gründe genug, in dieser Szene keine mythologische, sondern eine historische Darstellung zu erblicken. Und sei es nur, daß wiederum das Trinkgeschirr denen entspricht, die man in Pompeji selber gefunden hat.

Ob indes alle Maler immer eine strenge Scheidung zwischen Fiktion und Realitätswiedergabe gemacht haben, ja, ob die Auftraggeber gar darauf bestanden hätten, mag angezweifelt werden. Daß aber Individualisierung weit über jede Typisierung hinaus vielfältig das Anliegen römischer Kunst gewesen ist, gerade wenn es sich um die Darstellung Verstorbener handelt, also an Grabreliefs oder Sarkophagreliefs, die der pietätvollen Erinnerung an die Vorfahren im bei den Römern so wichtigen Ahnenkult dienten, wirkt natürlich in Pompeji leicht makaber, angesichts der unglaublich detailliert erhaltenen Überreste der Verschütteten, die ich eingangs erwähnte. Neben den nun eindeutig fiktiven Darstellungen mythischer Gestalten wie Chiron bei der Erziehung des jugendlichen Achill aus der Basilika (in Neapel) macht es uns eine Darstellung aus dem Haus der Venus recht einfach: Mars ist eine Statue, die sich in einem Garten erhebt, aber gemacht: hat es diese Statue und diesen Garten hinter der Wand nicht möglicherweise genauso real gegeben? Und die gemalten Gartenprospekte aus dem Cubiculum der Casa del frutetto oder der zierliche Vogelbrunnen vor einem Gartengitter aus dem Peristyl des Hauses der Venus könnten uns einen Hinweis geben.

Man liebte es offensichtlich, auch im Innerraum, ja, sogar an den Außenwänden der Gärten - denn das Peristyl ist ja der zentrale Teil des offenen Bereiches eines Hauses - in der Fiktion der Malerei den Realraum fortzusetzen, dessen illusionistische Wirkung nun nicht vor allem beim nahen Betrachten, sondern eben aus der perspektivischen Entfernung so recht zur Wirkung kam, die erst begreiflich wurde, wenn man sich am Grundriß der Hausanlagen die Bedeutung von Durchblicksmöglichkeiten klar gemacht hat, die die Gartenanlage ebenso, wie die jeweils am Ende solcher Blickachsen gelegenen, nicht immer symmetrisch angelegten Großbilder besetzt hielten.

Eine andere Art von Fiktion findet sich nun noch in der Malerei, die zu guter letzt erwähnt sein muß: Die der eigenen Geschichte, d.h. der Geschichte der römischen Kultur, des römischen Volkes. Dies sei anhand eines Beispiels zum Schluß erwähnt: Aeneas als der mythische Gründer Roms, der von Anchises aus dem brennenden Troja gerettet, nach Irrfahrten über das Mittelmeer schließlich an der Küste Italiens landete - und der Streit, wo genau dieser Landungsort gewesen ist, ist auch unter Philologen bis heute nicht eindeutig geklärt - Die Gegend um Pompeji hat aber gegenüber der Küste des südlichen Latiums den Vorzug, daß hier die größeren Wahrscheinlichkeiten dafür sprechen. Dies mag schon die Pompejaner zu der Überzeugung geführt haben, daß sie die ältesten Rechte dieses Ursprungsmythos für sich reklamieren konnten.

VIII. Alexandermosaik.

Konkreter an historische Zeit mag der Besitzer des Hauses des Fauns gedacht haben, als er sich für den Boden

eines geschlossenen Wohnraumes in Mosaik die Kopie eines großen Historienbildes anfertigen ließ, das den Sieg des makedonischen Königs Alexander über den persischen König bei Arbela und Gaugamela im Jahre 331 v. zum Thema hatte (Abb. 10). Wir wissen nicht, wo das Original sich befunden haben mag, wir wissen nicht, wie der Mosaizist sich die Vorlage für sein Werk beschafft haben kann. Sicher ist nur eines: daß es sich um die Kopie nach einem griechischen Gemälde handelt, das aus dem Beginn des ersten Jahrhunderts stammen muß, denn eine derartig dramatische Darstellung historischer Ereignisse kennt die römische Kunst nicht. Das ist eine der genuinen Leistungen der hellenistischen Kunst unter dem Einfluß römischen Denkens und römischer Weltvorstellung. Ihnen verdanken wir neben den Landschaften und dem Bildnis als eigenständige Bildgattungen auch die besondere Rolle des Historienbildes, wie es die neuere europäische Kunst bis zum Ende des 19. Jh. dominierte.

Gegeneinander gewendet erblicken wir rechts den bereits siegreichen Alexander mit weitausholender Geste auf seinen Gegner zureitend, den Blick fest auf ihn gerichtet. Er überragt mit bloßem Haupte alle übrigen Gestalten dieses figurenreichen Bildes. Blick in Blick mit ihm, den Kopf mühsam gegen die Fluchtrichtung, in die sein Pferd davongaloppiert, blickt Darius von seinem Streitwagen aus auf das drohende Unheil für seine Armee und für seine Person.

Wie genau die Bildnisse der beiden auch immer geraten sein mögen, die Reproduktion im Mosaik selbst noch vermittelt etwas von der psychologischen Fähigkeit des Künstlers, das Drama des Geschehens auf den Gesichtern der beiden Opponenten nuanciert und präzise wiederzugeben, dabei aber auch die historisch wichtigen Details der Tracht und Kleidung nicht zu vernachlässigen.

Die Steigerung der erzählerischen Qualität der Darstellung gewinnt durch die drastische Realistik gerade in der Abstufung der Darstellung von unterschiedlichen Momenten in den Handlungen der Begleiter des Darius, während der eine schon zur wilden Flucht entschlossen, mit seiner Peitsche auf die Pferde eindrischt, ist ein anderer in dem Moment erfaßt, als er noch halb zögerlich die Situation zu beurteilen versucht. Er versucht sein quer zur Fluchtrichtung stehendes Pferd zu besteigen, wohl gerade dabei zu begreifen, daß dieser Makedonen-Sturm unaufhaltsam sein wird. Er ist es über den der Betrachter einen Einstieg in das dargestellte Geschehen findet. Wie er, versucht auch der Betrachter sich einen Überblick über das Schlachtgetümmel zu verschaffen. Daneben aber die Rückansicht eines Pferdes, gleichsam als Fermate im Fluß der Erzählung zu wählen, gehört zu den unwiederholbaren, genialen Einfällen eines uns unbekanntem griechischen Malers, der zahlreiche Nachfolger bis in die Neuzeit gefunden hat.

Die Dramatik des Miteinanders von Zweifel und entschiedener Entschlossenheit ist nun von der Mitte dieser Gruppe her auf die weiteren persischen Krieger gleichmäßig verteilt: Je weiter sie nach rechts vom Makedonen-Heer entfernt angeordnet sind, desto zögerlicher, erschrockener, erstaunter sind ihre Gesichtszüge. Je dichter sie nach links hin bereits dem Druck des siegreichen Feindes ausgesetzt sind, desto entsetzter, wild entschlossener versuchen sie noch dem Schicksal zu entfliehen.

Das Drama von Pompeji, das für uns eine museale Realität geworden ist, hatte in der Kunst, die in dem beschaulichen, gemächlichen Leben dieses zwar reichen, aber dennoch provinziellen Städtchens im römischen Reich tagtäglich den Bewohnern vor Augen stand, alle Spielarten eines tragischen Lebens in seinen fröhlichen und in seinen entsetzlichen Momenten bereits fiktiv Realität gewonnen. Daß sie teils achtlos am Fußboden, teils generös und pfleglich in Sichthöhe zur Schau gestellt wurde, hat sicher nichts mit der moralischen Qualität

seiner Bewohner zu tun, sondern kann uns nur als Dokument für die beständige Unberechenbarkeit des irdischen Lebens überhaupt gelten.

Literatur

Bernhard Andreae - Helmut Kyrieleis, *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n.Chr. verschütteten Städten*. Recklinghausen 1975.

Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (Hrsg.), *Pompeji 1748 - 1980. I tempi della documentazione a cura dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione*. Ausst.Kat. Rom, Foro Romano - Curia Senatus - Pompei, Antiquarium. Rom 1981.

Abbildungen

Abb. 1: Luftbild: Pompeji von Süden

Abb. 2: Tote von Pompeji (Gipsausgüsse)

Abb. 3: Die Innenstadt von Norden

Abb. 4: Haus des A. Trebio Valente

Abb. 5: Haus des Faun, Alexander Exedra während der Ausgrabung 1844.

Abb. 6: Grundriß des Hauses des A. Trebio Valente

Abb. 7: Pompeji, Haus des Lucretius Fronto, Der Sturz des Ikarus. Wandmalerei, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum

Abb. 8: Villa des Publius Fannius Sinistor, Boscoreale: Wandmalerei, Architekturphantasie, New York, Metropolitan Museum of Art

Abb. 9: Haus des Marcus Lucretius Fronto, Wandbemalung eines Wohnraumes (Tablinum)

Abb. 10: Porträt eines Beamtenfamilie aus Pompeji, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum

Abb. 11: Alexander-Mosaik, Neapel, Museum.