

Nur bei den Gräko-Italern erhielt der Ueberwurf freieste Entfaltung, die wahrscheinlich durch älteste nationale Ueberlieferung vorbereitet war, aber doch, wie ich bereits bemerkt habe, erst spät eintrat. Dieser Uebergang zur freien Draperie war das Resultat eines plötzlichen Auffassens und Erkennens des Kunstschönen, wie der ganze Aufschwung, den Griechenland nahm, nachdem es lange hinter den civilisirteren Nachbarvölkern zurückgeblieben, ein plötzlicher war.

β. Das Prinzip der Bekleidung hat auf den Stil der Baukunst und der anderen Künste zu allen Zeiten und bei allen Völkern grossen Einfluss geübt.

§. 61.

Allgemeines.

In dem dritten Hauptstücke wurde bereits mehrfach auf das Entstehen und die Ableitung der meisten dekorativen Symbole in der Baukunst aus den textilen Künsten hingewiesen; dasselbe bereitet auf das nun Folgende über den tief greifenden und allgemeinen Einfluss derselben und der ihnen ursprünglich angehörig deckenden und bindenden Elemente auf den Stil und das formale Wesen der Künste und der Architektur insbesondere vor. Man könnte sich wundern, dass in der ganzen Kunstliteratur kein ernstlicher Versuch hervortritt, diese Frage in allen ihren so überaus wichtigen Folgerungen zu behandeln, da doch in ihr der Schlüssel für manches Räthsel in der Kunstlehre und die Essenz der meisten Gegensätze und Kontraste, welchen wir in formal-stilistischer Beziehung auf dem Gebiete der Kunstgeschichte begegnen, enthalten ist. Doch konnte diess nicht wohl geschehen, vor den neuesten Entdeckungen und Forschungen, die der allgemeinen Lösung dieser Frage vorangehen mussten. Diess ist die durch Quatremère de Quincy zuerst angeregte und seitdem durch eine langjährige fast ununterbrochene Kontroverse zwischen Gelehrten und Künstlern hindurchgeführte neueste polychrome Anschauung der antiken Architektur und Plastik, wonach sie nicht mehr nackt, in der Farbe des Stoffs, der in Anwendung kam, sondern mit einem farbigen Ueberzuge bekleidet erscheint. Diess sind die wichtigen Ausgrabungen und Funde auf den verödeten Feldern, wo einst die uralten Reiche der Assyrier, Meder und Babylonier blühten, diess sind die genaueren Darstellungen und Beschreibungen früher bekannter und die

wichtigen Entdeckungen neuer Kunstmonumente auf den Gebieten Persiens, Kleinasiens, Aegyptens, Cyrenaikas und Afrikas. Diess sind endlich die nicht minder wichtigen Forschungen, die in den letzten zwanziger Jahren sich der mittelalterlichen Kunst, sowohl christlicher wie muselmännischer, zuwendeten.

Das bedeutendste Resultat dieser neuesten Eroberungen auf dem Gebiete der Kunstgeschichte ist der Zusammensturz einer verjährten Gelehrtentheorie, welche dem Verstehen der antiken Formenwelt unendlich hinderlich war, wonach hellenische Kunst als ein dem Boden Griechenlands urheimisches Gewächs betrachtet wird, da sie doch nur die herrliche Blüthe, das letzte Bestimmungsziel, der Endbezug eines uralten Bildungsprinzipes ist, dessen Wurzeln gleichsam in dem Boden aller Länder, die vor Alters die Sitze gesellschaftlicher Organismen waren, weitverbreitet sind und tief haften.

War diese Ablösung und Lostrennung der klassischen Antike von dem grossartigen allgemeinen Bilde, welches die gesammte antike Welt gewährt und innerhalb dessen sich die erstere doch nur gleichsam als Hauptgruppe hervorhebt, die ihrer Umgebung nicht entbehren kann, durch sie erst getragen und in ihrem wahren Sinne erklärt wird, für die richtige Auffassung der klassischen Kunst sehr hinderlich, so verloren dadurch jene umgebenden und vorbereitenden Theile des zerstückelten Bildes, die Parerga desselben, vollends alle ihre Beziehungen. So erklärt es sich, dass viele Bewunderer der Klassicität, denen der Sinn für Grösse und für das Mannichfaltige im Schönen nicht natürlich innewohnt, sondern die sich eigentlich erst in die Schönheitsbegeisterung hineinstudirten, aus Vorurtheil und mangelnder Selbstständigkeit des Geschmacks in eine souveräne Verachtung der sogenannten barbarischen Kunst hineingeriethen, uneingedenk der Bewunderung, welche die Hellenen selbst, wie Herodot, Xenophon, Ktesias, Polybios, Diodor und Strabo, der Grösse und Harmonie dieser barbarischen Werke zollten. Die Einstimmigkeit hellenischer Schriftsteller aus der besten Zeit über die Monumente Asiens und Aegyptens hätte über den Werth derselben aufklären sollen und in Ermangelung eines eigenen Urtheils musste consequenterweise diess hellenische Schiedsgericht als Massstab der Schätzung jener Werke dienen. Aber man ist hellenischer gesinnt als selbst die Hellenen, überbarbarisirt das Barbarenthum und denkt dabei an eine Art modificirter Menschenfresserei, obschon es nur einen Gegensatz bezeichnet, der nicht ursprünglich zwischen griechischem und ungrischem Wesen bestand, sondern erst eintrat, wie jene lang vorbereitete Blüthe allgemeiner antiker Völkercultur sich auf

Hellas Boden entfaltet hatte. Die homerische Sprache kennt dieses Wort noch nicht, weil damals der Begriff noch nicht existirte, dem es entspricht, der sich erst viel später zwischen hellenischem und barbarischem Wesen als Gegensatz beider gestaltete. Auch die hellenische Kunst ist in ihren Elementen barbarisch und wir müssen durch Erforschung dieser barbarischen Elemente, woraus sich die hellenische Kunst entfaltetete, das Studium der letzteren vorbereiten, müssen Helena, die leibhaftige, lebendige, wahre, wieder von den „Müttern“ heraufbeschwören.

Ein anderer Kontrast ist für uns nicht minder bedeutsam: das Mittelalter und die Antike. Das jetzt erst besser erkannte Mittelalter, mit seiner romantischen Architektur und Kunst im Allgemeinen, führt uns durch Vermittlung des Römerthums wieder auf das uralte Bildungsprinzip zurück, zeigt sich aber zugleich im entschiedensten Kampfe gegen dasselbe und in beiden Beziehungen ist das Mittelalter zu der richtigen Auffassung und Schätzung der Antike nothwendig, während es sich gleichzeitig aus sich selbst nur ungenügend, vollständig erst durch diese Vergleichung mit der Antike erklärt.

Der schaffende Genius der Griechen hatte eine edlere Aufgabe, ein höheres Ziel, als die Erfindung neuer Typen und Motive der Kunst, die von Alters her auf sie kamen und ihnen heilig blieben; ihre Mission bestand in Anderem, darin nämlich, diese Motive, wie sie dem Stofflichen nach bereits fest fixirt waren, d. h. ihren nächsten gleichsam tellurischen Ausdruck und Gedanken in höherem Sinne aufzufassen, in einer Symbolik der Form, in welcher Gegensätze und Prinzipie, die im Barbarenthum einander ausschliessen und bekämpfen, in freiestem Zusammenwirken und zu schönster reichster Harmonie sich verbinden. Wie will man diesen höheren Sinn erfassen, wie lässt sich die hellenische Form, die sekundäre, zusammengesetzte, verstehen, ohne vorherige Kenntniss jener traditionellen und in gewissem Sinne naturgesetzlichen Bestandtheile derselben in ihrer ursprünglich tellurischen Bedeutung? Diese muss vorangeschickt werden, ehe wir uns dem höheren aber abgeleiteten Sinne, welchen ihr die Hellenen beilegen, zuwenden.

Unter diesen alt-überlieferten formalen Elementen der hellenischen Kunst ist keines von so tief greifender Wichtigkeit wie das Prinzip der Bekleidung und Inkrustirung, welches die gesammte vorhellenische Kunst beherrscht und in dem griechischen Stile keineswegs abgeschwächt oder verkümmert, sondern nur in hohem Grade vergeistigt und mehr im struktiv-symbolischen denn im struktiv-technischen Sinne, der Schönheit und der Form allein dienend, fortlebt.

Der nähere Aufschluss dieses Gegensatzes wird erst im Verlaufe dieses Artikels erfolgen können, der eben das wichtige Prinzip der Bekleidung und der Inkrustirung als Element der bildenden Künste zu besprechen hat.

Das Werk des grössten französischen Kunstforschers und Kenners der Antike, Quatremère de Quincy's *Jupiter Olympien*, war nahe daran eine für das Verstehen der antiken Kunst in ihrer Gesamtheit im hohen Grade wichtige Frage zu lösen, ja es löst sie zum Theil, obschon nicht allgemein und prinzipiell genug, für dasjenige, was sein besonderer Inhalt ist, für die Bildnerie der Hellenen nämlich.

Hätte der berühmte Verfasser desselben den innigen Zusammenhang der in der Blüthezeit der Griechen herrschenden Vorliebe für polychrome chryselephantine Kolossalbildwerke mit einem uralten auch in Griechenland verbreiteten allgemeinen Inkrustationsprinzipie nachgewiesen, welches nicht bloss die Bildnerie, sondern auch die Baukunst beherrschte (und zwar nicht bloss die Dekoration, sondern das innerste Wesen dieser Kunst bedingend); hätte er gezeigt, wie unter anderen Stoffen, die zu Inkrustirungen benützt wurden, als Holz, Metall, Terrakotta, Stein, Stuck etc., auch seit ältester Zeit das gefärbte Elfenbein zu demselben Zweck im Gebrauch war, wie ferner aus diesem Gebrauche auf Bildnerie im Grossen angewandt die chryselephantinen Statuen hervorgingen, so hätte ihn diess zu noch wichtigeren und allgemeineren Resultaten geführt als seine vortreffliche Abhandlung jetzt schon enthält, in der eigentlich ein umgekehrtes Verfahren verfolgt und nachgewiesen wird, dass die Absicht, Kolossalbilder in Elfenbein oder ähnlichen Stoffen, die nicht in grossen Stücken gewonnen werden können, zu bilden, nothwendig zu derjenigen Technik führen musste, deren Beschreibung und Wiedererweckung ihm als Hauptzweck seiner Arbeit galt.¹

Wenn schon in dieser Beziehung die Arbeit für unser Interesse nicht genügt, so ist sie für dasselbe dennoch von höchster Bedeutung, besonders auch wegen deren praktischer Tendenz, wonach uns die Form nicht als Fertiges nach der Schule ästhetischer Idealität gleichsam vorgeritten wird, sondern das Verständniss der Kunstform und der hohen Idee, welche in ihr lebt, uns aufgeht, während Beides als unzertrennlich von dem Stoffe und von der technischen Ausführung behandelt und gezeigt

¹ *Le Jupiter Olympien ou l'Art de la sculpture antique considéré dans un nouveau point de vue, par Quatremère de Quincy. Paris 1815. Avant-propos p. X. sqq. und passim.*

wird, wie sich hellenischer Geist eben in der freiesten Beherrschung beider, sowie der alt-geheiligten Ueberlieferung, kund gibt.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Jupiter Olympien, oder etwas früher, erschien das grosse Werk über Aegypten, ein Resultat der Arbeiten der Gelehrten und Künstler, welche Bonaparte's Expedition nach jenem Lande begleiteten. Dieses Werk enthält viele Darstellungen polychromer und inkrustirter Monumente und noch lehrreicher, als jene meistens unzuverlässigen, nicht stilgetreuen Darstellungen sind in Betreff des uns beschäftigenden Gegenstandes mehrere dahin bezügliche Stellen des jene Darstellungen begleitenden Textes. Doch blieb dieses Werk im Ganzen ohne Einfluss auf die Gesamtauffassung der antiken Kunsttechnik, weil man den Zusammenhang des Aegyptischen mit griechischer Kunst nach dem herrschenden Vorurtheile der Zeit nicht zugab; dasselbe Loos traf die späteren bedeutenden Publikationen über die Monumente jenes uralten Räthsellandes, welche für unser Interesse beinahe ganz unbenutzt geblieben sind. Man hatte sich daran gewöhnt, jenes Land als ein antikes China ganz ausser Zusammenhang mit der übrigen kultivirten Welt des Alterthums zu betrachten, und hatte hierin doppeltes Unrecht, weil Aegypten so gut wie China sehr wichtige Glieder in dem allgemeinen Zusammenhange der Erscheinungen auf dem Gebiete der Kulturgeschichte und speziell der Kunstgeschichte bilden.

Nach diesem lag die Voraussetzung nahe, es würde das schöne Werk über Pompeji, welches etwas später von Mazois in seinen ersten Bänden herausgegeben und nach dessen frühem Tode von Gau vollendet wurde, desto mehr auf die Begründung einer neuen Anschauung der klassischen Kunst in ihrem Totalerscheinen einwirken, aber auch dieses war in geringem Grade der Fall; denn obschon die Wandmalereien und andere Eigenthümlichkeiten antiken Kunstgebahrens uns hier vollständig und in ihrem Zusammenhange entgegentreten, obschon die Beziehungen zwischen althellenischer Kunst und den wieder erstandenen Monumenten grossgriechischer Provinzstädte unleugbar sind, will man in ihnen doch weiter nichts erkennen, als die Manifestation einer spezifischen Römer-technik, aus der Zeit wie diese schon ihre kapriziöse Richtung genommen hatte, die mit der alten klassischen Kunst nicht viel mehr gemein habe als die Wandmalereien und sonstigen Eigenthümlichkeiten der Monumente Aegyptens.

Diese seien der Kindheit, jene dem Verfall der Kunst, die gleichsam wieder kindisch geworden sei, angehörig; kein Schluss von beiden auf dasjenige, was eigentlich die wahre griechische Kunst gewesen, wäre statthaft.

Es erfolgte hierauf um das Jahr 1830 herum die erste Herausgabe der polychromen Herstellung eines echt-griechischen Monuments durch Hittorff, welche die antiquarische Welt in grossen Aufruhr versetzte und einen denkwürdigen Federkampf veranlasste, an welchem Künstler und Gelehrte sich beteiligten und der für unser uns hier beschäftigendes Thema von grosser Wichtigkeit ist, weil in demselben die Frage, um die es sich besonders handelt, mehrmals sehr nahe, aber gleichsam nur wie durch Zufall, berührt wird.

Die Geschichte dieser Verhandlungen, woran der Verfasser einigen Antheil nahm, liest man in ausführlichster Weise in dem neuesten Werke Hittorff's, „Architecture polychrome“,¹ worauf in Betreff ihrer verwiesen und zugleich bemerkt wird, dass sich später mehrfache Gelegenheit bietet, auf dieselben zurückzukommen.

Die wichtigste Episode dieses Federkriegs darf jedoch schon hier nicht unberührt bleiben, nämlich der Streit um die schon von C. A. Böttiger² aufgestellte auf einige Aeusserungen des Plinius hauptsächlich gestützte Behauptung, wonach die Griechen in der schönsten Zeit nur auf Holztafeln gemalt hätten, die eigentliche Wandmalerei bei ihnen weder in Ansehen gestanden noch bei der Ausstattung der Monumente häufig in Anwendung gekommen sei; die Wandmalerei sei als Mitursache und zugleich als Symptom des Verfalles der Malerei zu betrachten; dieselbe habe erst zur römischen Kaiserzeit in Rom selbst den Umfang gewonnen, der ihr fälschlich bei den alten Griechen aus der besten Zeit zugeschrieben worden sei.

Der eifrigste Verfechter dieser Ansicht, Raoul-Rochette, der in einzelnen kleineren Aufsätzen, am ausführlichsten jedoch in dem gelehrten aber geschmacklosen Buche, peintures antiques inédites,³ sehr lebhaft dafür in die Schranken tritt und dabei keinerlei Waffen scheut, wird bekämpft von M. Letronne, dessen wichtigste hierauf bezügliche Schrift seine „lettres d'un antiquaire à un artiste“ sind.⁴

Mit gleicher Gelehrsamkeit, die ihn jedoch niemals zu allotriis hineinreißt, wie es seinem Gegner oft begegnet, und mehr Geist verfährt

¹ Restitution du temple d'Empédocle à Selinonte ou l'Architecture polychrome chez les Grecs par J. T. Hittorff. Paris 1851.

² In seinen Ideen zur Archäologie der Malerei. Dresden 1811.

³ Peintures antiques inédites etc., faisant suite aux monuments inédits par M. Raoul-Rochette. Paris, Imp. R. 1836.

⁴ Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture murale etc., par M. Letronne. Paris 1836.

Letronne die entgegengesetzte Meinung, wonach der grössere Theil der berühmtesten Malereien, welche die Wände griechischer Monumente der Baukunst zierten, und zwar gerade diejenigen aus der strengen Schule der Malerei kurz vor und zu der Zeit des Perikles, wirkliche Wandgemälde und keine Schildereien gewesen seien. Hätten beide Antagonisten den Gegenstand, der sie trennte, vom Standpunkte der allgemeinen Kunstgeschichte des Alterthums betrachtet und in der Art der Verzierung der Wände durch Malerei bei den Griechen und Römern ein uraltes Prinzip der Baukunst aller Völker der alten Welt wieder erkennen wollen, das sich nur auf klassischem Boden im Zusammenhange mit der Baukunst auf eigene Weise umbildete und vergeistigte, ohne dabei seinen gleichsam vorarchitektonischen Ursprung im geringsten zu verleugnen, hätten sie, von hier ausgehend, dann die Stellen der Alten, welche über Malerei handeln und was sich von Spuren ehemaliger griechischer Wandmalereien und von Ueberresten römischer Kunst noch erhalten hat, mit demjenigen in Einklang zu bringen versucht, was die Urgeschichte der Kunst uns lehrt, sie würden einander auf neutralem Gebiet, nämlich vor den monumentalen Werken des Polygnot und Mikon, Panänos und Onatas, Timagoras und Agatharchos, die keine Tafel- sondern Wandmalereien waren aber in gewissem höherem Sinne und dem Stile nach der Tafelmalerei angehörten, die Hände zur Versöhnung gereicht haben. Diese Werke fallen nämlich in dieselbe Zeit, wo auch die Baukunst der Hellenen das uralte überlieferte Prinzip des Bekleidens nicht mehr materiell, sondern nur noch symbolisch und in vergeistigtester Weise beibehält, während vorher sowie nachher, vorzüglich seit Alexander, dasselbe Prinzip in mehr barbarischer Realistik sich geltend macht und in Rom sogar mit einem neuen Bauprinzipe, wonach die Steinkonstruktion als formgebendes Element auftritt, in Konflikt geräth. Statt dessen verharren Beide auf ihrem Satze; Raoul-Rochette sieht überall nur auf Holz gemalte Schildereien, die an der Wand oder sonst wie aufgehängt wurden, ihm sind die grössten Bilder der historischen Schule nichts Anderes; nur zögernd räumt er ein, sie seien in Fällen und ausnahmsweise künstlich in die Wand eingelassen worden; er hätte dafür lieber zeigen sollen, dass auch die eigentlichen Wandmalereien im Charakter, in der Weise ihrer räumlichen Vertheilung auf den Mauerflächen, wenn auch nicht ihrem Wesen nach und faktisch, — Tafelbilder, oder richtiger gemalte Wandbekleidungen waren.

Nur an einer Stelle seines Werks ¹ gibt er zu erkennen, dass ihm

¹ Peintures inédites etc. p. 346. Anmerkung 4.

der Zusammenhang des Prinzips der Täfelung bei den Griechen mit alten orientalischen Traditionen der Kunst nicht entgangen war; ich zweifle aber, ob er die wichtige Bedeutung dieses Umstands, den er nur einen *point curieux de l'archéologie* nennt, erkannt habe. Er verweist bei dieser Gelegenheit auf seine *Histoire générale de l'art des Anciens*, welche meines Wissens nie erschienen ist. Ebenso wenig hat aber auch Letronne die Aufgabe richtig gefasst, ja vielleicht ist er ihr noch ferner geblieben als sein Gegner; denn anstatt in dem sehr häufigen Vorkommen wirklicher Tafelgemälde, seien sie nun auf Holz, Stein, Terrakotta, Schiefer, Glas, Elfenbein oder Metall gemalt, in Verbindung mit Wanddekoration nur Ausnahmefälle zu sehen, hätte ihm diess Veranlassung geben müssen, den Zusammenhang dieser Erscheinung, die für die Früh- und Spätperiode der hellenischen Kunst die gewöhnliche ist, mit der Natur des Wandverzierungsprinzips der Alten und mit dem eigentlichen Wesen der klassischen Kunst nachdrücklichst hervorzuheben. Er musste zunächst mit dieser sehr verbreiteten Methode des Inkrustirens der Wände mit Schildereien die noch auffallendere Thatsache in Verbindung setzen, dass alle Skulpturen, welche (als nicht zum eigentlichen Ornamente gehörig) die Monumente der Alten zieren, dem Prinzip nach und meistens auch in Wirklichkeit gleichfalls eingesetzte Tafeln sind und hierauf fussend weiter folgern.

Diese Tradition der Inkrustirung erstreckt sich in der That auf die Gesammtheit der hellenischen Kunst und beherrscht vor allem das eigentliche Wesen der Baukunst, indem es sich keineswegs allein auf die Weise der tendenziös-dekorativen Ausstattung der Flächen durch Skulptur und Malerei beschränkt, sondern die Kunstform im Allgemeinen wesentlich bedingt; beides aber, Kunstform und Dekoration, sind in der griechischen Baukunst durch diesen Einfluss des Flächenbekleidungsprinzips so innig in Eins verbunden, dass ein gesondertes Anschauen beider bei ihr unmöglich ist. Auch hierin bildet sie den Gegensatz zu der barbarischen Baukunst, in welcher dieselben Elemente, nämlich Struktur und Dekoration, nach dem Stufengange der höheren Entwicklung mehr oder weniger unorganisch, gleichsam mechanisch und in eigentlichster materiellster Kundgebung zusammentreten.

Die vollständigere Entwicklung dieses wichtigen Theorems der Stillehre, in welchem ich mehr als einen „*point curieux de l'archéologie*“ erkenne, muss dem Abschnitt über das Zusammenwirken aller Künste in der Baukunst vorbehalten bleiben, doch darf wegen der allgemeinen Gültigkeit desselben für alle Künste, nicht allein für die Baukunst, ein

wichtiger Theil der Betrachtungen, auf welche dasselbe führt, schon hier nicht fehlen, wo sie ausserdem wegen der technischen Procedur, auf welche das bezeichnete Theorem sich stützt, der Bekleidung nämlich, konsequenterweise ihren natürlichen Platz haben.

Was mich besonders zweifeln macht, dass Raoul-Rochette bereits im Jahre 1836, in welchem die Ankündigung des Werkes *histoire générale de l'art des Anciens* geschah, an die allgemeinere Lösung der Punkte, die hier in Erwägung kommen, gedacht habe, ist das erst nach dieser Zeit fallende Bekanntwerden der wichtigen Entdeckungen assyrischer und babylonischer Monumente durch Botta und Layard,¹ durch welche uns erst gestattet ist, die berührten Erscheinungen in ihrem kulturhistorischen Zusammenhange ohne fehlende Zwischenglieder zu beobachten und das Gesetz, das sich in ihnen ausspricht, zu konstruiren. Ebenso gehörten dazu die neuesten besseren Aufnahmen der persischen Monumente, die genauere Kenntniss des klassischen, mit den merkwürdigsten Spuren ältester Civilisation übersäeten, Bodens Kleinasiens so wie alles dasjenige, was Italien, Cyrenaika, und selbst das niemals ganz durchforschte Aegypten an neuesten zum Theil überraschenden Entdeckungen lieferten. Dass mich diese meines Erachtens höchst wichtige Frage seit langer Zeit beschäftigte, beweisen meine Andeutungen über dieselbe, die in kleineren von mir theils in deutscher theils in englischer Sprache veröffentlichten Schriften enthalten sind.²

¹ The monuments of Niniveh, from drawings made on the spot by Austin Henry Layard Esq. London, 1849. — A second series of the monuments of Niniveh etc, from drawings made during a second expedition to Assyria 71 plates. Oblong folio. London 1853. — Discoveries on the Ruins of Niniveh and Babylon, etc. with maps plans and illustrations. 8vo. London, 1853. — Niniveh and its remains, with an account of a Visit to the Chaldaean Christians of Curdistan etc. 5. Edition. 2 Vol. 8vo. London 1850. — A popular account of discoveries at Niniveh with numerous woodcuts. 8vo. London 1850. — Fergusson, J. The palaces of Niniveh and Persepolis restored; an essay on ancient Assyrian and Persian architecture.

² Die vier Elemente der Baukunst. Braunschweig 1851. — On the Origin of Polychromy in Architecture in der Schrift: An apology for the colouring of the Greek Court by Owen Jones, als Anhang. London 1854. — On the study of Polychromy and its revival in the Museum of Classical Antiquities No. III. Juli 1851. London.