

§. 80.

Vollendeter Stil.

Das üppige plastische Prinzip, vermischt mit andern asiatischen Reminiscenzen, musste nach und nach zugleich mit der plastischen Behandlung der architektonischen Details einer neuen Kunstrichtung Platz machen, indem es in die monumentale Wandmalerei und das damit verbundene Flächenornament überging.

Zu diesem zweiten Stile gehören die meisten noch erhaltenen älteren Tempel, vornehmlich von Sicilien und Grossgriechenland, von denen nur die allerältesten und einige vielleicht der Zeit der Erbauung nach nicht so alte, aber archaische, Beispiele an die Frühzeit und den plastischen Verzierungsstil erinnern. Sie entsprechen dem zweiten und dritten Vasenstile, dem eigentlich hellenischen, wie jene plastisch weichen, mitunter schwülstigen architektonischen Formen der Frühzeit mit dem gräko-italischen in seinem ersten Auftreten noch plastischen Vasenstile homogen sind. (Siehe Keramik.)

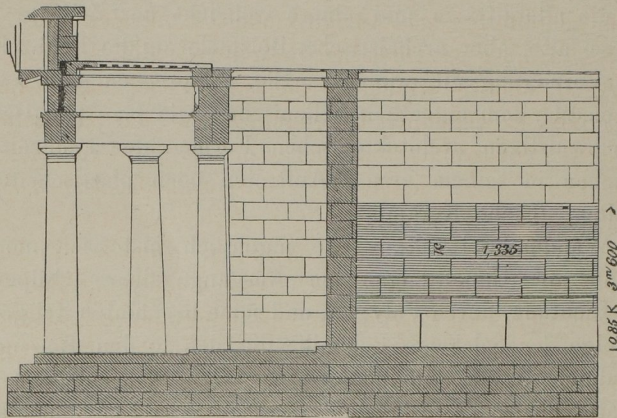
Die Wandmalerei, d. h. die eigentlich historisch-monumentale, erreicht nun mit Uebergängen am Ausgange dieser Stilperiode ihre erhabenste Richtung, durch Polygnot und seine berühmten Zeitgenossen. —

In Folge der gelehrten Polemik, die sich in den dreissiger Jahren über Wandmalerei und Tafelmalerei der Griechen entspann, ward als unzweifelhafte Thatsache festgestellt, dass die grosse monumentale Malerei der genannten Periode des fünften Jahrhunderts vor Christo Wandmalerei war.¹

Wo immer für Einzelfälle die Frage unentschieden geblieben ist, ob Malereien aus dieser Kunstperiode in die Wand eingelassen oder unmittelbar darauf gemalt gewesen seien (wie z. B. die Bilder der Stoa Poikile zu Athen, die zu Honorius' und Arkadius' Zeit gegen 400 nach Christo laut einer Nachricht des Synesius von der Wand genommen waren), waltet dennoch kein Zweifel über ihren monumentalen Stil und die Technik ihrer Ausführung, die von der späteren, der eigentlichen

¹ Vergl. Raoul Rochette Mémoire sur la peinture sur mur. Journ. des Savants. Juin Juillet Août 1833. Letronne, Lettres d'un antiquaire à un artiste Paris 1836. Raoul Rochette peintures inédites etc. De veterum Graecorum pictura parietum conjecturae. Gottfr. Hermann's Opusc. Lips. 1835. Ch. Walz, Schriften über die Malerei der Alten etc. in den Heidelberger Jahrb. d. Lit. 1837. Nr. 14—17.

Staffelmalerei so ganz verschieden war. Der grossartigen Tendenz dieser Werke war der Rahmen eines in die Stuckwand gesenkten Bildes zu beengend, diess Drama bedurfte des Raumes der ganzen Wand, um sich zu entfalten, soweit diese zwischen dem dunkler gefärbten um die Mauer herumgezogenen Sockel und dem entsprechenden Frieze unter der Stroterendecke neutrales Gebiet darbot.¹ Auf diesem Felde war das Hauptbild teppichartig in Abtheilungen scheinbar aufgespannt und mit Säumen umschlossen, gerade wie die Darstellungen auf den Pansen und zwischen den Füßen und Hälsen der Amphoren und Krateres aus Korinth und Athen, die gleichzeitig mit jenen Wandgemälden entstanden sind und einen Schatten ihrer Grösse und Schönheit reflektiren.



Theil des Durchschnitts vom Theseustempel.

Ueber die Distribution dieser Bilder finden sich in Pausanias einige interessante Andeutungen, die das Gesagte nur bestätigen.

Die Poikile zum Beispiel bestand aus drei Wandflächen, auf jeder waren drei Bilder enthalten:

¹ Der für Malerei vorbereitete Raum im Innern des Theseustempels beginnt unmittelbar über dem aus hochgestellten Platten bestehenden Sockel der Mauer und erstreckt sich über denselben bis auf die Höhe von sechs Steinquaderschichten. Ich wiederhole diess als ein Datum, für dessen Richtigkeit ich einzustehen vermag, weil die lettres d'un antiquaire von Letronne eine Mittheilung von Thiersch über diese vielbesprochene Stuckbekleidung der innern Cella des genannten Tempels enthalten, der nicht mit der meinigen übereinstimmt. Zur Erläuterung meiner Angabe gebe ich beistehende Theile eines Durchschnitts des Theseustempels, den ich an Ort und Stelle auftrug.

Erste Wand:

Erstes Bild: Schlachtordnung der Athener bei Oenoë.

Zweites Bild: Beginn des Kampfes.

Drittes Bild: Schlachtordnung der Spartaner.

Zweite Wand:

Erstes Bild: Amazonenkampf.

Zweites Bild: Ilions Fall.

Drittes Bild: Die Könige um Ajax und Cassandra.

Dritte Wand:

Erstes Bild: Marathonische Schlacht; Platäer und Athener im Kampfe gegen die Barbaren.

Zweites Bild: Flucht der letzteren.

Drittes Bild: Kampf und Niederlage bei den Schiffen.

Letztere drei Bilder sind begrenzt durch vier an der Handlung nicht unmittelbar theilnehmende Heroen und Götter: Marathon, Theseus, Herakles, Athena. Aehnlich waren sicher auch die drei Bilder der beiden anderen Wände getrennt.¹

Noch reicher, noch teppichähnlicher, noch mehr in der Anordnung den Vasenbildern des vollendeten älteren Stiles entsprechend muss man sich die Kompositionen des Polygnot vorstellen, welche die Wände der Lesche in Delphi deckten. Einerseits Ilions Erstürmung nebst der Abfahrt der Griechen, andererseits die Höllenfahrt des Odysseus; die getrennten Handlungen zugleich neben und übereinander gruppirt, ein reicher Prachtteppich von der grössten Figurenfülle.²

Diese gemalten Wandteppiche deckten die offenen Stoen, die Wände der Tempelzellen, innerlich und in den Vortempeln, und, da die äusseren Wände der peripteren Tempel mit den Stoawänden in gleiche Linie zu stellen sind, unzweifelhaft auch jene.

Wo immer eine Mauer überhaupt Façade bilden³ und zu einer architektonischen Wirkung beitragen sollte, war sie polychromirt, und zum Theil mit historischen oder scenischen Malereien geziert; diess ist für den Künstler, der sich alle Stellen, von denen es bereits ausgemacht

¹ Paus. I. 15.

² Paus. X. 25.

³ Die Dispositionen in der Baukunst der Alten gestatteten sehr häufig eine Art von scenischer Behandlung der Architektur, indem die Seiten und hinteren Wände eines Monumentes durch Umfassungsmauern, Bäume oder sonst wie versteckt und dem Anblicke entzogen blieben; dann freilich mochte man deren Koniasis nur sehr einfach dekoriren, aber schwerlich ganz und überall weiss lassen.

ist, dass sie farbig waren, was sogar von den eifrigsten Weisstemplern zugegeben wird, in Verbindung mit den übrigen Theilen vor die Sinne führt, und nach einer harmonischen Vorstellung des Ganzen sucht, nothwendig, keines Nachweises bedürftig; aber die Professoren der Kunstgeschichte erkennen den Beweis der allgemeinen Polychromie nach den Daten, die vorliegen und aus dem Gesetze der Harmonie nicht für gültig an, und wo jene Data ihren eigenen verjährten Theorien zu sehr in das Gesicht schlagen, leugnen sie dieselben weg, oder erheben sie Zweifel gegen die Genauigkeit und wohl gar gegen die Wahrheitsliebe der Beobachter; ein überaus bequemes System, das die Mühe des Selbstforschens und Selbstsuchens auf klassischem Boden erspart.

Da sie einen bedeutenden Einfluss auf die heutige Kunsterziehung üben, und ein von ihnen erfundenes korruptes Mischsystem ganz bestimmt als das letzte Resultat aller bisherigen Forschungen, betreffend eine Frage „über welche jetzt die Akten als geschlossen zu betrachten seien,“ hinstellen, so ist es Pflicht eines Architekten, der die ganze Wichtigkeit dieser Frage erkennt, dieses aufgedrungene Schiedsgericht zu perhorresciren, und die Frage, da es so sein muss, auf dem Gebiete der matters of fact und der Beweisführung aus den alten Schriftstellern noch einmal aufzunehmen.

Man hat diesen Gegenstand bis jetzt hauptsächlich nur in seiner dekorativen Bedeutung erkannt, aber er betrifft zugleich das innerste Wesen der antiken Kunst und führt erst zu ihrem Verständniss. Ein architektonisches Werk kann ohne seine richtige Farbenergänzung gar nicht in seinem wahren Sinne gedacht und aufgefasst werden, das Wesen der Formen ist durch die Farben bedungen; — eine dunkle Säule z. B. muss anders kannelirt und anders profilirt sein als eine helle oder gar weisse; letztere erheischt tiefe Schatten auf ihrer Oberfläche, dagegen darf die dunkle Säule, wie etwa die aus Porphyr gar nicht kannelirt werden; andererseits gestatten, jetzt ihrer ursprünglichen Färbung beraubte, Formen, Rückschlüsse von ihnen auf ihre ehemalige Farbe zu machen: hiernach ist es a priori wahrscheinlich, dass die tief kannelirte ionische Säule ein helleres Kolorit hatte als die flach kannelirte dorische, wie es auch die Ueberreste von Farben an ihnen bestätigen.

Doch ist es beinahe unnöthig hier Einzelnes zu berühren, da dieses ganze der Bekleidung in ihrer Anwendung auf Baukunst gewidmete Hauptstück nichts anderes bezweckt, als diesen Zusammenhang zwischen Form und Farbe nachzuweisen.

Es sei zunächst von altgriechischen Mauern die Rede, die nicht aus

weissem Marmor, sondern aus anderen Baustoffen ausgeführt und mit Stuck überzogen sind, von solchen aus der Frühzeit der hellenischen Kunst, wozu ich die meisten in Poros ausgeführten Tempel rechne, deren sich noch eine erhebliche Anzahl erhielten. Keine von diesen Poroswänden aus verhältnissmässig frühhellenischer Zeit, wo immer sie sich finden, ist ohne Spuren ehemaligen Stucküberzuges, und obschon Farben nur noch schwach und nicht immer wahrgenommen werden, so sind Anzeichen ihres früheren Vorhandenseins dennoch nicht selten. Beispiele: die Cellawände der selinuntischen Tempel mit Stuck und Farbenresten.¹ Die Wände des Tempels zu Aegina, innerlich und von aussen mit feinem geschliffenem und zinnoberroth gebeiztem Stuck überzogen, nach Wagner's Berichte über die äginetischen Giebel und eigener Anschauung. Die äussere Cellawand des noch archaischen Tempels von Metapont, nach dem Herzoge von Luynes mit gelblichem Stuck geglättet, entsprechend dem Tone der farbigen Terrakotten, womit die Balken und sonstigen Theile der metapontischen Tempel geschmückt waren.

Dazu kommen vollständig erhaltene roth bestuckte Grabfacades in Lykien, von denen einige im britischen Museum aufgestellt sind, und häufige Spuren von Farben auf den aus Tuffstein gehauenen und mit Mörtel überzogenen Gräbern Hetruriens.

Auch geschieht bei den Autoren des Färbens der Wände und des Quadersteines häufige Erwähnung. Ich übergehe die schon zu oft besprochenen grünen und rothen Gerichtshöfe Athens und andere bekannte Stellen über alte Malerei und farbige Dekoration der Wände, die in den oben angeführten Schriften ausführlich discutirt worden sind und erwähne nur eine meines Wissens noch nicht berücksichtigte Stelle des Lucian, die auf das Alter und die allgemeine Verbreitung der Polychromie steinerter Wände hinweist: „Die Menschen,“ heisst es in den Amores, „erbauten Häuser und erlernten unvermerkt die damit zusammenhängenden Künste: Statt der einfach farblosen Gewänder wurden letztere auf das schönste bunt gestickt, für die schlechten Wohnungen erfand man hohe Paläste und prachtvolle Steinbauten, und die nackten formlosen Wände wurden mit schönen gemusterten Farbentünchen bedeckt.“²

Hier verdient auch die auffallende Nachricht des Vitruv über den

¹ Hittorff, Temple d'Empédocle und Monuments de la Sicile. Serra di Falco, über Sicilien.

² Lucian. Amores 34. *καὶ γυμνῶν τοίχων ἀμορφίαν εὐανθέσι βαφαῖς χρωμάτων κατέγραψαν.*

Palast des Königes Mausolus in Halikarnassus Erwähnung, dessen Ornatus in prokonnesischem Marmor ausgeführt war, dessen Mauern aber aus (ungebrannten) Ziegeln bestanden, die auf eine Weise abgeputzt waren, dass sie die Durchsichtigkeit des Glases zu haben schienen. Man ist genöthigt anzunehmen, dieser Putz sei eine Glasur gewesen. Auf durchsichtigen Putz deutet auch die bekannte Nachricht des Plinius über den kyzikenischen Tempel, die er unter anderen Mirabilien der Baukunst mittheilt: Der Künstler habe im Innern dieses Baues, der einen elfenbeinernen Zeus und einen marmornen Apollon, den ersteren bekränzt, enthalten sollte, zwischen alle Fugen der geputzten (mit Stuck überzogenen) Quadermauer,¹ goldene Fäden gelegt. So scheinen die haarfeinen Goldfäden durch die Wandmalerei hindurch und umgeben die Statuen mit einem zarten Nimbus. Ausser der sinnreichen Idee des Künstlers wird bei diesem Werke vornehmlich der Reichthum des Stoffes, obschon er versteckt ist, bewundert.²

Was in dieser Nachricht vor den assyrischen Entdeckungen unverständlich war, das erklärt sich heutzutage, da wir die glasilirten Ziegelwände der ninivitischen Paläste und Tempel kennen, ohne Schwierigkeit.

Eine so reiche und allgemeine Wandpolychromie musste eine entsprechende Polychromie der struktiven Theile nothwendig begleiten, — und auch dieses bestätigen die unzweideutigsten Spuren an den monumentalen Ueberresten, von denen zuerst nur die mit Stuck bekleideten steinernen, nicht marmornen, zu betrachten sind.

Das plastische Ornament der struktiven Theile ward schon in der Frühzeit der Periode, die uns hier beschäftigt, verlassen, das Gliederwerk zeigt sich vergleichsweise wie auf der Töpferscheibe gedreht oder aus Thon gezogen und auf den glatten Profilen sind die Ergänzungsformen gemalt. Gleichzeitig sind die Massen der konstruktiven Theile durchgängig gefärbt. —

Ich nenne zuerst den sehr alten Tempel von Korinth, dessen Säulen

¹ *Politi lapidis.* — Lapis ist in der technischen Sprache immer der Haustein im Gegensatz zum Marmor.

² Die Stelle steht *Plin. n. h. XXXVI, 15* (ed. Delechamp). *Durat et Cyziaci delubrum in quo filum aureum commissuris omnibus politi lapidis subjecit artifex eburneum Jovem dicaturus intus, coronante eum Apolline. Tralucet ergo picturae* (so heisst es in einigen Handschriften statt *junctionae*) *tenuissimis capillamentis, lenique afflatu simulacra refovente praeter ingenium artificis ipsa materia quamvis occulta in pretio operis habetur.* — Ueber meine Uebersetzung dieser Stelle und deren Rechtfertigung siehe im Texte weiter unten.

aus Tuffstein eine rothe Stuckbekleidung haben. Dieses versichern fast alle Reisenden, die jene Ruinen sahen; Curtius will sogar zwei rothe Stuckschichten über einander erkannt haben, auf welche Mittheilung Kugler sogleich seinen Zweifel über die Aechtheit dieser Stuckbekleidungen zu begründen trachtet, obgleich wir wissen, dass die dealbationes und expolitiones der Tempel und öffentlichen Werke ziemlich häufig wiederkehrten.

Roth sind auch die wohl erhaltenen Stuckbekleidungen alter Säulentrümmer von Tuffstein, die sich in der Nähe des Eingangs der Akropolis befinden und einem alten Tempel angehörten, den wahrscheinlich schon die Perser zerstört hatten.

Anders gefärbt waren die Säulen des Tempels zu Metapont, die dem ersten Kolorit der Terrakotten, womit die meisten grossgriechischen und sicilischen Tempel älteren Stils geschmückt waren, entsprechen mussten. Dieser ernstere und oligochrome (sich innerhalb weniger Farbtöne bewegend) Stil der Wanddekoration wendet nicht das Roth, sondern das Ockergelb als Flächengründung an,¹ benützt jenes nur als belebendes Element in der Farbenmusik und unterscheidet sich hierdurch prinzipiell von einem anderen Stile, der in Kleinasien und Griechenland sehr frühzeitig, wenigstens für Tempel und öffentliche Gebäude, herrschend war, bei dem das prachtvolle Roth, noch jetzt in einigen Ländern des Orients, z. B. in China, die ausschliesslich den kaiserlichen Gebäuden und den Tempeln vorbehaltene Wandfarbe, die Basis des polychromen Systemes abgab.

Das Drachenblut, ein rothes Harz, das der Orient producirt und Indicum oder Cinnabaris hiess, wurde dabei benützt, um die grösseren² Flächen damit zu färben, ihnen die βαφή zu geben; der Name Cinnabaris wurde aber später auch für diejenige Farbe gebraucht, die wir jetzt Zinnober nennen, woraus schon im Alterthume mancherlei Irrthümer und Verwechslungen hervorgingen.³ Der Zinnober, minium bei den Römern, ἡ μίλτος⁴ bei den Griechen, die aber darunter, wie es scheint, früher den

¹ Itaque antiqui egregia copia silis ad politionem sunt usi. Vitruv. VII. 7 fin.

² Mir scheint jedoch die auf den oben erwähnten altgriechischen Stuckaturen erhaltene rothe Farbe rother Ocker (rubrica) zu sein, nur auf Marmorflächen kam das Drachenblut (eine durchsichtige Pflanzenfarbe) in Anwendung.

³ Plin. XXXIII. 7. (ed. Delechamp.) Dioscorid. 5. 109.

⁴ Die Miltos war nicht Mennig, sondern Zinnober; jenes Bleioxyd hiess Sandaracha oder Sandyx und wurde theils gegraben theils künstlich gewonnen. Vitruv. VII, 7 u. 11. Plin. XXXIV. 18. XXXV. 6.

Röthel, die *rubrica*, verstanden, wurde an Monumenten früheren und besseren Stils niemals in Masse und zum Gründen der Flächen gebraucht, sondern nur in den Verzierungen, was die Monumente deutlich zeigen und was auch Vitruv in dem fünften Kapitel seines siebenten Buches bestätigt. Erst mit der Zeit nach den punischen Kriegen, wie die reichen Quecksilberbergwerke in Spanien exploitirt wurden, die mit der Einführung griechischer Kunst in Italien zusammenfällt, scheint der eigentliche Zinnober in grossen Massen für Wanddekorationen von den Römern verbraucht worden zu sein.

Die Megalographie,¹ d. h. die historische Wandmalerei, und das damit verbundene polychrome Flächenornament hatten ihre höchste Aufgabe erfüllt und waren vielleicht schon in Beziehung auf Adel des Stils im Sinken begriffen, wie nach den Perserkriegen unter Kimon und etwas später unter Perikles die Kunst der Athener ihren glanzvollsten Aufschwung nahm. Wie in der Renaissance die höchsten Leistungen des Raphael und Michelangelo zugleich den erhabensten Gipfel und die erste Verfallsstufe der Künste bezeichnen, genau dasselbe erkennt man fast noch entschiedener an den Monumenten, den Bildnereien und den Malereien der Glanzperiode hellenischer Kunst! Diese Wendung äussert sich in den Künsten am schlagendsten in einer auffallenden Tendenz zur Rückkehr zu den technischen Procedures der Frühzeit und des Orients, die sich sogar schon darin bemerklich macht, dass Phidias, Polyklet und die Zeitgenossen und Nachfolger dieser Männer der Toreutik und dem Sphyrelaton vor dem Metallgusse und der Marmorskulptur den Vorzug geben, überhaupt wieder die in der Frühzeit der Griechen beliebte Kolossalstatue in Aufnahme bringen.

Diese Zeit der Kunststiefe führte auch den Marmor eigentlich erst in die Architektur ein, obschon er in einzelnen Fällen schon früher in Anwendung gekommen war, wie z. B. an dem Olympium der Pisistratiden. Es ist auch hier die Frage, ob in der Einführung des Marmors als Baustoff nicht gleichfalls eine Reminiscenz des alten heroischen Marmorstiles zu erkennen sei.

¹ „Die Wandgemälde waren in der Zeichnung durchaus vollkommen und in „den Farbenzusammenstellungen angenehm, in allem entfernt sich haltend von dem „geschmückten Stile der sogenannten Kleinwaare!“ sagt Dionys von Halicarnassos in einem von Angelo Maio erhaltenen Fragmente. Dionys. Hal. frag. XVI. 6 ed. Maji. Mich wundert, dass eigentlich niemand ernstlich die Autorität dieses Ausspruchs dem bekannten plinianischen: *nulla gloria artificum est nisi eorum qui tabulas pinxere*, entgegengestellt hat.

Der weisse Marmor wurde aber nicht wegen seiner Farbe gewählt, wenigstens nicht damit diese, das Weiss¹ nämlich, sich als solches präsentire, noch viel weniger scheint an die Benützung buntgefärbter Marmorarten zu polychromen Zwecken in jener besten hellenischen Kunstperiode allgemeiner gedacht worden zu sein, obschon diess in Einzelfällen geschehen mochte.² Was bewog dann aber zu der Einführung dieses neuen Baustoffes? Auf den ersten und ansehnlichsten Grund dazu hat schon Quatremère de Quincy hingewiesen; er sagt (Jup. Olymp. pag. 31): „Les anciens séparèrent beaucoup moins qu'on ne le se figure dans leurs travaux les plaisirs des yeux de celui de l'esprit; c'est à dire que la richesse, la variété et le beauté des matières qui sont la parure des ouvrages de l'art furent chez eux bien plus intimement réunies qu'on ne le pense au beau intrinsèque ou à la perfection imitative qui sans aucun doute en sont le principal mérite.“

Doch abgesehen davon wurde im ganzen Alterthum unglaublicher Werth auf die Aechtheit und den kostbaren Gehalt des Stoffs, woraus ein Werk der Kunst ausgeführt werden sollte oder war, gelegt, selbst wo dieser gar nicht sichtbar hervortrat; und man liebte dessen Beschaffenheit, obschon sie das Erscheinen des Werks wenigstens nicht unmittelbar betraf, vor allem anderen hervorzuheben. Das Gold zu den chryselephantinen Statuen, wie zu anderen Weihgeschenken, musste z. B. durchaus unlegirt sein, obschon es zum Theil mit bemalten Ornamenten bedeckt wurde. Doch erstreckte sich das Interesse für das Stoffliche auch auf minder kostbare Mittel der Ausführung. Ohne die vielen Stellen anzuführen, in denen von Monumenten aus Poros und andern Bausteinen die Rede ist, wovon wir bestimmt wissen, dass sie unter Stuck und Farben unsichtbar wurden, sei nur beispielsweise an die bereits citirte Stelle im Josephus über den Judentempel erinnert, wo hervorgehoben ist, dass er aus weissem Steine erbaut gewesen sei, obschon von ihm (nach Josephus) weder innerlich noch äusserlich ein Fleck sichtbar blieb, sondern er ganz

¹ Das Weiss wurde häufig sowohl auf dem tectorium wie später auf der Marmorfläche besonders mit weisser Kreide aufgesetzt. Die beste Kreide kam aus Aegypten, sie hiess Paraetonion, von welcher Plinius sagt, sie halte am besten auf dem Stuck; tectoriis tenacissimum propter laevorem. (XXXV, 6) Diess beweisen auch die Wände und Decken der griechischen und etrusischen Gräber, sowie das Weisswerk zu Pompei.

² So z. B. machen mich in dieser Frage die grünen offenbar antiken Säulen, deren Ueberreste in dem Inneren des Tempels der Athena Polias gefunden wurden, unsicher.

mit Gold bedeckt wurde.¹ Als zweites Beispiel diene die Notiz des Pausanias über den Tempel der Diana zu Stymphalos: in dem Plafond der Cella dieses Heiligthums seien auch die stymphalischen Vögel gebildet, es sei aber schwer zu sagen, ob aus Gyps oder aus Holz; „mir scheint es aber wahrscheinlicher, dass sie aus Gyps sind“. — Er konnte nicht hinzutreten, um zu prüfen, wäre aber der skulpirte Plafond in seiner Naturfarbe geblieben, so hätte sich ohne Berührung sofort ergeben, aus welchem Stoffe er bestand. Andere ähnliche Thatsachen, die dem hervorgehobenen Umstande das Wort sprechen, werden später angeführt werden.

Wir Modernen können uns schwer vorstellen, wie sehr die Alten die Autorität eines Kunstwerkes von der Magnificenz der Erbauung, den Kosten des dazu genommenen Stoffes und der Schwierigkeit seiner Bearbeitung abhängig machten, was an sich mit der Tendenz der antiken Kunst keinesweges im Widerspruche steht, wie bereits gezeigt worden ist, was aber allerdings in späterer Zeit zuweilen in fast kindische Kuriositätenhascherei ausartete. Ohne diesen Schlüssel ist es weder möglich, die alten Kunstwerke zu verstehen, noch den meisten auf Kunstwerke bezüglichen Stellen alter Autoren ihren richtigen Sinn abzugewinnen.

Es stimmt mit der hervorgehobenen Eigenthümlichkeit antiker Kunstauffassung überein, wenn Plinius² einmal ausdrücklich sagt, man habe den weissen Marmor zuerst nicht wegen seiner Schönheit (*lautitiae causa*) gewählt, denn diese hätte man noch nicht erkannt, sondern wegen seiner Härte. Hieher gehört auch Vitruvs Bemerkung über den Tempel des Honos und der Virtus, der unter den ersten Bauwerken gezählt hätte, wäre ihm durch Magnificenz und Kostbarkeit (*expensis*) des Materials eben so viele Würde zu Theil geworden, wie er durch Kunst sich auszeichnete. Also nicht die Schönheit und Weisse, sondern die Kostbarkeit, d. h. die Theure, die schwierige Bearbeitung und Seltenheit des Stoffes fallen bei diesem Urtheile ins Gewicht.³

Nehmen wir des Plinius Behauptung, man habe die *lautitia*, den Reiz, des weissen Marmors bei seiner ersten Benützung noch nicht erkannt, als gegründet an und verfolgen wir von diesem Standpunkte aus, so weit es uns gelingen kann, das Wachstum des Erkennens der glänzenden Eigenschaften des genannten Baustoffs bei den Alten, und die dem

¹ Man sollte doch endlich aufhören, den *λευκός λίθος* fortwährend als Gegenbeweis gegen die Polychromie der Marmorgebäude voranzustellen.

² Plin. H. N. XXXVI. 6. (ed. Delechamp.)

³ Vitruv. VII. prooem.

entsprechenden Modifikationen in der Weise seiner Benützung. Da begegnen wir zuerst der Anwendung einzelner Säulen und sonstiger hervorstehender Theile des Baues aus weissem Marmor, während alles übrige aus Ziegeln oder gewöhnlichem Bausteine ausgeführt ist.

Diese akrolithe Verwendung des weissen Marmors ging in der Baukunst dem vollständigen Marmorbaue voran, ähnlich wie diese Art der Benützung desselben Stoffes die Frühperiode der Marmorskulptur bezeichnet. An verschiedenen Werken des Uebergangs in die Glanzperiode der Architektur ist dieses akrolithe Vorkommen des weissen Marmors nachweislich; wie z. B. an dem etwa fünfhundertzwanzig Jahre vor Christus beendigten¹ Tempel zu Delphi, dessen Façade die Alkmäoniden, die den Tempelbau übernommen hatten, ohne kontraktliche Verpflichtung in parischem Marmor ausführten, um so die Gottheit mehr zu ehren, während der übrige Tempel aus Poros bestand.

Ein anderes Beispiel ist der noch aufrechte Tempel zu Aegina, dessen sonst mit Stuck überzogenes Mauer- und Säulenwerk ein Kranzgesims und ein Dach aus weissem Marmor krönte.

Der Tempel zu Bassae ist gleichfalls hierher zu rechnen; seine Säulen und Mauern sind nicht aus Poros, sondern aus grauem unscheinbarem Kalkstein ausgeführt, der mit Stuck überzogen war, nur die Friese und Giebelzierden so wie die Dachziegel waren Marmor.

Von dem Palast des Mausolos aus wahrscheinlich glasirtem Ziegelwerke mit Gesimsen und sonstigem Ornatus aus prokonnesischem Marmor war schon oben die Rede.

Auf welche Weise wurde nun bei diesen und allen anderen aus so verschiedenen Stoffen zusammengesetzten Werken die letzte harmonische Vollendung erreicht? Die heterogenen Stoffe, die nicht einmal in rhythmischer Ordnung zusammentraten, konnten offenbar nicht bestimmt sein, durch Farbenverschiedenheit oder sonstige Kontraste architektonisch oder ornamental zu wirken; niemand wird den Hellenen die Geschmacklosigkeit zutrauen, farbige Stucksäulen und bemalte Wände mit einer weissen Fronte vorzuschuhlen oder gar ihnen einen weissen Hut aufzusetzen.

Somit bleiben nur zwei Möglichkeiten, entweder verschwand aller Stoff als solcher unter einer gemeinsamen farbigen Hülle oder der weisse Marmor wurde durch Stuckmarmor an den übrigen Theilen nachgeahmt und der ganze Bau erschien weiss. — Der letzteren Annahme folgen Kugler, Ulrichs und andere; sie erklären jede davon abweichende gradezu

¹ Er wurde, wie es scheint, niemals in allen seinen Theilen ganz fertig.

für widersinnig und schliessen mit diesem Machtspruche eigenmächtig über die streitige Frage die Akten. — Nun wissen wir aber, erstens, dass, wenigstens an dem Tempel zu Aegina, der sich von den genannten am besten erhielt, die Säulen und die Mauern roth waren, wir wissen zweitens, dass gerade der Theil, der aus Marmor gebildet ist, noch jetzt die unverkennbarsten Spuren der Bemalung zeigt, vorzüglich deutlich treten sie an den Giebelfiguren, dem Hintergrunde des Giebels und dem sonstigen Schmucke des marmornen Simswerkes hervor. Es bleiben also höchstens noch für den Tempel zu Aegina die Fronten der Hängeplatten des Simses und die steigende Krönung der Giebel nebst den Ziegeln des Daches, für den Tempel zu Delphi die sechs Säulen nebst einigen Stücken des Gebälkes der Vorderfronte übrig, auf welche sich die Gegner mit ihrer Behauptung zu beschränken haben, dass sie weiss geblieben seien. Nach diesem Wenigen sollte sich nun nachher der ganze übrige Bau gerichtet haben, der durch eine tausendjährige Tradition auch in seinen Farben festgestellt war, ehe man an die Benützung des weissen Steines dachte, der bei dem einen der angeführten Beispiele nur gleichsam zufällig auf den Einfall des Bauunternehmers hin, an einem geringen Theile in Anwendung kam. Und wie hätten sich weisse bestuckte Säulen, bestuckte Architrave in einer Linie mit den gleichen Gliedern aus parischem Marmor fortlaufend ausgenommen! Welcher Kenner der Griechen, welcher Architekt kann dergleichen nur einen Moment für möglich halten! — Und dann, hätten wir von einer so gründlichen Revolution in der Baukunst der Griechen nichts erfahren? Das ganze Alterthum schweigt darüber, dagegen weist es eine Menge von Stellen auf, die sich auf das Bemalen und Färben der weissmarmornen Gebäude und Skulpturen beziehen oder sie in dieser Weise als farbig darstellen, und was das wichtigste ist, die Reste dieser Malerei haben sich noch mehr oder weniger erhalten.¹

Die andere Möglichkeit, — dass nämlich der Zusatz des Marmors an dem alten Principe der Dekoration nichts änderte, dass dieser Stoff gewählt wurde, theils wegen seiner Festigkeit, sodann aber vorzüglich wegen seines feinen, festen und milden Kornes, das ihn zu besonders genauer und scharfer Bearbeitung eignet, drittens aber allerdings auch wegen seiner blendenden durchscheinenden Weise, welch' letztere Eigenschaft allein die Griechen bewegen konnte, bei diesem Stoffe die uralte

¹ Ueber die Reste der Malerei an den Skulpturen der besten Zeit kann kein Zweifel mehr obwalten. Es ist auch nur blinder Eigensinn, der sie noch immer nicht erkennen will. Siehe darüber Quatremère Jupiter Olymp. passim.

Koniasis, die Stuckhaut, die mit Marmorstaub gemacht wurde (eine Benützung des gedachten Materials, die weit älter ist als die der Marmorstufen und Marmorblöcke zum Bauen) nicht anzuwenden, sondern unmittelbar auf dem Steine die mit der Koniasis unzertrennliche Malerei auszuführen, — diese Möglichkeit ist die einzige, die ich statuiren kann und zwar nach genauem und langjährigem Forschen an den Monumenten und in Folge der Anschauung, die ich mir von der Kunst des Alterthumes im Allgemeinen gebildet habe. Sie wird zugleich, ich wiederhole diess, durch die Aussagen der Schriftsteller, wenn man sie nicht ausser ihrem Zusammenhange, sondern, wie sich gehört, in Verbindung mit dem allgemeineren Inhalte der Stellen, wo sie vorkommen, citirt, vollkommen bestätigt.¹

Die akrolithen Marmortempel (um den einmal gebrauchten uneigentlichen Vergleich beizubehalten) waren nun die Vorläufer der ganz aus Marmor solid ausgeführten Monumente, in denen der hellenische Baustil erst seine Emancipation von dem Materiellen vervollständigte. Nun trat zugleich mit dem Marmorstile allerdings eine mächtige Revolution in Beziehung auf Farbenschmuck ein, über welche es auch an Nachrichten und Andeutungen bei den Alten nicht fehlt, nämlich die Einführung und Verbreitung der enkaustischen Malerei, allgemeiner dort, wo diese Kunst im Gefolge der Architektur den eigentlich dekorativen Schmuck besorgt, weniger allgemein in ihrer eigenen Wirkungssphäre, und gleichzeitig ein Uebergang von der Oligochromie des Polygnot zu der Polychromie des Pamphilos und Pausanias, von dem getragenen Terrakottastile der Wanddekoration, wie sich davon die meisten Spuren in Italien und Sicilien erhielten, zu dem reichfarbigen Schmucke der enkaustisch decorirten Marmortempel Athens! Auch die Skulptur folgt dieser polychromen Richtung, der konventionellen Färbung der Statuen und Basreliefs der alten Zeit die verfeinerte und durch höchste Kunst geadelte malerische Ausstattung (*circumlitio*), welche den ersten Meistern der Malerei von den Bildhauern überlassen wird.² Wie weit man damit ging, beweist unter andern die Notiz, wonach Skopas an seiner berühmten Bacchantin

¹ Siehe hierüber den Schluss dieses Hauptstückes.

² Praxiteles wurde gefragt, welche von seinen Marmorarbeiten er für die gelungenste halte: diejenige, an welche Nikias die Hand angelegt hat, war seine Antwort. So grossen Werth legte er auf dessen Farbengebung. *Tantum circumlitioni ejus tribuebat.* Plin. XXXVI. 11 f. Ueber *circumlitio*, *causis* etc. vergl. Völkel Arch. Nachlass pag. 79—96.

deren glühendes Kolorit durch das bleifarbigte todte Fleisch der Hindin kontrastlich noch mehr hervorhob.¹

Noch jetzt erkennt man an den schönsten Statuen des vollendeten Stils, die unsere Museen schmücken, die schwachen Spuren ihrer schnell vergehenden Bemalung, die gleich nach ihrer Auffindung noch sehr deutlich hervortrat.² Die zarten Lasuren des Nackten verschwinden am frühesten, die Deckfarben der Gewänder und die Vergoldungen des Haares und anderer Theile halten sich länger.³ An den Friesfiguren des Theseustempels fand ich in den Falten der Gewänder sehr frisches Rosa-roth und Grün in undurchsichtigem dickem Auftrage; die Spuren dieser Farben, den Körper derselben, sieht man sogar noch deutlich auf den Elgin marbles im britischen Museum, sowie das Blau in den Falten der Karyatide vom Erechtheum ebendasselbst.

Gleichzeitig schlägt die Vasenkunst eine ganz analoge Richtung ein „Die Töpferwaaren mit allerlei Farben in Wachs bemalt“⁴ verdrängen die monochromen Urnen des früheren Stils. An jenen hat sich die Wachsmalerei am vollständigsten erhalten und sie bieten für die herrschende Polychromie der Zeit, welcher sie angehören, dasselbe zuverlässige Analogon, wie letztere den allgemeinen Stil der vorhergegangenen Kunst wieder mit Sicherheit erkennen lassen.

Wegen dieser merkwürdigen nahen Beziehungen zwischen der Töpferei und der polychromen Architektur und in Berücksichtigung der vollständigen Erhaltung so vieler Produkte jener Kunsttechnik aus allen Perioden, welche sie durchging, soll das Nähere, besonders dasjenige, was den technischen Theil der wichtigen uns hier beschäftigenden Frage betrifft, in dem zweiten Hauptstück über die Keramik folgen, hier nur das allgemein Geschichtliche der Polychromie in seinen weiteren Phasen kurz gegeben werden.

¹ Callistratus Stat. II. pag. 147. ed. Jacobs. Welker Sylog. pag. 687.

² Quatremère de Quincy im Jupit. Olymp. gibt über diese Farbenspuren an Statuen eine ausführliche Notiz. Seitdem bringt fast jeder Tag neue Anzeichen der Allgemeinheit der Verbreitung der polychromen Plastik bei den Alten.

³ Ueber die Technik der Malerei an den Statuen und Bauwerken folgen einige Bemerkungen in dem Hauptstücke Keramik.

⁴ Κεράμια — κειρογραφημένα χρώμασι παντοίοις. Athenaeus, Raoul Rochette (peint. inédites) gibt über dieselben genaue Nachricht.